

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

Vinícius Eufrásio de Oliveira

MÚSICA NA PRINCESA D'OESTE MINEIRO
Uma cartografia das práticas, formações e
espaços educativos em Formiga

Belo Horizonte – MG
2022

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

Vinícius Eufrásio de Oliveira

MÚSICA NA PRINCESA D'OESTE MINEIRO
Uma cartografia das práticas, formações e
espaços educativos em Formiga

Tese apresentada ao Programa da Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como parte das exigências para o cumprimento do curso de Doutorado em Música, na linha de pesquisa Música e Cultura.

Orientadora:

Prof.^a Doutora Edite Maria Oliveira da Rocha

Belo Horizonte – MG

2022

O048m Oliveira, Vinícius Eufrásio.

Música na Princesa D'Oeste Mineiro [manuscrito]: uma cartografia das práticas, formações e espaços educativos em Formiga / Vinícius Eufrásio de Oliveira. - 2022.

535 f. : il.

Orientadora: Edite Maria Oliveira da Rocha.

Linha de pesquisa: Música e cultura.

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

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Musicologia. 3. Música e história - Formiga (MG). I. Rocha, Edite. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.981



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

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Vinícius Eufrásio de Oliveira** em 1º de agosto de 2022, e aprovada pela Banca Examinadora cons tuída pelos Professores:

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

Prof. Dr. Vinícius Mariano de Carvalho
King's College London (Reino Unido)

Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Prof. Dr. Fernando Lacerda Simões Duarte
Universidade Federal do Pará



Documento assinado eletronicamente por **Edite Maria Oliveira da Rocha**, **Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 01/08/2022, às 12:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Lacerda Simões Duarte, Usuário Externo**, em 01/08/2022, às 16:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Augusto Castagna, Usuário Externo**, em 01/08/2022, às 23:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vinicius Mariano de Carvalho, Usuário Externo**, em 02/08/2022, às 06:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luis Ricardo Silva Queiroz, Usuário Externo**, em 27/01/2023, às 11:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1644456** e o código CRC **F533E516**.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todas as pessoas que praticam e praticaram música na cidade Formiga (Minas Gerais), em qualquer tempo ou geração, especialmente, aos músicos com os quais tive o prazer de conviver e com o quais tive a oportunidade de aprender e dar meus primeiros passos nesta área, afinal, música a gente aprende uns com os outros.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à Deus pela vida, pela oportunidade de caminhar e fazer escolhas dia após dia. Em especial, por ter tido a oportunidade de realizar este processo de formação doutoral em uma excelente instituição de ensino como a Universidade Federal de Minas Gerais, sobretudo, sob orientação da Professora Doutora Edite Rocha, a quem agradeço profundamente por toda a paciência e acolhimento neste caminho difícil e trabalhoso que é a produção de uma pesquisa e de uma tese. Agradeço por me motivar a tentar continuamente e a buscar conquistas, sem deixar de pensar no próximo e no necessário retorno das nossas ações para a sociedade.

Gostaria de dedicar grande parte deste agradecimento ao “Time”, grupo de pesquisa que se constitui, na realidade, como um grande abraço. Agradeço pelo trabalho intensivo de musicologia em equipe e pela prova semanal de que conhecimento se produz para o outro, em prol do outro e com o outro, aproximando diálogos e criando laços acadêmicos, profissionais e de afetividade. Afinal, pesquisar, é uma atividade humana e que não possui sentido se não for compartilhada também como prática humanizadora.

Em sequência, agradeço meus pais, Luciana Passos Araújo de Oliveira e Samuel Lúcio de Oliveira que, dentro de suas possibilidades e cada qual ao seu modo, me incentivaram e foram uma base importante para que eu nunca cogitasse parar. Em especial, agradeço minha mãe por ser amor e ninho constante, por ser o lugar para onde sempre busco voltar. Em especial, agradeço meu pai, por ser força e exemplo de resistência, me ensinando, ainda jovem, a importância do trabalho duro e do comprometimento com nossas aspirações. Agradeço pelo apoio sempre constante de minha família, especialmente, tia Juliana Passos Araújo, que não me deixou fugir da escola durante o Ensino Médio e também a minha avó, Maria Marcolina Passos Araújo, cujos feitos por mim ao longo da vida são indescritíveis.

Agradeço a todos meus queridos amigos que, pelas experiências compartilhadas, são parte de mim, mas, em especial, agradeço minha querida Natiele Rodrigues Passos pela parceria, apoio e paciência, emprestando partes de sua casa para que eu pudesse acomodar provisoriamente milhares de documentos históricos e realizasse parte do processo de digitalização ali. Agradeço também aos irmãos Pedro e Paulo, Vitinho, Juninho, dentre outros ex-alunos, que me auxiliaram no processo de higienização de parte das fontes utilizadas nesta pesquisa.

Agradeço, em especial, aos amigos e professores Ângelo Natale, Fábio Janhan e Murilo Rezende pelo incentivo constante e, a este último, pelas oportunidades que tem me oferecido para me aperfeiçoar enquanto docente. Agradeço aos colegas da Universidade de Brasília e da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, por terem me acolhido como colega neste período em que dividi funções como professor e doutorando. Neste sentido, também agradeço imensamente ao Colégio Santa Marcelina de Belo Horizonte, que me acolheu em 2017 como professor e, concedeu-me a oportunidade de trabalhar e, assim, conseguisse os recursos necessários para que eu me mantivesse residindo na capital mineira e prosseguindo com meus estudos, paralelamente às atividades de docência. Em especial, agradeço, de todo coração, pela afetuosa acolhida da equipe da Educação Infantil, destacando Kátia Coelho; das Irmãs Marcelinas, destacando Irmã Sirlene e Irmã Roseli; e dos colegas Eberth Guimarães e Danilo Filho, com os quais tanto aprendi, e o os quais, tanto me incentivaram.

Agradeço também aos professores com os quais tive oportunidade de estudar ao longo da vida, especialmente aqueles que iluminaram minhas reflexões ao longo do doutoramento. Em especial, agradeço também ao colega Rodrigo Pardini pelas solícitas contribuições nesta pesquisa, sobretudo ao auxílio na leitura de documentos manuscritos. Agradeço aos formiguenses colaboradores desta pesquisa, como: Jorge Zaidam, Antônio Olímpio, Irã Peirão, Elizabeth Silveira, Remaclo Duque e Cleber de Oliveira. Deixo agradecimentos, igualmente à Maconi Montoli e Claudinê Silvio dos Santos (em memória). Agradeço, em especial, ao professor Gibran Zorkot, cuja vida é uma inspiração e com quem muito aprendi e continuo a aprender.

*Seja aquele que escolhe mover
A todo instante
O melhor em Você!*

Carlos Kater

RESUMO

Em meados do século XVIII a abertura de novos caminhos entre as principais vilas da província brasileira de Minas Gerais rumo às jazidas em Goiás ocasionou o processo de povoamento do vasto sertão localizado entre os rios Grande e São Francisco. Esse movimento, impulsionado pelo projeto civilizatório da Coroa Portuguesa, fomentou a criação de diversos núcleos comunitários ao longo das rotas mais usuais que, com o passar do tempo, se tornaram vilarejos e cidades com uma intensa atividade cultural. O presente trabalho parte de um levantamento documental sobre as atividades musicais que ocorreram na região onde hoje está situada a cidade de Formiga (MG, Brasil), considerada, na época, como umas das principais entradas em direção ao sertão e ponto estratégico de parada para comerciantes, tropas e grupos de viajantes. A pesquisa em fontes primárias oportunizou o levantamento e a análise de dados ainda inéditos e que possibilitaram alcançar a compreensão sobre as práticas musicais dos variados grupos sociais que compuseram a comunidade local ao longo de sua formação. Neste sentido, foram consultados especialmente: 1) Fundos documentais localizados em acervos públicos e pessoais; 2) Reportagens de jornais e revistas de época; 3) Evidências imagéticas; 4) Relatos de viajantes e memorialistas locais; 5) Processos judiciais; 6) Documentos musicográficos; 7) Correspondências; e 8) Depoimentos de antigos agentes culturais que atuaram na região na primeira metade do século XX. No âmbito desta investigação, foram identificados fatos, espaços, instituições, trajetórias de grupos e pessoas que produziram e praticaram música em Formiga ao longo de sua história, construindo uma narrativa ainda não considerada pela historiografia local. Desde o início de sua povoação, ocorreu no espaço geográfico de Formiga uma ampla variedade de práticas musicais fomentadas por um contexto favorecido inicialmente pelo intenso trânsito de pessoas e, especialmente a partir do século XX, impulsionadas pelo progresso estrutural, político e cultural vivenciado pela comunidade formiguense e expresso sobretudo pelos diferentes grupos sociais locais. Assim, numa estrutura tripartida, esta tese apresenta numa primeira parte a base da estrutura documental e metodológica que sustentaram esta investigação musicológica, uma segunda parte que entrelaça a narrativa historiográfica da formação e desenvolvimento musical nesta região no longo século XIX e, uma terceira parte, que tece histórias temáticas novecentistas selecionadas a partir da estrutura inicial.

Palavras-chave: Música em Minas Gerais; Bandas de Música; História de Formiga/MG; Musicologia Histórica; História da Música Brasileira; Arquivologia Musical.

ABSTRACT

In the mid-eighteenth century, the opening of new roads between the main towns in the Brazilian province of Minas Gerais towards the deposits in Goiás led to the process of settlement of the vast hinterland located between the Grande and São Francisco rivers. This movement, driven by the civilizing project of the Portuguese Crown, fostered the creation of several community nuclei along the most usual routes which, over time, became villages and cities with an intense cultural activity. The present work is based on a documental investigation about the musical activities that took place in the region where the city of Formiga (MG, Brazil) is located today. This city was considered, at the time, one of the main entrances towards the hinterland and a strategic stopping point for traders, troops and groups of travellers. The research on primary sources provided the opportunity to collect and analyse still unpublished data which enabled us to understand the musical practices of the various social groups which constitute the local community throughout its formation. In this sense, we have consulted especially: 1) Public and personal collections; 2) Seasonal newspapers and magazine reports; 3) Iconographic material; 4) Travellers' and local memorialists' reports; 5) Judicial processes; 6) Musicographical documents; 7) Correspondence; and 8) Statements of former cultural agents who worked in the region during the first half of the twentieth century. All over this investigation, facts, spaces, institutions, trajectories of groups and people who produced and practiced music throughout Formiga's history were identified, building a narrative not yet considered by local historiography. Thus, it is concluded that since the beginning of its settlement, a wide variety of musical practices occurred in the geographic space of Formiga. Those were fostered by a context initially favored by the intense traffic of people during the twentieth century, driven by the structural, political and cultural progress experienced by Formiguense's community and expressed mainly by different local social groups. In a tripartite structure, this thesis presents at first the basis of the documentary and methodological structure that supported this musicological investigation. The second chapter intertwines the historiographical narrative of musical formation and development of this region along the 19th century. The third and last chapter that weaves 19th century themed stories selected from the initial structure.

Keywords: Music in Minas Gerais; Brazilian Music; Historical Musicology; History of Brazilian Music; Brazilian Musicology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Situação de parte dos documentos encontrados nos acervos da Secretaria Municipal de Cultura (à esquerda, 2018) e da Corporação Musical São Vicente Férrer (à direita, 2019)	60
Figura 2: Professor e Maestro Gibran M. Zorkot	68
Figura 3: Biblioteca pessoal de Gibran Zorkot (2018)	70
Figura 4: Fotografia de Francisco Fonseca (1884-1970)	73
Figura 5: Exemplar do texto “Francisco Fonseca – Seu Nhônho”	73
Figura 6: Livreto datilografado, contendo dados biográficos de Francisco Fonseca	74
Figura 7: "Para Violino e Piano" pra o Amigo José Lima, off Francisco Fonseca, 1961	75
Figura 8: Excerto do Fox "Tudo Passa" composto por Francisco Fonseca (Nhônho) com a seguinte dedicatória: "Ao presado Amigo Proffessor Marcomdes Montolli [sic], ofereço estas composições de minha autoria 11-4-1964”	76
Figura 9: Excerto de cópia manuscrita da "Valsa Primeiro Amor" de Francisco Fonseca	77
Figura 10: Excerto da valsa “Separação” composta em 20 de agosto de 1920 por Francisco Fonseca com dedicatória “A memória da falecida de Jajá Ribeiro”	77
Figura 11: Excertos das peças “Coleção de Quadrilhas nº1 – Quadrilha das Gaivotas” de 1911; “Valsa Pequena, arranjo fácil” de 1917; “Valsa Lilita” de 1919	78
Figura 12: Manuscrito do schottisch “Amadores Formiguenses” de 20 de janeiro de 1908, manuscrito mais antigo encontrado no acervo do compositor Francisco Fonseca	79
Figura 13: Valsa “Marion Davies” editada no “Álbum de Danças: Polkas, Valsas, Quadrilhas e Schottis” pela Vieira Machado & Cia Editores em 1922	80
Figura 14: Exposição dos instrumentos musicais de Francisco Fonseca e um manuscrito autógrafo do Hino à Cidade de Formiga localizado no interior do Museu Municipal	81
Figura 15: Cópia manuscrita de 6 de junho de 1958 do "Hino Centenário", por Francisco Fonseca, em honra aos cem anos de emancipação política da cidade de Formiga	81
Figura 16: Verso da cópia manuscrita de 6 de junho de 1958 do "Hino Centenário", letra de Ruy Peirão, em honra aos cem anos de emancipação política de Formiga	82
Figura 17: Manuscrito "Hyno" de Francisco Fonseca, datando 1957, com letra do "Hino do Centenário" escrita na parte inferior do documento e em sua margem direita	83
Figura 18: "Hino da Escola Normal e Ginásio Santa Theresinha" por Francisco Fonseca e letra de Irmã Maria Elizabete Vieira Pitangui	83
Figura 19: Manuscrito contendo “Hyno a Cidade de Bambuí” de 1953	84

Figura 20: “Hino à Cidade de Lavras”, manuscrito de Francisco Fonseca datando 15 de março de 1960	84
Figura 21: Excerto de peça musical para piano e instrumento solista sem título, assinada por Francisco Fonseca datando o dia 2 de junho de 1926	85
Figura 22: Excerto tango “Noite de Natal” assinado por Francisco Fonseca em 1929.....	86
Figura 23: Manuscrito contendo Bailado Nº 3 de Francisco Fonseca em 1954.....	87
Figura 24: Indicações manuscritas em cópia da peça “Brincando de Soldadinho” composta por Francisco Fonseca de 1968	87
Figura 25: Excerto de “Fantasia para Piano e Violino” por Francisco Fonseca em 1961.....	87
Figura 26: Indicações manuscritas em uma cópia do “Hino da Academia Santa Cecília” composta por Francisco Fonseca em 1960	88
Figura 27: Listagem de composições de Francisco Fonseca.....	88
Figura 28: Manuscrito de “Dobrado” composto por Francisco Fonseca em 1910.....	89
Figura 29: Manuscrito de “Tantum Ergo” nº1 e nº2 de Francisco Fonseca	90
Figura 30: Manuscrito do “Hino do 3º Congresso Vicentino Diocesano” por Francisco Fonseca.....	91
Figura 31: Manuscrito do “Hino do Cinquentenário da Congregação”, por Francisco Fonseca em 1948	91
Figura 32: Manuscrito da canção “Ser Professor” identificando música de Francisco Fonseca e letra de Maria da Conceição Pinto Ferreira	92
Figura 33: Manuscrito da peça “Sonhos de Primavera”, por Francisco Fonseca, sem data.....	93
Figura 34: Fotografia de Rui dos Anjos Peyrão (REVISTA MAIS, 2008, p. 22).....	93
Figura 35: Partitura manuscrita do Hino à Cidade de Formiga exposta no Museu Municipal	94
Figura 36: Exemplar de uma das cópias manuscrita do “Hino a Cidade de Formiga”	95
Figura 37: Cópia manuscrita para acordeom do “Hino da Cidade de Formiga”, por Francisco Fonseca.....	96
Figura 38: Pasta localizada no acervo da SECULT com etiqueta contendo a inscrição “Material Acervo Nhonhô Fonseca Ruy Peirão”	97
Figura 39: Folha de rosto do “Minueto Nº 1” de Francisco Fonseca (1942)	98
Figura 40: Documentos provenientes da atuação de Odette Khouri	100
Figura 41: Exemplo de um dos cadernos encontrados no acervo de Odette Khouri contendo assinaturas de Lup Alvarenga e Suely Ângela datando 1962.....	101

Figura 42: Capa do método de ensino de piano “A-B-C do Piano: Methodo Elementar e Progressivo” por Félix Le Couppey contendo o nome de Maria do Carmo Rodrigues escrito na capa	102
Figura 43: Hymnario Escolar contendo a assinatura de Lidia Afonso Braga	102
Figura 44: Excerto do “Método Para o Estudo do Piano” de B. Cesi, revisado e simplificado por de Nino Rossi e contendo a assinatura de Lea Carvalho Cunha	103
Figura 45: Capa de envelope contendo diversos exemplares do “Jornal EMA”	104
Figura 46: Exemplo de álbum de edições musicográficas existente no acervo de Odette Khouri	105
Figura 47: Manuscrito de “Cantando” de Mercedes Simone, cópia por Jannette em 3 de junho de 1934	105
Figura 48: Prova de Música realizada por Odette Khouri em 23 de abril de 1970	106
Figura 49: Valsa “Quero Voltar a Ser Feliz”, letra e música de Saint-Clair Senna, transcrita por Odette Khouri em 24 de setembro de 1938	106
Figura 50: Capa e excerto de valsa de A. Durand cópia por Odette Khouri em 1º de setembro de 1940	107
Figura 51: “Ofertório” de Francisco Fonseca, cópia de Odette Khouri em 8 de outubro de 1969	108
Figura 52: Marcha-canção “Formiga”, de Mozart Bicalho e C. Chaves, datando 25 de junho de 1941	108
Figura 53: Acróstico com a letra da marcha-canção “Formiga”, autoria de M. Bicalho e C. Chaves, copiado por Odette Khouri em 29 de agosto de 1972	109
Figura 54: Excertos de cadernos de Odette Khouri contendo partes para serem cantadas em missas	109
Figura 55: Capa do livro “Cantos Litúrgicos para o Tríduo Pascal”, contendo a assinatura de Odette Khouri de Carvalho e datando janeiro de 1982	110
Figura 56: Cópia da lei nº 2472 de 26 de junho de 1995	110
Figura 57: Folheto de divulgação da inauguração da reforma da Igreja Matriz São Vicente Férrer	111
Figura 58: Convite da formatura da turma de normalistas de 1938 da Escola Normal de Formiga	112
Figura 59: Programa de Concerto organizado pela EMMEL em novembro de 1996	112
Figura 60: Excerto do Jornal de Formiga, edição de 13 de maio de 1979	114
Figura 61: Odette Khouri e Franz Stangelberger	115

Figura 62: Cartão postal enviado por Franz para Odette em julho de 1963.....	115
Figura 63: Capa do caderno intitulado como <i>Notenhelf</i> atribuído à Franz Stangelberger	116
Figura 64: Parte avulsa para trombone do dobrado “Juca Primo”, copiado por Gibran Mohamad Zorkot em 18 de setembro de 1978.....	116
Figura 65: Exemplo de manuscrito proveniente da Corporação Musical São Vicente Férrer, copiado por José Eduardo Júnior, datando 20 de abril de 1939.....	117
Figura 66: Exemplo de um dos manuscritos de Francisco Fonseca presente no acervo de Odette Khouri de Carvalho, peça “Ressurgir” para harmônio, datando 1959.....	117
Figura 67: Arranjo a três vozes do Hino à Cidade de Formiga.....	118
Figura 68: Museu Histórico Municipal Francisco Fonseca (FORMIGA, 2017b).....	119
Figura 69: Ficha de inventariação do Museu Municipal Francisco Fonseca.....	121
Figura 70: Reportagem sobre a doação de discos de vinil realizada por Claudinê ao Museu Municipal.....	124
Figura 71: Acervo documental de Claudinê Silvio dos Santos no dia em que chegou ao Museu Municipal Francisco Fonseca.....	124
Figura 72: Exemplar de cartolina envolta em plástico contendo fotografias da coleção de Claudinê e suas anotações acerca de cada documento.....	125
Figura 73: Manuscrito contendo a letra da toada “João de Barro”, por Nonô Basílio (1955).....	126
Figura 74: Acomodação, em julho de 2021 no interior da Secult, das cartolinas contendo documentos colecionados por Claudinê Silvio dos Santos.....	127
Figura 75: Armários contendo documentos produzidos e colecionados por Claudinê Silvio dos Santos.....	127
Figura 76: Fichas remissivas para consulta de documentos na Secult (julho de 2021).....	127
Figura 77: Construção da Igreja Sagrada Coração de Jesus na década de 1950.....	130
Figura 78: Primeira acomodação do fundo documental na sede da SECULT em 2017.....	131
Figura 79: Remoção da sede da SCULT para acomodação na EMMEL em 2018.....	133
Figura 80: Acomodação na EMMEL em 2018.....	133
Figura 81: Acomodação na EMMEL após cinco meses de permanência em 2018.....	134
Figura 82: Retorno para SECULT em novembro de 2018.....	135
Figura 83: Acomodação do fundo documental na SECULT em fevereiro de 2019.....	135
Figura 84: Documentos hemerográficos e álbuns de fotografias (SECULT 2021).....	136
Figura 85: Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus.....	143

Figura 86: Excerto da parte avulsa para 2ª clarineta sib da valsa Saudades de Ouro Preto, destacando a indicação “Instrumentação de Rogério Silva Neto”, referindo-se ao maestro da Banda da Chapada	146
Figura 87: Parte avulsa para 2ª Clarineta Sib da Valsa Saudades de Ouro Preto com indicação de instrumentação de Rogério Silva Neto (1975).....	146
Figura 88: Documentos provenientes das atividades da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus depositados no acervo localizado na Secretaria Municipal de Cultura.....	147
Figura 89: Excerto da parte para baritono sib do Dobrado Dois Corações, composto por Pedro Salgado, cópia realizada por Toninho em 13 de fevereiro de 1978, destinada ao músico Fernando	148
Figura 90: Parte avulsa para baixo em mi bemol: Dinizio Gilberto: Dobrado de Durvalino xxx da Silva, arranjo do Tenente João da Silva, cópia e transposição de Onofre Messias Manoel em 24 de junho de 1973.....	148
Figura 91: Excerto destacando o carimbo da Corporação Musica Sagrado Coração de Jesus, a assinatura do copista e o nome da banda por extenso no manuscrito.....	149
Figura 92: Parte avulsa copiado por José Urias Salviano em 18 de novembro de 1983	150
Figura 93: Cópia da parte avulsa para 1º bombardino do Dobrado Homenagem ao Moisés, de 1981	150
Figura 94: José Urias Salviano, o Zé Leque.....	151
Figura 95: Dobrado José Salviano, cópia autografa de Rogério da Silva Neto.....	151
Figura 96: Exemplo de cópia manuscrita sem identificação de copista, autor, data ou local	152
Figura 97: “Hino às Bandas” com letra e música de Jorge xxx	152
Figura 98: Excerto de cópia da peça “Nº 7”, por José Urias Salviano, produzida em Candeias, 1922	153
Figura 99: Corporação Musical São Vicente Férrer em 1920	154
Figura 100: Excerto contendo a assinatura de Pedro Severiano de Deus em 1917.....	156
Figura 101: Parte avulsa para baixo do “Miserere” copiado por Pedro Severiano de Deus em 1917	156
Figura 102: Excerto contendo a data de produção da parte avulsa para 2º Saxofone em Mib da peça “Catêrêê”, copiada em Formiga em 28 de outubro de 1892	157
Figura 103: Parte avulsa para helicôm em mib da peça “Iolanda” copiada por Pedro Severiano de Deus em 8 de setembro de 1922	158
Figura 104: Dedicatória ao maestro Pedro	158

Figura 105: Parte avulsa para bombardino em dó do dobrado “Sargento Calhaú”, assinada por Servo de Deus, em 10 de julho de 1942, na cidade de Belo Horizonte.....	159
Figura 106: Corporação Musical São Vicente Férrer em 1924.....	160
Figura 107: Corporação Musical São Vicente Férrer, lembrança dos festejos de Piumhy, junho de 1936.....	161
Figura 108: Zico Dantas e Tunico Frade em 1936.....	162
Figura 109: Excerto indicando “Instrumentação de Acácio Antônio de Barros” em 1936....	162
Figura 110: Cópia musicográfica assinada por Acácio Antônio de Barros de 23 de junho de 1937.....	164
Figura 111: Primeira página do livro de Atas da Corporação Musical São Vicente Férrer ...	165
Figura 112: Assinatura de Acácio Antônio de Barros em 1940.....	166
Figura 113: Corporação Musical São Vicente Férrer, em Formiga no dia 09 de abril de 1975.....	167
Figura 114: Excerto do “Passo Doppio Pressagio” contendo a assinatura de Luiz André, datado em Formiga no dia 14 de outubro de 1901.....	168
Figura 115: Banda que tocou no carnaval de Formiga em 1905.....	169
Figura 116: Corporação Musical São Vicente Férrer em 1920.....	170
Figura 117: Decreto-lei nº 143.....	170
Figura 118: Sede da Corporação Musical São Vicente Férrer.....	172
Figura 119: Fotocópia da Lei nº 695.....	172
Figura 120: Corporação Musical São Vicente Férrer, sem data.....	173
Figura 121: Corporação Musical São Vicente Férrer.....	175
Figura 122: Corporação Musical São Vicente Férrer na fazenda dos padres.....	176
Figura 123: Corporação Musical São Vicente Férrer, sem data.....	177
Figura 124: Corporação Musical São Vicente Férrer em frente à Prefeitura Municipal de Formiga.....	178
Figura 125: Dobrado “José Eduardo”, excerto da parte avulsa para bombardino, autografo do compositor, sem data.....	178
Figura 126: Parte avulsa para trombone em dó do Dobrado “Jornal de Formiga”, composto por José Cecílio da Silva, sem data.....	179
Figura 127: Excerto da parte avulsa para contrabaixo em sib do dobrado “B. Andrade”, composto por José Cecílio da Silva.....	180

Figura 128: Excertos, destacando o cabeçalho e o rodapé da parte avulsa para 1º piston do dobrado “Dr. A. Bernardes”, composto por José Cecílio da Silva em 28 de setembro de 1922	181
Figura 129: Músicos da Corporação Musical São Vicente Férrer, sem data	181
Figura 130: Corporação Musical São Vicente Férrer, diante da Igreja Matriz, em ocasião da celebração do dia da bandeira de 1969	182
Figura 131: Integrantes da Corporação Musical São Vicente Férrer juntamente com time de futebol.....	183
Figura 132: Corporação São Vicente Férrer reunida na rua Barão de Piumhi	184
Figura 133: Corporação Musical São Vicente Férrer, no antigo povoado de Capetinga (atual povoação de Santo Hilário), no dia 20 de janeiro de 1959.....	185
Figura 134: Grupo formado por músicos da Corporação Musical São Vicente Férrer para atuar em eventos informais.....	186
Figura 135: Grupo musical em apresentação no Clube Centenário de Formiga.....	187
Figura 136: Marcação de entrada da banda ditada por Jorge Zaidam	188
Figura 137: Corporação Musical São Vicente Férrer (da esquerda para a direita é possível identificar Claudinê Silvio dos Santos, Manoel Duque e José Eduardo Júnior).....	192
Figura 138: Corporação Musical São Vicente Férrer, em 1988, sob a regência de Manoel Duque	193
Figura 139: Parte avulsa para Saxofone Alto do dobrado “Pe. João da Matta Rodarte”	195
Figura 140: Parte avulsa para 2º Trombone em Si do dobrado “Americano”, copiado por Zé Caetano Fiorentini em 26 de outubro de 1918	196
Figura 141: Parte avulsa para Requinta do dobrado “Saudades da Carlos Gomes”, cópia de 1919	197
Figura 142: Excerto contendo a assinatura de Boaventura da Silva Sobrinho datação e datação na cidade de Três Pontas/MG em 1902	197
Figura 143: Capa, primeira e última página do manuscrito de Pedro de Alcântara Veloso (1893)	198
Figura 144: Edição da peça Formiguense Sport Club	199
Figura 145: Formiguense Sport Club em 1919	200
Figura 146: Envelope contendo a “Marcha Militar Maestro Antônio Vieira”	200
Figura 147: Assinatura de Ildelfonso Inostroza Barrientos	202
Figura 148: Excerto de fotografia para identificação de Ildelfonso Inostroza Barrientos.....	202
Figura 149: Excerto da “Marcha-Hymno Cel. Florencio Rodrigues Nunes Sobrinho”	203

Figura 150: Exemplos de diferentes assinaturas de Antônio de Paulo Franco.....	204
Figura 151: Parte para piston da Marcha nº 1	205
Figura 152: Exemplo de listas de nomes encontradas em invólucros	206
Figura 153: Excerto da parte avulsa para 1ª clarineta do “Hino do 3º Congresso Vicentino Diocesano” do arranjo realizado por José Cecílio.....	207
Figura 154: Parte avulsa para 1ª clarineta da peça “Valsa” de Rogério da Silva Neto (1966)	207
Figura 155: Rodapé identificando a cidade de Pitanguy, 1936.....	208
Figura 156: Rodapé indicando a produção da cópia em Piumhy no dia 25 de outubro de 1914, por José Domingos de Souza.....	208
Figura 157: Excerto indicando o rodapé de cópia musicográfica produzida em Pains em 1915	209
Figura 158: Excerto indicando a existência da Corporação de São Geraldo em Piumhi (1911)	209
Figura 159: Rodapé de uma das partes avulsas da peça “Poloneza Obrigada a Ophcleide” copiada em 26 de abril de 1899 por Padre Ignácio Araújo	210
Figura 160: Rodapé de uma das partes avulsas da peça “Poloneza Obrigada a Ophcleide” copiada em 26 de abril de 1899 por Padre Ignácio Araújo	211
Figura 161: Excerto contendo o rodapé da parte avulsa para 2º Saxofone em Mib da peça “Catêrê”, copiada em 1892.....	211
Figura 162: Bilhete em nome de José Ribeiro (Zezinho) referente à Campanha Pró Manutenção das Retretas Domingueiras e Formação de Novos Músicos realizada pela Corporação Musical São Vicente Férrer durante a década de 1960.....	212
Figura 163: Carta informando sobre curso na cidade de Varginha/MG	214
Figura 164: Carta enviada ao Prefeito Antônio da Cunha Resende Ninico em 1981	215
Figura 165: Bilhete contendo promessa de auxílio financeiro em 1997	216
Figura 166: Carta em resposta ao município de Perdões/MG.....	217
Figura 167: Carta de Zé Arcanjo, para José Geraldo da Silva, datando 23 de julho de 1971	218
Figura 168: Teste de Música, 1948	219
Figura 169: Excerto de caderno encontrado no acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer	220
Figura 170: Cadernos de música doados do Ginásio Antônio Vieira para a Banda São Vicente Férrer	221

Figura 171: Carta-convite para o encontro de bandas em comemoração aos 140 emancipação política de Formiga e aos 90 anos de atividade da Corporação Musical São Vicente Férrer expedida em 7 de maio de 1998	222
Figura 172: Comunicado sobre a participação de onze bandas no encontro realizado na cidade de Formiga em 6 de junho de 1998	222
Figura 173: Solicitação de endereços de bandas mineiras atuantes em 1998	223
Figura 174: Corporação Musical São Vicente Férrer em apresentação na Inauguração do Terminal Rodoviário de Formiga em setembro de 1988.....	225
Figura 175: Corporação Musical São Vicente Férrer ao lado da Banda do 7º Batalhão da Polícia Militar de Bom Despacho durante a celebração do aniversário da cidade de Formiga em 1988	226
Figura 176: Corporação Musical São Vicente Férrer em 1989 na praça da Igreja Matriz.....	226
Figura 177: Troféus conquistados pela Corporação Musical São Vicente Férrer em exposição dos 100 anos da banda em 2008, Colégio de Aplicação do UNIFOR-MG.....	227
Figura 178: Excertos manuscritos das atas de reuniões ordinárias da diretoria da Corporação Musical São Vicente Férrer ocorridas 1998 (esquerda) e 2002 (direita).....	228
Figura 179: Corporação Musical São Vicente Férrer	228
Figura 180: Performance da Corporação Musical São Vicente Férrer em 1982.....	229
Figura 181: Exemplo de documento catalogado na Biblioteca Pública Municipal de Formiga	231
Figura 182: Exemplo de livro contendo as Atas de Promoção	232
Figura 183: Livro contendo as notas do corpo discente da Escola Normal na década de 1930	233
Figura 184: Exemplo de livro de registros e publicações referentes à Escola Normal	233
Figura 185: Balizas da Escola Normal	234
Figura 186: Convite e fotografia retratando a Fanfarra da Escola Normal em 1964	234
Figura 187: Exemplar do Jornal “A Formiga” de 20 de junho de 1964.....	235
Figura 188: Excertos de comentários a partir de postagem na rede social.....	238
Figura 189: Exemplo de partilhas de informações realizadas no grupo <i>Formiga, Fatos, Fotos & Filmes</i>	239
Figura 190: Aglomeração popular na Rua Barão de Piumhi no dia 1º de maio de 1928	241
Figura 191: Aplicação de zoom e filtros sobre a fotografia que retrata uma aglomeração popular na Rua Barão de Piumhi no dia 1º de maio de 1928 (Figura 62).....	241

Figura 192: Mapa da Bacia do Alto São Francisco, editado pelo autor a partir do Mapa de Planejamento e Gestão de recursos Hídricos Alto Rio São Francisco (2004).....	250
Figura 193: A Lenda da Cidade de Formiga	254
Figura 194: Fotografia mais antiga da cidade de Formiga, tirada em 1873, dia da inauguração do altar-mor da Igreja Matriz São Vicente Férrer	256
Figura 195: Fiel Cópia do Mapa da Conquista do Mestre de Campo Regente Chefe da Legião Ignacio Correya Pamplona, por Manuel Ribeiro Gonçalves (1784)	258
Figura 196: Excerto da transcrição "Marchas dos Negros de Pamplona"	261
Figura 197: Excerto do Mapa da Comarca do Rio das Mortes (1777).....	264
Figura 198: Transcrição do Livro de Provisões, Período 1764-1767, Armário 2, nele folha 59 verso (SOBRINHO, 2007, p. 256)	267
Figura 199: Excerto do "Mappa De todo o Campo grande, tanto da parte da conquista que parte com a campanha do Rio Verde e S. Paulo como de Piuhy Cabeceira do Rio de S. Francisco e Goyazes" demonstrando a região correspondente à localização de Formiga e os quilombos mapeados em suas imediações (ARQUIVO HISTÓRICO DO EXÉRCITO, [s.d.]	270
Figura 200: Mapa da Evolução Urbana do Município de Formiga, início do século XIX	271
Figura 201: Vista panorâmica de Formiga no início de Século XX a partir do morro do rosário	272
Figura 202: Cabeçalho de recibo de compra de produtos emitido pelo Largo do Ferro, julho de 1873	272
Figura 203: Fotografia de Formiga, considerada como registro fotográfico mais antigo (1872)	286
Figura 204: Cidade de Formiga, início do século XX.....	286
Figura 205: Igreja Matriz São Vicente Férrer na segunda metade do século XIX.....	288
Figura 206: Vista de Formiga a partir da margem direita do rio, sem datação	290
Figura 207: Vista panorâmica de Formiga, bairro do rosário (primeira década do século XX)	291
Figura 208: Antiga Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Formiga (1814-1967)	294
Figura 209: Largo da Federação e reunião de pessoas em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário no final do Século XIX.	295
Figura 210: Representação da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (por Luís Frade).....	296
Figura 211: Sinos que estavam localizados na antiga Igreja do Rosário	304

Figura 212: Retirada dos sinos da antiga Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Formiga em 1966	304
Figura 213: Praça da Igreja Matriz São Vicente Férrer de Formiga em 1900.....	305
Figura 214: Grupo de Congadeiros liderados por Vicente Antônio Alves (conhecido com Canhoto) na Festa de Nossa Senhora do Rosário em 1963	313
Figura 215: Grupos de Congado em Formiga/MG fotografados por Marcela Machado, à esquerda Terno de Moçambique e à direita Terno de Vilão do Elias (RESVISTA A PAR, 2005, p. 24–25).....	316
Figura 216: Excerto musicográfico da parte para Soprano da “Missa Cathedral” (1808)	321
Figura 217: Excerto musicográfico da parte para Tenor da “Missa Cathedral” (1898)	321
Figura 218: Padre João da Matta Rodarte	324
Figura 219: Excerto do Jornal Correio da Formiga, 1903	325
Figura 220: Fotografia de uma banda não identificada em Formiga.....	327
Figura 221: Teatro Municipal na Rua do Alecrim, fotografia do final do século XIX.....	328
Figura 222: Cine Theatro Municipal da cidade de Formiga.....	329
Figura 223: Interior do Cine Theatro Municipal em 14 de dezembro de 1942.....	330
Figura 224: Foto de Chico Diabo divulga em Formiga.....	336
Figura 225: Tiro de Guerra 267 na segunda década do século XX.....	337
Figura 226: Comemoração do centenário da independência do Brasil, dia 7 de setembro de 1922, realizada pelo Tiro de Guerra 267 (Formiga) e o Tiro de Guerra 619 (Arcos), destacando a presença de um grupo musical à esquerda na fotografia	338
Figura 227: Escola de Instrução Militar nº 192 na praça São Vicente Férrer em 7 de setembro de 1929	338
Figura 228: Desfile cívico no centro de Formiga.....	340
Figura 229: 1º Festa Formiguense Ausente em 6 de junho de 1970, destacando a presença da Corporação Musical São Vicente Férrer e de uma tropa militar, possivelmente o Tiro de Guerra local	341
Figura 230: Desfile do Tiro de Guerra em 1961 em celebração do dia da independência do Brasil, destacando dois militares portando cornetas.....	342
Figura 231: Desfile em celebração ao 1º centenário do município de Formiga em 1958, destacando a participação da Banda de Tambores do Batalhão de Guardas da Polícia Militar de Minas Gérias e a presença da Corporação Musical São Vicente Férrer marchando em seguida.....	343

Figura 232: Desfile em celebração ao 1º centenário do município de Formiga, em 1958, destacando a presença da Fanfarra Feminina do Colégio Santa Teresinha e a participação da Banda de Tambores do Batalhão de Guardas da Polícia Militar de Minas Gerais.....	344
Figura 233: Desfile em celebração ao 1º centenário do município de Formiga, em 1958, evidenciando a atuação de uma corneteira da Fanfarra do Colégio Santa Teresinha ao lado da Banda de Tambores do Batalhão de Guardas da Polícia Militar de Minas Gerais.....	344
Figura 234: Inauguração da estação de Formiga em 1905	347
Figura 235: Estação Ferroviária da Cidade de Formiga	347
Figura 236: Formatura do Tiro de Guerra 261, em 1969, em frente à Igreja Matriz São Vicente Férrer	362
Figura 237: Corporação Musical São Vicente Férrer durante evento promovido pela Igreja Matriz em 1946, sob a direção do Pároco Remaço Fóxius	364
Figura 238: Vista panorâmica da cidade de Formiga veiculada pela Revista Manchete em 1962	366
Figura 239: Fotografia contendo dois dos educandários formiguenses na primeira metade do séc. XX	369
Figura 240: Fotografia do Ginásio Antônio Vieira	370
Figura 241: Corpo docente do Ginásio Antônio Vieira.....	371
Figura 242: Prédio da Escola Normal de Formiga a partir de 1936.....	378
Figura 243: Excerto da “Acta de promoção do 1º anno do curso normal da Escola Normal Official de Formiga (Cadeira de Música e Canto Coral)” lavrada em 3 de dezembro de 1930	382
Figura 244: Fragmento do livro de Atas de Promoção de 1933, contendo as médias das alunas do 1º ano do Curso de Aplicação da Escola Normal de Formiga.....	384
Figura 245: Corpo docente da Escola Normal Municipal de Formiga.....	384
Figura 246: Trecho contendo as médias do curso de Adaptação da Escola Normal em março de 1933	385
Figura 247: Páginas do Livro de Atas contendo as médias do 1º ano do curso Normal em 1933	386
Figura 248: Excerto da Ata da 1ª Prova Parcial de 1956.....	387
Figura 249: Excerto da Ata da 2ª Prova Parcial de 1960.....	387
Figura 250: Excerto do “Termo de promoções de curso de adaptação da Escolar Normal de Formiga em primeira época” datando 6 de dezembro de 1934	388

Figura 251: Excerto do “Jornal de Formiga”, edição de 6 de junho de 1970.....	389
Figura 252: Excerto da programação das celebrações do centenário de Formiga.....	389
Figura 253: Alunos dos cursos de Adaptação e Primário do Colégio Santa Teresinha em 1954	390
Figura 254: Termo de Contrato para aulas de educação musical no Colégio Santa Teresina em 1970	391
Figura 255: Convite para recital de alunos de Odette Khouri em 1990	392
Figura 256: Uso de cores para o ensino de leitura de notas	393
Figura 257: Fragmento do caderno de planejamento de aulas de Odette Khouri de 1979.....	393
Figura 258: Excerto de uma cópia do “Hino da Academia Santa Cecília” de 1960	396
Figura 259: Trecho de reportagem de jornal sobre a criação de escolas de música em Minas Gerais.....	396
Figura 260: Imagem de divulgação sobre o Conservatório Estadual de Música de Formiga (1965)	397
Figura 261: Projeto de lei para a criação do Conservatório de Música do Município de Formiga.....	398
Figura 262: Desfile do Colégio Santa Teresinha de Formiga em 1956.....	401
Figura 263: Fanfarra do Colégio Santa Teresinha de Formiga em 1958.....	401
Figura 264: Desfile do Colégio Santa Teresinha de Formiga na década de 1950.....	402
Figura 265: Integrantes da banda do Colégio Santa Teresinha ao lado da baliza e do treinador esportivo, Floriano Simões, em 1956	403
Figura 266: Alunas do Colégio Santa Teresinha no desfile de 1958.....	403
Figura 267: Desfile das alunas do Colégio Santa Teresinha em celebração ao centenário de emancipação política de Formiga em 1958	404
Figura 268: Grupo da Escola de Instrução Militar anexa ao Ginásio Antônio Vieira.....	405
Figura 269: Fanfarra do Ginásio Antônio Vieira em 1958.....	405
Figura 270: Fanfarra do Colégio Santa Teresinha em 1955	406
Figura 271: Cópia representando o Hino Oficial ao Colégio Santa Teresinha, músico por Francisco Fonseca e letra de Irmã Maria Elizabeth.....	407
Figura 272: Carros alegóricos em 1958.....	407
Figura 273: Fanfarra do Colégio Santa Teresinha na década de 1970	408
Figura 274: Fanfarra do Colégio Santa Teresinha em 1998.....	408
Figura 275: Desfile cívico na cidade de Formiga.....	409

Figura 276: Desfile da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão, antiga Escola Normal em 1986	410
Figura 277: Apresentação da fanfarra da "Escola Normal" foi no pátio do 12º RI (Atual 12º Batalhão de Infantaria de Montanha Leve), em Belo Horizonte, na década de 1960	411
Figura 278: Corporação Musical São Vicente Férrer, vestindo branco, juntamente com músicos que também participaram da Fanfarra da Escola Normal, vestindo vermelho, em 1982	411
Figura 279: Fanfarra da “Escola Normal” no pátio do Colégio Santa Teresinha de Formiga em 1966 sob a regência de Orlando Arouca.....	412
Figura 280: Fanfarra Maria de Lourdes Vaz nas dependências do Colégio Santa Teresinha	412
Figura 281: Encenação sobre a condenação e morte de Tiradentes no Colégio Santa Teresinha, 1965	413
Figura 282: Desfile da Escola Normal de Formiga em 1958	414
Figura 283: Carro alegórico no desfile do centenário de Formiga em 1958	414
Figura 284: Corneteiros da Fanfarra da Escola Normal em 1964	415
Figura 285: Fanfarra da Escola Normal em 1973.....	416
Figura 286: Fanfarra da Escola Normal no 12º IR em Belo Horizonte.....	417
Figura 287: Parte dos instrumentistas de sopro da Fanfarra da Escola Normal em 1983	418
Figura 288: Fanfarra da Escola Normal no Estádio Juca Pedro em 1966	420
Figura 289: Passagem da imagem de Nossa Senhora Aparecida por Formiga em 1968	421
Figura 290: Inauguração do Fórum Magalhães Pinto em 1965.....	422
Figura 291: Fanfarra do Polivalente, década de 1980	423
Figura 292: Fanfarra do Colégio de Aplicação da FUOM	423
Figura 293: Fanfarra do Instituto 6 de Junho	424
Figura 294: Crianças da Fanfarra do Instituto 6 de Junho.....	425
Figura 295: Fanfarra do Instituto 6 de Junho	425
Figura 296: Tiro de Guerra ²⁶¹ , em 1967	426
Figura 297: Banda de Música no carnaval de Formiga em 1905	432
Figura 298: Fotografia veiculada na Revista da Semana de 1905.....	433
Figura 299: Carnaval de Formiga em 1905	434
Figura 300: Grupo carnavalesco em Formiga, 1930	435
Figura 301: Bloco 13 de Maio, identificado também como Bloco do Zé Pereira.....	436
Figura 302: Bloco Carnavalesco dos Artistas	437

Figura 303: Bloco Carnavalesco Flor do Manacá	438
Figura 304: Grupo Carnavalesco Electro Jazz	438
Figura 305: Matriz para mimeógrafo contendo a melodia intitulada “Zé Pereira”, contendo as iniciais de Odette Khouri e a data de 09 de fevereiro de 1982.....	439
Figura 306: Conjunto Dália Azul no carnaval de 1962.....	440
Figura 307: Conjunto Centenário	441
Figura 308: Fragmento de fotografia do Conjunto Dália Azul no carnaval de 1955 destacando o cone de latão utilizado para amplificação vocal.....	443
Figura 309: Chico Goião	444
Figura 310: Conjunto Dália Azul em um baile na cidade de Itapeceira, 1962.....	445
Figura 311: Zico Dantas em diferentes grupos musicais na primeira década do século XX .	447
Figura 312: Corporação Musical São Vicente Férrer.....	447
Figura 313: Conjunto do Ari	448
Figura 314: Conjunto Dália Azul em baile no carnaval de 1964 realizado na Máquina do Café	448
Figura 315: Reportagem do Jornal de Formiga sobre o carnaval de 1979.....	449
Figura 316: Folhetos contendo os sambas-enredo dos carnavais de 1977, 1978 e 1979	450
Figura 317: Conjunto Electro Jazz em 1948	451
Figura 318: Conjunto do Ritmo “Dalha” Azul (1955).....	452
Figura 319: Conjunto do Ritmo Dália Azul durante o carnaval de 1960 em Formiga	453
Figura 320: Conjunto Centenário com reforço de músicos da Corporação Musical São Vicente Férrer	455
Figura 321: Conjunto Tropi Capri.....	456
Figura 322: Grupo composto por Manoel Duque, Zé Grande, Geraldinho e Vantuil na década de 1960	457
Figura 323: Grupo Carnavalesco, décadas de 1950 ou 1960	458
Figura 324: Grupo carnavalesco na década de 1960	459
Figura 325: Carnaval em Formiga, foto datando 1960.....	460
Figura 326: Carnaval em Formiga, foto datando 1963.....	460
Figura 327: Carnaval de 1965	461
Figura 328: Excertos contendo letras das paródias veiculadas para a população	462
Figura 329: Filmagem do Carnaval de 1988 em Formiga.....	464
Figura 330: <i>Heu Domine</i> , copiado por Pedro Severiano de Deus em 3 de abril de 1917	470
Figura 331: Parte avulsa para trombone do “Hymno de Procissão”	471

Figura 332: Invólucro indicando “Muzicas de Semana Santa – Miserere e Stabat de Mater”	472
Figura 333: Cópia da parte de Soprano de um “Miserere” produzida por Liquinha Soraggi em 6 de abril de 1916	473
Figura 334: Parte avulsa para 1º piston da peça “Mottetos de Paysos”	474
Figura 335: Manuscrito da peça vocal “Motetos de Dores Triple”	474
Figura 336: Manuscrito da “Ladainha de Fá – Altus”	475
Figura 337: Programação da Semana Santa de 1973 organizada pela Paróquia São Vicente Férrer	477
Figura 338: Missa Solene copiada por Odette Khouri em 1969.....	477
Figura 339: Livros que pertenceram ao Padre Remaclo Fóxius.....	478
Figura 340: Padre Remaclo Fóxius	479
Figura 341: Parte avulsa do “Hino São Vicente Férrer”	480
Figura 342: Documento contendo um histórico do órgão de tubos.....	482
Figura 343: Franz Stangelberger	483
Figura 344: Órgão de Tubos da Igreja Matriz São Vicente Férrer, 2021	485
Figura 345: Coral Cristo Rei, foto datando 6 de junho (anterior a 1956)	486
Figura 346: Coral Cristo Rei em 1960	487
Figura 347: Coral de Coroinhas 1968.....	488
Figura 348: Integrantes do Coral Cristo Rei, década de 1960.....	489
Figura 349: Coral de Coroinhas Dehonianos em 1960.....	489
Figura 350: Fotografia de Nicolau Drei publicada na Revista Manchete em 8 de dezembro de 1962	491
Figura 351: Professor Fábio Simões.....	492
Figura 352: Cópia editada da “Rapsódia Hungara nº 2 para Piano a 4 Mãos” de F. Liszt contendo o nome de Edmée Braga Rodarte.....	493
Figura 353: Alunas do Colégio Santa Teresinha em 1952	494
Figura 354: Bloco Flor do Manacá em 1938.....	495
Figura 355: Bloco Flor do Manacá em 1943	495
Figura 356: Serenata em Formiga na década de 1960.....	497
Figura 357: Quadrícula sobre a Ótica Isis publicada em 10 de maio de 1955 (FRANCISCO, 1955).....	498
Figura 358: Eunézimo Lima	499

Figura 359: Anúncio sobre consócio de pianos.....	500
Figura 360: Notícia sobre a novela “Agora é que são elas”	501
Figura 361: Excerto de uma das cópias de “Passo Doppio Presagio”, assinada por Maria José	501
Figura 362: Excerto de uma das cópias de “Passo Doppio Presagio”, assinada por Liquinha Soraggi.....	502
Figura 363: Dupla de músicos formiguenses, Nonô e Naná	503
Figura 364: Nonô e Naná durante o 2º Festival de Música Popular Brasileira no Cine Teatro Glória.....	504
Figura 365: Cartaz do II Festival da Música Sacra, realizado em 1981	506
Figura 366: Programação da etapa Formiga do 41º Festival Nacional da Canção.....	507
Figura 367: Cópia da canção “Eu Te Amo Formiga”, de Lamartine Babo.....	508
Figura 368: Programa de Calouros na Rádio Difusora de Formiga, 1956	509
Figura 369: Acróstico contendo a letra da marcha-canção de Mozart Bicalho.....	510
Figura 370: Música da caravana oficial de Carlos Camarão, composta por Mozart Bicalho em 1941	511
Figura 371: Fotocópia do “Hino à Formiga” de 1936.....	513

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Mapeamento dos acervos institucionais em Formiga entre 2017 e 2022.....	57
Quadro 2: Mapeamento dos acervos pessoais em Formiga entre 2017 e 2022.....	59
Quadro 3: Grupos participantes das festividades de celebração dos 140 anos do município de Formiga e dos 90 anos de atividade da Corporação Musical São Vicente Férrer	224
Quadro 4: Repertórios informados pelos grupos participantes das festividades de celebração dos 140 anos do município de Formiga e dos 90 anos de atividade da Corporação Musical São Vicente Férrer	225
Quadro 5: Detalhamento, por quarteirão, dos moradores de Formiga em 1839	280
Quadro 6: Planejamento de Odette Khouri, elaborado a partir do caderno de 1979.....	395

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Evolução Salarial, em Cruzeiro, entre 1960 e 1966.....	213
Gráfico 2: Subdivisão populacional de Formiga em 1808	274
Gráfico 3: Quantitativo da população segundo informações do Mapa de População do Distrito da Aplicação de São Vicente Férrer da Formiga.....	274
Gráfico 4: Crescimento populacional em Formiga na primeira metade do século XIX	277
Gráfico 5: População de Formiga em 1826	277
Gráfico 6: População de Formiga em 1832	278
Gráfico 7: Dados a partir do Mapa Estatístico de 1839.....	279
Gráfico 8: Crescimento populacional em Formiga entre os anos de 1808 e 1874.....	281
Gráfico 9: Relação entre população livre e cativa ao longo do século XIX em Formiga	282

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	31
1. FONTES PARA O ESTUDO DA MÚSICA EM FORMIGA: Pontos de Partida para Compreender as Práticas Musicais na Cidade.....	45
1.1. Gibran Zorkot e os Documentos Sobre sua Guarda	67
1.1.1. O Acervo de um Compositor Formiguense: Francisco Fonseca	71
1.1.2. O Acervo de Odette Khouri de Carvalho.....	99
1.2. O Acervo do Museu Municipal de Formiga.....	118
1.3. Fontes para o Estudo da Música Depositadas na SECULT.....	128
1.3.1. Acervo da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus.....	142
1.4. Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer.....	154
1.5. Outros Acervos: Escolas, Biblioteca e uma Comunidade Virtual.....	230
1.6. Outras Considerações	242
2. O POUSO DA FORMIGA: Formação e Desenvolvimento Cultural do Município Desde o Povoamento até as Primeiras Décadas do Século XX.....	246
2.1. Os Primeiros Registros Históricos Sobre Formiga.....	249
2.2. O Desenvolvimento Comunitário de Formiga no Século XIX.....	267
2.3. As Primeiras Igrejas em Formiga e os Festejos do Congado	285
2.4. Evidências Musicais Entre os Séculos XIX e XX.....	318
3. FORMIGA, A CIDADE CIGARRA: Histórias Temáticas, Contextos e Práticas Musicais no Século XX	360
3.1. Formação e Educação Musical Formal em Formiga no século XX.....	366
3.2. As Fanfarras Como Espaços de Prática e Formação Musical	399
3.3. Os Carnavais em Formiga	428
3.4. Música e Religiosidade.....	464
3.5. Música na Princesa D'Oeste Mineiro: Eventos, Pessoas e Histórias	490
CONSIDERAÇÕES FINAIS	516
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	522

INTRODUÇÃO

*Na areia,
Há rastros para cá e para lá.
Porque é que todo mundo passa aqui?*

*Todos conseguiram transpor os véus,
Atravessar a planície,
E galgar a montanha?*

*Mas agora eu estranho essas estradas,
Caminhos da vida...*

*Eu por esses caminhos já passei,
Eles mudaram, eu também mudei...*

Washington Ferreira Pires (1892-1970)¹

Por meio de um número colossal de fontes históricas, neste trabalho, é apresentada uma visão panorâmica sobre as práticas musicais em Formiga, cidade localizada na região centro-oeste de Minas Gerais. Estes indícios que dizem respeito à diferentes modos de se fazer música e seus múltiplos contextos, revelaram dados referentes ao cotidiano no município de e nos possibilitaram um olhar ainda inédito na historiografia produzida sobre esta localidade. A pesquisa teve início a partir do levantamento de acervos locais que contêm evidências documentais que possibilitaram a identificação de variadas atividades relacionadas à diversidade musical existente na Princesa D'Oeste Mineiro e em seu entorno. Muitos destes acervos, se configuraram como espaços institucionais e familiares, utilizados como repositórios em que documentos de tipologias variadas, que foram sendo acumulados principalmente ao longo do século XX.

Metodologicamente, na construção desta narrativa sobre as práticas musicais em Formiga – e que contém procedimentos que também podem ser replicados na elaboração de histórias sobre as músicas de outras localidades semelhantes a que está sendo retratada neste texto – lidamos, em especial, com vertentes da musicologia como a etnomusicologia (buscando enxergar os diferentes modos de se fazer música) e a arquivologia musical (interpelando diferentes tipologias de fontes musicográficas), mas, também abordamos, de forma teórica e prática, fontes de distintas qualidades e que servem potencialmente aos estudos musicológicos, como, por exemplo: fontes hemerográficas, cartográficas, documentos

¹ Poesia atribuída a Washington Ferreira Pires (SOUZA JUNIOR, [s.d.]).

epistolares, documentos cartoriais, registros escolares, bem como um representativo volume de testemunhos iconográficos. Ainda neste sentido, fizemos usos de pressupostos teórico-metodológicos como a micro-história e da história oral, considerando a realização de entrevistas como um meio de produção de fontes, tendo em vista a legitimidade das narrativas oriundas das experiências de vidas de pessoas que vivenciaram Formiga e seus contextos musicais. O trabalho empreendido diretamente com seres humanos, foi realizado de acordo com a avaliação da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa, aprovada mediante o parecer consubstanciado de número 5.379.862, emitido logo após a verificação dos documentos que apresentaram a este comitê informações referente aos recursos metodológicos para coleta e análise dos dados, as formas de abordagem para com os interlocutores citados ao longo deste trabalho, bem como os riscos representados por esta pesquisa para ambas as partes.

Uma vez que, em uma abordagem histórica, trabalha-se com sociedades que já desapareceram ou transmutaram, e, principalmente, com processos que já se extinguíram ou que sofreram modificações através do tempo, a pesquisa documental e as fontes históricas² estão situadas do cerne dos vieses teórico-metodológicos que sustentam este trabalho (como a arquivologia, a musicologia, a micro-história, a análise iconográfica e hemerográfica, dentre outros supracitados), sendo o principal meio para que possamos perceber o que, ao longo do texto, é tratado como “música formiguense”. Esta designação, porém, não é utilizada aqui com o intuito de conceituar fazeres e lhes conferir uma apropriação específica, mas é empregada no intuito de distinguir e mencionar as práticas musicais produzidas, ocorridas ou vivenciadas no espaço geográfico de Formiga.

Para que o processo de pesquisa fosse possível, em muitos destes acervos, foi necessário a realização de intervenções prévias, como a higienização e organização do conteúdo, viabilizando o levantamento e análise documental. O contingente de fontes encontradas foi demasiado grande e demandou a realização de procedimentos que antecederam a análise musicológica e, conseqüentemente, consumiram um maior tempo e necessitaram de mais recursos do que projetado na fase inicial desta pesquisa. No conjunto deste trabalho, foram realizadas aproximadamente vinte e duas mil e quinhentas digitalizações de documentos históricos levantados nos acervos em Formiga³, contudo, para além da escrita deste texto, esta recolha deve ser considerada como um procedimento ainda em progresso

² Fontes históricas podem ser entendidas como os diversos indícios, resíduos, vestígios, discursos e materiais de diferentes tipologias que, ao serem deixados por seres humanos historicamente situados no passado, chegaram ao tempo presente através de caminhos diversos (BARROS, 2019).

³ Considerando os documentos consultados em repositórios digitais e outros cuja digitalização não foi permitida ou possível, chega-se a margem proximal de trinta mil fontes.

face ao surgimento frequente de novos núcleos documentais no município, pois, considera-se um processo de pesquisa contínuo mesmo após a finalização desta sua representação textual.

Diante do contexto apresentado, o desafio de empreender uma narrativa⁴ sobre a música formiguense abordando um grande número de acervos foi compreendido também como uma oportunidade e uma demanda eminente, tendo em vista especialmente seis fatores diretamente conectados: 1) A falta de estudos anteriores relacionados a este assunto em específico; 2) O lugar êmico do pesquisador, nascido na cidade e atuante em seus contextos culturais e educacionais; 3) A vulnerabilidade da situação de conservação e preservação de grande parte dos documentos identificados antes e durante a pesquisa e a urgência de ações capazes de impactar na salvaguarda dos mesmos e de suas informações; 4) A compreensão de que a realização deste estudo configura-se como uma pesquisa de base que, a partir do levantamento, mapeamento, identificação e análise de várias fontes para o estudo da música formiguense e seus contextos de produção, poderia potencializar a realização de trabalhos futuros no âmbito dos estudos culturais e o fortalecimento das práticas de cultura local; 5) A possibilidade de intervenções locais, a produção e a difusão de conhecimento acerca das práticas musicais na história do município, o fomento à integração entre a pesquisa em música e o fazer musical, bem como a articulação com mecanismos de fomento para ampliação das atividades culturais produzidas a partir dos resultados desta investigação; 6) O entendimento de que os caminhos práticos, técnicos e teórico-metodológicos adotados neste estudo podem servir como referencial para o desenvolvimento de atitudes de pesquisas em realidades que demandam intervenções semelhantes, sobretudo em regiões interioranas brasileiras.

Em relação ao escopo geográfico desta pesquisa, seja na história da música mineira ou no contexto mais amplo do Brasil, o lugar de Formiga, como cidade localizada na região centro-oeste de Minas Gerais pode ser um eixo para compreender um macro-contexto historiográfico na musicologia. A escolha em focar nessa localidade justifica-se tendo em vista que o estudo sobre um micro-contexto, vislumbrando o conceito de um “excepcional normal” (REVEL, 1998), possibilita discutir a problemática acerca do que podemos identificar em relação às práticas musicais existentes na história considerando dois aspectos: 1) a quantidade de fontes encontradas, o que indica para uma conjuntura substancialmente musical, fato que não foi sistematicamente evidenciado antes da produção deste trabalho; 2) a situação de que o contexto musical formiguense, sobretudo em sua história, não é corrente no conhecimento comum da comunidade formiguense diante da falta de uma organização e

⁴ É inerente à própria narrativa o ensejo de responder o que aconteceu ou como algo se passou, sendo, toda ciência, uma resposta aos embaraços da percepção (RICOEUR, 1968).

exposição textual específica sobre as práticas musicais locais. De forma análoga, partindo de um contexto localista em direção a um espectro mais amplo da realidade, a presente pesquisa permite traçar congruências em relação ao estado da arte das pesquisas sobre as práticas musicais na história dos municípios localizados nas regiões interioranas brasileiras, ainda incipientes, mas possivelmente promissoras para a construção de narrativas a partir de musicologias locais. Nessa direção, a presente pesquisa tange também essa questão geocontextual e se propõe, enquanto abordagem experimental, a lidar com diferentes jogos de escalas à medida em que uma narrativa sobre a música na história de Formiga é construída.

Os fenômenos observados em uma realidade de dimensão local, a nível de uma cidade, assumem significados diferentes, e até novos, quando analisados a partir de uma nova escala de observação mais ampla. Assim, é possível que os resultados oriundos de análises de uma realidade micro, possam ser utilizados na extração de generalizações mais dilatadas, mesmo que as observações iniciais tenham origem a partir de dimensões mais estreitas, assumindo um papel mais próximo do conceito de experimentação do que propriamente de exemplo. Jogos de escalas podem funcionar como um meio de atribuir dimensões internas a um objeto de análise a partir de perspectivas variadas de observação e servir a propósitos experimentais. Para a micro-história, a redução de escalas pode ser aplicada em qualquer lugar como procedimento analítico e independe das dimensões dos objetos analisados, acreditando que os diferentes níveis de análise, como, por exemplo, a microanálise, revelará fatos que, a princípio, um olhar amplo não revelaria, permitindo contextualizações que partam de colocações formais e comparativas acerca de um fato ou evento, bem como um modo de comportamento ou conceito, em uma série de outros elementos que são semelhantes mesmo que possam estar separados em dimensões de espaço e tempo, baseando-se em similaridades por vias da analogia, identificando conjuntos de elementos que compartilham de certas características (LEVI, 2011).

A trama percorrida neste trabalho revela diversas conjunturas em que a prática musical se deu em Formiga nos séculos XIX e XX, evidenciando o papel de indivíduos, grupos e instituições, trazendo uma narrativa cuja costura perpassa por fontes dialógicas⁵ e temporalidades distintas dentro do largo escopo abordado. Diante das várias tipologias de fontes encontradas e tendo em perspectiva os contrapontos possíveis entre as dimensões “particular” e “geral”, viu-se uma justificativa para a escolha de tratar os fatos musicais em

⁵ Podem ser caracterizadas como documentos cujo objetivo de produção, materialismo e trama integra diferentes vozes. Como exemplo, é possível citar processos criminais, pois envolvem depoimentos de réus, testemunhas, autoridades, dentre outros interlocutores (BARROS, 2018, p. 34-35).

Formiga a partir de questões mais amplas, relacionadas às práticas, as formações e o espaços no qual a música foi identificada por meio das fontes, e não se atendo ao estudo de casos específicos dentro do cenário cultural no município que esta pesquisa desvelou. De forma complementar, a base documental levantada para este trabalho traz possibilidades variadas de aprofundamento a partir das ocorrências ligadas à música formiguense e que podem servir como ponto de partida para outros desdobramentos e interseções dentro das ciências musicais, sociais e culturais como a própria Musicologia, nas suas várias dimensões disciplinares, bem como na sua transversalidade com a História Cultural e a História Social, dentre outros campos do conhecimento, possibilitando também perspectivas que abordem as interseções entre estes.

O uso de documentos musicográficos têm se mostrado como recorrente fonte de estudo para musicólogos e pesquisadores que abordam práticas musicais, sobretudo aquelas de cariz histórico. Embora este seja um trabalho sobre a música em Formiga, restringir-se à análise estrutural dos documentos musicográficos encontrados e seus aspectos musicais formais mostrou-se insuficiente para a compreensão dos seus significados em âmbito social e cultural e suas funções na sociedade. Entretanto, evidencia-se que o olhar sobre estes aspectos e a realização de estudos posteriores poderão ainda fornecer informações significativas sobre a prática musical local mesmo que partam da musicografia como objeto de estudo em relação às práticas performáticas existentes na história do município.

O olhar do pesquisador, quando voltado para os significados e representações existentes a partir de seus objetos de pesquisa, tende a se ampliar para mapeamentos mais abrangentes e capazes de abarcar diferentes perspectivas, uma vez que se compreenda os objetos musicais enquanto objetos sociais e que, conseqüentemente, estão atrelados à demais representações sociais expressas em distintos meios de veiculação da informação que podem se configurar também em fontes para o estudo da música (ARCANJO JÚNIOR, 2012). Neste sentido, a construção de uma história cultural das práticas musicais aqui proposta, lida com os possíveis significados que as fontes de pesquisa podem assumir na sociedade e em determinado tempo histórico, seja como obra artística, documento ou evento em si, extrapolando a noção de documento enquanto simples artefato. Deste modo, as fontes diretas foram analisadas como evidências para compreensão de um contexto mais amplo, performatizado pelas ações de grupos e indivíduos que, em meio às complexidades das tramas da vida e das comunidades, enredaram as atividades musicais na história de Formiga.

Em relação à prática musicológica, foi possível identificar aproximações com os procedimentos teórico-metodológicos relacionados à micro-história, cujas referências teóricas são variadas e possibilitam intercâmbios e interseções com diversas áreas no campo das Humanidades sem a necessidade de recorrer a um sistema próprio de conceitos (LEVI, 2011). Assim, alinhado com características identificadas na micro-história, este trabalho constitui-se na utilização de variados níveis de escalas para abordar as fontes e os objetos estudados, abordando cada uma das análises em um âmbito municipal, e alternando o foco entre os agentes ou sujeitos, as formações, as práticas, os contextos e os espaços que aparecem neste estudo condicionados à produção de uma narrativa inteligível. Neste sentido há um olhar analítico sobre as práticas musicais na história da cidade, seus diálogos com outros contextos mais amplos (regionais, estaduais, dentre outros enquadramentos) e, simultaneamente, se atentando para o desenrolar de trajetórias de grupos e sujeitos, considerando que os processos de “fazer musical” se dão de forma associativa, afinal, a história de uma localidade se dá pelas ações de seus viventes ao longo do tempo. Assim, foi possível identificar situações e eventos específicos na história local, como o papel de instituições e indivíduos, a reconstituição de trajetórias e das redes sociais e de atuação destes sujeitos.

Questões como a abordagem de várias temporalidades distintas, as relações entre o particular e o geral em diferentes níveis, a dimensão experimental, o largo espectro de definições temáticas, podem ser identificadas nas tramas que compõem esta pesquisa e surgem como desafios a serem superados diante do empreendimento que é lidar com a natureza fundamentalmente entrelaçada dos fenômenos sociais e com a tentativa de descrever e explicar a complexidade da realidade das práticas musicais abordadas na história, sobretudo a partir de consultas indiciárias, da produção e da interpelação de fontes.

Neste sentido, os documentos levantados no desafio paleográfico empreendido nos acervos de Formiga, ofereceram fontes substanciais para a produção de conhecimento sobre as práticas musicais na história do município e servem como subsídio consistente para compreensão especialmente de contextos passados no século XX. Contudo, a formação da povoação se deu a partir de meados do século XIX e, neste estudo, viu-se também a possibilidade de questionar o que as fontes encontradas não revelavam diretamente sobre como a prática musical se deu em contextos silenciados ou inferiorizados. O expoente contingente documental encontrado nos acervos do município, por estar diretamente relacionado a repertórios de concerto, coros, bandas e conter majoritariamente música prescrita (geralmente endereçada a um determinado viés social dominante), abriu novos horizontes para questionamentos relacionados especialmente à música que era praticada pelas

camadas populares oitocentistas, de grande parcela negra, escravizada ou forra, e que compunha a numerosa parte pobre da povoação. Podemos considerar que sua produção de memórias pode ser evidenciada em práticas da tradição religiosa local, mas que indícios documentais aparentam ser escassos, pois, na época de então, não eram vistos como práticas a serem documentadas e que, diferente da música de concerto, ou daquelas praticadas pelas corporações musicais, não necessitavam de registros prescritivos para sua execução, transmissão e aprendizado que, predominantemente, ocorria pelas vias da oralidade e da própria imersão e vivência na cultura.

Desta maneira, de forma contrastante com as informações que estão evidenciadas na documentação levantada nos acervos locais, bem como, nos jornais de época, que exaltam personalidades marcantes e seus feitos grandiosos, foi necessário ir além dos núcleos documentais localizados em Formiga para encontrarmos indícios da experiência das camadas populares no passado, buscando fontes em outros acervos – como, por exemplo o acervo do Arquivo Público Mineiro, o acervo da Biblioteca Nacional, bem como os repositórios de outras instituições detentoras de documentação histórica – na tentativa de encontrar evidências que remetessem à prática musical em Formiga em tempos mais remotos, especialmente sobre o século XIX. De forma geral, quanto mais o historiador adentra-se no passado de uma realidade a ser pesquisada buscando reconstruir as experiências do seu povo, sobretudo das classes sociais mais pobres, a variedade e qualidade de fontes à disposição torna-se mais restrita (SHARPE, 2011). Assim, embora tenham sido encontrados indícios que apontem para essa porção mais pobre da população que vivia em Formiga, este trabalho não consegue colmatar a carência de material encontrado que forneça testemunho direto produzido por essas próprias pessoas.

O fato de uma fonte não ser objetiva ou não ter sido diretamente produzida pelo grupo ou indivíduo a qual diz respeito, embora possa lhe tornar fosca, não invalida sua utilidade enquanto indício de investigação (GINZBURG, 2006). Neste sentido, casos judiciais, registros paroquiais, documentação financeira, listas nominais, dentre outros documentos oficiais ou não, oferecem ao trabalho historiográfico uma base propícia para a interpretação de experiências do passado (SHARPE, 2011). Estes distintos tipos de fontes dialógicas, das quais variadas vozes afloram, oportunizam enxergarmos diferentes versões dos acontecimentos que através delas emergem (se complementando ou conflitando), nos possibilitando perceber variadas visões de mundo embutidas em toda uma vasta e dialógica trama de realidade passada, da qual captamos alguns fios para compreender algumas das

formas de relação que seus produtores e atores sociais a quem dizem respeito estabeleceram uns com os outros em determinado tempo e lugar.

Neste quadro, a busca por alcançar tradições centenárias existentes em Formiga utilizando uma abordagem mais técnica da história oral (AMADO; FERREIRA, 2006), permitiu recorrer à produção de fontes orais por meio da realização de entrevistas com antigos moradores e agentes culturais da localidade, considerando as informações oriundas destes, assim como as demais fontes utilizadas neste estudo, como complementares dentro da narrativa sobre as práticas musicais na história de Formiga⁶. A fala do pesquisado, considerada como uma importante fonte e um recurso a mais para a composição da pesquisa e das interpretações empregadas na construção das narrativas que ecoam no presente texto. Dentro das possibilidades, os depoimentos coletados foram ponderados à luz de fatos que assegurassem um certo nível de veracidade ou aplicabilidade, testadas e verificadas no intuito de evitar desvios e equívocos nesta produção historiográfica (CARDOSO, 2016).

De forma concomitante, ao abordar o lugar da música em Formiga ao longo de sua constituição histórica, foi possível alçar a compreensão de que a maior parte das práticas, formações e espaços identificados estabeleciam relações cotidianas com processos educativos, especialmente se consideramos as interseções possíveis entre as representações sociais e as práticas culturais, musicais e de ensino e aprendizagem no âmago do contexto musical formiguense vislumbrado através deste estudo. As representações sociais são uma forma de saber conceitual e prático, constituído e compartilhado de forma coletiva a partir das interações sociais e compõem a estruturação da própria sociedade por meio de significados particulares continuamente produzidos e reproduzidos em determinadas situações históricas em que o fazer musical é tido como uma ação social com consequências relevantes para outros tipos de situações sociais.

Essa percepção da educação, intrinsecamente conectada a processos escolares e também não escolares, é abordada nesta pesquisa tendo em vista que música é algo que se aprende uns com os outros, de forma reflexiva e também generativa, dentro do ecossistema da vida social no qual podemos compreender que sistemas de ensino e aprendizagem geram práticas musicais e que a própria vivência musical na cultura gera processos de aprendizagem direta ou indireta e em níveis de maior ou menor sistematização. A abordagem sociocultural da educação musical, considerada no âmbito deste trabalho, remete à compreensão de como espaços de criação e recriação de significados, escolares ou não escolares, mas culturais,

⁶ Ao uso da história oral como técnica de produção de fontes, interessam as experiências com gravações, formas de transcrição e conservação de entrevistas (AMADO; FERREIRA, 2006).

alçam possibilidades para além do limiar da aquisição de competências técnicas para fins performáticos específicos. Assim, através de uma interface com a cultura, considera-se que os processos de educação musical se dão por meio de práticas, formações e espaços, criando e recriando significados que conferem e se relacionam com sentidos pertinentes às realidades abordadas⁷.

Neste sentido, o reconhecimento de que as diversas formas de organização, singularidade, significação e representação que se relacionam com a música em âmbito identitário fazem dela um fenômeno culturalmente diversificado, tem nos demonstrado a necessidade de superar concepções unilaterais sobre suas práxis (QUEIROZ, 2015), compreendendo que a música, assim como a aprendizagem sobre esta, pode acontecer em ambientes além dos espaços onde seu ensino ocorre por meio de processos e procedimentos formais, como, por exemplo, em um conservatório ou em uma escola de música, recintos em que, ao longo dos séculos XIX e XX, majoritariamente, pautaram sua pedagogia tendo a grafia e a leitura musical como um dos seus principais intermédios. Tendo em vista o recorte geográfico deste trabalho, e a cidade de Formiga como seu núcleo, podemos compreender que processos de ensino e aprendizagem ocorreram nesta localidade por meio de diferentes formas e através de variadas situações em cada um dos contextos abordados nesta pesquisa, considerando, portanto, as bandas, os congados, os grupos carnavalescos, os corais, as escolas, as praças, as ruas, dentre outros. São todos estes, tidos aqui como casos exemplares de práticas, formações e espaços educativos nos quais a música acontecia.

Na educação musical contemporânea, podemos considerar que é urgente repensar e empreender ações capazes de impactar positivamente o presente e o futuro, bem como ampliar a sensibilidade dos profissionais da área em torno da diversidade que integra a complexidade multifacetada da música enquanto algo inerente ao ser humano. O desafio atitudinal corrente consiste na necessidade de assumir a dupla dimensão de promover concepções e práticas alicerçadas em determinantes musicais culturalmente estabelecidos e, ao mesmo tempo, questionar e desconstruir, através de problematizações, bases culturais instituídas (QUEIROZ, 2015). Neste sentido, compreendemos que buscar caminhos interculturais para repensar os processos de formação, aprendizagem, ensino e vivência musical também no âmbito da história das práticas – no sentido de provocar reflexões que

⁷ Esse conjunto de reflexões encontra subsídio nas discussões apontadas por Margarete Arroyo em diálogo com as obras de John Blacking, Antony Seeger, Clifford Geertz, Ruth Finnegan, Michel Bozon, Christopher Small, Maria Elizabeth Lucas, dentre outros pesquisadores que abordam as práticas musicais a partir de pontos de vistas do fazer cultural (ARROYO, 2000, 2002, 2010).

possibilitem mobilizações no tempo em que ainda podemos agir e não em reverência ou prolongamento do passado – seja essencial neste processo ininterrupto de desconstrução e reconstrução, sobretudo, tendo em mente contextos que estiveram à margem, como grupos de cultura popular ou como as realidades interioranas brasileiras.

Em Formiga, as fotografias também têm sido uma das principais evidências imagéticas encontradas na documentação levantada nos acervos institucionais, pessoais e virtuais investigados ao longo da pesquisa empreendida. Neste sentido, a foto como evidência histórica nos auxilia a criar narrativas focalizando as experiências cotidianas de pessoas comuns (BURKE, 2017, p. 22) e constitui o núcleo central de informações que uma fonte iconográfica pode nos oferecer acerca das práticas musicais, pois, por meio delas, podemos observar posicionamentos, gestos, atitudes, organização, indumentária, instrumentação e sua configuração em contexto, relação com o espaço e com o público, dentre outros aspectos pertinentes à compreensão destas práticas (GONZALEZ, 2017, p. 21–22).

O uso da iconografia como ilustração da música na história, buscou, frequentemente, por rostos que personalizassem o fazer musical, ou seja, o emprego de figuras ilustrativas daqueles que lidavam diretamente com a prática musical (GONZALEZ, 2017, p. 17). Nas construções de narrativas, diversos historiadores tenderam à reprodução imagética nos livros, sem incluir quaisquer análises ou comentários, e quando estas eram discutidas no texto, essas representações embasavam conclusões que o autor já havia alcançado através de outros meios ao invés de suscitar novos questionamentos ou oferecer outras perspectivas (BURKE, 2017, p. 18–19). Por outro lado, as fotografias analisadas no decorrer deste trabalho demonstraram práticas musicais em Formiga durante o século XX das quais foi possível extrair informações que vão além do tipo de conjuntos e instrumentação utilizada pelos músicos, permitindo verificarmos ou formularmos questões acerca da atuação daqueles que diretamente estiveram envolvidos nesses momentos.

A hemerografia também foi um tipo de fonte representativa na construção deste estudo e, embora comporte informações fundamentais para a identificação e compreensão de práticas musicais no contexto da cidade de Formiga, trouxe dificuldade, uma vez que muitas das notícias traziam informações incompletas ou com datas e outras informações com certos graus de equívocos. Foram encontradas uma série de notícias que continham erros em menções referentes a datas de nascimentos, períodos de atuação de determinado artista, identificação errônea de nomes ou lugares na legenda de alguma fotografia, tornado, por vezes, um pouco mais turvos os percursos investigativos. Contudo, o intercruzamento de dados advindos de diferentes tipologias de fontes possibilitou a reorganização da interpretação acerca de

acontecimentos, trajetórias de sujeitos e grupos, dentre outras situações. Neste sentido, devemos considerar que um texto noticiado em uma fonte hemerografia, e isso se estende também a outras tipologias de relatos, em sua essência, não se trata da representação integral do que de fato aconteceu, mas deve ser entendido com uma versão, portando um *status* enquanto descrição, pois, nos bastidores de um anúncio ou notícia, existem pessoas com suas trajetórias, interpretações, motivações e interesses (ULHÔA, 2022).

Podemos perceber que algumas obras que se propõem a escrever sobre história, e que acabam por incluir as práticas musicais em seus trabalhos, são textos escritos por aficionados, jornalistas, amantes da arte ou da literatura que se empenham em projetos no campo da pesquisa histórica. Esses textos promovem, na maioria das vezes, uma narrativa de cunho biográfico recheada com descrições que fazem alusão a um contexto histórico sem que para isso seja empregada uma perspectiva crítica que relaciona a produção dos músicos em questão e seu universo cultural (ARCANJO JÚNIOR, 2012).

Em síntese, a presente pesquisa se constituiu a partir do levantamento, tratamento técnico imprescindível, e exame de um vasto corpo documental cuja maior parte não havia ainda sido inquirida após o fim do seu uso corrente e, de forma geral, alcançou o objetivo de compreender as práticas musicais na história de Formiga/MG e suas funções nos contextos culturais e educativos face às componentes históricas, políticas e sociais que configuraram determinados recortes da comunidade formiguense ao longo do século XIX e XX. Como resultado principal, foi possível, além de demonstrar, oferecer explicações em torno da música na história do município de Formiga por meio de narrativas construídas através das fontes apresentadas neste estudo e que continuam permitindo, sobretudo, a formulação de novas questões sobre o passado.

Este trabalho se soma às iniciativas historiográficas empreendidas por outros formiguenses na construção do conhecimento sobre a história local (CORRÊA, 1993; EUFRÁSIO, 2019; FERREIRA, 2002; OLIVEIRA, 2017a; PARREIRA, 2003; SOBRINHO, 2007) e traz à comunidade um olhar delineado a partir de olhares anteriormente inexplorados, tendo em perspectiva as práticas culturais, sobretudo musicais, em conexão a um ecossistema de trocas simbólicas que configurou um intenso espaço de prática e formação musical no âmbito da comunidade que se constituiu na cidade Formiga. A partir do corpo documental levantado e analisado, foram identificadas as trajetórias de vários grupos, sujeitos e também diversos espaços de cunho cultural e educativo, assim como as práticas realizadas suas circunstâncias.

Foi por meio de procedimentos relacionados às concepções teórico-metodológicas da arquivologia musical (CASTAGNA, 2008, 2016) que deu-se início ao levantamento documental que fundamentou a construção deste estudo e serviu como referencial empírico para a construção das narrativas apresentadas ao longo dos capítulos desta tese, abordando, sequencialmente, o processo arquivístico e a performance de pesquisa (**capítulo 1**), as práticas musicais que não são diretamente evidenciadas nos documentos presentes nos acervos musicográficos (**capítulo 2**), e as práticas musicais na história do município narradas a partir de temáticas elencadas, considerando o papel e função da música dentro dos espaços e contextos educativos, eventos e festividades, a religiosidade, bem como a possibilidade de integração entre diferentes espaços, grupos e sujeitos (**capítulo 3**).

De forma mais específica, o primeiro capítulo, integra uma abordagem descritiva e analítica acerca dos acervos públicos e privados encontrados em Formiga, apresentando os tipos de fontes encontradas, as principais contribuições que estas podem oferecer ao estudo a partir das evidências históricas representadas pela documentação levantada, as quais abarcam aspectos pertinentes das trajetórias dos sujeitos, grupos e das instituições que geraram e acumularam os respectivos documentos.

O segundo capítulo retrata uma busca por fontes que remetem ao passado mais antigo de Formiga e a identificação de práticas musicais que ocorreram no século XIX e nos primeiros anos do século XX, contendo fontes cartográficas, hemerográfica, relatos de viajantes, processos criminais, relatos de memorialistas e demais tipologias documentais que auxiliaram na compreensão do desenvolvimento comunitário e na identificação das práticas musicais mais remotas ocorridas em Formiga, especialmente aquelas menos documentadas e cujo o fazer não se relaciona diretamente com tradições escritas. Este capítulo surgiu especialmente a partir da necessidade de reconhecermos que o predomínio de determinadas culturas sobre outras é resultante de diferentes dimensões econômicas, raciais, religiosas, dentre outras que compõem a dinâmica da vida social (QUEIROZ, 2015).

Por fim, na última parte, considerando as fontes contidas nos acervos apresentados no primeiro capítulo, foram produzidas narrativas a partir de temáticas selecionadas, tendo em vista que o papel de selecionador inerente a quem faz pesquisas sobre história (CARR, 1996). Neste sentido, foram destacadas situações, fatos, eventos, trajetórias de grupos musicais e agentes culturais, dentre outros acontecimentos que ocorreram em Formiga, especialmente ao longo do século XX, numa abordagem temática da história local. O processo de identificação e análise destes contextos ocorreram à medida que foi possível interpelar as fontes consultadas e, gradualmente incorporar os dados advindos destas ou do seu intercruzamento

ao texto desta pesquisa dentro do tempo hábil existente para tal. Isso seu deu, pois, além de selecionar, o historiador trabalha com aquilo ao qual ele tem acesso e, a partir desse acesso, ele faz as seleções de acordo com suas condições e também seus interesses.

Ainda sobre a estrutura deste trabalho, não foi considerada unicamente a apresentação de uma temporalidade linear na construção dos capítulos e de suas sessões, uma vez que a construção do texto reflete o processo de pesquisa, bem como os encontros e desencontros com os objetos de estudo e as questões formuladas, compondo assim uma estrutura que parte dos acervos detentores de fontes para o estudo da música local, o questionamento quanto à ausência de fontes que representam determinados contextos e o limite temporal destas que ocasionam em um silêncio em relação aos anos anteriores à década de 1890, bem como a construção de histórias temáticas a partir de tópicos que se destacaram em meio a realização da pesquisa.

Responder quais os tipos de práticas musicais ocorreram ao longo da história de Formiga, em quais contextos se deram e quais foram seus atores, interpelando também as interseções entre práticas, formações e espaços culturais e educativos que integraram a complexidade das relações que ocasionaram as diversas músicas produzidas e praticadas em Formiga, validou a hipótese que as práticas musicais, na história do município de Formiga, foram mais expressivas do que a historiografia local aponta e que pode-se verificar a existência de uma "brecha-flutuante" em relação à memória coletiva da população⁸. A ideia de "brecha flutuante" está relacionada à uma lacuna existente entre a memória geracional referente ao passado recente e a memória sobre um passado mais remoto e como esse sulco se movimenta com a sucessão das gerações, considerando os meios de transmissão formais e informais das reminiscências do passado (ASSMANN, 2008, p. 120-121). Este postulado se dá a partir da compreensão que, desde o início da povoação que deu origem à Formiga, ocorreu nesse espaço geográfico uma ampla variedade de práticas musicais fomentadas por um contexto favorecido inicialmente pelo intenso trânsito de pessoas em torno do "pouso/paragem" (século XVIII e XIX) e, a partir do século XX, impulsionadas pelo progresso estrutural, político e cultural vivenciado pela comunidade formiguense e expresso sobretudo pelas elites locais.

⁸ Neste sentido, compreendemos que a memória se configura como uma reconstrução do passado que demanda constante atualização e não se reduz apenas à tentativa de reconstituição fiel do mesmo. Assim, a concepção de que as experiências e acontecimentos do passado poderiam ser memorizados, recuperados, preservados em toda sua integridade apresenta-se como algo impecado (CANDAUI, 2018).

Por fim, gostaria de ressaltar que a realidade apresentada durante a realização desta pesquisa foi a de que os acervos que demandavam urgentemente uma intervenção técnica para que fosse possível empreender o levantamento de dados, interferiu diretamente na configuração da totalidade deste trabalho em duas dimensões, sendo uma relacionada à intervenção técnica realizada diretamente na organização e acomodação de documentos; e outra mais ligada à produção acadêmica e científica no âmbito do fazer musicológico. Diante do esforço que essa dupla dimensão demandou, surgiram ainda outras questões postas pela situação diagnosticada. Diante do eminente risco de perecimento e extravios ainda maiores das fontes documentais depositadas nestes acervos, haveria, neste momento, outra iniciativa de pesquisa-ação disposta a interceder junto a este contingente documental e agir em prol de sua salvaguarda e preservação? Deixar de agir perante as situações encontradas seria coerente com a pesquisa proposta e socialmente responsável? Sem a realização de intervenções específicas, diante das situações percebidas no momento em que determinados acervos foram encontrados, quanto tempo mais sua documentação poderia durar? Sem a realização de ações efetivas, estariam fadadas ao extravio ou perecimento?

Destaca-se que não foi possível intervir de forma eficiente em todos os acervos, mas acredita-se que o percurso descrito ao longo deste trabalho poderá demonstrar impactos positivos em relação à preservação da memória formiguense enquanto patrimônio imaterial e também em relação ao referido contingente documental. Assim, diante das fragilidades explanadas e no intuito de construir uma documentação o mais abrangente possível, optou-se por uma abordagem cartográfica, capaz de mapear, mesmo que de forma panorâmica, o que se pôde encontrar em relação às práticas musicais em Formiga.

O preço dessa decisão se vê refletido na dimensão deste trabalho e na limitação de tanger discussões mais profundas em relação a cada um dos temas abordados ao longo da pesquisa apresentada no corrente texto. Contudo, nesta deliberação, consiste a maior contribuição do trabalho empreendido, a possibilidade de servir como uma pesquisa de base para o empreendimento de investigações futuras sobre os diversos fazeres musicais identificados em Formiga e na região centro-oeste de Minas Gerais que, de forma correlata, encontram-se aqui documentados, abordando esta parte fundamental de sua história cultural, abrigando contributos para a construção de narrativas a partir de um discurso que se apresenta ainda em aberto, como uma construção, como um processo, como uma caminhada em progresso, passível a se abrir ainda em diferentes rotas.

1. FONTES PARA O ESTUDO DA MÚSICA EM FORMIGA: Pontos de Partida para Compreender as Práticas Musicais na Cidade

*Você conhece a terra onde eu nasci?
Uma cidade pequenina e boa,
Tão diferente das terras que eu já vi
E como é nobre a gente que a povoa.*

*Qual joia rara que foi trabalhada
Com mil cuidados por mãos divinas
A minha terra é pérola engastada
Nas montanhas de minhas Minas.*

*E o forasteiro que ali aporta
À hospitalidade que conforta
Exclama: Deus por sempre te abriga*

*E em meio ao seu progresso crepitante,
Proclamo aos quatro ventos triunfante,
A minha terra chama-se: Formiga!*

Ruy Peirão⁹

Na Princesa D'Oeste, designação atribuída ao município de Formiga (região centro-oeste de Minas Gerais), têm sido identificados acervos institucionais e pessoais, que configuram um significativo aporte documental como fontes para pesquisa histórica. As evidências levantadas permitiram compreender aspectos referentes às práticas musicais que existiram nesta localidade no decorrer de sua formação enquanto comunidade e no cotidiano social, possibilitando a identificação de elementos como: conjuntos musicais com formação variada que coexistiram e serviram a propósitos diversos; seus participantes; os espaços em que atuaram; os tipos de repertórios praticados; as instituições envolvidas; os processos de formação musical; dentre outros aspectos que possibilitaram a construção desta proposta de narrativa sobre a música na história formiguense.

O levantamento da existência destes núcleos que acomodam documentos que servem como fontes, foi o ponto de partida para a realização desta pesquisa e, as informações coletadas e analisadas, contribuíram para elaboração deste primeiro estudo musicológico sobre as práticas musicais que existiram na localidade no decorrer de sua formação social, especialmente, ao longo do século XX, período ao qual a maior parte das fontes nos remetem.

⁹ Poema intitulado “Minha Terra”, transcrito por Juquinha Dragão, em suas memórias não publicadas.

Consideramos como fontes para os estudos relacionados com a música todos os meios que podem proporcionar ao pesquisador informações sobre as práticas inerentemente musicais ou seus aspectos extramusicais, sejam estas: documentos em seus vários formatos, produções bibliográficas ou pessoas. As fontes documentais propriamente musicais estão diretamente relacionadas com a prática da música e caracterizam-se pelos registros destes eventos ou como sínteses prescritivas para que estes ocorram, como é o caso de uma partitura. Por outro lado, há fontes que não trazem dados diretamente relacionadas com as práticas musicais em si, mas permitem a compreensão de informações e de aspectos contextuais relacionados com os eventos performáticos em torno dos quais faz-se música. Assim, essas fontes podem ainda ser compreendidas como diretas, produzidas a partir das próprias atividades que as geraram, e indiretas, ou seja, obtidas como resultados de distintos processos realizados a partir do trabalho com as fontes diretas (GARCÍA, 2008).

Neste capítulo, serão apresentados os acervos que serviram como base para a realização desta pesquisa sobre as práticas musicais em Formiga. Em um primeiro momento, destacou-se um pequeno grupo de documentos originados das atividades composicionais do músico formiguense Francisco Fonseca, mas que, com o aprofundamento das investigações e a realização de um levantamento em âmbito municipal, foi possível identificar, em diferentes espaços institucionais e pessoais localizados na cidade, um crescente volume documental contendo evidências que possibilitaram a realização deste estudo. Neste contexto, são abordados e descritos em particular nove acervos tendo em conta os seguintes fatores: a acessibilidade ao espaço e/ou fontes; o aprofundamento quanto ao conteúdo; a possibilidade de elaboração de uma descrição destes núcleos documentais; a delimitação temporal para conclusão deste estudo; as necessidades específicas que cada um destes espaços demandava para a realização da pesquisa.

Considerando que as investigações em acervos que contenham fontes para o estudo da música vêm sendo utilizadas pela musicologia, essa abordagem pode ser compreendida como fundamental para obtenção de conhecimentos acerca da produção e atividade musical em determinados contextos formiguenses e possibilita o aprofundamento com base em informações referentes ao cotidiano das práticas musicais, das relações interpessoais e institucionais existentes e até as funções de uma produção específica na sociedade (CASTAGNA, 2008). Neste sentido, periódicos e livros antigos, especialmente os relatos de viagens e de memorialistas, também se tornaram fontes para compreensão das práticas musicais em Formiga, tendo em perspectiva a obtenção de informações e dados sobre as atividades musicais.

Optou-se assim por apresentar os acervos consultados ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, uma vez que se tornaram os principais espaços em que foi possível acessar fontes para o estudo das histórias existentes em torno das práticas musicais em Formiga e serviram como ponto de partida para as análises realizadas e como base para a concepção de cada uma das narrativas construídas ao longo deste trabalho. Contudo, embora esses núcleos documentais tenham tido um valor fundamental para a realização desta pesquisa e possuem potencial para servir ainda para estudos posteriores, foi possível identificar muitos documentos e acervos que eram, até então, desconhecidos e que se revelaram de importância primordial para abordar a história local uma vez que não são mencionados na historiografia existente sobre o município ou em outros trabalhos, como mídias consultadas ou produzidas anteriormente a este estudo.

O significado do trabalho com fontes musicais foi injustamente menosprezado, no meio acadêmico-musical brasileiro, em nome da valorização das interpretações e reflexões sobre autores, obras e práticas musicais, com pequena consideração de suas fontes, como se a música (ao menos a de tradição escrita) não necessitasse de fontes para ser composta, preservada, estudada e executada [...] o desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil pode fortalecer as bases da pesquisa musicológica no país, conectando-a mais intensamente com a diversidade das práticas musicais representadas nos acervos musicais brasileiros e com a diversidade cultural das comunidades que preservaram e preservam esses acervos, as quais, muitas vezes, ainda fazem uso dos mesmos na atualidade (CASTAGNA, 2016, p. 194).

A busca pelos acervos e seus diversos conteúdos, bem como a apresentação e descrição dos mesmos, permitiram uma análise focada, não somente sobre as obras musicais exclusivamente encontradas nestes fundos arquivísticos, mas, buscou-se um olhar que direcionasse para a compreensão das atividades musicais ocorridas em Formiga ao longo do seu desenvolvimento comunitário e, mais especificamente, no decorrer século XX, período temporal do qual trata-se a maior parte das fontes encontradas e aqui expostas ao longo deste trabalho. Assim, ao analisar uma partitura, não foi dada relevância específica às suas propriedades como objeto ou documento prescritivo para a prática musical, tampouco buscou-se analisar tais fontes em seus aspectos formais, mas procurou-se identificar os tipos de práticas que motivaram a produção destes documentos, além de informações descritivas que permitissem identificar a autoria(s) e/ou propriedade(s), bem como datas, destacando as possíveis conexões entre as obras e seus contextos de produção e utilização no panorama musical aqui abordado.

Embora a análise formal possa nos trazer conhecimentos sobre a estrutura das obras musicais localizadas nos diferentes acervos em Formiga, além de elementos comparativos da composição dessas obras e gêneros musicais, a abordagem analítica adotada neste trabalho, de caráter mais abrangente e panorâmica, privilegiou a busca por respostas que nos aproximassem da compreensão acerca das relações existentes entre as práticas musicais e seus contextos para a apresentação específica de uma narrativa sobre as atividades musicais em Formiga ao longo dos anos. Assim, dado o percurso pioneiro desta pesquisa no âmbito de uma musicologia local, foi necessário delimitar, como etapa deste processo, uma abordagem de visão macro sobre a música em Formiga. Dada a dimensão deste levantamento, que vem sendo maior do que o previsto, espera-se que este trabalho possa servir como subsídio aos estudiosos que se dispuserem a prosseguir com estudos acerca do conteúdo musical presente nos documentos musicográficos levantados no município e disponibilizados como um dos resultados desta investigação, pois, tais fontes diretas e indiretas, contêm ainda muitos indícios potenciais para o estudo da história da música local e as atividades que dizem respeito à sua prática e podem ser aprofundadas a partir de diferentes perspectivas¹⁰.

A necessidade de empreender abordagens em prol da superação de um olhar direcionado unicamente para o objeto, indo em direção ao limiar entre os conceitos de “texto” e “contexto”, permite levantar questionamentos acerca da suficiência quanto ao foco específico sobre determinadas fontes enquanto objetos em si e se apenas sua análise isolada possibilitaria o levantamento de informações suficientes para que alcancemos a compreensão acerca do objeto e a maneiras pela qual são gerados significados em seu entorno. O “texto”, podendo ser aqui entendido com o objeto de estudo em si, relacionando-se com análises internas, fechadas e estáticas. Por sua vez, o “contexto” pressupõe a análise externa, por meio, principalmente, de um posicionamento e/ou perspectiva específica, mas, olhando pelo lado de fora dos objetos a fim de visualizar aquilo que, em diversos aspectos, o circundam e estabelecem relações com ele, uma vez que o texto e o contexto (objeto e a conjuntura ao seu entorno) condicionam-se mutuamente (KORSYN, 1999).

Com este trabalho, não se almeja buscar uma ideia insustentável de identidade formiguense, de sua música e tampouco produzir quaisquer enquadramentos que classifiquem

¹⁰ Como exemplo, é possível verificar o trabalho audiovisual denominado “Melodias de Nhonhô Fonseca”, realizado pelo violinista e educador Lucas Freitas Santos a partir das peças para violino compostas por Francisco Fonseca cujo acesso foi possibilitado através da presente pesquisa. O trabalho realizado por Lucas foi premiado pelo Edital 01/2020 “Vídeos Culturais” lançado pela SECULT - Secretaria Municipal de Cultura de Formiga por meio dos recursos repassados pelo Ministério do Turismo ao Município de Formiga em cumprimento à Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, “Lei Aldir Blanc”, conforme inciso III do Art. 2º. A produção audiovisual sobre o compositor Francisco Fonseca encontra-se compartilhado com a comunidade através do canal da SECULT no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/YAaS7Vdlrp0>. Acesso em: 07/05/2021.

as atividades musicais as quais tivemos acesso por meio das fontes consultadas, pois, no contexto de uma cidade, não é possível falar sobre uma única música ou identidade musical que, ao mesmo tempo, seja pertencente e corresponda aos diversos grupos que compõe e compuseram sua população ao longo dos anos, mas, contudo, é possível apresentar abordagens sobre as práticas musicais identificadas ao longo desta pesquisa, bem como seus aspectos musicais e extramusicais.

Uma cidade é composta por diversos grupos e atores sociais que, a partir de situações específicas, criam, reagem, interagem e convivem com as realidades comunitárias que lhes são apresentadas ao longo da vida. É necessário considerarmos que as crenças, visões de mundo, oportunidades e outros aspectos que influenciam na participação social destes indivíduos e seus conjuntos, relacionam-se com suas atividades em que atuam e com a cultura que produzem. Como resultado, as diferentes formas como os grupos e atores se organizam socialmente em seu tempo interfere na produção das atividades culturais e na forma como são percebidas e valorizadas. Tais aspectos têm impacto direto na documentação que é produzida e nas ações diretamente ligadas em torno da sua preservação ao longo dos anos.

Neste sentido, ao longo deste trabalho, será possível verificar vestígios do pensamento social local no que diz respeito às práticas musicais, suas funções na comunidade e sua valorização. Isso, como consequência, nos traz ao ponto atual em que se encontram os acervos que possuem fontes para o estudo da música local e nos diz a respeito do seu conteúdo que, de forma geral, possibilita o acesso à música produzida por uma parte da sociedade, aquela musicalmente letrada. Assim, enquanto os acervos nos permitem acessar vestígios de uma parcela das produções e das atividades musicais em Formiga, há outras práticas que, devido às suas características específicas e de seus praticantes, foi menos documentada e, conseqüentemente, seus vestígios não são encontrados salvaguardados em nenhum dos acervos consultados, como é o caso das manifestações musicais conceituadas como “tradições populares” ou praticadas pelas camadas sociais com menor poder de acesso.

Os acervos abordados neste primeiro capítulo trazem majoritariamente informações sobre a música de tradição escrita praticada em Formiga e contêm diversos documentos que dão testemunho da atividade e produção musical existente ao longo dos anos, sobretudo, no decorrer do século XX, contendo poucos exemplares anteriores a esse período. Embora nesta parte do trabalho sejam abordados registros que se relacionam à produção musicográfica, as fontes representadas nestes acervos, mesmo que de forma mais restrita, também remetem à diversidade das práticas musicais e à diversidade cultural dos núcleos comunitários que

configuraram a população do município ao longo do tempo e que, durante sua fase corrente, foram preservadas especialmente devido ao uso de suas funções específicas. À medida que as instituições que deram origem a estes acervos foram encerrando suas atividades, seus documentos, diante da perda de sentido em relação à suas funções primárias, ou seja, os fins para os quais foram produzidos, caíram em desuso e tiveram seu armazenamento, muitas das vezes, dentro de envelopes, caixas e armários raramente visitados e sem cuidados adequados que visassem sua preservação permanente.

A música de tradição escrita gera inevitavelmente uma grande quantidade de fontes musicais (melodias, partes, partituras etc.) destinadas a subsidiar a prática musical. O acúmulo dessas fontes gera acervos que são ou não preservados, em maior ou menor grau de integridade, mas cujo conteúdo não se difunde sem uma participação ativa de pesquisadores e músicos. Em função de seu significado primário utilitário, nenhum tipo de acervo sofreu tantas perdas e desfalques quanto os acervos musicais, especialmente no Brasil. Esse fenômeno ocorreu em parte pela pequena consciência do valor histórico das fontes musicais, mas também pela adoção pouco frequente de teorias e métodos arquivísticos que garantissem a maior conservação dessas mesmas fontes, por meio de seu recolhimento em fase permanente (CASTAGNA, 2016, p. 194).

Os documentos, após sua produção, passam por um ciclo cuja sistematização é denominada como “Teoria das Três Idades” que, do ponto de vista administrativo, seriam os documentos ativos, semiativos e inativos cujas idades são denominadas como: arquivo corrente, arquivo intermediário e arquivo histórico. A primeira idade corresponde ao uso do documento na função para a qual foi produzido, a segunda idade é caracterizada pelo fim desse seu valor primário e sua vigência e, a terceira, pode ser descrita como a fase de retenção permanente do documento, servindo não somente à fins primários, mas também para finalidades socioculturais, pessoais, de pesquisa e estudo (BELLOTTO, 2002).

A documentação especificamente musical, que contém elementos prescritivos para a prática com música, possui características que a distinguem e chama atenção para o fato de que é concebida em função da atividade musical em si, podendo ser gerada ou adquirida para subsidiar tais práticas sendo que, diferentemente dos documentos administrativos, não expiram sua validade e tampouco perdem o seu valor primário, embora possam perder sua função social ou institucional (CASTAGNA; MEYER, 2017). Neste sentido, podemos compreender que um documento musical passa pelo processo de transferência da fase corrente para a fase intermediária quando, por inatividade dos seus detentores ou desuso, perde suas funções relacionadas às práticas musicais para as quais foi produzido.

A diferença mais substancial entre os documentos musicais e administrativos, a partir da teoria das três idades, está em sua mudança de fase. Se a transferência ou o recolhimento de documentos administrativos e jurídicos são programados ou, ao menos, programáveis, de acordo com a legislação ou com os interesses da sociedade que gerou suas leis, o mesmo não ocorre necessariamente em relação às fontes musicais, que, além de predominantemente privadas, geralmente não são sujeitas à transferência e recolhimento obrigatórios. Tais ações nem sempre são tomadas a partir do interesse centralizado de governos ou de toda a sociedade, dependendo mais do interesse pessoal, local ou de grupos e instituições de natureza cultural [...] Se, para a arquivologia, a transferência para a fase intermediária se dá com a perda do valor primário do documento [...] uma fonte musical tem condições de ser usada ininterruptamente por mais de um século em fase corrente, o que é frequente em grupos musicais centenários [...] Fontes musicais sempre mantêm o valor primário, mas sua música pode perder a função social ou institucional, sendo esse um dos fatores responsáveis por sua entrada na segunda idade ou fase intermediária. Quando isso ocorre, a fonte continua musicalmente ativa, porém socialmente ou institucionalmente semi-ativa ou inativa [...] o ingresso de uma fonte musical em fase intermediária deve-se principalmente ao desuso das obras que esta transmite, mas também ao desuso da fonte, razões diferentes entre si, mas que aprofundam a distância entre os documentos musicais e os administrativos (CASTAGNA; MEYER, 2017, p. 325–326).

Se não há mais do que duas categorias de arquivos, público e privados (BELLOTTO, 2002), de forma geral, podemos informar que os fundos documentais que possuem fontes para o estudo da música identificados na cidade de Formiga são compostos por uma mescla de repositórios documentais produzidos, em sua maioria, em âmbito privado, mas que, com o passar do tempo, foram acomodados em espaços públicos (e também privados) e que estão em fase intermediária de preservação (BELLOTTO, 2006; PERÓTIN, 1966), ou seja, não passaram por processos de organização arquivísticos ou tiveram seu conteúdo extraviado. Um exemplo, que podemos utilizar para ilustrar esse contexto, é o caso do acervo documental presente Secretaria Municipal de Cultura da cidade de Formiga, armazenado no espaço de uma instituição pública, mas que comporta, além de documentos produzidos no âmbito de instituições vinculadas à Prefeitura Municipal, muitos outros documentos oriundos das atividades de músicos, compositores e bandas de música de atuação na cidade e na região.

Para a realização desta pesquisa e levantamento das fontes para o estudo da música em Formiga, foram consultados os seguintes acervos:

- 1) O Museu Público Municipal Francisco Fonseca que, em seus arquivos, contém a coletânea pessoal do radialista e jornalista Claudinê Silvio dos Santos¹¹, doado por sua família após seu falecimento; documentos musicográficos manuscritos do compositor Francisco Fonseca (localmente conhecido como Nhonhô Fonseca) autor do Hino Municipal, cujo seu nome foi dado à essa instituição como homenagem em reconhecimento por sua atuação cultural; documentos iconográficos e hemerográficos de variadas proveniências.
- 2) As fontes para estudo da música presentes no acervo da Biblioteca Pública Municipal Doutor Sócrates Bezerra de Menezes que contém, sobretudo, documentos de cunho bibliográfico e hemerográfico produzidos em Formiga ou por autores formiguenses.
- 3) O acervo do Colégio Santa Teresinha, contendo documentos provenientes de suas atividades educacionais, bem como atividades musicais relacionadas a essa instituição.
- 4) O acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão, antiga Escola Normal Oficial de Formiga que, dentre os documentos consultados, foi possível identificar um grande número de fontes hemerográficas, iconográficas e documentação proveniente a suas atividades educacionais e participação e eventos esportivos e culturais, muitos destes, relacionando-se com práticas musicais.
- 5) O acervo documental atualmente acomodado na Secretaria Municipal de Cultura e que contém documentação de procedência variada. Neste espaço, se destacam os fundos provenientes das atividades da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, da Escola Municipal de Música Eunézimo Lima e também diversos materiais bibliográficos e métodos voltados para a prática instrumental que foram doados a essa escola durante o período em que esteve sob a direção do músico, maestro e educador Gibran Mohamad Zorkot. Parte dos impressos musicográficos e bibliográficos presentes neste acervo pertenceram a Eunézimo Lima, músico e comerciante de pianos cujo nome foi atribuído a essa instituição como homenagem e reconhecimento por sua atuação expressiva no município.
- 6) A biblioteca pessoal de Gibran Zorkot que, a partir dos anos de 1990, acomodou, em especial, várias caixas e pastas com centenas de documentos musicográficos manuscritos contendo composições de Francisco Fonseca; caixas e pastas com

¹¹ Ourives, radialista e jornalista formiguense que colaborou por décadas com o Jornal Nova Imprensa através de uma coluna sobre fatos históricos da cidade de Formiga. Faleceu em junho de 2016.

centenas de documentos musicográficos e demais tipos de fontes que se relacionam com a atividade musical de Odette Khouri de Carvalho (1922-2006), musicista e educadora que, em vida, teve ampla atuação no município.

- 7) O acervo pessoal de Manoel Luís Duque (1933-2018), último maestro que atuou na direção da Corporação Musical São Vicente Férrer, fundada em 1908, que ficou ativa no município por quase um século. O acesso a esses documentos foi permitido por seu filho Remaclo Duque que, após o falecimento do senhor Manoel em meados de 2018, recolheu a documentação acumulada por seu pai durante a atuação como regente e disponibilizou para a realização desta pesquisa. Neste acervo, foi possível identificar milhares de fontes musicográficas manuscritas e impressas, materiais bibliográficos, iconográficos e documentos gerados pelas próprias atividades de formação e atuação da banda nos espaços culturais do município.
- 8) O acervo pessoal de Rosângela Souza Mello, que contém duas versões datilografadas do livro de memórias escrito por seu padrinho, o comerciante e agente cultural José Augusto de Souza Júnior, popularmente conhecido pela alcunha de Juquinha Dragão. Os originais contêm narrativas de Juquinha sobre acontecimentos envolvendo práticas musicais em Formiga nas primeiras décadas do século XX e contém evidências que apontam também para práticas com música no século XIX.
- 9) Também foram consultados acervos existentes em ambientes digitais diretamente relacionados como a preservação da memória local como é o caso grupo *Formiga, fatos, fotos & filmes*¹², hospedado na rede social *Facebook*, e que disponibiliza uma grande variedade de fontes iconográficas digitalizadas produzidas em Formiga principalmente ao longo do século XX. O grupo configura-se como um acervo vivo, constantemente alimentado pelos usuários da plataforma com documentos que remetem à história do município e de seus moradores.

As fontes utilizadas foram classificadas em dois tipos distintos de acervos, institucionais e pessoais que, pela falta de tratamento técnico, permitem considerarmos que

¹² O grupo foi indicado por Cleber Antônio de Oliveira, seu principal fomentador, e pode ser descrito como um espaço virtual para o compartilhamento de material histórico sobre Formiga no qual tem sido possível observar intensa atividade de seus membros. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/871176889634234/>. Acesso em: 23/03/2020.

estes documentos, ao longo de seu ciclo vital, poderão não chegar a uma fase de recolhimento histórico, seja por um possível perecimento, extravio ou retenção (EUFRÁSIO; ROCHA, 2019). Tendo essa possibilidade em vista, durante as pesquisas nestes locais, foram realizados processos de digitalização do conteúdo consultado por meio de fotografias que, no âmbito do desenvolvimento da pesquisa, possibilitaram evitar o manuseio constante das fontes. Simultaneamente, ainda no decorrer deste processo, temos buscado soluções e planejado formas de disponibilização dessas digitalizações, seja por meio de trabalhos acadêmicos e científicos resultantes das pesquisas realizadas, iniciativas de divulgação científica (como palestras e conferências em espaços abertos ao público)¹³, ou a criação de repositórios digitais para que o acesso direto ao conteúdo dessas fontes possa ser compartilhado com a sociedade, sobretudo à comunidade local.

Ao longo deste trabalho também foram consultados documentos avulsos cedidos por cidadãos formiguenses, mas que, de forma geral, não compõem nenhum fundo documental específico e também não podem ser caracterizados como acervos pessoais em fase corrente. Embora muitos destes documentos tenham perdido sua validade quanto à sua função primária, vêm sendo-lhes atribuídas funções de valor afetivo por parte de seus detentores que, a seu próprio modo e dentro de suas condições, promovem a preservação destas fontes. Tais documentos, embora concentrados em menor número, também permitiram a identificação de informações que auxiliaram na compreensão de contextos e eventos musicais específicos, concedendo testemunhos pessoais sobre atuações, gerações, famílias, núcleos sociais, eventos diversos e suas relações com a comunidade.

De forma geral, os documentos encontrados em acervos pessoais localizados em Formiga, estão majoritariamente acomodados em espaços domésticos. Na maioria dos casos pode-se observar que o acondicionamento das fontes também ocorre em compartimentos inadequados para oferecer proteção aos suportes documentais encontrados. Foi observado, por exemplo, o uso de caixas e pastas feitas de materiais de alto teor de acidez e oxidação sendo utilizado como invólucros, a acomodação vertical de papeis, a inexistência de condições de higiene capazes de, ao mesmo tempo, preservar as fontes e oferecer proteção aos seus usuários. Na maior parte das vezes, observou-se que estas circunstâncias verificam-se não por

¹³ Como exemplo, aconteceram uma série de participações em eventos acadêmicos e científicos como o Encontro de Musicologia Histórica dos Campos das Vertentes; Congresso da ANPPOM; Congresso Brasileiro de Iconografia Musical; Nas Nuvens... Congresso de Música; Encontro Internacional de Estudantes de Música e Musicologia (Évora, Portugal); dentro outros. E a produção de um material audiovisual denominado “A História Musical de Formiga” que foi premiado pelo Edital 01/2020 “Vídeos Culturais” lançado pela SECULT - Secretaria Municipal de Cultura de Formiga por meio dos recursos repassados pelo Ministério do Turismo ao Município de Formiga em cumprimento à Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, “Lei Aldir Blanc”, conforme inciso III do Art. 2º. Disponível em: <https://youtu.be/KjH5XziTB0k>. Acesso em: 07/05/2021.

conta de atos deliberados de negligência por parte dos detentores destes acervos, mas geralmente pela falta de informações quanto ao que poderia ser o tratamento mais adequado à ser dado para cada tipo de fonte documental (COX, 2017, p. 206). Neste sentido, podemos considerar que cada custodiador está diante de situações e necessidades específicas, além de que, muitas das vezes, possuem suas próprias concepções sobre os conceitos de guardar, proteger e preservar.

Situações semelhantes podem ser observadas também quanto ao acondicionamento dos documentos presentes nos acervos institucionais visitados em Formiga que, em sua totalidade, vêm procedendo com a alocação de sua documentação nos espaços que possuem disponíveis e os acomodando mediante as condições possíveis à realidade de cada instituição. Muitas das vezes, o valor histórico e grau de importância da preservação destes documentos não é difundido na sociedade e, portanto, é possível dizer que a situação dos acervos existentes em Formiga, de modo geral, não difere de um panorama que pode ser identificado em âmbito nacional por meio da bibliografia produzida na área.

Não é corrente, no Brasil, mesmo nos sistemas de governo e na legislação, a noção de que fontes musicais em fase intermediária ou permanente correspondam a documentos históricos de interesse local ou nacional, e que seu conteúdo possua valor cultural em micro e macrosistemas sociais, o que acelera seu descarte como material sem valor prático [...] Existe um grande número de acervos musicais brasileiros não atendidos por cuidados arquivísticos, colocando em risco a segurança e preservação de suas fontes musicais [...] Não existem, no Brasil, arquivos, museus ou centros de documentação musical suficientemente aparatados e com profissionais especializados em número significativo para proceder o recolhimento de fontes musicais históricas originárias de profissionais, famílias, igrejas, teatros e instituições musicais ativas ou inativas. Paralelamente, nos locais em que existe esse tipo de instituição, é frequente o desinteresse ou mesmo a recusa dos proprietários dessas fontes de seu recolhimento a uma instituição de caráter centralizador [...] A situação geral dos acervos musicais brasileiros, no entanto, ainda não é plenamente favorável [...] faltando não apenas profissionais, estrutura e verbas, mas também ferramentas teóricas, soluções práticas e treinamento adequado para um trabalho apropriado [...] Não é corrente a noção de que o recolhimento de fontes musicais em fase permanente e sua disponibilização à pesquisa é uma operação geralmente cara e demorada, que envolve a necessidade de teorias, pessoal habilitado, equipamento e instalações adequadas, predominando visões simplistas sobre esse tipo de ação, que acarretam resultados de baixa eficiência social e científica e, muitas vezes, danos físicos ao patrimônio arquivístico-musical acumulado (CASTAGNA, 2016, p. 204–206).

Embora os acervos detentores de fontes para o estudo da música localizados no município de Formiga estejam sob custódia de pessoas e instituições que, a partir das

condições que possuem, lidam de formas diferentes com a preservação desta documentação, ações efetivas de tratamento e salvaguarda ainda são necessárias, e urgentes, tendo em vista o valor destes documentos como evidências de fatos que compõem a história local e o risco eminente de perecimento ao qual muitos destes estão expostos.

Seja por falta de condições estruturais, financeiras ou pela falta de conhecimento técnico especializado, o estado atual de preservação de parte dos documentos deflagra a necessidade de um olhar atento à estas questões que dizem respeito ao cuidado com os acervos documentais, sobretudo, diante das suas capacidades de servir como fontes de evidências históricas para estudos e investigações lançadas diante do desafio da construção de narrativas sobre os acontecimentos e modos de vida na comunidade local, em especial, no decorrer do século XX.

Parte desta pesquisa ocorreu por meio de visitas pré-agendadas aos locais em que se encontravam os acervos consultados e, nessas ocasiões, foram realizadas, com consentimento dos administradores de cada instituição e dos detentores dos acervos pessoais, um processo de digitalização dos documentos por meio de fotografias feitas a partir da câmera de um *smartphone* de uso pessoal. A possibilidade de acesso digital às fontes viabilizou consultas posteriores aos documentos sem a necessidade de deslocamento geográfico. Compreende-se que esse procedimento também auxilia na preservação das fontes físicas, pois, uma vez digitalizadas, não se faz necessário seu manuseio constante para a realização de consultas quanto aos seus conteúdos.

Foram realizadas, *in loco*, as pesquisas nos acervos no Museu Municipal Francisco Fonseca; na Biblioteca Pública Municipal Douro Sócrates de Menezes; no acervo fotográfico e documental presente na biblioteca do Colégio Santa Teresinha de Formiga; no acervo documental localizado na secretaria e na biblioteca da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão; e, de forma mais exaustiva, na Secretaria Municipal de Cultura, detentora do acervo documental acomodado na biblioteca da Escola Municipal de Música Eunézimo Lima (EMMEL) durante a direção do músico, maestro e educador Gibran Zorkot.

Durante o processo de levantamento documental realizado em cada um desses acervos, foi possível constatar que cada instituição, mesmo aquelas geridas por um mesmo órgão (como é caso dos espaços sob a tutela da Prefeitura Municipal de Formiga), possui suas próprias características organizacionais. O estado de acomodação e preservação dos documentos também é variado, uma vez que os acervos, de forma geral, possuem conjuntos documentais de distintas proveniências. Contudo, foi possível observar que em todos estes

espaços faz-se necessário a realização de procedimentos arquivísticos capazes de prolongar o estado de preservação do grande contingente documental identificado.

Acervos Institucionais Consultados em Formiga	
Museu Municipal Francisco Fonseca¹⁴	Acervo hemerográfico, iconográfico e discográfico de Claudinê Silvio dos Santos
	Documentos musicográficos de Francisco Fonseca
	Documentos iconográficos de proveniência variada
	Documentos hemerográficos de proveniência variada
Biblioteca Municipal Doutor Sócrates Bezerra de Menezes	Documentos bibliográficos e hemerográficos produzidos em Formiga ou por autores formiguenses
	Documentos iconográficos referentes às atividades da instituição
Colégio Santa Teresinha	Documentos administrativos produzidos pela própria atividade escolar da instituição
	Documentos produzidos pelos alunos
	Acervo bibliográfico
	Documentos hemerográficos produzidos dentro da própria instituição
Escola Estadual Jalcira Santos Valadão	Documentos iconográficos contendo registros de atividades estudantis
	Documentos hemerográficos de proveniência variadas, incluindo periódicos produzidos dentro da própria instituição
	Documentos produzidos por alunos em atividades escolares
	Documentos administrativos produzidos pela própria atividade escolar da instituição
Secretaria Municipal de Cultura	Acervo da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus
	Acervo contendo documentos provenientes da Escola Municipal de Música Eunézimo Lima (EMMEL)
	Acervo bibliográfico de proveniência variada
	Acervo de métodos voltados para a prática musical
	Documentos musicográficos autógrafos do compositor Francisco Fonseca
	Documentos oriundos da atuação de Rui Peirão
Acervo hemerográfico de proveniência variada	

Quadro 1: Mapeamento dos acervos institucionais em Formiga entre 2017 e 2022

Em uma abordagem empírica e tendo a tutela temporária de alguns documentos, foram realizados processos de higienização e digitalização de três fundos documentais que demandaram a remoção para outro espaço em que fosse possível verificar seu conteúdo, pois

¹⁴ Durante a pesquisa *in loco*, os documentos que pertenceram à Claudinê dos Santos estavam acomodados no Museu Municipal, mas, com a criação de um espaço cultural em sua homenagem, foram movidos para a sede da Secretaria Municipal de Cultura, atualmente localizada na Casa do Engenheiro.

estes se encontravam armazenados nos espaços domésticos de seus detentores que, em sua maioria, haviam herdado os documentos de algum parente, ente querido ou teve a guarda dos documentos concedida para si. Nomeadamente são estes: a) os manuscritos musicográficos do músico e compositor Francisco Fonseca que são de propriedade de seu bisneto Irã Peirão, mas que, na ocasião, estavam acomodados na residência do senhor Gibran Zorkot; b) o acervo pessoal da educadora, musicista e agente cultural Odette Khouri, doados por seus familiares para também para a guarda de Gibran Zorkot; c) os documentos provenientes das atividades da Corporação Musical São Vicente Férrer, que estavam sob a guarda de Remaclo Duque e sua família¹⁵. Dentro das condições possíveis, todos estes documentos, passaram por um processo de higienização, acomodação em novos invólucros, e tiveram seu conteúdo digitalizado.

O processo de tratamento iniciado com o acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer resultou na doação dos documentos para os cuidados do Núcleo de Acervos da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais para que, nesta instituição, os documentos pudessem receber o tratamento e acomodação necessários para sua salvaguarda e para que possam servir como fontes históricas para estudos¹⁶.

O Núcleo de Acervos da Escola de Música (EsMu) da UEMG recebeu, no último dia 17 de junho, a doação de documentos musicais da Corporação Musical São Vicente Ferrer, conjunto que foi atuante em Formiga (MG), de 1908 até os primeiros anos do século XXI. Constituído por milhares de documentos musicográficos, sobretudo manuscritos contendo o repertório praticado pela banda ao longo de sua existência, o acervo representa mais um importante registro das práticas musicais no Estado de Minas Gerais no século XX. Os documentos foram doados por Remaclo Duque, filho do último maestro da Corporação, Manoel Luiz Duque. O levantamento do material é um dos resultados do trabalho realizado pelo professor e pesquisador Vinícius Eufrásio, doutorando da Escola de Música da UFMG, que tem realizado pesquisas sobre as práticas musicais na região do centro-oeste mineiro. O acervo foi recebido na Escola de Música pelos professores da EsMu Domingos Sávio Lins Brandão e Aline Azevedo, que também é coordenadora do Núcleo de Acervos da unidade acadêmica (UEMG, 2020)

¹⁵ Na ocasião, Remaclo Duque comentou que existe a possibilidade muitos outros documentos musicográficos provenientes das atividades da banda podem estar sob a tutela de seus irmãos ou outros que atuaram como músicos do grupo ou exerceram funções administrativas no grupo, contudo, não possível estabelecer um contato, tendo em vista que os documentos doados por Remaclo já exigiram demasiado tempo em tarefas de higienização, organização e digitalização.

¹⁶ A doação do acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer foi noticiada no site oficial da Universidade do Estado de Minas Gerais. Disponível em: <https://www.uemg.br/noticias-1/4453-escola-de-musica-nucleo-de-acervos-recebe-nova-colecao>. Acesso em: 27/05/2021.

Acervos Pessoais Consultados em Formiga	
Biblioteca Pessoal de Gibran Zorkot	Documentos musicográficos de Francisco Fonseca
	Documentos de tipologia variadas integrantes ao acervo de Odette Khouri de Carvalho
	Documentos de tipologia variadas integrantes ao acervo do Cônego Ivo Soares de Matos
	Documentos de tipologia variadas resultantes das próprias atividades de Gibran como maestro e educador
	Acervo bibliográfico variados, sobretudo direcionado à música e educação
	Materiais musicográficos voltados para a prática instrumental
Acervo Pessoal de Manoel Duque	Materiais musicográficos voltados para o ensino musical
	Acervo musicográfico proveniente das atividades da Corporação Musical São Vicente Férrer
	Documentação proveniente de suas atividades como regente da Banda da Cidade de Pains/MG
	Documentação iconográfica de proveniência variada
Acervo Pessoal de Rosângela Mello	Materiais musicográficos voltados para a prática e ensino musical
	Duas versões datilografadas, com correções manuscritas, contendo os originais do livro de memórias escrito por Juquinha Dragão, ainda não publicado

Quadro 2: Mapeamento dos acervos pessoais em Formiga entre 2017 e 2022

Nos acervos consultados em Formiga, foi possível encontrar uma grande quantidade de materiais que vêm servindo como subsídio para realização de estudos em torno das práticas musicais e que permitiram uma compreensão dos tipos de atividades que ocorreram ao longo da formação do município, especialmente no decorrer do século XX (EUFRÁSIO; ROCHA, 2019a). As fontes para o estudo da música podem ser caracterizadas como diferentes tipologias de documentos que carregam consigo informações referentes às práticas e manifestações musicais, bem como podem estar registradas em diferentes tipos e suporte e terem sido geradas para os fins mais diversos, podendo possuir características estritamente musicais ou externas e, ao mesmo tempo, complementares aos contextos onde se dão os fatos musicais abordados (GARCÍA, 2008).

De forma geral, nos acervos analisados em Formiga, foi possível encontrar: livros literários, sobre música e biográficos abordando compositores e musicistas variados; diversos materiais audiovisuais (K7's, CD's, VHS's, DVD's, disquetes, vinis); iconografia; evidências epistolares; periódicos de época (jornais, revistas, informativos); folhetos publicitários;

programas de concertos e atividades musicais variadas; materiais oriundos das atividades das instituições detentoras dos acervos (como exemplo, pode-se verificar: listas de alunos matriculados e de grupos musicais, trabalhos realizados por discentes, listagens e apostilas contendo repertórios, dentre outros); compilações, livros e/ou método direcionados para prática instrumental e aprendizagem acerca de temas musicais. Também foi possível identificar um volumoso contingente musicográfico, dentre o qual, grande parte corresponde a manuscritos que vão desde cópias musicais de peças do repertório dos grupos de atuação local à autógrafos de compositores formiguenses e da região. Dentre a documentação musicográfica encontrada, foi identificado também a existência de impressos, contendo peças avulsas, álbuns e encadernações de partituras variadas, bem como fotocópias de impressos e dos próprios manuscritos.

Para que fosse possível compreender o conteúdo existente nos acervos da Secretaria Municipal de Cultura, da Corporação Musical São Vicente Férrer e aqueles fundos documentais acomodados na biblioteca pessoal de Gibran Mohamad Zorkot, foram necessárias intervenções em função da forma na qual os documentos foram encontrados e como estavam acomodados. Foi necessário a realização de ações referentes à sua higienização, organização dos maços, e alocação dos documentos em espaços que possibilitassem a abertura das caixas e envelopes dentro dos quais constavam as fontes.

Fonte: Acervo fotográfico de Vinícius Eufrásio



Figura 1: Situação de parte dos documentos encontrados nos acervos da Secretaria Municipal de Cultura (à esquerda, 2018) e da Corporação Musical São Vicente Férrer (à direita, 2019)

Os acervos de Formiga em que foi necessário a realização de algum tipo de intervenção, como higienização e troca de invólucros não tiveram seus arranjos modificados, tendo permanecido a mesma organização prévia de conjuntos, pois, possivelmente, as configurações encontradas são provenientes do uso destes documentos em fase corrente ou do consequente manuseio de outros indivíduos em fases posteriores à sua utilização em um período a partir do qual os documentos passaram a ser acomodados nos acervos já citados. Estes usuários (músicos, maestros, arquivistas, funcionários das instituições detentoras, dentre outros), durante a fase corrente ou intermediária do ciclo vital destes documentos, elaboraram formas de organização condizentes com as necessidades de seus utilizadores, seja por suas próprias razões e por meio de processos específicos em cada instituição, configurando uma lógica que diz sobre a história de cada acervo. Deste modo, como os processos de organização de cada um destes acervos são também indícios para pesquisa, portanto, os documentos musicográficos permaneceram alocados da mesma forma a qual foram encontrados.

Nos acervos em que foram necessárias intervenções mais urgentes para compreensão de seu conteúdo, existiam também fontes documentais, musicográficas ou não, alocadas sem quaisquer invólucros, apenas posicionadas entre pastas, maços e envelopes, ou caixas. Diante da necessidade de guardar estes documentos e diante da escolha por preservar a organização previamente encontrada, os mesmos foram agrupados em novos invólucros indicando a existência de fontes avulsas. O mesmo procedimento organizacional foi adotado para a alocação das partes musicais cavadas ou avulsas que, por sua vez, são consideradas como fontes de notação ou representação musical gráfica destinadas à leitura e interpretação musical que não permitem a observação da obra completa e são consideradas como menor unidade arquivística intelectualmente indivisível (CASTAGNA, 2018).

Nos casos em que foi possível localizar o conjunto da obra dentro de outro invólucro, a fonte avulsa foi removida para juntos das demais partes correspondentes à mesma obra. Contudo, diante do grande contingente documental, na maior parte dos casos, não foi possível identificar as correspondências entre partes cavadas e as obras existentes nos acervos. Deste modo, com o objetivo de facilitar trabalhos futuros, como revisão da inventariação realizada e catalogação dos acervos, as partes avulsas foram agrupadas dentro de invólucros específicos que receberam a indicação do conteúdo musical destas fontes (como título, ano, autor e copista) em sua parte externa.

Diante das distintas tipologias presentes na documentação produzida em Formiga, foi encontrado também um grande contingente iconográfico, sobretudo fotográfico, evidenciando

uma das perspectivas das quais também foi possível analisar práticas musicais na história do município, examinando os dados presentes nessas testemunhas oculares em relação à contextos de época. Compreende-se que estas representações imagéticas oferecem informações sobre aos fazeres musicais do passado local e podem servir como subsídio para a realização de estudos musicológicos acerca da produção cultural formiguense no século XX, período a partir do qual a fotografia adquire valor substancial como fonte visual.

Embora o número de estudos sobre documentos iconográficos e sonoros no âmbito da arquivística esteja em crescimento quantitativo e qualitativo, ainda não há um expressivo número de propostas que tragam reflexões que superem os aspectos relacionados à preservação de seus suportes e apresentem análises a partir da contextualização de sua produção enquanto evidência histórica (SIQUEIRA, 2016). No decorrer do processo de levantamento documental realizado em Formiga, foi encontrada uma grande variedade de imagens, sobretudo fotografias de época, que puderam ser digitalizadas e vêm sendo mapeadas de acordo com sua procedência e com os fundos documentais aos quais pertencem.

Neste conjunto, é possível destacar o acervo virtual que vem sendo constantemente abastecido no grupo *Formiga, fatos, fotos & filmes* e a sua importância tanto para preservação e quanto para a troca de informações acerca da memória local, sobretudo por ser um trabalho idealizado e mantido pelos próprios usuários desde 21 de julho de 2015¹⁷. O grupo constitui um acervo vivo, em constante atualização, e demonstra o interesse de seus membros por Formiga e pela sua história, pois, estes, constantemente realizam postagens de documentos variados, mas, especialmente de cunho iconográfico. As postagens no grupo contêm descrições, informações variadas e curiosidades sobre os fatos a que dizem respeito que, em muitos dos casos em que se pode observar, desencadeiam discussões pertinentes entre os usuário que, utilizando o campo destinado aos comentários dentro da rede social, contribuem mutuamente entre si, auxiliando com a identificação de datas, locais, pessoas, dentre outras informações que venham a convir para construção de uma memória coletiva¹⁸ e evidenciando o papel do documento como um produto social (SIQUEIRA, 2016).

Assim, tendo em vista a escassez de estudos anteriores que abordassem as práticas musicais formiguenses e por meio da interpretação de imagens, no decorrer deste estudo (especialmente no terceiro capítulo), são apresentadas análises sobre os fatos, grupos, pessoas,

¹⁷ Esse dado é referente às informações fornecidas pela plataforma *Facebook*, o que não descarta a possibilidade de que, uma articulação semelhante já ocorresse em outros ambientes digitais antes de popularização da referida rede social na segunda década do século XXI.

¹⁸ No sentido que é compartilhada por um conjunto de pessoas e que transmite a essas pessoas uma identidade coletiva, isto é, de forma cultural (ASSMANN, 2008, p. 118).

espaços e instituições que o levantamento iconográfico nos permitiu identificar como indícios de atividades musicais durante o século XX na região de Formiga. Para a identificação de pessoas, eventos e os contextos existentes em torno das evidências iconográficas, também foram utilizados, de forma complementar, informações advindas de outras fontes, como jornais e revistas locais, comentários de usuários do grupo *Formiga, fatos, fotos & filmes*, bem como informações obtidas por meio de entrevistas com músicos locais, seus familiares e personalidades identificadas nas fotografias analisadas.

Os documentos presentes nos acervos identificados em Formiga, trazem diversas possibilidades de estudos acerca da trajetória musical do povo formiguense no decorrer do desenvolvimento do município, possibilitando ainda inúmeros recortes e abordagens ao longo do tempo ao qual representam. Embora estes fundos documentais não componham um acervo uno, se complementam de forma a possibilitar a composição de narrativas acerca da história local tendo em perspectiva também as formas através das quais os fatos se conectam por meio de arcabouços políticos, fluxos ideológicos e de significação que atuavam inerentemente sobre estes de forma a determinar delineamentos e estruturas de discurso que impulsionaram a atividade e produção musical na cidade no decorrer do século XX.

Mesmo diante do grande contingente documental encontrado em Formiga, foi possível constatar que os documentos musicais presentes em fundos públicos ou privados não receberam quaisquer tratamentos arquivísticos e que também não passaram por processos de organização ou sistemática. Dada a situação em que os documentos foram encontrados e o estado avançado de degradação em que muitos estão, estes procedimentos são necessários para viabilizar a preservação dos mesmos, pois são as informações contidas neles que subsidiam a realização de um trabalho reflexivo acerca dos fenômenos musicais do passado (CASTAGNA, 2008, p. 29–30).

Considerando que a pesquisa arquivística¹⁹, em relação à produção de conhecimento musicológico, tem sido abordada como substancial quando se pretende conhecer contextos específicos de atividade musical, as relações profissionais entre músicos, empregadores e empresários, bem como as funções das obras musicais e muitos outros aspectos que cada vez são mais explorados em investigações de cunho musicológico (CASTAGNA, 2008, p. 23), a situação de risco dos acervos em Formiga e a não realização de um tratamento adequado pode ocasionar a perda completa ou parcial destas fontes e, conseqüentemente, das evidências

¹⁹ No Brasil, essa metodologia de pesquisa na Musicologia teve início com o trabalho de Francisco Curt Lange na década de 1940, tendo seguimento nas décadas posteriores com trabalhos realizados por Régis Duprat, Jaime Diniz, Cleofe Person de Mattos, Flávia Toni e outros (CASTAGNA, 2008, p. 23).

históricas que estas trazem consigo tendo em vista o ineditismos de seu conteúdo. Deste modo, tendo em vista a atual situação dos documentos para estudo da música localizados em Formiga, em primeiro momento, foi imprescindível a realização de um trabalho de cunho técnico embasado em fundamentos teóricos e metodológicos da arquivística (BELLOTTO, 2002, 2006; CAMBUR; LUZ, 2017; PERÓTIN, 1966).

Em contextos em que a documentação se encontra sem qualquer tratamento ou organização e está exposta a um alto risco de perecimento, a intervenção do pesquisador torna-se imprescindível para que seja possível elaborar esquemas que favoreçam não apenas a organização, mas sobretudo a preservação dos documentos musicais existente nos fundos para que, então, a partir desta intervenção, seja possível obter acesso às informações neles contidas.

A possibilidade de execução de obras ou composições musicais de transmissão escrita é preservada somente por meio de fontes escritas, uma vez que, diferentemente de pinturas, estátuas ou edifícios, as obras musicais desaparecem após sua execução, e sua execução nem sempre pode ser feita por memória. Nesse sentido, é preciso reconhecer que as fontes musicais, quaisquer que sejam, contêm um registro ou representação da obra, porém não a versão sonora da obra. Tal como a receita culinária, a planta de um edifício e o script de uma obra teatral, a fonte musical escrita é uma instrução prescritiva, destinada a permitir a realização da obra, que não contém a obra em si, mas possui todos os detalhes necessários à sua execução. O extravio das fontes que contêm a instrução prescritiva para a execução musical inviabiliza a realização da obra, pois, na maioria dos casos, a memória humana não é suficiente para o seu armazenamento. A preservação, ao longo do tempo, de uma obra de transmissão escrita depende, portanto, da preservação dessa instrução prescritiva em fontes musicais, mesmo que seja necessário transmiti-la de uma fonte para outra (CASTAGNA, 2016, p. 221).

Em 2018, foi elaborado e apresentado à Prefeitura Municipal de Formiga um “Plano de Tratamento das Fontes Documentais para Criação de um Repositório Musical Formiguense”. Essa proposta compreendia o planejamento de ações de mapeamento, recolhimento e preservação dos fundos documentais que haviam sido identificados até aquele momento. Dentre estes, estavam os documentos armazenados na biblioteca pessoal de Gibran Mohamad Zorkot e os documentos alocados na Secretaria Municipal de Cultura. Essa iniciativa foi uma tentativa de articular e integrar ações de pesquisa, salvaguarda patrimonial e contrapartidas sociais no âmbito do espaço formiguense, envolvendo instituições públicas de âmbito municipal, bem como o Centro de Estudos dos Acervos Musicais Mineiros e a Universidade Federal de Minas Gerais.

O plano de tratamento dos documentos propunha a realização de procedimentos básicos de intervenções arquivística (higienização, organização, inventariação e catalogação) como passos iniciais para a construção de um *Repositório Musical Formiguense*, espaço público que pudesse funcionar dentro de um imóvel da prefeitura e que permitisse acesso amplo e gratuito à comunidade de forma presencial e também virtual através da disponibilização de todos os documentos em formato digital. Neste caso, seria ainda necessário considerarmos que os documentos digitais possuem ainda mais vulnerabilidades do que os documentos em suportes analógicos, como, por exemplo, em papel e também suas complexidades e especificidades, podendo citar sua composição, sua relação orgânica com os demais documentos; bem como aparato tecnológico de *hardware* e *software* necessários para acessá-los (SANTOS; FLORES, 2018).

De acordo com a proposta apresentada, o *Repositório Musical Formiguense* seria composto pela junção de fundos documentais públicos e privados recolhidos e concentrados em um mesmo local no qual poderiam receber os devidos tratamentos. O repositório estaria disponível para receber documentos após o fechamento de suas instituições detentoras em fase corrente, o falecimento de seus proprietários, bem como por meio de doações feitas por familiares de pessoas que em outrora participaram da atividade e produção musical na cidade de Formiga/MG.

Nesse plano de tratamento, foi apresentado às Secretarias Municipais de Educação e Cultura a descrição dos documentos localizados na biblioteca pessoal de Gibran Zorkot e na própria sede SECULT até meados de 2018; um mapa de classificação do conteúdo dos dois acervos, descrevendo a tipologia, conteúdo e os tipos de suportes dos documentos encontrados; especificações das necessidade e plano para higienização acondicionamento e organização dos documentos, descrevendo uma estrutura minimamente viável para a realização do trabalho; descrição da metodologia que seria aplicada durante os processos de limpeza, organização, acomodação, inventariação e catalogação documental, considerando a elaboração de arranjos multinível, codificações, modelos de fichas de inventariação e catalogação.

A elaboração do “Plano de Tratamento das Fontes Documentais para Criação de um Repositório Musical Formiguense”, bem como sua apresentação aos órgãos competentes pela gestão da Cultura e Educação no município de Formiga, compreendeu o período entre maio e setembro de 2018. Contudo, o projeto não foi adiante tendo em vista especialmente dois fatores: 1) não ter havido condições da administração pública para promover uma estrutura

que assegurasse as atividades propostas em torno da preservação destes documentos; 2) as constantes remoções e as condições logísticas nas quais essas ocorreram entre diferentes espaços geridos pelas Secretarias de Educação e Cultura ao longo desse ano. A junção dos fatos desencadeados neste curto período de tempo (ver sessão 1.3), permitiu inferir que o fomento às ações de preservação em torno do patrimônio arquivístico musical formiguense não se encontra em linha de prioridades da gestão municipal.

Assim, diante dos acontecimentos descritos e da realidade desafiadora encontrada, e da necessidade de realização de um trabalho porvindouro nestes acervos documentais, cujo empenho demandado pode ser considerado como algo além daquilo que compete exclusivamente ao pesquisador musicólogo²⁰, buscou-se compreender como os documentos identificados e a interpelação de suas informações poderiam nos desvelar evidências acerca das identidades, espaços, instituições que compuseram o cenário musical formiguense no decorrer dos séculos XIX e XX, bem como as formas como estas interagiram entre si. Diante do volume de fontes para o estudo da música encontrado nos vários acervos identificados ao longo desta pesquisa, foi possível enxergar uma oportunidade, uma possibilidade, uma necessidade e também uma situação de urgência.

Primeiramente, destaca-se o fato de que essa documentação permaneceu inexplorada desde que deixou de ser utilizada em fase corrente e, embora o documento musical não perca seu valor primário, alguns repertórios, a julgar pelo estado dos suportes, situação dos invólucros, e pela ausência de cópias feitas na segunda metade do século XX, já não vinham sendo praticados há décadas, embora compusessem o acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer, por exemplo. Essa conjuntura permitiu vislumbrar que o ineditismo dessa documentação oportunizaria não apenas a presente pesquisa, mas poderia servir como uma cartografia que também apontasse direções e possibilitasse estudos futuros em torno das atividades musicais em Formiga.

Por outro lado, a situação em que a maior parte dos documentos foram encontrados e a inexistência de um órgão com condições técnicas e estruturais para acomodar os acervos e lhes prover melhores condições de preservação à um nível histórico, permitiu constatar que a realização de intervenções, dentro do possível, era uma necessidade de caráter urgente, uma vez que o desaparecimento dessa documentação, no futuro, poderia inviabilizar e/ou deixar de contribuir com a construção de interpretações acerca dos fatos históricos sobre as músicas formiguenses que, claramente tangeram lares, os modos de vida local, bem como os espaços

²⁰ Embora compreendamos a forma como o trabalho de musicólogos em acervos por todo Brasil têm sido de extrema importância e têm atuado na linha de frente em muitas pesquisas.

culturais e educativos. Em suma, segue-se uma abordagem ao conteúdo específico de cada um dos acervos e das fontes encontradas, tendo em vista a dimensão panorâmica à qual este estudo se propõe e que evidencia, primeiramente, o quão movimentado foi o cenário musical em Formiga ao longo do século XX, reconhecendo um forte contraste em relação aos tipos e a quantidade de atividades musicais que se pode identificar na atualidade.

Onde estão as músicas formiguenses? Historicamente, é possível afirmar que uma parcela de seus vestígios pôde ser encontrada em forma de registros documentais que, até então, estavam esquecidos, em situação de abandono e risco eminente de perecimento dentro de caixas e envelopes sujeitos à ação do tempo. A construção deste estudo, parte do questionamento sobre as atividades musicais realizadas em Formiga no passado, da investigação a partir da abordagem desta documentação enquanto detentora de fontes para o estudo da música local, e, sobretudo, da construção de interpretações, argumentações e narrativas baseadas nas fontes consultadas.

1.1. Gibran Zorkot e os Documentos Sobre sua Guarda

Os principais fundos de documentos musicais existentes em Formiga e utilizados neste estudo foram localizados por intermédio do maestro e professor Gibran Mohamad Zorkot (nascido em 16 de setembro 1959 e atuante na região até o presente) que, por ser considerado como uma das principais referências musicais na cidade e em grande parte da região em torno do município, recebeu a guarda de documentos que pertenceram a músicos e agentes culturais que tiveram forte atuação, além do acesso a informações privilegiadas acerca da localização de fundos documentais específicos. Ao longo de sua vida, teve também a oportunidade de vivenciar o contexto musical formiguense e/ou conhecer personagens que participaram ativamente de grande parte das atividades musicais locais.

Gibran Zorkot é graduado em música com habilitação em flauta doce pela Universidade Vale do Rio Verde (2010) e iniciou seus estudos em música com o maestro Rogério da Silva Neto, na Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, atuando como clarinetista e, mais tarde, como maestro suplente. É reconhecido por muitos cidadãos de Formiga especialmente pelo trabalho desenvolvido por aproximadamente duas décadas frente à diretoria da Escola Municipal de Música Eunézimo Lima (1997 – 2013), localmente

conhecida pela sigla EMMEL²¹, e pelo trabalho realizado como supervisor municipal de cultura (2001-2004) e atuação no âmbito da formação musical e fomento cultural que desempenhou.

Fonte: Acervo da SECULT



Figura 2: Professor e Maestro Gibran M. Zorkot

Em sua atividade como diretor da EMMEL, Gibran foi responsável pela gestão da Biblioteca Musical Juarez Eufrásio de Carvalho que funcionava dentro da escola e que recebeu diversos documentos provenientes de atividades musicais anteriores à fundação da mesma em 1995. A biblioteca da escola de música era acomodada dentro de uma pequena sala partilhada com a diretoria e foi fundada por sua primeira gestora, a musicista e educadora Elizabeth Castro. Foi o acúmulo de documentos gerados na biblioteca da EMMEL ao longo das décadas de 1990 e 2000 que deram origem ao acervo que, no âmbito deste trabalho, é identificado como acervo acomodado na SECULT (descrito em mais detalhes na sessão 1.3).

Embora Gibran Zorkot não tenha atuado formalmente como musicólogo em meio ao âmbito acadêmico, desenvolveu no município um trabalho precursor em relação ao recolhimento de fontes musicais ainda na década de 1990, tendo contribuído diretamente para manutenção da biblioteca musical da EMMEL enquanto gestor da instituição (1997-2013) e, paralelamente, na função acumulada de supervisor municipal de cultura (2001-2004), arquitetou a fundação do Museu Municipal Francisco Fonseca em 2003²², o qual também comporta um número expressivo de documentos que podem servir aos estudos das práticas musicais do passado formiguense e que estão depositadas em seu acervo de documentação

²¹ Fundada pela lei 2.389 de 1995, decreto nº 1757. A escola de música foi fundada em 1995, na gestão de Juarez Carvalho e funcionou até o final de 1996 sob a direção de Elizabeth. Em 1997, com a entrada do prefeito Eduardo Brás, a escola de música ficou fechada nos três primeiros meses do ano, mas por pedido da população a escola retomou suas atividades em 1º de abril daquele ano sob a direção de Gibran Zorkot que, permaneceu no cargo até meados de 2013.

²² Fundado pela Lei 3.048 de 23 de março 1999, inaugurado em 5 de junho de 2003 ficou subordinada à Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Fomento e Desenvolvimento durante a gestão de Marli Lopes.

histórica (ver sessão 1.2). Durante sua gestão na EMMEL (1997-2013), o senhor Gibran recebeu livros e documentos doados por familiares de antigos músicos e, diante do pouco investimento que a prefeitura realizava em materiais bibliográficos e métodos para prática musical, procurava pedir doações a editoras, instituições filantrópicas e, sempre que possível, fotocopiava materiais disponibilizados por outros músicos e educadores com o intuito de ampliar o acesso dos alunos da escola de música a diferentes fontes de estudo.

De forma geral, podemos considerar a atuação de Gibran Zorkot como uma representação da função social e educativa do musicólogo, pois além de ter contribuído com a ampliação do acervo da biblioteca da EMMEL, em sua biblioteca pessoal, acomoda e possibilita acesso à fundos repletos de documentos musicais e diversos outros materiais que também possuem potencial para servir como fontes para estudo da música. A maior parte do itens que podemos encontrar em sua biblioteca são documentos que foram doados por familiares de conceituadas personalidades que, quando em vida, participaram ativamente da vida musical na cidade. Dentre a documentação presente na biblioteca de Gibran, podemos encontrar materiais que pertenceram à Francisco Fonseca (Seu Nhonhô), José Urias Salviano²³, Odette Khouri (1922-2006), Cônego Ivo Soares de Matos e muitos outros documentos que dão testemunho da própria atividade e atuação musical de Gibran como maestro e educador.

Dentre os fundos documentais mais expressivos encontrados em sua biblioteca, foi possível trabalharmos especialmente com: 1) a documentação que pertenceu ao compositor Francisco Fonseca (1884-1970), autor da melodia do “Hino à Cidade de Formiga”, considerado como Hino Municipal a partir da regulamentação da Lei Municipal 836, de 27 de dezembro de 1971; 2) e a documentação que pertenceu à musicista, regente e educadora Odette Khouri que, ao longo do século XX, atuou como figura de grande representação na cena musical formiguense e cujo fundo documental, além de seu próprio material, contém documentos que pertenceram a outros grupos e músicos que também desempenharam um papel expoente em meio às atividades e produção musical na cidade, como, por exemplo, o Padre Remaclo Fóxius e o músico Franz Stangelberger. Ambos, assim como Odette, atuaram também como tangedores do órgão de tubos localizado na Igreja Matriz São Vicente Férrer, cuja construção na década de 1930, ocorreu por intermédio do Padre Fóxius.

²³ Este é o copista que surge com maior recorrência no acervo musicográfico que pertenceu à Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus. De acordo com Gibran, o músico José Urias tinha um irmão que morava em São Paulo e frequentemente trazia partituras que eram então copiadas por ele.

Ao longo desta pesquisa, foi inviável abordar a totalidade dos documentos existentes na biblioteca pessoal de Gibran Zorkot, pois, muitos deles, se misturam com documentos provenientes de sua própria atuação e se conglomeram nas caixas que compõem cada um dos fundos documentais acomodados por ele em sua residência. De forma geral, considerando todos os materiais encontrados, foram identificados: livros sobre temas diversos e também sobre música; métodos voltados para o aprendizado de teoria, prática e interpretação musical; documentos musicográficos impressos, fotocopiados, mimeografados, manuscritos contendo transcrições, cópias e autógrafos de compositores; documentação epistolar; programas de concertos; documentos hemerográficos; cadernos com anotações gerais e também sobre música; materiais didáticos para ensino de música; material musical gravado em diferentes suportes como LP's, Fitas K7, CD's e DVD's.

Fonte: Acervo fotográfico de Vinícius Eufrásio

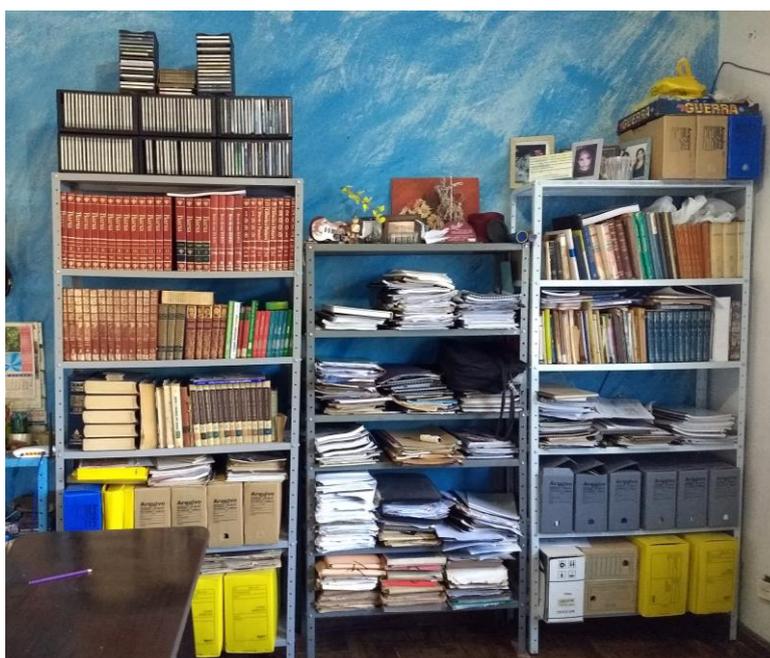


Figura 3: Biblioteca pessoal de Gibran Zorkot (2018)

Foi necessário optar em priorizar um ponto de partida para que fosse possível conhecer e compreender a documentação localizada dentro do tempo disponível para realização desta pesquisa. Neste sentido, optou-se por priorizar a abertura das caixas, pastas e envelopes de dois fundos específicos, que pertenceram a Francisco Fonseca e Odette Khouri, e que, aparentemente, demandavam maior atenção devido ao estado de conservação e idade dos próprios documentos (estes podem ser vistos nas caixas e pastas acomodadas nos dois

níveis inferiores das prateleiras contidas na Figura 3). Neste contexto, os documentos provenientes destes dois fundos foram higienizados, digitalizados e tiveram seus invólucros trocados preservando a lógica de organização previamente encontrada.

1.1.1. O Acervo de um Compositor Formiguense: Francisco Fonseca

Durante toda sua gestão, o então diretor da Escola Municipal de Música (EMMEL), Gibran Zorkot coordenou a realização da Semana do Músico, promovida pela Prefeitura Municipal de Formiga. A programação da semana compreendia em apresentação de professores e alunos em concertos para a comunidade que ocorriam ao longo de uma semana no mês de novembro, relacionando-se com a celebração do dia de Santa Cecília, 22 de novembro, a padroeira dos músicos. Em cada ano duas homenagens eram realizadas, a primeira direcionada a um músico atuante no município e a segunda, por sua vez, prestava honras póstumas, geralmente reconhecendo a importância de algum músico na participação da história da música local.

Entre os dias 19 e 21 de novembro de 2013, no Cine Josué's, uma homenagem póstuma foi realizada em honraria à obra do compositor formiguense Francisco Fonseca, localmente afamado e conhecido pela alcunha de “Seu Nhonhô”. Para a realização deste acontecimento, Gibran Zorkot, embora nessa data não atuasse mais como diretor da escola música, coordenou a organização do evento, convidando professores e alunos da EMMEL, bem como músicos da cidade, para que, de forma conjunta, fossem feitas homenagens tocando peças compostas por Nhonhô. Para tal, foi realizado um levantamento com familiares do compositor buscando identificar documentos que permitissem a interpretação de suas obras. Neste momento, Gibran recebeu a guarda temporária dos arquivos de manuscritos autógrafos do compositor (FONSECA, 2013; ZORKOT, 2021).

Os manuscritos de Nhonhô Fonseca serviram como base para a elaboração do programa de concerto da noite de homenagem, escolha do repertório e escolha dos músicos que seriam convidados. Para que se mantivesse a preservação dos originais, foram realizadas fotocópias dos originais e a transcrições das obras utilizando um programa de computador denominado *Encore*. As peças foram copiadas digitalmente pelo próprio Gibran que utilizou das referidas cópias dos manuscritos autógrafos para a elaboração de arranjos que, segundo ele, pudessem ser adequados à realidade instrumental dos intérpretes convidados e da Banda Asas do Tempo, conjunto que performava sob sua regência e que era composto por

instrumentos como flauta transversal, clarinete, saxofone, trompete, trombone, bateria, baixo, guitarra e teclado sintetizador, divergindo da instrumentação originalmente prescrita nas peças de Francisco Fonseca. A Banda Asas do Tempo era integrada especialmente por alunos e professores da EMMEL e teve fim poucos anos depois que Gibran deixou de atuar junto à diretoria da escola de música (ZORKOT, 2021).

Em janeiro de 2017, contando com o apoio desta pesquisa, mas ainda em fase embrionária, teve início o processo de higienização e digitalização de todos os manuscritos autógrafos de Nhonhô Fonseca que estavam sob os cuidados de Gibran Zorkot em sua biblioteca pessoal. Em 2018, os documentos originais, assim como as cópias digitais, foram devolvidos à Irã Gustavo Peirão, bisneto do compositor que, na ocasião, concedeu a título gratuito todos os direitos patrimoniais/autorais para edição, reprodução, impressão, publicação em diferentes tipos de mídia e distribuição para fins específicos, educativos, técnicos e culturais das obras de Francisco Fonseca ao Centro de Estudos dos Acervos Musicais Mineiros e à Secretaria Municipal de Cultura de Formiga.

Sob a guarda da Biblioteca Pública Municipal Doutor Sócrates Bezerra de Menezes, foi encontrado, um breve relato biográfico sobre Nhonhô Fonseca intitulado “Francisco Fonseca – Seu Nhonhô”. Este documento possui pouco mais de uma página e oferece poucas informações sobre sua vida e, se comparado com o tamanho de seu acervo de obras, traz poucas informações em relação à sua atuação musical.

O documento (Figura 5) não recebe catalogação específica na biblioteca, não é datado e nem possui menção a qualquer autoria, embora haja um parágrafo que possibilite inferir que a redação do texto pode ter sido realizada pela ex-secretária municipal de cultura Inês Maria de Souza (1988-1992). Foram encontrados outros documentos contendo relatos biográficos de Francisco, no entanto todos remetem a transcrições – por vezes de forma integral – realizadas a partir do texto “Francisco Fonseca – Seu Nhonhô” e não trazem dados complementares ao texto original que, embora de procedência desconhecida, nos possibilitou obter dados biográficos e um resumo de trajetória de vida deste compositor.

Fonte: Acervo do Museu Municipal Francisco Fonseca



Figura 4: Fotografia de Francisco Fonseca (1884-1970)

O texto encontrado, mesmo sendo utilizado como fonte principal nas publicações existentes sobre a vida de Nhô Fonseca e replicado por diversas vezes em jornais e revistas locais (como pela revista “A Par”, o jornal “O Pergaminho”, o jornal “Nova Imprensa”, bem como em publicações de diversos tipos realizada por instituições ligadas à Prefeitura Municipal), não traz detalhes sobre como seu redator adquiriu as informações transcritas e contém dados que podem ser confrontados diante de fontes encontradas no acervo documental do compositor. Neste sentido, é possível levantar questões relacionadas ao seu período de atuação, a quantidade de obras de sua autoria e os gêneros musicais compostos por ele.

Fonte: Acervo da Biblioteca Pública Municipal Dr. Sócrates Bezerra de Menezes

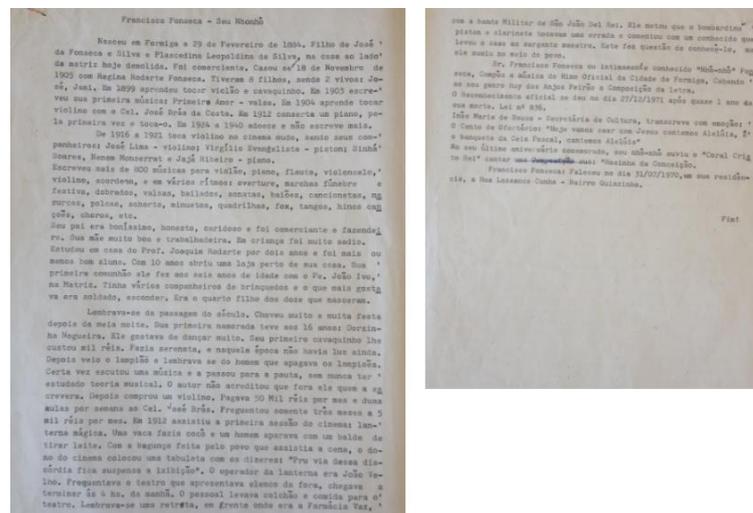


Figura 5: Exemplo do texto “Francisco Fonseca – Seu Nhônho”

No acervo pessoal do compositor foi encontrado um pequeno livreto, de confecção aparentemente caseira, também contendo informações datilografadas acerca de sua vida e atuação musical (Figura 6). O documento não possui autoria mencionada, mas informa que Nhonhô, nasceu em 28 de fevereiro de 1884, foi filho de José Fonseca e Silva e Placedina Leopoldina da Silva e estudou por dois anos na escola do professor Joaquim Rodarte e que se casou com Regina Rodarte Fonseca (filha de Joaquim Rodarte) em 18 de novembro de 1905, tendo oito filhos com ela²⁴. Francisco faleceu no dia 31 de julho de 1970, aos 86 anos de idade. O documento ainda traz informações acerca de seu aprendizado em música e da atuação musical deste artista no contexto formiguense.

Com 15 anos, aprende sozinho a tocar violão e cavaquinho (1899). Aos 20 anos, com o Cel. José Brás da Costa, aprende as primeiras lições de violino (1904). Em 1912, conserta um piano velho e toca-o sem o conhecer. Escreveu sua primeira música aos 19 anos, só com o conhecimento elementar de teoria musical. Denominou-a de “Primeiro Amor”. Possui mais de oitocentas composições em todos os ritmos. De 1916 a 1921, toca na orquestra do cinema, durante os filmes mudos, principalmente músicas de sua autoria. Seu Nhonhô reside à Rua Lassance Cunha, nº 61 (Rua do Quinzinho).

Fonte: Acervo do Museu Municipal Francisco Fonseca



Figura 6: Livreto datilografado, contendo dados biográficos de Francisco Fonseca

Os documentos musicográficos deixados por Francisco Fonseca servem como fontes para que seja possível compreender aspectos sobre sua vida e atuação musical. Estes manuscritos nos revelam elementos como pessoas, instituições, estilos, espaços e muitas outras evidências que permitem compreender um pouco mais do cenário cultural existente na

²⁴ O documento informa que, de seus oito filhos, estavam vivos: José, Jani e Mariinha.

cidade de Formiga na qual o compositor viveu e são também registros gráficos que revelam aspectos propriamente musicais das obras de Nhonhô que, embora não venham a receber o devido aprofundamento nesta pesquisa, configuram-se como um rico campo para a realização de trabalhos técnicos, performáticos, acadêmicos e científicos em oportunidade vindouras.

Além dos manuscritos autógrafos contidos em seu acervo pessoal, há documentos musicográficos de sua autoria que foram localizados em outros acervos na cidade Formiga, como, por exemplo, nos acervos acomodado Secretaria Municipal de Cultura e no Museu Municipal que recebe o nome do compositor. Contudo, deve-se considerar ainda a existências de fundos documentais, especialmente de cariz privado e pessoal, que não foram levantados ao longo desta pesquisa e que podem conter mais documentos musicográficos autógrafos produzidos pelo compositor uma vez que, segundo Gibran Zorkot, há duas curiosidades sobre Nhonhô que são comentadas no município: 1) É corrente o fato de que, durante algum tempo, Francisco não possuiu um piano em casa e, por isso, constantemente presenteava pessoas na cidade que possuíam o instrumento, pois, assim, ele poderia visitá-las para entregar a partitura em mãos e, conseqüentemente, tocar suas próprias obras para aqueles presenteados, podendo assim ter a oportunidade de tocar suas próprias obras; 2) De forma semelhante, Nhonhô Fonseca possuía o hábito de homenagear determinadas personalidades da cidade com uma composição dedicada e conceder o nome dos homenageados à suas obras, dando lhes as partituras como presente e, possivelmente, uma performance exclusiva (Figuras 7 e 8). Assim, muitos autógrafos do compositor podem ainda estar espalhados por acervos pessoais nas residências das famílias formiguenses.

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

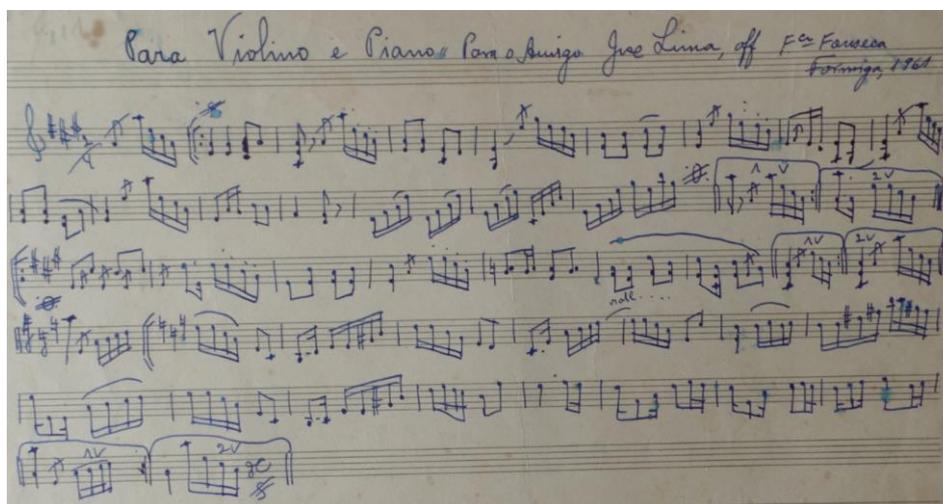


Figura 7: "Para Violino e Piano" pra o Amigo José Lima, off Francisco Fonseca, 1961

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca



Figura 8: Excerto do Fox "Tudo Passa" composto por Francisco Fonseca (Nhonhô) com a seguinte dedicatória: "Ao presado Amigo Professor Marcondes Montolly [sic], ofereço estas composições de minha autoria 11-4-1964"

Embora Francisco Fonseca tenha iniciado seu aprendizado musical através do violão e do cavaquinho em 1899, não há informações sobre quando começou a estudar piano, instrumento para o qual compôs sua primeira música aos 19 anos, em 1903²⁵, uma valsa denominada "Primeiro Amor". Em uma das cópias autografadas encontradas em seu acervo de documentos musicais, o próprio compositor faz a indicação "Valsa Primeiro Amor, 1ª Valsa de minha [autoria] composição" no cabeçalho do manuscrito (Figura 9).

Chama a atenção o fato de que sua primeira composição tenha sido para piano, uma vez que, segundo os dados biográficos encontrados, Francisco aprendeu a tocar violão, cavaquinho e violino antes de aprender a tocar piano. Não foram encontradas nenhum documento que indicasse o seu processo de aprendizado ao piano e tampouco os professores com os quais poderia ter estudado o instrumento. Diferente dos acervos de outros músicos de músicos de Formiga, em que foi possível identificar uma grande presença de livros e métodos de prática musical, o acervo de Francisco Fonseca não contém nenhum exemplar.

Embora Francisco tocasse violão, cavaquinho e piano e a maior parte de suas composições apontarem para o instrumento de teclas, o violino foi um dos instrumentos que lhe permitiu atuar profissionalmente no começo do século XX. Ele iniciou aulas de violino com o Coronel José Brás da Costa em 1904 e, tocando este instrumento, atuou entre os anos de 1916 a 1921 como músico do cinema mudo que existia Formiga, apresentando-se ao lado

²⁵ Esse ano é indicado em alguns dos documentos musicográficos autografados pelo compositor, inclusive em documentos transcritos com caneta esferográfica, o que pode remeter à ideia de que Nhonhô faziam cópias atualizadas de suas peças. Outra informação pertinente é que, Leopoldo Corrêa mencionou que no carnaval de 1903, composições de Francisco Fonseca, já integravam o repertório da festividade (CORRÊA, 1993).

de outros musicistas locais. Foram seus companheiros os musicistas: José Lima, também violinista; Virgílio Evangelista, tocando trompete; Sinhá Soares, Neném Montserrat e Jajá Ribeiro, atuando como pianistas. Para essa última musicista, Francisco compôs a valsa “Separação” como homenagem póstuma (Figura 10).

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

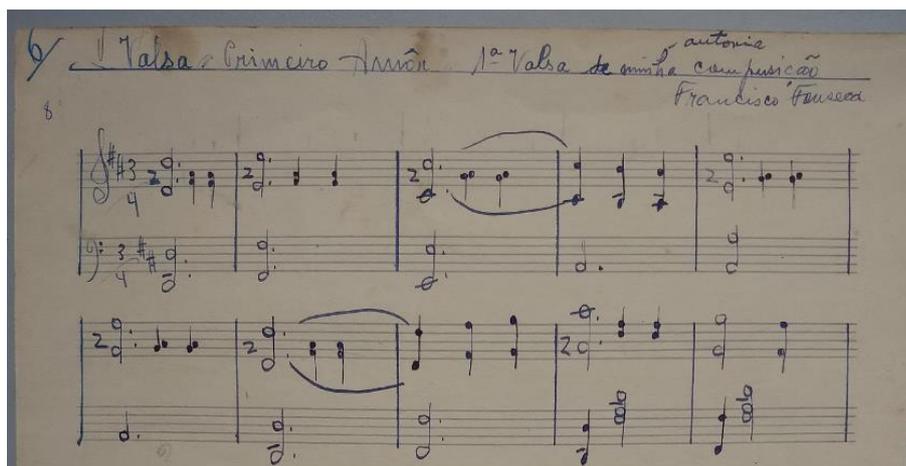


Figura 9: Excerto de cópia manuscrita da "Valsa Primeiro Amor" de Francisco Fonseca

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

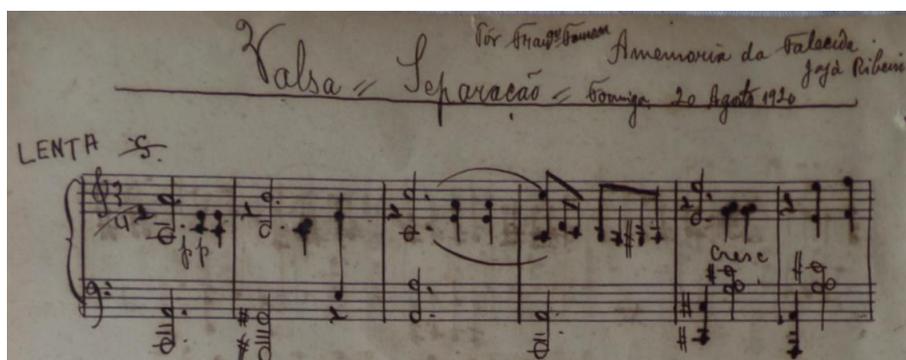


Figura 10: Excerto da valsa “Separação” composta em 20 de agosto de 1920 por Francisco Fonseca com dedicatória “A memória da falecida de Jajá Ribeiro”

Para compreender um pouco mais sobre quem foi Francisco Fonseca e sua atuação como músico e compositor, foi necessário recorrer também a fontes orais por meio de entrevistas, no entanto, devido à época em que o compositor viveu, a cada ano, torna-se mais difícil encontrar pessoas que o conheceram ou que foram contemporâneas a ele para dar testemunho sobre suas atividades relacionadas à música. Dentre os principais interlocutores com

os quais foi possível recolher informações destacam-se: seu neto Irã Peirão; Elizabeth Castro; Gibran Zorkot; e Marconi Montoli²⁶ (homenageado no Fox “Tudo Passa”, ver Figura 8).

Por meio de uma entrevista concedida em 2018 por Marconi Montoli (1935-2019), que atuou como músico, educador e agente cultural em Formiga, foi confirmada a história de que Nhonhô Fonseca tinha o costume de ir até a casa das pessoas para tocar para elas suas composições. Marconi também informou que não era claro para ele se Francisco Fonseca ganhava dinheiro com música, mas que, além de compor e tocar, também lecionou música, tendo atuado na sede da Corporação Musical São Vivente Férrer e ensinado música para pessoas que se destacaram na cidade, como, por exemplo, Odette Khouri. O compositor chegou a estabelecer relações com educandários locais, colaborando em eventos e atividades musicais relacionadas à praticas educativas, bem como, compondo canções para a infância, em homenagem à professores a para as instituições de ensino locais.

Durante a entrevista, Marconi Montoli comentou que não tinha conhecimento se Nhonhô chegou a exercer outra atividade profissional além da música, mas atestou que ele frequentemente tocava no cinema e nos bailes que eram realizados nos salões do município, sendo seu repertório autoral, amplamente conhecido e apreciado pela população formiguense, especialmente pelos cidadãos que frequentavam essas festividades. Neste sentido, foi possível averiguar que o acervo de composições de Francisco Fonseca contém um grande número de danças compostas para piano e especialmente voltadas para um repertório típico para performance em salões, como tangos, valsas, foxtrotos, bailados, minuetos, quadrilhas, dentre outros estilos produzidas especialmente nas três primeiras décadas do século XX (Figura 11).

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca



Figura 11: Excertos das peças “Coleção de Quadrilhas nº1 – Quadrilha das Gaiotas” de 1911; “Valsa Pequena, arranjo fácil” de 1917; “Valsa Lilita” de 1919

²⁶ Faleceu em 10 de janeiro de 2019, aos 83 anos. Foi o primeiro gestor da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de Formiga e responsável, juntamente com a professora Odette Khouri, pela revitalização do órgão de tubos da Matriz São Vicente Férrer em meados de 1974 a partir do organeiro Henrique Linz.

Os manuscritos autografados mais antigos encontrados no acervo pessoal de Francisco Fonseca tratam-se também de composições de danças, como é o caso de um *schottisch* para piano no qual está escrito, também no cabeçalho, o possível título “Amadores Formiguenses” e foi datado em 20 de janeiro de 1908 (Figura 12). Outro exemplo é o *schottisch* “O Goiás e Minas”, o qual não contém data, mas está escrito no verso da mesma folha em que se encontra a composição de 1908 mencionada anteriormente. Ainda dentre os manuscritos mais antigos identificados no acervo do compositor, é possível mencionar a peça “A Filha do Dezerio”, identificada pelo compositor como uma “masurck”, datando 21 de janeiro de 1908, bem como o *schottisch* “Primavera” e a valsa “Estrela do Oriente” datando julho também de 1908.

Várias outras composições no gênero *schottisch* puderam ser identificadas em manuscritos que datam entre os anos de 1911 e 1921 e, algumas delas, aparentam tratar-se de obras elaboradas para integrar conjuntos ou coleções específicas, tendo, como exemplo, os *schottisches* compostos por Nhonhô especialmente em abril de 1911 e que aparentam homenagear Ruth (9 de fevereiro de 1911), Zazá (19 e 20 de abril de 1911), Neném (24 de abril de 1911) e Odeth (também 24 de abril de 1911).

O *schottisch* tem origens como dança de roda da região da Europa Central, nas proximidades da antiga Bohemia e da Polônia, sendo uma espécie de polka lenta, em compasso quaternário, e que foi apropriada no Brasil como *schottisch* brasileira a partir da adaptação do formato rondó em três partes, configurando-se como uma das principais formas de divertimento importados do velho continente e que se popularizou no gosto das elites locais durante a segunda metade do século XIX em bailes e eventos de salão (SÈVE, 2017).

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

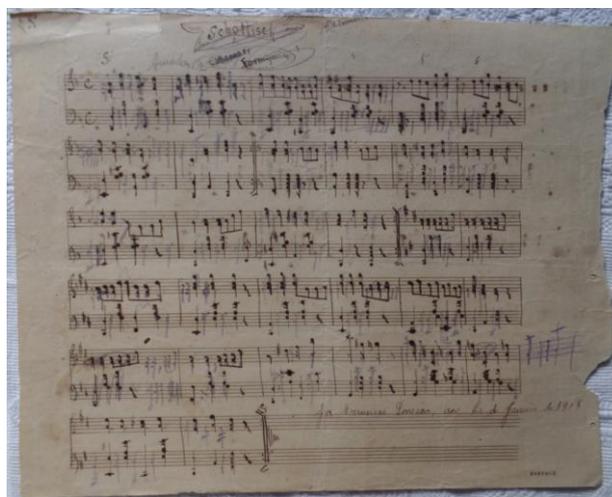


Figura 12: Manuscrito do *schottisch* “Amadores Formiguenses” de 20 de janeiro de 1908, manuscrito mais antigo encontrado no acervo do compositor Francisco Fonseca

O repertório encontrado no acervo pessoal de Francisco Fonseca demonstra que o compositor atuou de forma expressiva em eventos sociais em Formiga, especialmente em bailes e festividades que demandavam a apresentação musical de estilos dançantes. As danças representam grande parte de sua produção, especialmente nas primeiras décadas do século XX, período no qual possivelmente sua música atingiu um maior reconhecimento social. Em 1922 o compositor teve sua valsa “Marion Davies” editada como integrante do repertório presente no “Álbum de Danças: Polkas, Valsas, Quadrilhas e Schottis” que, conforme o logotipo localizado na parte inferior da capa do impresso, foi produzido pela Vieira Machado & Cia Editores do Rio de Janeiro (Figura 13). A empresa foi fundada em 1893, adquirida em 1925 por Guilherme Fontainha e, atualmente, tem seu catálogo de edições distribuído pela “Irmãos Vitale” sendo que, ao longo do século XX, foi um dos principais estabelecimentos cariocas responsáveis pela publicação de partituras e que publicava quase que exclusivamente obras de compositores brasileiros, destacando-se nomes reconhecidos pelo público da época como Glauco Velásquez e Ernesto Nazareth (PEQUENO, 1988).

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca



Figura 13: Valsa “Marion Davies” editada no “Álbum de Danças: Polkas, Valsas, Quadrilhas e Schottis” pela Vieira Machado & Cia Editores em 1922

Embora Francisco Fonseca tenha sido um músico com grande produção e atividade na cidade ao longo do século XX, apenas poucos de seus pertences são apresentados aos visitantes do Museu Municipal que leva seu nome. Os objetos são expostos em um pequeno espaço dedicado à memória do compositor. O violino de Nhonhô, assim como uma flauta transversal, e seus respectivos compartimentos para transporte, estão expostos ao lado de um manuscrito autógrafa do “Hino à Cidade de Formiga”.



Figura 14: Exposição dos instrumentos musicais de Francisco Fonseca e um manuscrito autógrafo do Hino à Cidade de Formiga localizado no interior do Museu Municipal

A documentação presente em seu acervo pessoal, e em outros acervos localizados em Formiga, nos permite averiguar que Francisco Fonseca foi um músico e compositor que desempenhou um papel expressivo na produção musical da região do centro-oeste mineiro durante muitos anos do século XX, especialmente em sua cidade natal, compondo hinos em honrarias à diversas instituições da localidade como clubes de futebol, agremiações e instituições educacionais (Figura 18), bem como para personalidades de notoriedade social e ocasiões comemorativas, como, por exemplo, a composição em honras ao centenário da emancipação política do município em 1958 (Figuras 15 e 16).

Fonte: Acervo da SECULT

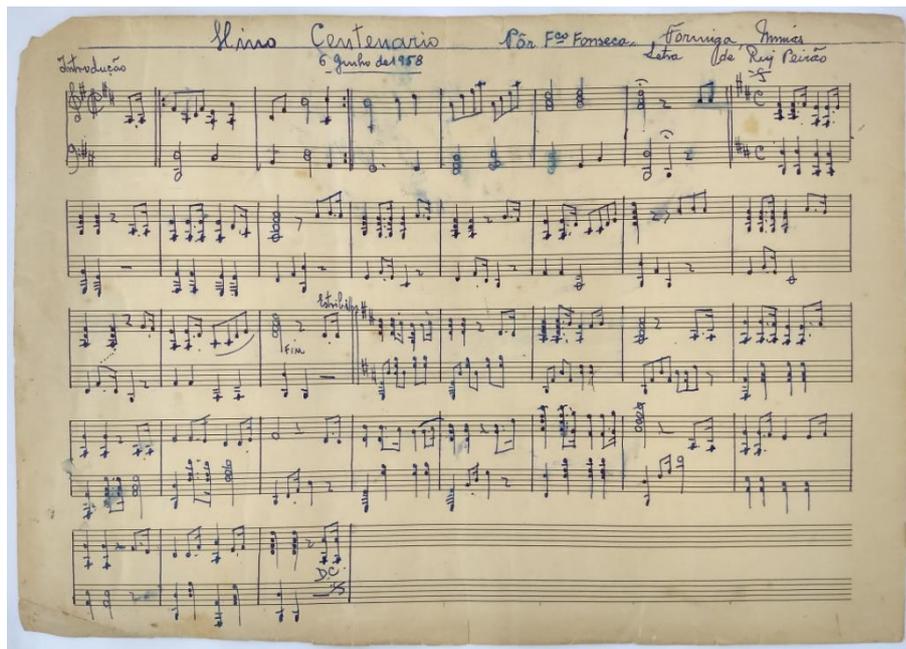


Figura 15: Cópia manuscrita de 6 de junho de 1958 do "Hino Centenário", por Francisco Fonseca, em honra aos cem anos de emancipação política da cidade de Formiga

Fonte: Acervo da SECULT

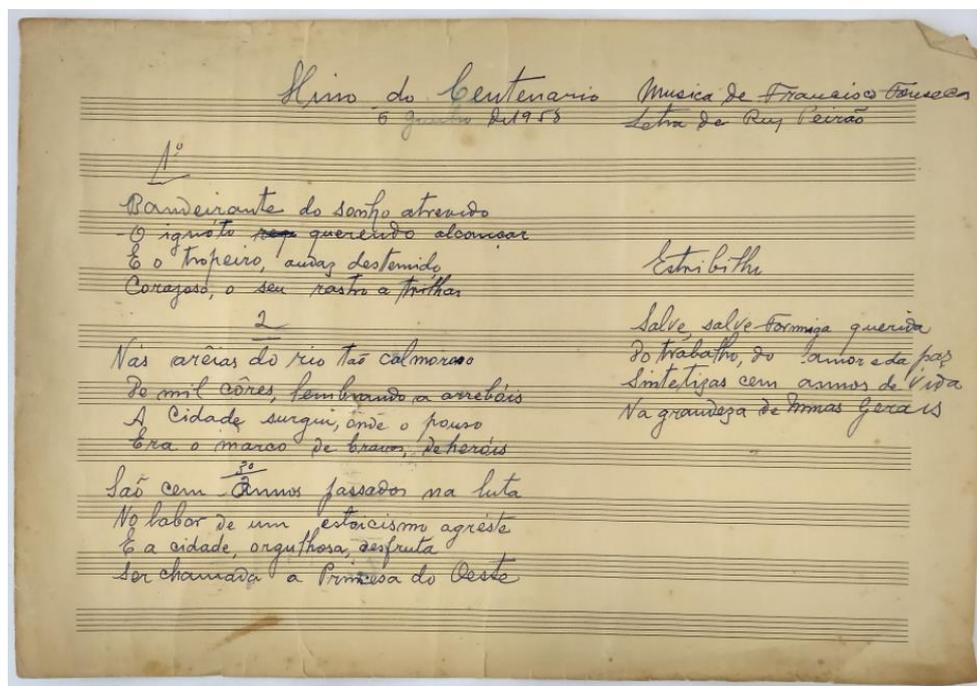


Figura 16: Verso da cópia manuscrita de 6 de junho de 1958 do "Hino Centenário", letra de Ruy Peirão, em honra aos cem anos de emancipação política de Formiga

Embora o hino de homenagem ao centenário de emancipação política de Formiga tenha servido às honrarias realizadas em comemoração ao centésimo aniversário da cidade, analisando os documentos presentes no acervo pessoal do compositor, foi possível identificar versões anteriores da composição em manuscritos datando 1957 (Figura 17), ano anterior ao da celebração. Os manuscritos de 1957 nos permitem identificar que o compositor já possuía a letra escrita por seu genro, Ruy Peirão, mas que, até chegar na versão do documento de 1958 (Figuras 15 e 16), realizou alterações significativas na parte musical da obra. Embora o manuscrito de 1957 não possua referência ao “Hino Centenário” no cabeçalho do documento, é possível identificar conexão direta com o mesmo a partir da letra escrita na parte inferior do documento (Figura 17), levando a crer que, possivelmente, se tratou de uma primeira versão que o compositor demonimou apenas como “Hino”, deixando, após essa palavra, um espaço para que, posteriormente, viesse a complementar o título da obra. Essa mesma característica, de compor hinos sem atribuição de títulos, foi identificada em outros documentos musicográficos no acervo do compositor.

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca



Figura 17: Manuscrito "Hino" de Francisco Fonseca, datando 1957, com letra do "Hino do Centenário" escrita na parte inferior do documento e em sua margem direita

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

The manuscript is a handwritten musical score on aged paper. It features several staves of musical notation. The title 'Hino da Escola Normal e Ginásio Santa Theresinha' is written at the top. The lyrics are written in Portuguese, with some parts appearing above and below the staves. The lyrics include: 'Hino da Escola Normal e Ginásio Santa Theresinha', 'Vila Rica, bela e selectissima, que em 1727 se fundou no sertão de Minas Gerais, e em 1827 se tornou a cidade de Ouro Preto. Vila Rica, cidade de Vila Rica, cidade de Vila Rica, cidade de Vila Rica.' The music is written in a style typical of the mid-20th century, with various notes, rests, and dynamic markings.

Figura 18: "Hino da Escola Normal e Ginásio Santa Theresinha" por Francisco Fonseca e letra de Irmã Maria Elizabetha Vieira Pitangui

Além de compor obras para a cidade de Formiga, Francisco Fonseca também compôs músicas em honraria à outras cidades da região como Arcos, Bambuí (Figura 19) e Lavras, homenageando essa última com três obras distintas, compondo respectivamente: “Do 1º Aniversário de Lavras” (data ilegível no documento); “Hino à Cidade de Lavras”, de 1960 (Figura 20); e uma canção denominada “Lavras” (sem data). Embora Francisco Fonseca tenha escrito um hino para a cidade de Lavras, atualmente sua composição não é o hino oficial do município e não foram encontrados dados que comprovem que algum dia fora. A emancipação política de Lavras ocorreu em 20 de julho de 1968, portanto a música “Do 1º Aniversário de Lavras” possivelmente teria sido escrita em 1969.

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

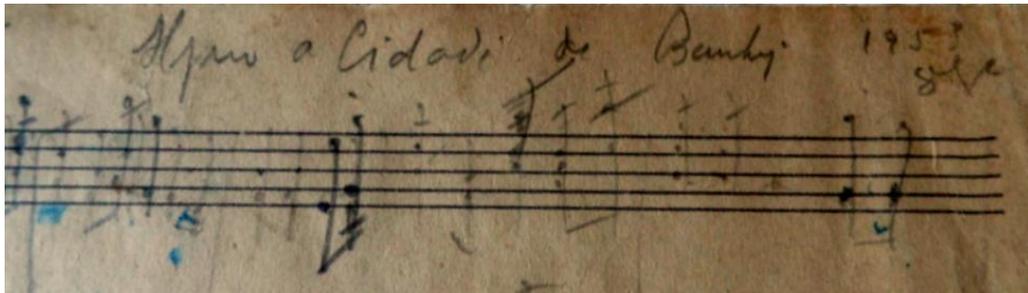


Figura 19: Manuscrito contendo “Hino a Cidade de Bambuí” de 1953

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

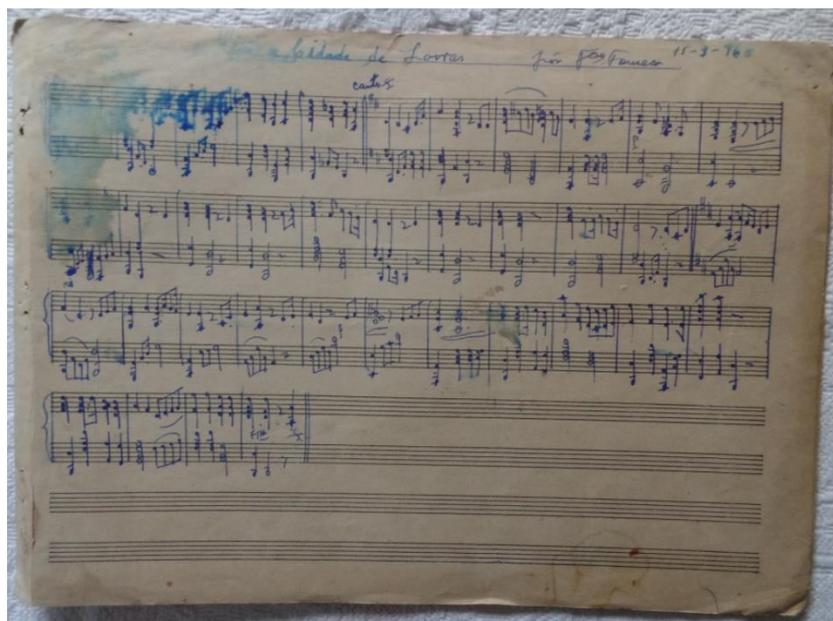


Figura 20: “Hino à Cidade de Lavras”, manuscrito de Francisco Fonseca datando 15 de março de 1960

Segundo informações encontradas em periódicos locais (SANTOS, 2006) e nos dados biográficos coletados na Biblioteca Pública e no Museu Municipal, Nhonhô Fonseca foi responsável por compor aproximadamente oitocentas peças musicais. Embora em seu acervo não tenha sido possível identificar essa totalidade de obras e o mesmo ainda não tenha passado por um processo minucioso de inventariação e existam peças de autoria identificadas em outros acervos e possivelmente ainda dispersas em fundos documentais pessoais na cidade, dentre suas composições foi possível verificar a existência de peças para violão, flauta, piano, violoncelo, violino, acordeom, piano e canto. Suas composições abarcam marchas fúnebres e festivas, dobrados, *overtures*, valsas, bailados, sonatas, baiões, cancionetas, choros, mazurcas, polcas, minuetos, *schottisches*, quadrilhas, foxtrottes, tangos, canções e vários hinos para instituições importantes na cidade de Formiga e em sua região.

Os textos publicados nos periódicos locais (SANTOS, 2006) e que derivam unicamente de uma curta biografia cuja a autoria não pode ser identificada com precisão (Figura 5), também é informam que Francisco Fonseca ficou sem compor entre os anos de 1924 e 1940 por razão de alguma doença que lhe acometera e que, no referido período, possivelmente também não exerceu quaisquer atividades musicais. Contudo, os documentos musicográficos presentes em seu acervo permitem constatar que, embora sua produção seja aparentemente menor na segunda metade da década de 1920 e ao longo da década de 1930, foi possível encontrar composições datadas neste período (Figuras 21 e 22).

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

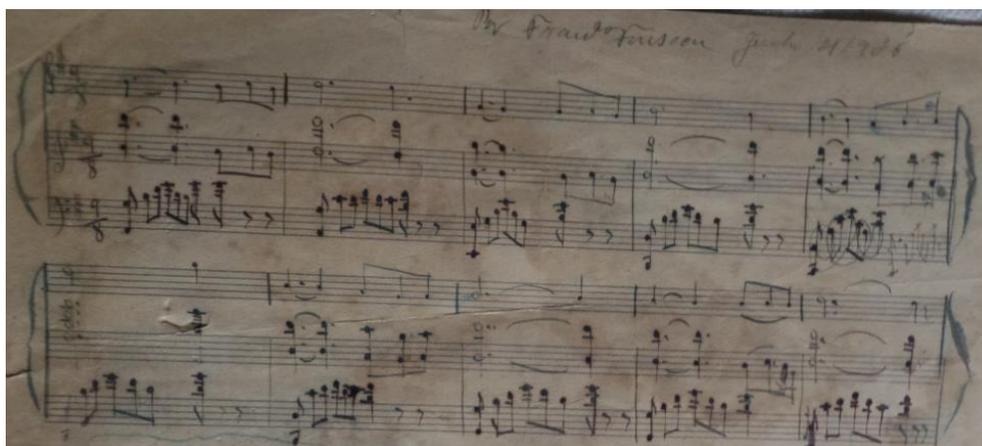


Figura 21: Excerto de peça musical para piano e instrumento solista sem título, assinada por Francisco Fonseca datando o dia 2 de junho de 1926

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

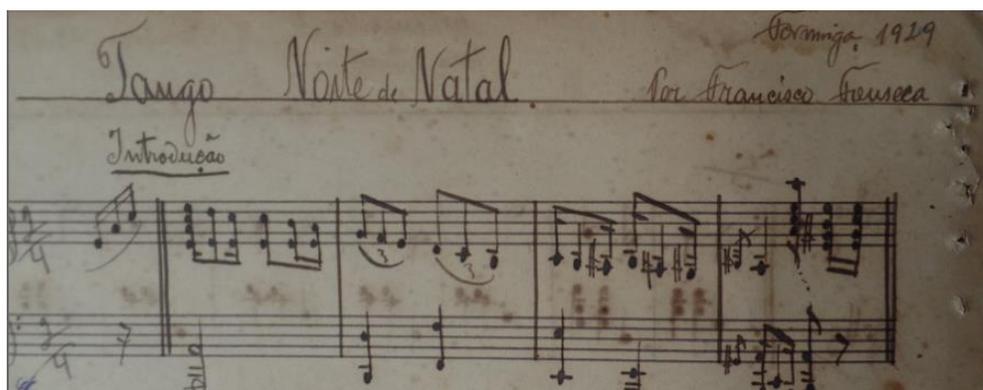


Figura 22: Excerto tango “Noite de Natal” assinado por Francisco Fonseca em 1929

Aparentemente o próprio Francisco Fonseca, ou algum dos familiares que deteve seus manuscritos após seu falecimento, estabeleceu um sistema de organização para suas composições. É possível observar diferentes tipos de numeração em grande parte dos documentos que, de forma geral, surgem nas margens superiores a partir de uma indicação numérica as vezes com caneta de tipo e cor diferente do restante do documento em si. Em algumas fontes, também foram realizadas indicações que oferecem elementos sobre a performance musical e outros dados extramusicais.

Como exemplos, é possível verificar: I) O manuscrito de “Bailado Infantil” de 1954 (Figura 23), que traz um comentário assinado pelo autor indicando que a peça “até hoje: 8-3-964 ainda não foi executada”; II) A inscrição “30/3/64 1ª vez que foi tocada”, contida na parte superior do manuscrito da “Fantasia para Piano e Violino” de 1961 (Figura 25), e que indica a primeira vez que a obra foi executada ao público; III) A anotação “estreada no Cine Gloria de Formiga, *orfeum* 950 moças, regida pelo Padre Geraldo aos 12 de novembro de 1960”, contida na peça “Hino da Academia Santa Cecília”, composta em 1960 (Figura 26), indicando aspectos relacionados aos espaços ocupados por suas composições, participantes da performance e momento de realização do evento; IV) o rodapé no manuscrito da canção “Brincando de Soldadinho”, de 1968, que traz a indicação de que “os 8 últimos compassos, tocar suave, o final bem retardando, os últimos 8 compassos” (Figura 24), remetendo à elementos relacionado à performance da peça em público.

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

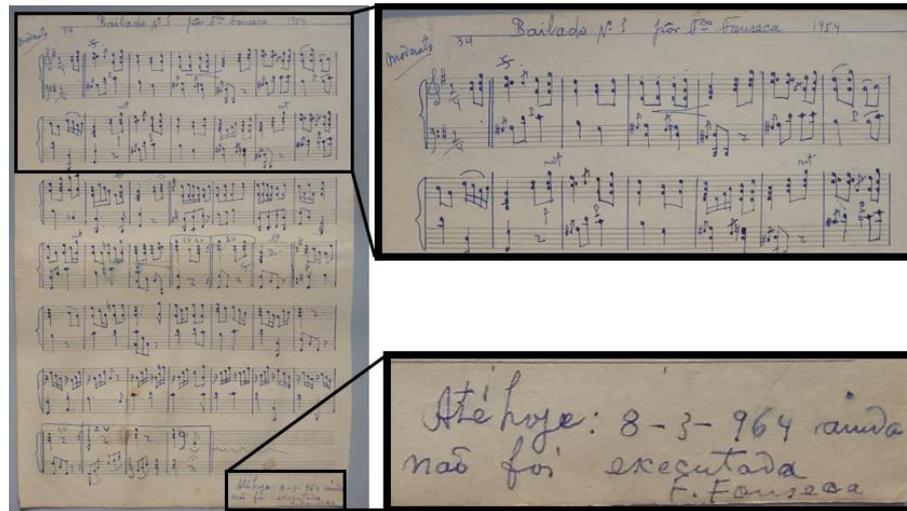


Figura 23: Manuscrito contendo Bailado Nº 3 de Francisco Fonseca em 1954

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

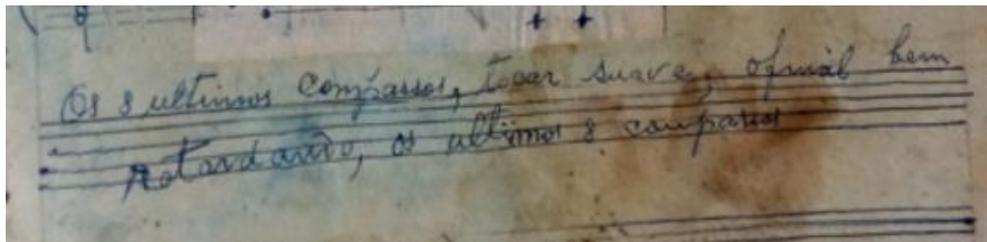


Figura 24: Indicações manuscritas em cópia da peça “Brincando de Soldadinho” composta por Francisco Fonseca de 1968

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

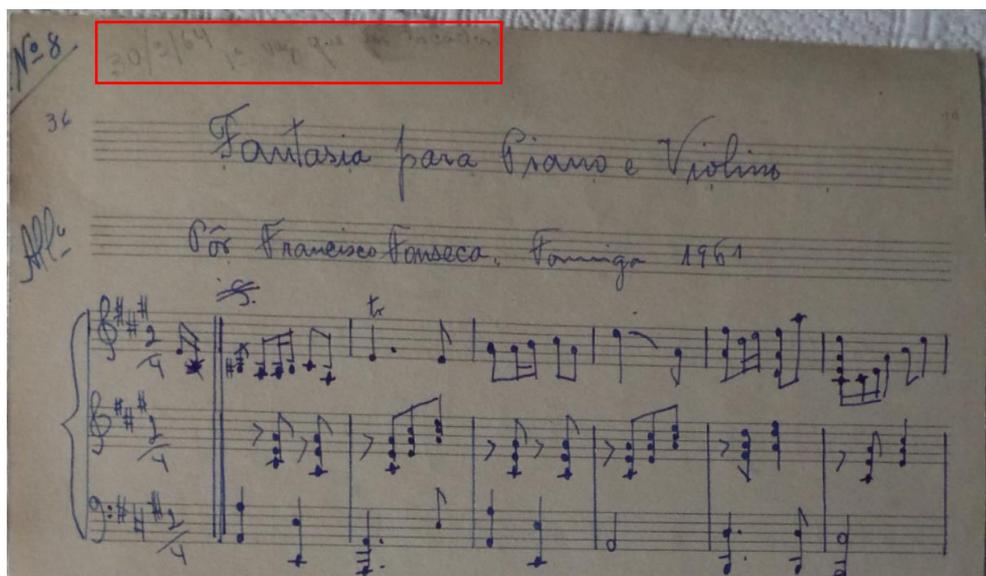


Figura 25: Excerto de “Fantasia para Piano e Violino” por Francisco Fonseca em 1961

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

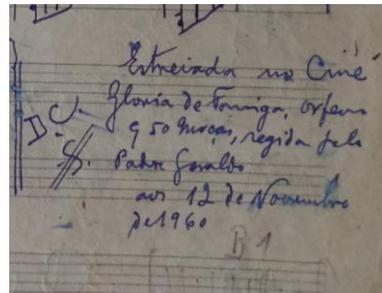


Figura 26: Indicações manuscritas em uma cópia do “Hino da Academia Santa Cecília” composta por Francisco Fonseca em 1960

Essas evidências indicam que o acervo de Francisco Fonseca já passou por algum processo de inventariação ou que as anotações e numerações contidas nos documentos podem representar uma tentativa do próprio autor de organizar seu material. Em meio aos manuscritos, foi encontrada uma listagem de composições (Figura 27) enumeradas que, embora seu conteúdo não contemple a totalidade da obra de Francisco, permite a identificação de aproximadamente uma centena de peças.

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

Melodia N.º 4	8	Argentina	53	13 11
Valsa Canção 7	10	Voluntade Brasileira	54	52
O Pescador	11	Brasil	55	54
Canção	12	Hábita	56	58
Canção Horta e Natal	16	Canção de Brasil	57	52
Canção	18	Voluntade N.º 6	68	70
Hino a Bernadete Maria	21	Momente N.º 6	6	6
Momente	27	Hino das Esperanças	71	71
Hino Canônico em Fatois	28	Canção Americana e Brasileira	75	75
Momente	22	Valsa Canção do Fado	78	78
Canção	20	Hino a São Sebastião	80	80
Hino	22	Musica Leoa, letra de João	82	82
Canção	24	Momente N.º 7	85	85
Hino São X.º 55	25	Hino a Nossa Senhora da Conceição	87	87
Valsa 1.ª Parte	38	Valsa Canção Am.	89	89
Canção Infantil	37	Canção do Fado	92	92
Hino a Fátima	36	Canção e Canção Brasileira	95	95
Valsa Canção de Amor	39	Tudo Brasil	96	96
Canção Uma Família	37 e 40	Canção Fátima	97	97
Canção a Virgem	41	Hino a Fátima	98	98
Voluntade Flor de Campo	44	Hino Cantor	99	99
Canção	48	"	100	100
Hino da Academia Santa	50	"	101	101
		Canção Brasil	102	102
		a Princesa e Virgem	103	103

Figura 27: Listagem de composições de Francisco Fonseca

De forma geral, foram encontradas poucas composições para conjuntos instrumentais, sendo que, na documentação, foi possível identificar algumas partes avulsas para primeiro e segundo violino de algumas valsas como, por exemplo, “A Bela Adormecida” e “Lamentos de um Pierrot”. Em meio ao seu acervo de composições, foi identificado apenas um “Dobrado”, datando 14 de novembro de 1910 e contendo a inscrição “falta uma parte” no canto superior esquerdo do documento (Figura 28). Esse dobrado está em forma de grade e contém a indicação dos seguintes instrumentos: requinta, clarinete, piston 1º, bombardino, trompa, 1º Sax mib, 2º sax mib, 1º sax sib, 2º sax sib, baixo mib.

As peças compostas ou adaptadas para conjuntos instrumentais, em geral grupos pequenos, foram encontradas escritas em partes cavas, em documentos distintos, cuja junção das mesmas possibilita a compreensão da peça e sua realização musical. Contudo, em meio ao acervo pessoal de Francisco, não foram encontradas as partes avulsas deste do “Dobrado” de 1910, apenas a sua grade e, mesmo assim, com indicações de estar incompleta. De forma contrastante, não foram encontradas grades contendo as demais peças para conjuntos instrumentais, sendo a grade de “Dobrado” de 1910, a única fonte neste estilo disponível no acervo do compositor.

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

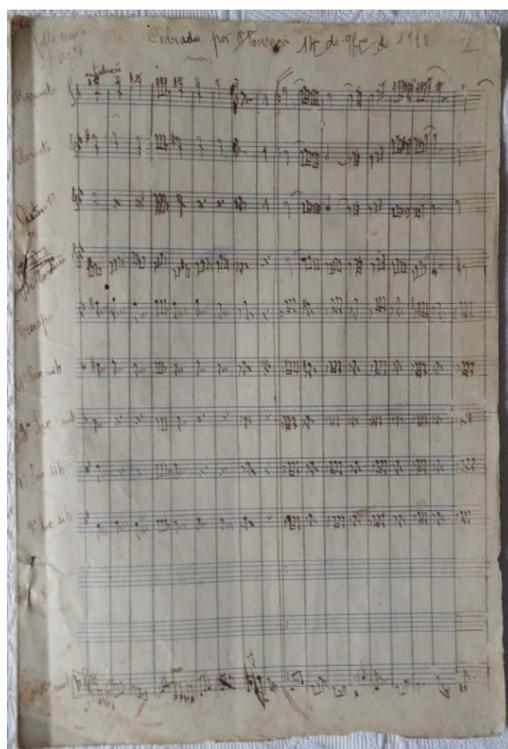


Figura 28: Manuscrito de “Dobrado” composto por Francisco Fonseca em 1910

Certamente, Francisco Fonseca compôs para diversos contextos de prática musical na cidade de Formiga, elaborando peças para serem tocadas no cinema mudo, em bailes e eventos sociais, em homenagens festivas, momentos de luto e também em celebrações de cunho religioso. Foi possível encontrar em seu acervo dois “Tantum Ergo” (Figura 29), ambos presentes em uma mesma fonte, sendo o primeiro, identificado pelo autor como “nº1” e constando datação em 16 de maio de 1911; por sua vez, o segundo, foi identificado pelo autor como “2º”, possui a data de agosto de 1910. Foi encontrado também um “Hino a Jesus” de 1944; a canção “Ressurgiu” de 1959; o “Canto a Santa Cecília”, de 30 de outubro de 1966; um “Hino de Coroação de S. S. Coração”, sem data no manuscrito; uma “Ave Maria”, também sem data, com a indicação “armonio” no canto superior esquerdo e a inscrição “a primeira parte vez cantar Ave Maria a 2ª parte vez cantar Santa Maria”, no rodapé do manuscrito.

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

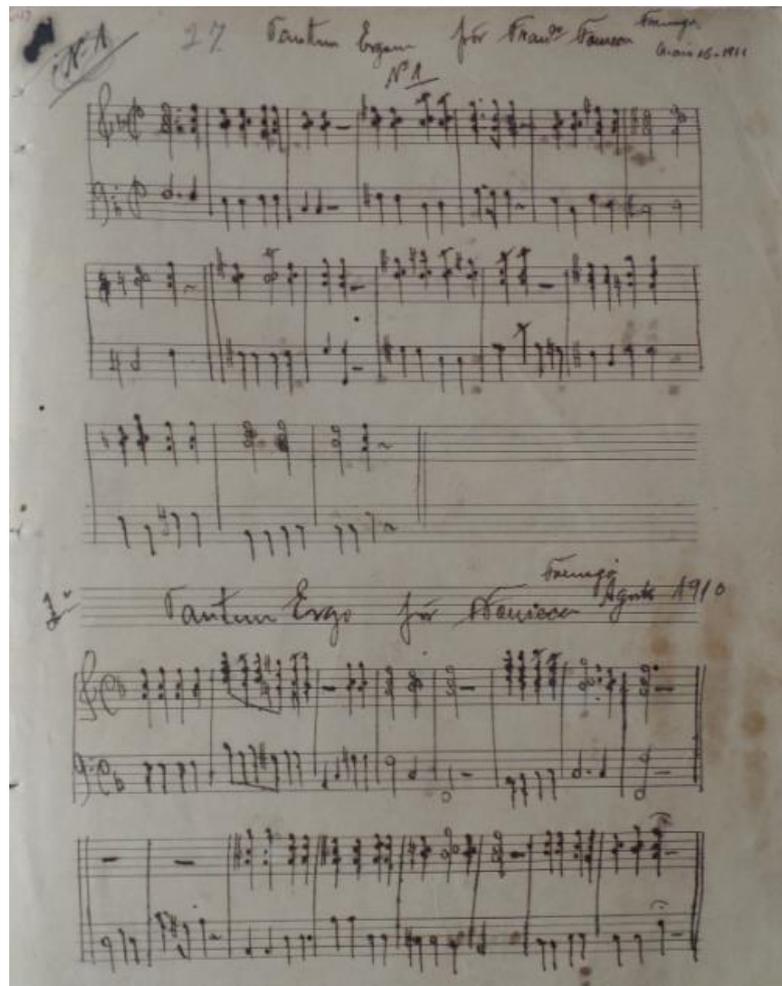


Figura 29: Manuscrito de “Tantum Ergo” nº1 e nº2 de Francisco Fonseca

Em muitas das fontes que remetem às composições de cariz religioso, foi possível identificar que Francisco Fonseca se associava à algumas das freiras do Colégio Santa Teresinha de Formiga, destacadamente a Irmã Maria Elizabeth Pitangui Viana, que desempenhou o papel de letrista em algumas de suas músicas, como o “Hino a Pio XII” e o “Hino do 3º Congresso Vicentino Diocesano” das dioceses de Divinópolis e Luz (Figura 30). Os manuscritos de ambos não contêm datas de realização das composições ou do evento.

Outras criações musicais de Francisco Fonseca permitem identificarmos sua aproximação com as irmãs do Colégio Santa Teresinha, como exemplo, é possível ver em seu acervo o “Hino do Cinquentenário da Congregação”, composto em 1948 (Figura 31) “à memória santa da Santa fundadora Madre Teresa Grillo Michel” como uma “homenagem de suas filhas da província brasileira” à freira que principiou a Congregação das Pequenas Irmãs da Divina Providência a qual estão associadas as irmãs do colégio formiguense.

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca



Figura 30: Manuscrito do “Hino do 3º Congresso Vicentino Diocesano” por Francisco Fonseca

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca



Figura 31: Manuscrito do “Hino do Cinquentenário da Congregação”, por Francisco Fonseca em 1948

Ao longo de sua vida, Francisco Fonseca compôs também várias canções e muitas delas foram realizadas a partir de parcerias estabelecidas com letristas. É uma característica da maior parte dos documentos musicográficos que, no cabeçalho destes documentos, Nhonhô atribua menção à sua própria autoria quanto a parte musical e também identifique o letrista (Figura 32). Em outros casos, foi possível identificar composições que também contêm letras, mas, no cabeçalho dos documentos musicográficos, o compositor não identificou qualquer atribuição à elaboração da letra.

O contraste observado durante as análises sobre estes documentos – alguns indicando o nome do letrista e outros sem esse tipo de indicação, mas contendo a assinatura do autor – leva a considerar que, nos casos em que Francisco Fonseca não mencionava um letrista, poderia ser ele também o autor das letras elaboradas para que fossem entoadas suas canções (Figura 33).

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

The image shows two pages of a handwritten musical manuscript. The left page is titled "Canção Ser Professor" and includes the name "Francisco Fonseca" and "Letra de Maria da Conceição Pinto Ferreira". It features musical notation for an introduction and a vocal line. The right page contains the lyrics of the song, written in Portuguese. The lyrics are: "Ser professora e ser amada também / Sua vida obceca ao brilho da luz / Embora seja atumada a ingratidão / Seu coração de mestre não se desce / Ser professora é sofrer sofrimento / É empregar a instrução a luz / Fazer Jesus o rei dos professores / E as belas flores se transformam a bruy". The lyrics are written in a cursive hand, and there are some corrections and additions in a different hand.

Figura 32: Manuscrito da canção “Ser Professor” identificando música de Francisco Fonseca e letra de Maria da Conceição Pinto Ferreira

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

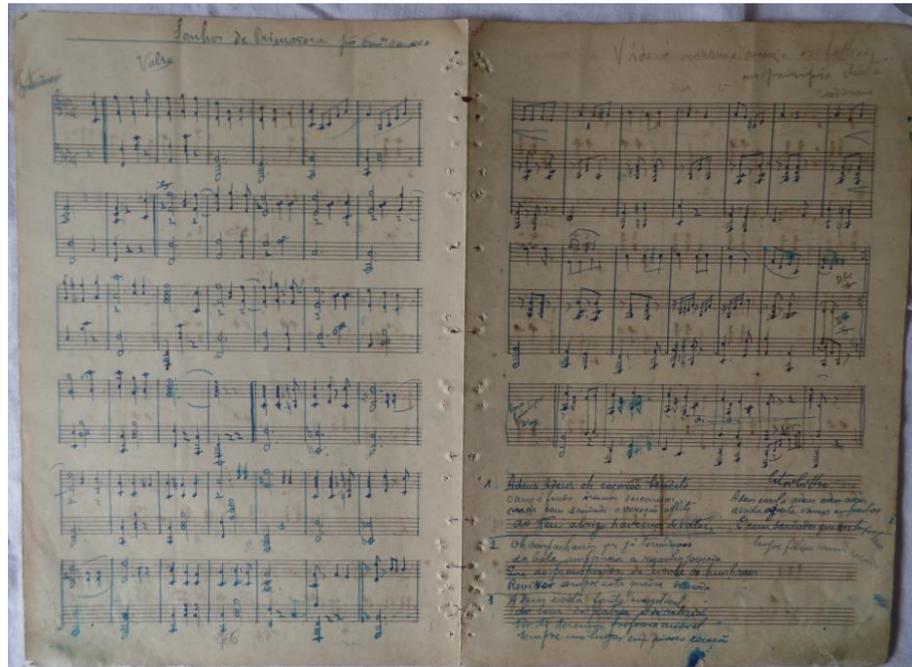


Figura 33: Manuscrito da peça “Sonhos de Primavera”, por Francisco Fonseca, sem data

Uma das composições de Francisco Fonseca que alcançou um alto nível de reconhecimento e função social foi o “Hino à Cidade de Formiga”, cujos versos foram escritos por seu genro Ruy dos Anjos Peirão²⁷ (Figura 34) e é atualmente considerado como o “Hino Oficial da Cidade de Formiga” (FORMIGA, 2017a), regulamentado através da Lei Municipal 836, de 27 de dezembro de 1971, um ano após a morte de Francisco.

Fonte: Acervo da Biblioteca Pública Municipal Doutor Sócrates Bezerra de Menezes



Figura 34: Fotografia de Rui dos Anjos Peirão (REVISTA MAIS, 2008, p. 22)

²⁷ A parceria entre estes dois autores pode ser observada em muitos manuscritos musicais de Nhô Fonseca. No acervo acomodado na Secult há fontes diretas sobre a atuação de Rui.

No Museu Municipal que leva o nome do compositor, é exposta uma determinada cópia manuscrita do “Hino à Cidade de Formiga”, mas a administração da instituição não informa se há uma razão específica para a exposição daquele documento por si. Contudo, podemos considerar que o local de destaque que é dado ao manuscrito e o lugar que o mesmo ocupa dentro do único museu do município confere ao documento um status de “versão original” ou “versão oficial” (Figura 35). Entretanto, em meio ao acervo pessoal de Francisco Fonseca, foi possível identificar dezenas de cópias manuscritas da mesma música, sendo que, muitas delas aparentam terem sido produzidas pelo autor para seu uso e/ou uso de outros músicos e não contêm datas específicas que permitam estabelecer uma cronologia entre as cópias. Há também alguns manuscritos que chegam a se assemelharem como rascunhos do autor no processo composicional do hino, contudo não houve tempo para realização de análises profundas sobre uma obra específica ao longo do desenvolvimento desta pesquisa.

O fato do “Hino à Formiga” ser a obra com maior número de cópias encontradas não só no acervo pessoal de Francisco Fonseca, mas também nos acervos em Formiga de forma geral e muitas das vezes com datas anteriores a 1971, ano de sua oficialização (Figura 36), nos possibilita inferir que a comunidade teria se apropriado desta composição dentro de sua proposta de ser um hino do município antes mesmo desta composição ser oficializada pela legislação local.

Fonte: Acervo do Museu Municipal Francisco Fonseca

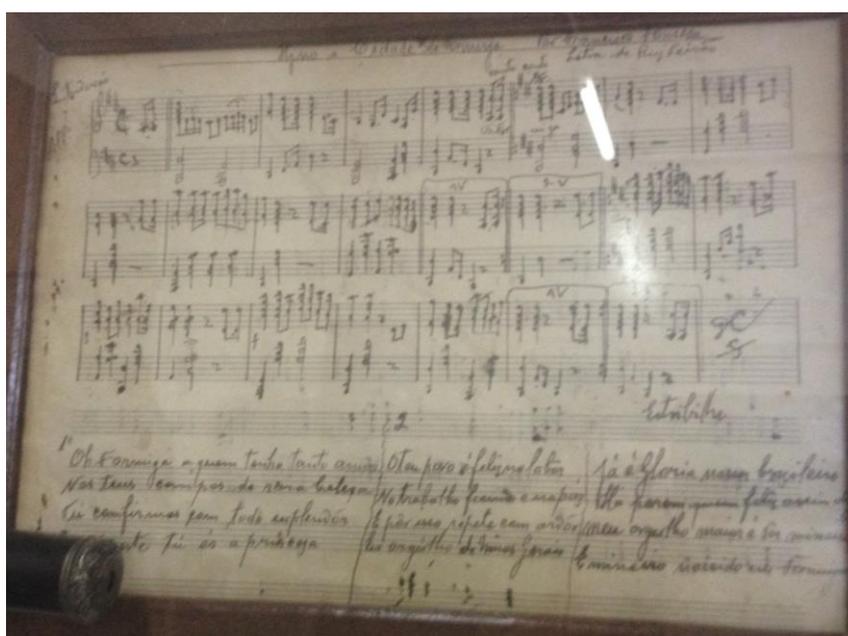


Figura 35: Partitura manuscrita do Hino à Cidade de Formiga exposta no Museu Municipal

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

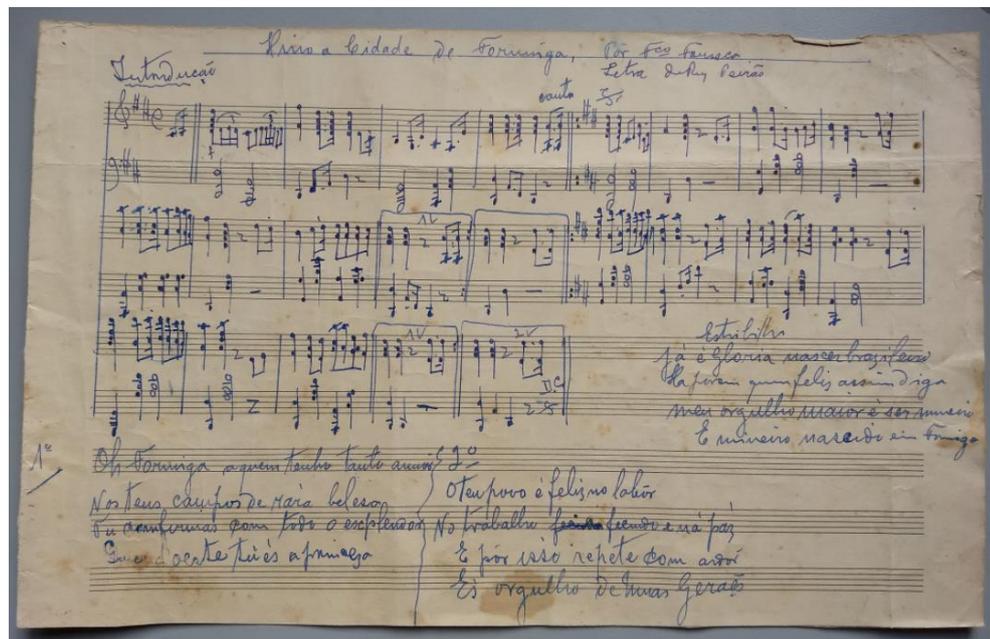


Figura 36: Exemplar de uma das cópias manuscrita do “Hino a Cidade de Formiga”

Embora Francisco Fonseca possa ser considerado como o maior copista de seu próprio repertório, em seu acervo pessoal, foi possível identificar a existência de diversas transcrições de uma mesma obra e, através das caligrafias presentes nos manuscritos, foi aferido que algumas destas cópias não foram realizadas pelo autor. Tendo como exemplo o “Hino a Cidade de Formiga”, foram identificadas cópias originadas por distintos copistas e isso pode ser observado tanto no acervo do compositor como em outros acervos na cidade.

Além das várias cópias feitas por vários copistas, foi possível encontrar cópias feitas por Francisco Fonseca transcrevendo suas peças para diferentes instrumentos, especialmente para acordeom, como é o caso da versão do “Hino à Cidade de Formiga” que pode ser apreciada a seguir (Figura 37). Assim como os pianos, identificados em grande quantidade no município durante século XX (PINTO, 1962), aparentemente o acordeom era também um instrumento muito popularizado na cidade e tocado especialmente por mulheres.

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

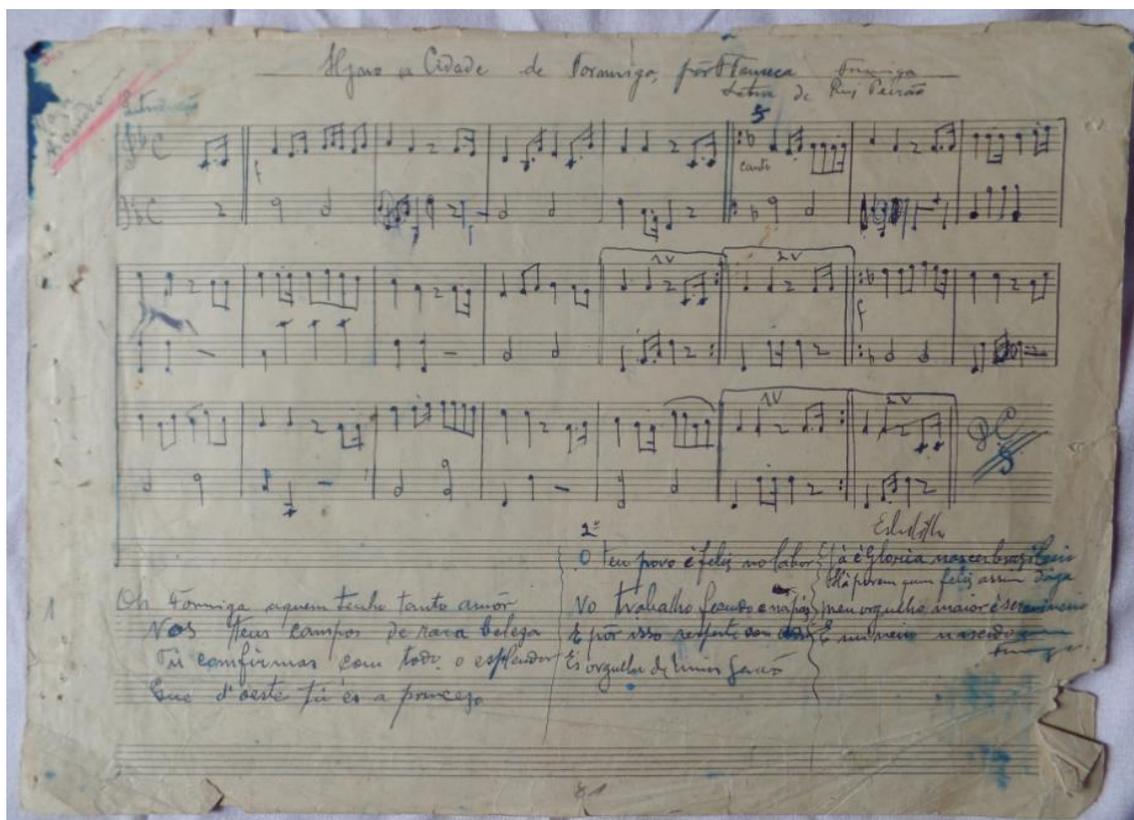


Figura 37: Cópia manuscrita para acordeom do “Hino da Cidade de Formiga”, por Francisco Fonseca

Embora Nhonhô utilize a forma tradicional de escrita musical para produzir suas composições e também transcrições, de acordo com relatos de antigos músicos formiguenses e conforme os dados presentes nos textos biográficos sobre o autor, ele nunca estudou teoria musical de maneira formal em uma instituição de ensino de música, como, por exemplo, um conservatório ou escola especializada neste tipo de ensino. Em seu acervo pessoal existem alguns documentos que remetem a processos de aprendizado musical, entretanto, os mesmos não trazem informações suficientes que nos permita afirmar que a utilização destes serviam ao seu aprendizado pessoal e estes documentos podem se tratar de materiais empregados tanto para seu uso e estudo quanto em atividades de ensino ministradas por Francisco, uma vez que, conforme já identificado nesta pesquisa, o compositor atuou também como professor de música.

Existem documentos que pertenceram ou foram produzidos por Francisco Fonseca em muitos outros acervos identificados em Formiga e, possivelmente, ainda há muitos outros documentos originados pelo compositor que ainda não foram identificados no âmbito das pesquisas musicológicas realizadas no município até o momento e em outras localidades com

as quais o compositor se conectou. Muitos exemplares foram encontrados também nos acervos da SECULT, da Corporação Musical São Vicente Férrer, do Museu Municipal e também em meio ao acervo pessoal de Odette Khouri. Neste sentido, para que seja realizada a identificação e salvaguarda de mais fontes documentais que remetam à obra de Nhonhô, faz-se necessário que mais esforços sejam empenhados.

Fonte: Acervo da SECULT

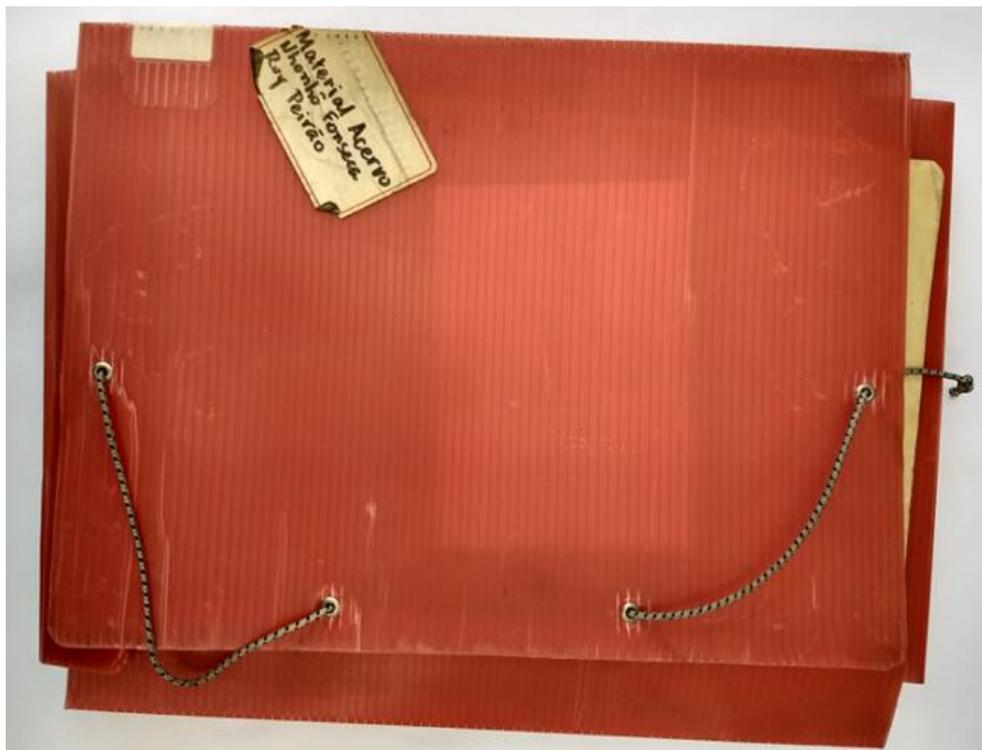


Figura 38: Pasta localizada no acervo da SECULT com etiqueta contendo a inscrição “Material Acervo Nhonhô Fonseca Ruy Peirão”

Recentemente, foi possível identificar um minueto para piano, dois pistons e dois violinos, denominado “Minueto Nº 1”, dentre os documentos musicográficos do Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos que atualmente pode ser localizado no Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG²⁸ (Figura 39). No acervo pessoal do compositor existem cópias dessa mesma obra e também outros minuetos pertencentes à essa mesma série composta na década de 1940.

²⁸ As imagens desta obra foram gentilmente enviadas pela pesquisadora Aline Azevedo, coordenadora do Núcleo de Acervos da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Fonte: Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos

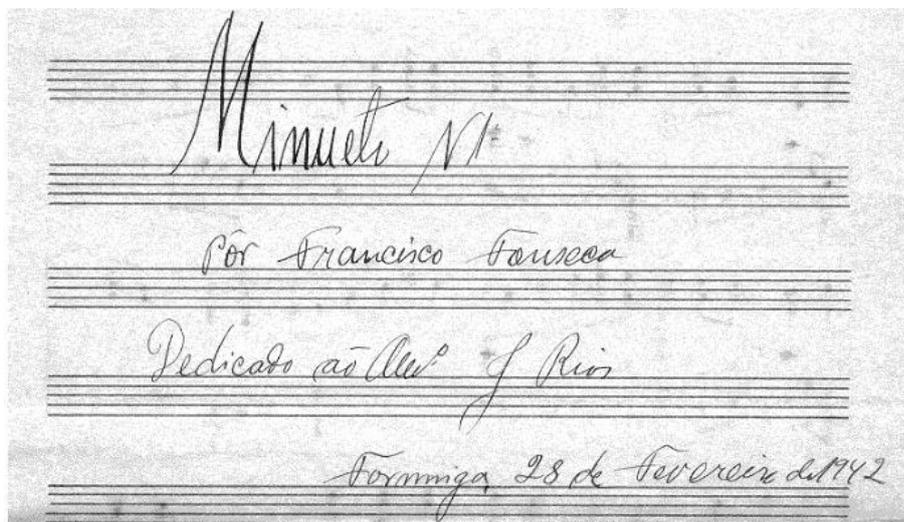


Figura 39: Folha de rosto do “Minueto Nº 1” de Francisco Fonseca (1942)

Nhonhô Fonseca, é um dentre vários compositores que integraram o cenário de intensa produção musical formiguense no século XX, contudo, nem todos tiveram seus acervos preservados e puderam ser acessados dentro do tempo hábil para a realização deste estudo. O trabalho em torno da obra de Francisco Fonseca foi iniciado no início de 2017 e ao longo do percurso ocorreram vários desafios em âmbitos sociais, culturais e políticos. O processo se deu primeiramente com a identificação do material existente e o reconhecimento do valor de sua produção musical, principalmente em relação à intensa criação peças dançantes, representando o alto consumo deste estilo pela sociedade formiguense do século XX. Entretanto, o trabalho de reconhecimento, higienização e digitalização de um acervo se mostrou mais longo do que o esperado, impedindo que iniciativas individuais para o levantamento de mais fundos documentais fossem empreendidas ao longo deste estudo.

Em ações futuras, especialmente a partir do trabalho desenvolvido junto ao CEAMM (Centro de Estudos dos Acervos Musicais Mineiros), espera-se poder investir maior tempo para a realização de pesquisas com acervos de compositores não só em Formiga, mas também em seus municípios vizinhos como Santo Antônio do Monte, Itapecerica, Pains e Arcos que, assim como a Princesa d’Oeste, tiveram também uma vida cultural movimentada ao longo do século XX. Por fim, em relação ao acervo de Francisco Fonseca, sua parte mais expressiva encontra-se novamente sob a tutela de seus familiares e ainda demanda a realização de intervenções técnicas capazes de promover a salvaguarda permanente dos seus manuscritos musicais e carecem de um trabalho de pesquisa especificamente em torno de sua obra.

No panorama de pesquisa iniciado sobre este compositor, foi surpreendente verificar que existe ainda muito a ser abordado sobre Francisco Fonseca e seu trabalho como músico, agente cultural, educador e compositor, pois este levantamento configura-se como uma primeira abordagem de sua obra. As ações que podem ser vislumbradas a partir desse acervo documental encontram-se ainda em fase primária devido aos entraves que tangem principalmente o interesse público diante daquilo que é ressaltado como primordial para a cultura da sociedade formiguense. Assim, mesmo diante da autorização da família para a realização de pesquisas e ações com fins culturais e educacionais, os documentos de Nhonhô ainda são explorados de forma tímida e permanecem no desconhecimento da comunidade em geral. Ainda não foi possível promover o acesso amplo e gratuito a este material para que pudesse ser convertido em fontes de pesquisa, estudo e interpretação por grupo musicais locais, especialmente aqueles de cariz público e geridos por órgãos municipais.

1.1.2. O Acervo de Odette Khouri de Carvalho

Esta sessão irá abordar o acervo que pertenceu à musicista e educadora Odette Khouri de Carvalho (Figura 40), cujos documentos foram doados por sua família ao professor Gibran Zorkot, o qual ficou responsável pela tutela e manutenção destes. A documentação proveniente da atuação de Odette foi disponibilizada por seu tutor para este estudo e, após passar por um processo de higienização, organização e digitalização, foi devolvida à biblioteca pessoal do professor Zorkot para que permanecesse guardada. Os documentos armazenados são referentes à atuação de Odette como musicista e educadora e nos oportunizam ter acesso a muitas informações sobre seu contexto de atuação como pianista, organista, regente, professora e agente cultural, bem como sobre grande parte das práticas musicais que ocorreram em Formiga ao longo do século XX.

A família Khoury – e que também aparece grafada com a variação Khouri – é de origem libanesa e se estabeleceu em Formiga por volta da década de 1930, montando comércio de varejo de tecidos, confecções e miudezas. Os descendentes deste nome desfrutaram de elevado conceito na região devido ao fato de que muitos membros desta família deixaram contribuições importantes no desenvolvimento local (SOBRINHO, 2007, p. 2561). Odette nasceu em 26 de agosto de 1922 em Beirute, no Líbano, e se casou com Edson Carvalho. Atuou como professora de arte, de música e de canto, além de ser maestrina, atuou como musicista tocando instrumentos como piano, órgão de tubos e acordeom. Faleceu em 2006, na

cidade de Formiga e, como forma de homenagem à sua atuação em prol da cultura formiguense, diversos músicos locais, coordenados por Gibran Zorkot, prestaram honras tocando durante todo tempo de seu funeral.

Fonte: Acervo do autor



Figura 40: Documentos provenientes da atuação de Odette Khouri

A documentação que integra o acervo que pertenceu à dona Odette foi acomodada por Gibran em parte das estantes que possui em sua biblioteca pessoal e manteve os documentos em pastas e caixas. Ao receber a tutela do acervo, o tutor buscou manter a organização de seu conteúdo o mais próximo possível da forma como recebera, contudo, durante o processo de higienização, ao procedermos com uma análise preliminar do conteúdo das fontes, foi possível perceber que, dentro das caixas amarelas (Figura 40) havia uma mistura de documentos provenientes das atividades de Odette Khouri e também documentos remanescentes de atividades vinculadas à Escola Municipal de Música Eunézimo Lima (EMMEL), da qual Gibran foi gestor por muitos anos. Durante o processo de higiene e organização deste material, foi feita a separação destes documentos para a devolução ao respectivo tutor que, por sua vez, concordou com o procedimento adotado.

Durante o procedimento de digitalização dos documentos, foram gerados aproximadamente dois mil e quinhentos arquivos, considerando, dentre estes, fotografias em alta resolução de capas de livros sobre música; capas de brochuras feitas artesanalmente e que contêm a compilação de diversos documentos musicográficos impressos, sobretudo contendo repertório para instrumentos de teclas; capas de livros fotocopiados, incluindo especialmente repertório para tecla e coro; cartas e bilhetes; cartões postais; atas e documentos legais; manuscritos de obras diversas (também incluindo uma expressiva quantidade de peças para coro), manuscritos para banda, autógrafos de compositores locais, como, por exemplo,

Francisco Fonseca; e, principalmente, muitos documentos relacionados aos processos de aprendizagem em música e a presença do ensino formal de música na cidade.

Todo o conteúdo manuscrito do acervo foi integralmente digitalizado, isso inclui cadernos com transcrições de obras, cadernos de anotações gerais, cadernos que, aparentemente, pertenceram à alunos seus, bem como cadernos contendo planos de aulas de música e arte. Estes cadernos, trazem indícios que nos permitem compreender como os processos de educação musical ocorriam no âmbito das aulas particulares de instrumentos lecionadas por Odette e também no âmbito das aulas coletivas que aconteciam nas instituições de ensino de Formiga, tendo em vista sua ampla atuação no município.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho



Figura 41: Exemplo de um dos cadernos encontrados no acervo de Odette Khouri contendo assinaturas de Lup Alvarenga e Suely Ângela datando 1962

Muitos dos cadernos que, aparentemente, pertenceram às pessoas que estudaram música com Odette Khouri, possuem transcrições de melodias e peças musicais que poderiam ser tocadas por iniciantes ao piano, demonstrando a necessidade de se produzir cópias manuscritas em uma época em que ainda não era possível ou viável a realização de fotocópias. Em meio as às transcrições, em alguns cadernos, é possível encontrarmos exercícios de teoria musical que, possivelmente, era utilizado para ensinar e/ou exercitar a memorização de conceitos relacionados à prática do repertório em questão.

Também foi possível identificar a existência de métodos para o ensino de música e livros que contêm repertório para a prática musical tendo nomes de outras pessoas registrados em sua capa e/ou em algum espaço em seu interior. Como grande parte dos livros, álbuns e cadernos pertencentes à Odette Khouri possuem seu nome ou assinatura, é possível presumir que os materiais com nomes de terceiros podem ter pertencido a seus estudantes ou pessoas que praticaram música de alguma forma junto com a educadora, maestrina e musicista.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho



Figura 42: Capa do método de ensino de piano “A-B-C do Piano: Methodo Elementar e Progressivo” por Félix Le Couppey contendo o nome de Maria do Carmo Rodrigues escrito na capa

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

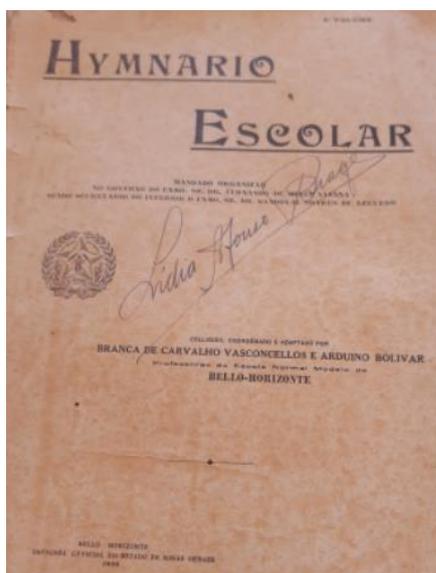


Figura 43: Hymnario Escolar contendo a assinatura de Lidia Afonso Braga

Chama a atenção que alguns dos livros, ou métodos, para o ensino de música existentes em seu acervo e que possuem assinatura de terceiros, também contêm, muitas das vezes, marcações com finalidades didáticas em suas páginas, seja com indicações sobre a digitação recomendada, seja com observações ou avaliações, bem como anotações com o intuito de auxiliar os alunos na leitura musical. Esse tipo de documento nos permite considerar que, para além de fontes para o estudo das práticas musicais, o acervo de Odette Khouri possui muitas fontes que possibilitam a realização de estudos sobre o ensino e a aprendizagem de música para tecla em Formiga ao longo do século XX, contendo registros que permitem analisar suas atuações como musicista, como educadora e também seus processos de formação continuada no campo das artes, da música, e também da educação.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho



Figura 44: Excerto do “Método Para o Estudo do Piano” de B. Cesi, revisado e simplificado por de Nino Rossi e contendo a assinatura de Lea Carvalho Cunha

Um dos pontos mais relevantes do acervo de Odette Khouri diz respeito à quantidade de materiais voltados para a educação musical e educação artística existente em meio à sua documentação. Em sua função como educadora, reuniu diversos materiais instrucionais para uso em aulas de música e artes dentro do contexto da escola regular. Um exemplo é o “Jornal

EMA” que continha, além de atividades para serem realizadas com os alunos, a proposta de oferecer informações que influenciariam diretamente na formação do profissional, apresentando sua concepção filosófica e pedagógica.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

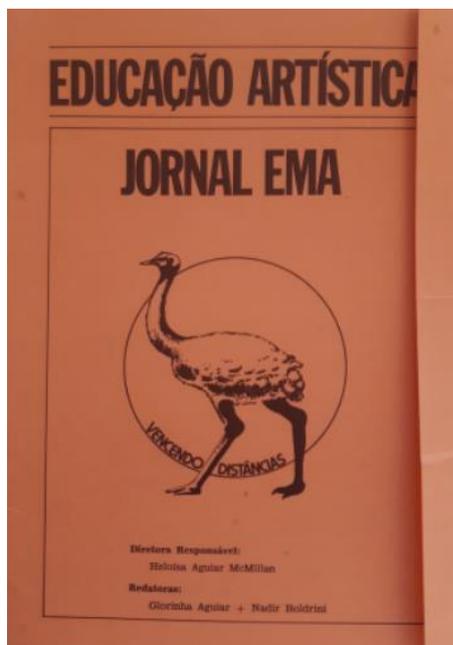


Figura 45: Capa de envelope contendo diversos exemplares do “Jornal EMA”

Em relação aos livros existentes no acervo, tendo em vista o tempo disponível e as condições desta pesquisa, optou-se por digitalizar apenas as capas destes em detrimento do conteúdo, pois, na maior parte dos casos, havia uma grande quantidade de páginas e isso inviabilizaria a digitalização de todo o acervo dentro do tempo existente para a realização de tal tarefa. Tendo o exposto, o trabalho empregado não representa a digitalização completa do conteúdo deste acervo, mas podemos considerar que, por meio dos arquivos digitais produzidos, torna-se viável o levantamento ou inventariação das fontes sem a necessidade de recorrer novamente aos documentos físicos.

Grande parte da musicografia existente no acervo de Odette Khouri trata-se de álbuns que contêm compilações de edições de música para instrumentos de teclado, especialmente piano e órgão de tubos. Estas brochuras possuem dezenas de peças musicais em seu interior e, muitas delas, contêm algum tipo de identificação que remete ao nome de Odette, como, por exemplo, em forma de assinatura ou rubrica. Muitos destes documentos possuem carimbos dos lojistas e de seus vendedores, indicando a cidade de origem da compra, os preços

praticados, índices com indicações de outras obras do mesmo catálogo, anotações diversas e muitas outras informações capazes de subsidiar pesquisas futuras.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho



Figura 46: Exemplo de álbum de edições musicográficas existente no acervo de Odette Khouri

Dentro de alguns destes álbuns contendo repertório editado, de forma solta, também foi possível encontrar musicografia manuscrita contendo recados e indicações como: “Odette: lembra-te sempre da amiga, [nome ilegível], Formiga, 3 de junho de 1934”. Um exemplo interessante é um Tango *Cancion*, peça intitulada como “Cantando” e que contém indicações que atribuem a autoria de letra e música à Mercedes Simone (1904-1990). Os aspectos estruturais da peça grafada no manuscrito e o nível musical necessário para tocá-la nos permite considerar que Odette aprendeu música ainda em sua infância, pois possuía aproximadamente doze anos de idade na ocasião em que o manuscrito foi datado.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho



Figura 47: Manuscrito de “Cantando” de Mercedes Simone, cópia por Jannette em 3 de junho de 1934

Seu acervo também revela informações sobre seu estudo acerca de música. Em um dos cadernos encontrado há um documento denominado “Segunda Prova Bimestral (Musical)” aplicada pelo Professor João de Deus Pelucci à aluna Odette Khouri de Carvalho em 23 de abril de 1970. O documento não traz maiores detalhes sobre o contexto de realização desta prova, contudo, nesta época, Odette já era uma musicista reconhecida no município de Formiga e possuía 47 anos de idade.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

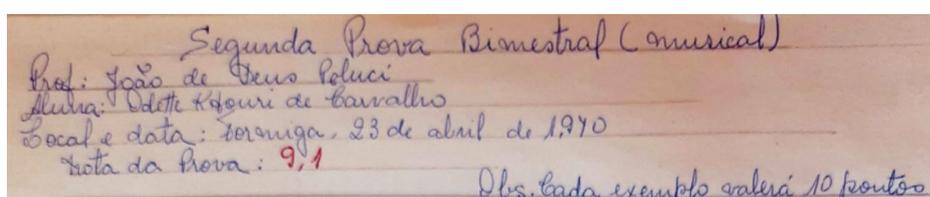


Figura 48: Prova de Música realizada por Odette Khouri em 23 de abril de 1970

Embora trate-se de uma prova de teoria musical abordando conceitos relativamente simples como a equivalências entre figuras de som e a estruturação compassos compostos, há diversos documentos datados nas décadas de 1930 e 1940 que demonstram que Odette já possuía uma boa capacidade de ler, compreender e escrever música.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

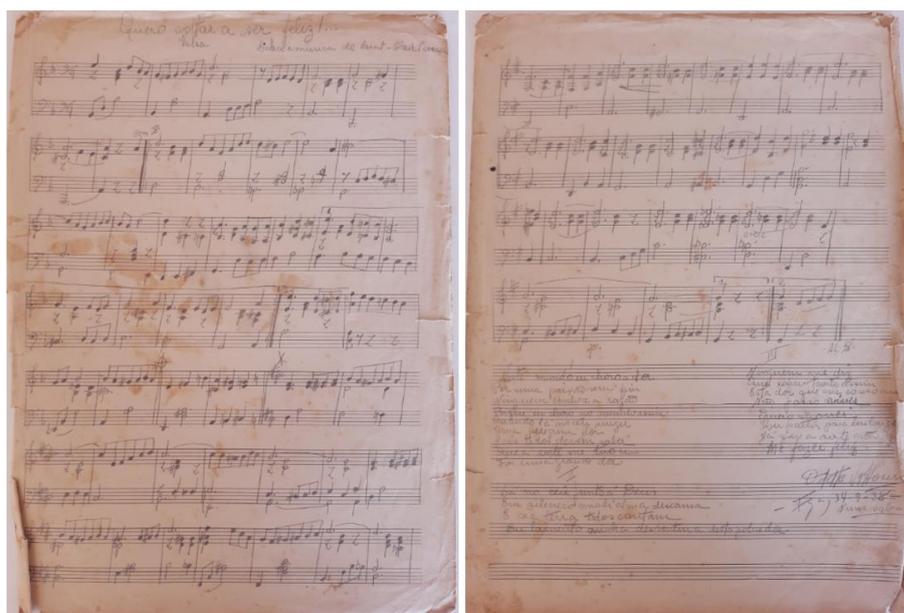


Figura 49: Valsa “Quero Voltar a Ser Feliz”, letra e música de Saint-Clair Senna, transcrita por Odette Khouri em 24 de setembro de 1938

Não é possível dizer que Odette tenha atuado como copista de algum grupo em específico, assim como geralmente pode ser visto em acervos oriundos das atividades de bandas de música, contudo, em seu acervo, fica evidente a realização de uma grande quantidade de cópias pela maestrina ao longo de sua atividade.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho



Figura 50: Capa e excerto de valsa de A. Durand cópia por Odette Khouri em 1º de setembro de 1940

Em meio ao material de Odette Khouri, é possível encontrar cópias de repertório de compositores formiguenses tanto em versões realizadas pelos próprios autores como em transcrições realizadas pela musicista. Existem também diversos arranjos feitos sobre obras de terceiros que foram copiados por Odette e encontram-se em seu acervo. A cópia manuscrita garantia o acesso a determinada música que, por qualquer razão, não fosse possível ter posse sobre o original. Essa dificuldade, diante da constante necessidade de ampliação de repertório, pode ter ocasionado a quantidade de cópias identificadas em seu acervo, sobretudo em anos anteriores a décadas de 1980.

A incipiência dos estudos sobre as práticas musicais em Formiga não permitiu ainda a identificação de acervos específicos de outros compositores atuantes no século XX além de Francisco Fonseca e, neste acervo em questão, foram identificadas cópias designando a autoria à muitos nomes que ainda não foram identificados, podendo também se tratarem de compositores locais.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

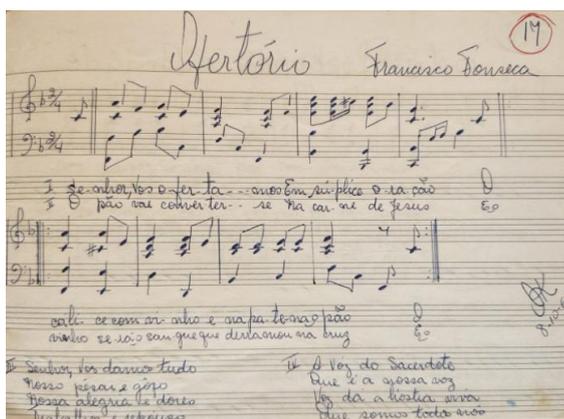


Figura 51: “Ofertório” de Francisco Fonseca, cópia de Odette Khouri em 8 de outubro de 1969

Outro manuscrito que chama a atenção e que aparentemente teve sua cópia realizada por Odette Khouri apresenta a peça “Formiga”, uma marcha-canção composta pelo músico e jornalista Mozart Bicalho e por C. Chaves. O documento datando 25 de junho de 1941 informa que a música foi composta em homenagem à Carlos Camarão, prefeito de Formiga, à sua família e à sociedade local. A canção foi composta a partir do acróstico “A CIDADE DE FORMIGA” e surge em outro manuscrito, no verso da mesma folha, mas datando 29 de agosto de 1972. O documento possui as iniciais “O” e “K”, indicando que a cópia foi realizada por Odette Khouri. Considerando a tinta e as cores na partitura (Figura 52) e na letra da canção (Figura 53), é possível considerar que ambas as cópias sejam de 1972, porém a composição da peça seja de 1941, ano informado na dedicatória do autor transcrita pela copista na ocasião.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho



Figura 52: Marcha-canção “Formiga”, de Mozart Bicalho e C. Chaves, datando 25 de junho de 1941

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

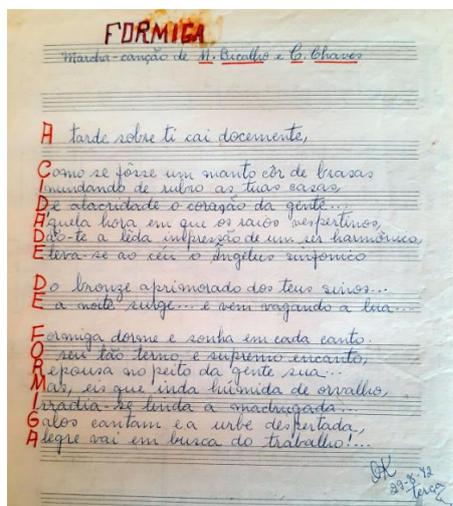


Figura 53: Acróstico com a letra da marcha-canção “Formiga”, autoria de M. Bicalho e C. Chaves, copiado por Odette Khouri em 29 de agosto de 1972

Também foi possível encontrar fotocópias de canções em cadernos que não estão representadas em uma escrita especificamente musical como a partitura, mas que contêm um repertório que era utilizado com finalidades sacras, uma vez que dona Odette também se fez ativa no contexto das atividades religiosas formiguenses e este é mais um dos aspectos que fica evidente durante a análise de seu acervo pessoal.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

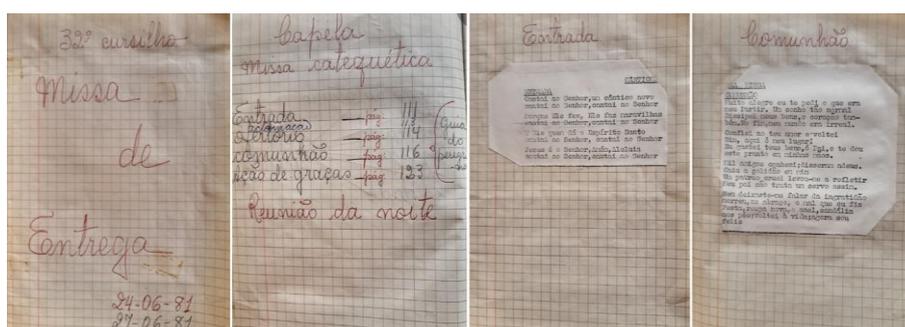


Figura 54: Excertos de cadernos de Odette Khouri contendo partes para serem cantadas em missas

Outra parte expressiva dos documentos musicográficos encontrados em seu acervo está diretamente relacionado ao repertório católico, voltado especialmente para canto. Isso

pode se dar devido ao fato da sua atuação como maestrina do Coral Cristo Rei²⁹, o coro mais antigo do município ainda em atuação.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

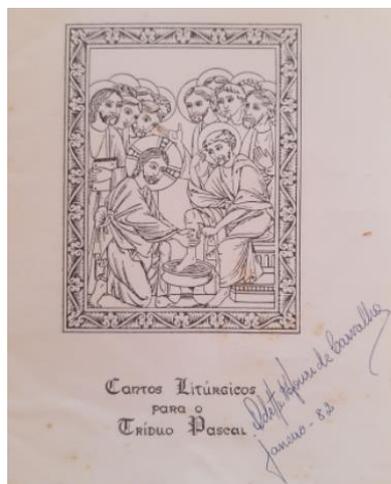


Figura 55: Capa do livro “Cantos Litúrgicos para o Tríduo Pascal”, contendo a assinatura de Odette Khouri de Carvalho e datando de janeiro de 1982

O acervo de Odette Khouri deixa evidente sua participação ativa como agente cultural engajada em diversas ações pelo município e em prol de diversas intuições de educação e cultura. Em meio aos diversos documentos, é possível encontrar também orçamentos, notas fiscais, atas variadas, relatórios, discursos, regulamentos, regimentos institucionais e leis, como, por exemplo, uma cópia da Lei n 2472 de 26 de junho de 1995 que reconhece a utilidade pública do Coral Cristo Rei.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

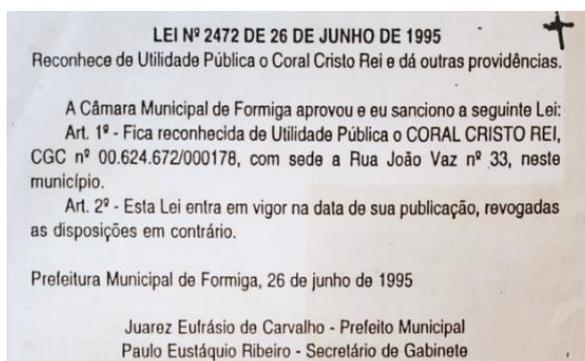


Figura 56: Cópia da lei nº 2472 de 26 de junho de 1995

²⁹ Este coro e a eventual verificação da existência de um acervo sob sua administração não foi contemplada por esta pesquisa devido ao tempo hábil para realização, dificuldades referentes ao advento da pandemia de COVID-19 e o grande contingente de documentos já coletados para processamento, organização e análise.

No seu acervo há documentos que trazer registros sobre eventos relevantes para a história da cidade e que também trazem informações importantes para pesquisas musicológicas, como exemplo, é possível citar um folheto de divulgação da inauguração da reforma da Igreja Matriz São Vicente Ferrer e que contém informações sobre os colaboradores e as datas de construção (1765) e das reformas da referida igreja (que ocorreram respectivamente em 1873 e em 1992), bem como informação sobre a inauguração do órgão de tubos em 24 de outubro de 1937 e sua restauração em 1981.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho



Figura 57: Folheto de divulgação da inauguração da reforma da Igreja Matriz São Vicente Ferrer

Também foi possível encontrar convites de eventos e solenidades contendo detalhes sobre sua programação e que são capazes de evidenciar atividades musicais que ocorreram em Formiga. Odette foi uma das alunas que se formou na turma de normalistas da Escola Normal de Formiga em 1938 e, em seu acervo, consta uma cópia do convite da formatura em questão. Na aba do convite referente ao programa, lê-se sobre a realização de uma missa solene e que, em seguida, no Teatro Municipal, foi realizada a execução do Hino Nacional e que, na sequência, ainda houve música. No mesmo programa consta que, num terceiro momento decorrido no Salão Nobre da Escola Normal, aconteceu um baile em celebração à colação de

grau. Infelizmente não foram encontradas informações que permitissem identificar quais os músicos que tocaram e cantaram nas situações descritas neste evento.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

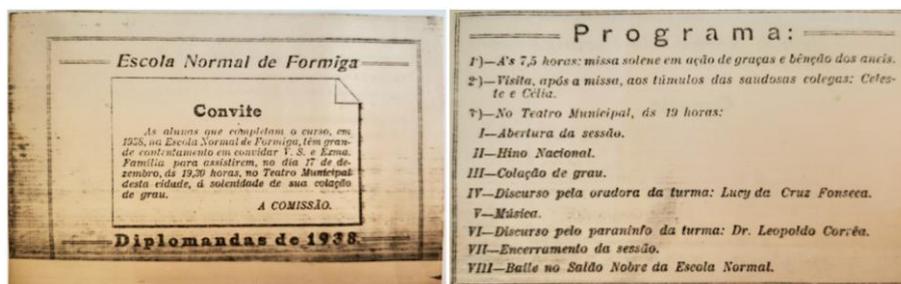


Figura 58: Convite da formatura da turma de normalistas de 1938 da Escola Normal de Formiga

Seu acervo também possui programas de concerto de eventos realizados em diferentes épocas na cidade de Formiga, possibilitando a verificações acerca das instituições promotoras, músicos participantes, instrumentação utilizada, grupos e pessoas envolvidos e quais os papéis desempenhados, repertórios reproduzidos, espaços utilizados, dentre outras informações relevantes para a pesquisa em torno das práticas musicais. No exemplo a seguir, é possível identificar o nome de Odette como integrante do grupo de musicistas que tocaram flauta na performance da peça “Allegro 439 da Serenata nº 6” de W. A. Mozart.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

Programa I	Programa II	
Dia 18 de novembro de 1996	Dia 21 de novembro de 1996	 <p>Ao findar o ano de 1996, nós, da EMMEL, agradecemos aos que, de todas as formas, viabilizaram a concretização desta obra cultural e artística, cuja finalidade está sendo atingida plenamente.</p> <p>A Deus, que nos ilumina e direciona as nossas ações.</p> <p>Ao Prefeito Juarez, que nos incentiva e nos apoia incondicionalmente.</p> <p>À Secretária de Cultura, Maria José, que fez nascer nosso sonho.</p> <p>Aos professores que, junto conosco, estão construindo a futura musical desta terra, com amor e capacidade.</p> <p>Às funcionárias da EMMEL, que nos sustentam em todas as horas.</p> <p>Também aos alunos, que acreditam em nós e, como nós, amam a música.</p> <p>E ao povo de Formiga, que se orgulha, conosco, pela existência da nossa EMMEL.</p> <p style="text-align: right;">Elizabeth S. C. Baptista de Souza Diretora</p>
1. Deutscher Dance nº 6, de L. V. Beethoven Piano - Vivente Flautas - Filipe e Daniel	1. Deutscher Dance nº 7, de L. V. Beethoven Piano - Ricardo Flautas - Márcio e Helvécio	
2. Pequeno Minueto de Mozart a 2 vozes Violinos - Diego, Mariana, Nayara e Rodrigo	2. Pequena Serenata Noturna - de W. A. Mozart Grupo de Flautas I	
3. Bourrée - de G. F. Händel Piano - Tarcísio Violinos - Melissa, Patricia, Hênio, Débora, Nícias, Valderi, Yuri, Wendley, Nelson, Margarita.	3. Suite nº 1 em Dó M - de J. S. Bach Grupo de Flautas I	
4. Allegro (feito por Mozart aos 8 anos) Grupo de Flautas II	4. Gavotte - de J. S. Bach Piano - Marcelo Violinos - Yuri e Débora Violoncelo - Clayton	
5. Ária na 4ª corda - de J. S. Bach Grupo de Flautas I Viola - Prof. Gibran Mahamad Zorkot	5. Jesus, Alegria dos Homens - de J. S. Bach Piano - Helvécio Flautas - Renata, Janaina e Márcio	
6. Sinfonia nº 40 - de W. A. Mozart Grupo de Flautas I Viola - Prof. Gibran Mahamad Zorkot	6. Allegro 439, da Serenata nº 6 - de W. A. Mozart Piano - Maria Fernanda Flautas - Odette, Daniel e Marcel	
7. Minueto nº 5 - de J. S. Bach Piano - Mônica Napoleão Flauta - Profª. Gisella Batista	7. Concerto nº 1 - de Weber, 1º Movimento Piano - Profª. Gisella Batista Clarinetas - Prof. João Xavier	
8. Sonata em Dó M, de W. A. Mozart Piano - Marcelo Violino - Valderi	8. J'ai perdu mon amour - de W. A. Mozart Piano - Profª. Marise Mezêncio Leal Violino - Prof. Oscar Mezêncio Filho	
9. Bachianas Brasileiras nº 5 - de H. Villa Lobos Piano - Tarcísio Flauta - Luís Henrique	9. Allegretto da Sonata 454 - de W. A. Mozart Piano - Profª. Gisella Batista Violino - Prof. Oscar Mezêncio Filho	
10. Da Missa Secunda de S. Moreno, Kyrie, Pela Orquestra de Câmara da EMMEL, sob a regência do Maestro Gibran Mahamad Zorkot.	10. Coral Municipal "Amantes da Seresta" Sob a regência do Maestro Gilson Costa de Mattos	

Figura 59: Programa de Concerto organizado pela EMMEL em novembro de 1996

Em um número bem menos expressivo, fontes hemerográficas também podem ser encontradas no acervo de dona Odette, trazendo informações que remetem a atividades de cunho musical ou que envolveram diretamente a atuação da musicista. Em um dos exemplares, foi noticiado à comunidade formiguense que os cânticos entoados durante as solenidades do mês de maio de 1979 ocorreriam através da participação dos seguintes grupos musicais em dias específicos, sendo: Dia 01) Filhas de Maria; Dia 02) Escola Estadual Pio XII; Dia 03) Equipe Vocacional; Dia 04) Apostolado da Oração; Dia 07) Coral Cristo Rei; Dia 08) Congregação Mariana; Dia 09) Escola Estadual Francisco Fernandes; Dia 10) Irmandade do Santíssimo Sacramento; Dia 11) Coral Areias Brancas; Dia 14) Escola Estadual Aureliano Rodrigues Nunes; Dia 15) Movimento Familiar Cristão; Dia 16) Escola Estadual Padre Remaclo Fóxius; Dia 17) Coral São Vicente; Dia 18) Tiro de Guerra; Dia 21) Escolas Seis de Junho e Branca de Neve; Dia 22) Movimento de Jovens; Dia 23) Escola Estadual Professor Joaquim Rodarte; Dia 24) Confraria do Rosário; Dia 25) Crianças da Catequese; Dia 28) Escola Estadual Rodolfo Almeida; Dia 29) Colégio Santa Teresinha; Dia 30) Coral Imaculada Conceição; Dia 31) Pia União e Ex-Filhas de Maria (PINTO, 1979).

Essa fonte nos demonstra a existência de uma grande quantidade de grupos aptos para se encarregarem das atividades musicais realizadas no cotidiano religioso da cidade no final da década de 1970. Tal evidência também nos leva a pensar sobre a quantidade de pessoas existentes no município que atuavam como multiplicadores ou como disseminadores dos conhecimentos necessários para a manutenção de práticas musicais em locais e contextos distintos e o quão movimentado poderia ser o cenário musical da época, pois, por mais simples que pudessem ser as performances realizadas, certamente demandavam certo preparo e organização, fosse nos ambientes de convívio social, como a confrarias e as irmandades; de formação, como as catequese e as escolas; ou mesmo no seio dos grupos que se denominam como corais.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

JORNAL DE FORMIGA 12 DE MAIO DE 1979

**VENDE - SE
UMA
FAZENDA**

Encontra-se à venda, uma grande fazenda no Estado do Pará, a 25 quilômetros de Marabá, com 500 alqueires, em terra regular, e com 200 kms. de Eucaliptos plantados, sede, dois tratores e água e luz em abundância.

Detalhes com o Diretor do Jornal. Negócio de Oportuna e Urgente. Motivo Mudança.

**CONGREGAÇÃO MARIANA EM
FORMIGA**

A Congregação Mariana de Formiga, uma das mais antigas associações religiosas da Paróquia de São Vicente Férrer, vem funcionando com boa atuação nos meios familiares e religiosos da Paróquia, com uma Diretora bem atuante sob a liderança do Sr. Expedito Cândido da Silva, que é o atual Presidente.

A Congregação Mariana é um organização cristã, que visa difundir de modo especial a devoção a Nossa Senhora e dela podem fazer parte pessoas do sexo masculino, solteiros ou casados, católicos praticantes e que querem crescer no amor a Deus e a Virgem Maria.

Vem prestando muitos benefícios à comunidade formiguense e a Congregação Mariana da Paróquia de São Vicente Férrer, conseguiu aumentar o seu movimento espiritual, inclusive fundando outras Congregações dentro do Município, na Zona Rural, em dois ou três locais diferentes com bons resultados, pois jovens e homens casados ou viúvos a ela se abraçam, atraindo maiores bênçãos de Deus e de Nossa Senhora, para suas famílias e sua cidade.

Portanto, de parabéns, os homens e jovens que hoje dirigem e militam nas fileiras da Congregação Mariana de Formiga, que a graça do Altíssimo sempre possa estar em seus corações, transformando-os em verdadeiros apóstolos do nosso cristianismo, que hoje quer ação positiva e sempre que o próximo é nosso irmão e que estamos neste mundo de passagem e que um dia iremos prestar contas pelo que fizemos ou deixamos de fazer nesta vida.

**Solenidades do mês
de maio de 1979**

«Maria, Mãe do Menino Jesus»

«Maio é o mês escolhido para honrar e festejar Aquela a quem chamamos flor dos campos, lrio do vale, rosa mística, vaso de perfumes, cinamomo aromático».

Neste Ano Interanual da Criança, queremos agradecer a Maria, Mãe do Menino Jesus, as bênçãos e graças recebidas por seu intermédio.

Assim, com grande alegria convidamos a todos para, neste mês de maio, virem homenagear nossa Mãe do Céu.

Programa Convite

Diariamente, às 19 horas — Santa Missa

Os cânticos estarão a cargo dos seguintes grupos:

- 01 Filhas do Maria
- 02 Escola Estadual Pio XII
- 03 Equipe Vocacional
- 04 Apostolado da Oração
- 07 Coral Cristo Rei
- 08 Congregação Mariana
- 09 Escola Estadual Francisco Fernandes
- 10 Irmandade do Santissimo Sacramento
- 11 Coral Arcos Brancos
- 14 Escola Estadual Aureliano Rodrigues Nunes
- 15 Movimento Familiar Cristão
- 16 Escola Estadual Padre Barnabé Fofixos
- 17 Coral São Vicente
- 18 Tiro de Guerra
- 21 Escola Seis de Junho e Branca de Neve
- 22 Movimento de Jovens
- 23 Escola Estadual Professor Joaquim Rodolfo
- 24 Confraria do Rosário
- 25 Crianças da Castanheira
- 28 Escola Estadual Rodolfo Almeida
- 29 Escola Santa Teresinha
- 30 Coral Imaculada Conceição
- 31 Pia União e Ex - Filhas do Maria

Tudo o resultado espiritual e material revertirá para a formação, esordotal e religiosa das candidatas ao Sacerdócio.

Com os melhores agradecimentos pela generosa colaboração, desejamos a todos as mais ricas bênçãos de Nossa Senhora.

*Pa União das Filhas do Maria
Pala Comunidade Paroquial*

Pe. Antonio José Chamazia — S. C. J.

**Doze anos de luta por uma
imprensa honesta e
independente. Vamos colaborar
renovando a assinatura do seu
Jornal de Formiga**

Oração das 13 Almas

As minhas 13 Almas Benditas, sabidas e entendidas a vós peço pelo amor de Deus, atende meu pedido. Minhas 13 Almas Benditas, sabidas e entendidas a vós pelo sangue que Jesus derramou atende o meu pedido. Pela gota de suor que Jesus derramou do seu sagrado corpo, atendi o meu pedido: livrai-me dos males e dai-me sorte e proteção que sobra em vossos corações ó Deus de bondade. Vós sois advogado na vida e na morte Peço-vos que atendesse meu pedido: livrai-me dos males e dai-me sorte na vida. Segurai meus inimigos, que os olhos do mal não me vejam. Cortai as forças dos inimigos. Minhas 13 Almas sabidas e entendidas, se através de Vós alcançar essa graça (pede se graça) serei vossa devota e farei publicar essa oração mencionando também celebrar uma missa. Resar-se 1 Pai Nosso e 13 Ave Marias por 13 dias. Por mais uma graça

L. M. O.

Figura 60: Excerto do Jornal de Formiga, edição de 13 de maio de 1979

De acordo com o que já foi possível averiguar, em meio ao acervo de Odette Khouri, também há documentos que remetem à sua atuação como maestrina e organista. Há igualmente evidências sobre a atuação de outros organistas, como Franz Stangelberger (Figura 61) e o Padre Remacle Fóxius, duas figuras que contribuíram muito com o contexto cultural e musical da cidade de Formiga em meados do século XX. Se mudando da Áustria para o Brasil após a primeira guerra mundial, Franz se estabeleceu em Formiga como professor de matemática no Colégio Antônio Vieira e ficou conhecido como um músico virtuoso e que, segundo narrativas locais, seria descendente de Franz Schubert (1797-1828).

Fonte: Acervo da Biblioteca Pública Municipal Doutor Sócrates Bezerra de Menezes



Figura 61: Odette Khouri e Franz Stangelberger

Embora o acervo de Odette Khouri não nos tenha revelado informações mais específicas sobre a atuação de Franz, sabe-se que ele foi organista no órgão da Igreja Matriz São Vicente Férrer durante muitos anos, que teve participação no processo de construção do mesmo, que foi um dos responsáveis pela fundação do Coral Cristo Rei e que manteve grande amizade com dona Odette.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho



Figura 62: Cartão postal enviado por Franz para Odette em julho de 1963

O único documento que aparenta remeter diretamente à Franz Stangelberger é o caderno com manuscritos musicais variados (Figura 63) e que possui a palavra *Notenheft* – que em tradução do alemão para português significa caderno de música – escrita em sua capa e um nome que, aparentemente, seria Franz escrito à lápis na contracapa.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho



Figura 63: Capa do caderno intitulado como *Notenheft* atribuído à Franz Stangelberger

No acervo de Odette Khouri também é possível encontrar um pequeno número de documentos musicográficos que remetem à atividade musical da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus (Figura 64) e algumas cópias manuscritas que, por serem assinadas por José Eduardo Júnior e se tratarem de repertório para banda, é possível fazer conexões com a Corporação Musical São Vicente Férrer (Figura 65). Também foram encontrados documentos musicográficos, provavelmente pertencentes à alguma banda, mas cuja procedência não foi pôde ser identificada ao longo desta pesquisa, uma vez que, nestes manuscritos, não há qualquer menção à instituição ou grupo e tampouco se identificou o nome do copista.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho



Figura 64: Parte avulsa para trombone do dobrado “Juca Primo”, copiado por Gibran Mohamad Zorkot em 18 de setembro de 1978

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho



Figura 65: Exemplo de manuscrito proveniente da Corporação Musical São Vicente Férrer, copiado por José Eduardo Júnior, datando 20 de abril de 1939

Igualmente, foi possível encontrar um número substancial de manuscritos autógrafos de Francisco Fonseca. Dentre os documentos, há peças que já foram identificadas em outros acervos localizados em Formiga, e outras que, aparentemente, surgem de forma inédita. Para que tal avaliação fosse realizada, seria necessário o empenho sobre a inventariação das obras de Francisco Fonseca nos acervos formiguenses. Porém, esse trabalho é ainda uma empreitada necessária no que diz respeito ao estudo da música produzida no município e no estudo sobre a vida e obra deste compositor de reconhecida importância local.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

 A handwritten musical score on aged paper. The title is "Ressurgir" by "Francisco Fonseca" from "Formiga". The score includes musical notation for a harmonium and lyrics in Portuguese. The lyrics are:

O Paião Jesus
 Rei do Amor e do Paz
 Ressurgiu, ressurgiu
 Alegria no seu peito
 Fazemos ao Senhor
 Ressurgiu, ressurgiu

Vive no mundo inteiro
 E o outro Viverão
 Ressurgiu, ressurgiu
 encarnado na profecia
 O Filho de Maria
 Ressurgiu, ressurgiu

Figura 66: Exemplo de um dos manuscritos de Francisco Fonseca presente no acervo de Odette Khouri de Carvalho, peça "Ressurgir" para harmônio, datando 1959

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho



Figura 67: Arranjo a três vozes do Hino à Cidade de Formiga

A documentação existente neste acervo nos permite conhecer melhor alguns aspectos importantes da atuação de Odette Khouri como musicista, educadora e personalidade que fomentou a cultura formiguense ao longo do século XX. Seus documentos também dizem respeito a outros contextos das práticas musicais com as quais Odette teve algum tipo de contato e, desta forma, ainda é necessário fazer o intercruzamento das fontes existentes em seu acervo com aquelas localizadas em outros repositórios. O contato com este núcleo documental possibilita o aprofundamento em diversos temas relacionado à história do município de Formiga, principalmente aqueles que tangem recortes endereçados às artes, cultura, religiosidade e educação.

1.2. O Acervo do Museu Municipal de Formiga

A trajetória do Museu Histórico teve início em 24 de fevereiro de 1982 com a criação da Lei nº 1443 e foi regulamentado por meio da Lei 3048, de 23 de março de 1999 sendo que, sua inauguração ocorreu em 5 de junho de 2003 no prédio da antiga estação Ferroviária de Formiga (Figura 68). Ao longo dos anos o museu sempre dividiu o espaço do prédio com outra organização da Prefeitura Municipal e utiliza apenas uma parte do edifício para

exposição de objetos e alocação de seus acervos³⁰. O Museu Municipal também está formalmente cadastrado no Sistema Brasileiro de Museus (SBM) e na Associação Brasileira de Museologia (JORNAL A CIDADE, 2012).

Sua instalação na edificação histórica pertencente à Rede Ferroviária Nacional localizada na Rua Governador Benedito Valadares foi cedida para o município de Formiga para utilização em finalidades culturais diante de um regime de comodato e é atualmente gerido pela Secretaria Municipal de Cultura. Embora a aprovação da lei que autoriza sua fundação tenha ocorrido em 1999, sua organização passou por um processo longo de coleta de materiais pertencentes à diversas famílias que residiram em Formiga e veio a se materializar institucionalmente somente no ano de 2003 durante o mandato do prefeito Juarez Carvalho e diante do trabalho do então supervisor municipal de cultura, Gibran Zorkot que, por época, também dirigia a Escola Municipal de Música Eunézimo Lima (FONSECA, 2005, p. 15).

Fonte: Site da Prefeitura Municipal de Formiga



Figura 68: Museu Histórico Municipal Francisco Fonseca (FORMIGA, 2017b)

Embora o museu tenha recebido o nome do músico e compositor Francisco Fonseca, as peças expostas em seu salão estão também relacionadas às atividades econômicas, profissionais, culturais e religiosas que foram desenvolvidas na cidade ao longo da história de sua população. Dentre estes objetos há máquinas de escrever, livros, cofres, telefones, relógios, urna funerária indígena e, por fim, alguns poucos instrumentos musicais cujo quais, dentre estes, há aqueles que outrora pertenceram à Nhonhô Fonseca e outros que pertenciam a

³⁰ A Escola de Municipal de Música Eunézimo Lima, atualmente (2022), funciona, de forma compartilhada, nas dependências deste mesmo edifício.

grupos e/ou instituições que participavam das atividades musicais locais (FONSECA, 2008). Atualmente, o prédio em que está instalado o museu ainda comporta e divide espaço como sede da Escola Municipal de Música Eunézimo Lima (EMMEL).

De forma geral, há dados que indicam a existência de mais de 1000 objetos registrados no acervo da instituição (FORMIGA, 2017b), todos catalogados em um banco de dados e identificados para os visitantes e, em sua maioria, configuram-se como peças provenientes de doações de pessoas da cidade (FONSECA, 2008). Os materiais recebidos são inventariados manualmente a partir do preenchimento manuscrito de uma ficha (Figura 69) que guarda registros especificamente como: número; coleção; categoria do acervo; código do inventário e número de inventário anterior (caso pertinente); termo; classificação; título; data e data atribuída; autoria; descrição de material e técnica; origem; procedência; modo de aquisição contendo as opções de compra, produto de oficina, transferência, doação, recolhimento, permuta; data de aquisição pelo museu; marcas e inscrições; estado de conservação, contendo as opções de ótimo, bom, regular, péssimo; campo para descrição das dimensões; campo para descrição do objeto; campo com a pergunta “O material se refere à história de Formiga?”, contendo ainda as opções de marcação “sim” ou “não”; campo para preenchimento de dados históricos; campo para preenchimento de características iconográficas; campo para preenchimento de características estilísticas; e, por fim, campo para preenchimento de características técnicas.

No decorrer do levantamento documental realizando nesta pesquisa, foi possível observar que as fichas são preenchidas de forma incompleta e não trazem em si a descrição de características importantes que podem ser observadas em muitos documentos e que facilitariam as consultas para os usuários e funcionários da instituição. Embora as fichas de inventariação tragam uma identificação sobre o doador de cada um dos bens, estas não oferecem informações mais detalhadas acerca de dados que permitam e/ou possibilitem que um pesquisador interessado no material entre em contato para fins diversos, especialmente em prol de investigações. Também não foi possível identificar um processo de informatização dos dados referentes ao inventário de objetos e documentos do museu, uma vez que um único funcionário com o qual foi possível ter contado entre 2017 e 2020 realizava consulta por meio de procedimentos analógicos.

Fonte: Acervo do Museu Municipal Francisco Fonseca

PREFEITURA MUNICIPAL DE FORMIGA
Secretaria de Fomento ao Desenvolvimento / Departamento de Cultura
MUSEU HISTÓRICO "FRANCISCO (NHÔ) FONSECA"

INVENTÁRIO DO ACERVO DE OBJETOS N^o 134 a.k

IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO

1. Coleção JAVI FONSECA PEIRÃO
2. Categoria do Acervo DOCUMENTO
3. Código do Inventário MHF 9.003.12.1352.0134 4. N^o de inventário anterior
5. Termo PARLITURA 6. Classificação
7. Título RANCHERIA (HINO A FORMIGA) 8. Descrição INSCRIÇÃO MUSICAL
8. Data
9. Data atribuída
10. Autoria FRANCISCO FONSECA
11. Material e Técnica PARLITURA, ESCRITURAS DE NOTAS MUSICAIS
12. Origem FORMIGA
13. Proveniência JAVI FONSECA PEIRÃO
14. Modo de aquisição Compra Produto de oficina Transfência Doação Recolhimento Permuta
15. Data de Aquisição 05/06/2003
16. Marcas e Incrições NOTAS MUSICAIS
17. Estado de Conservação Ótimo Bom Regular Péssimo
18. Dimensões
Alt. 1 Comp. 1 Diâm. 1 Peso 1 Prof. 1 Peso 1
Alt. 2 Comp. 2 Diâm. 2 Peso 2 Prof. 2 Peso 2
19. Descrição do Objeto (se necessário, usar folha anexa)

ANÁLISE DO OBJETO

20. material se refere à história de Formiga? Sim Não
21. Dados históricos (se necessário, usar folha anexa)

22. Características Iconográficas

23. Características Estilísticas

24. Características Técnicas

Figura 69: Ficha de inventarição do Museu Municipal Francisco Fonseca

No âmbito de todo o Museu Histórico Municipal Francisco Fonseca, há somente um pequeno espaço que é reservado à exposição acerca da vida e obra de Nhô Fonseca, exibindo ali alguns poucos objetos como parte de seus instrumentos musicais e um manuscrito do Hino à Cidade de Formiga, sendo este, uma cópia dentre as várias existentes em meio ao material manuscrito deste autor ao qual atualmente é possível de se acessar tanto no acervo existente no museu municipal quanto no acervo do próprio autor.

No entanto, diante do presente contexto, questiona-se a relação entre o Museu Histórico Municipal Francisco Fonseca e a salvaguarda das fontes documentais do compositor que empresta seu nome à instituição. Mesmos que o fato de batizar a instituição como o nome de alguém possa ser compreendido como uma homenagem, foi possível perceber que não é priorizado um olhar sobre a principal atividade de Francisco em vida, ou seja, a sua música e também não foi observado – devido a concepções sociais, culturais e políticas – a existência de preocupações explícitas e, principalmente, ações efetivas diante do risco de perecimento dos documentos originais do autor. Também não foram averiguadas iniciativas para a valorização de sua obra e salvaguarda de suas fontes, uma vez que este tipo de ação protegeria

valores artísticos e históricos guardados nos documentos musicais (CASTAGNA, 1997), mesmo que só possam ser mensurados se avaliados diante da trama de relações socioculturais que ocasionou em sua realização.

De acordo com o que foi possível observar durante as visitas realizadas às dependências do Museu Histórico Municipal para realização do presente estudo, os materiais de seu acervo, sobretudo documental, não são armazenados nas condições ideais para promover sua preservação, estando expostos a altos riscos de perecimento devido especialmente à forma de acomodação dos mesmos, o contato com outros materiais que podem causar danos aos documentos e o manuseio indevido. Relatos de alguns cidadãos formiguenses detentores de documentos históricos que deram depoimento à esta pesquisa corroboram com essa percepção, uma vez que há uma relutância em recorrer à instituição para realizar doações de materiais e objetos que detêm a guarda. Foi possível perceber que tais detentores de documentos acreditam que seus acervos estão mais seguros consigo e aparentam não acreditar que o museu realizará um trabalho definitivo de preservação dos mesmos.

É possível informar que nenhum dos detentores de acervos pessoais abordados ao longo desta pesquisa, quando questionados sobre a possibilidade de ceder os materiais dos quais possuem a guarda, cogitaram realizar a doação dos mesmos para o Museu Municipal a qualquer instituição pública da cidade³¹. Neste sentido, foi possível acompanhar o processo de doação do acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer (descrito mais detalhadamente na sessão 1.4) para o Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG diante da insegurança dos familiares do seu último maestro, Manoel Duque, em deixar o grande contingente documental acomodado em instituições da cidade. Um processo semelhante pode ser observado em relação aos documentos do acervo pessoal de Francisco Fonseca, cuja família optou por também não realizar a doação para a instituição e tê-los ainda sob sua tutela.

Essa percepção social sobre a capacidade das instituições públicas em gerenciarem os bens do patrimônio cultural material e imaterial enfraquece a percepção que a sociedade tem sobre o valor da cultura e, sobretudo, os próprios atos culturais e artísticos. Nessa direção, por consequência, atividades como a pesquisa e a produção de conhecimentos também são prejudicadas uma vez que, este cenário de desconfiança e incertezas, causa uma série de

³¹ Do ponto de vista da salvaguarda e preservação da memória social, ainda que a doação de documentos históricos possa ser percebida como um gesto importante, devemos considerar que não se trata de um material público e que, portanto, cabe aos indivíduos detentores a consideração sobre o que fazer com tais acervos. Por outro lado, o estabelecimento e manutenção de instituições sólidas para estes fins, e o trabalho concomitante com ações de educação patrimonial, poderiam gerar efeitos positivos no que diz respeito à conscientização quanto a preservação de documentos de amplo valor cultural e histórico, levando em conta até que medida, embora os acervos sejam privados, o interesse em torno de seu conteúdo não seria público.

interrupções na trama que vai desde o fazer cultural à produção de conhecimento sobre a própria cultura, os processos de divulgação científica e dos atos culturais que, por sua vez, retroalimentam o sistema e fomentam a realização de mais práticas. A cidade perde a oportunidade de aproveitar sua própria atividade cultural no âmbito do estímulo às práticas de economia criativa (NEWBIGIN, 2009), investindo em sua base cultural e tornando-se capaz de gerar ações e empreendimentos baseados na criatividade em setores como artesanato, arquitetura, artes e antiguidades, cinema, editorial, publicidade e, dialogando mais diretamente com esta pesquisa, a música.

De forma geral, em relação às fontes potenciais para o estudo da música formiguense, o acervo do Museu Municipal contém fundos específicos que podem oferecer informações relevantes mesmo não sendo compostos exclusivamente por documentos musicográficos. Dentre eles é possível destacar: **I) Partituras** - o fundo de objetos e documentos musicográficos do compositor Francisco Fonseca que contém, sobretudo, manuscritos de suas composições doados ao museu por sua filha Jani Peirão em junho de 2003; **II) Discos** - O acervo de mais de três mil discos de vinil doados por Claudinê Silvio dos Santos à instituição (Figura 70) e que está disponível para consulta, embora não tenha sido abordado diretamente no escopo desta pesquisa; **III) Iconografia** - O fundo documental, sobretudo fotográfico e hemerográfico, acumulado também por Claudinê (Figura 71) e doado ao museu por seus familiares após seu falecimento em 2016; **IV) Periódicos** - O fundo hemerográfico do próprio Museu Municipal, contendo periódicos publicados em Formiga; **V) Objetos** - O acervo exposto no salão do museu, embora singelo, contém alguns artefatos e fotografias que se relacionam com as práticas musicais em Formiga.

O acervo de discos de vinil de Claudinê foi construído a partir de aquisições de exemplares individuais e coleções completas compradas por ele, contudo, a maior parte do seu acervo foi acumulado a partir de doações de pessoas que tomaram ciência de seu hobby e desejavam se desfazer de discos que eram obsoletos em suas casas sem querer descartá-los ao lixo. O acervo possui exemplares da década de 1920 contendo gravações de orquestras, bandas tradicionais, artistas consagrados da música popular brasileira e também músicos formiguenses. De acordo com o proprietário do acervo, seu grande sonho era “conseguir montar em Formiga um museu do som, onde seriam expostos rádios antigos e os seus discos que estariam a disposição de toda a comunidade” (O PERGAMINHO, 2005).

Fonte: Jornal O Pergaminho (2005)



Figura 70: Reportagem sobre a doação de discos de vinil realizada por Claudinê ao Museu Municipal

Claudinê Silvio dos Santos pode ser considerado como um dos memorialistas com atuação mais expressiva no município de Formiga, tendo acumulado e divulgado muitas informações acerca dos fatos históricos e culturais da cidade em suas atividades como radialista, jornalista e agente cultural. Os documentos coletados por Claudinê e guardados em sua coleção foram uma das principais fontes de consulta para essa pesquisa, pois contêm muitos registros que trazem consigo informações sobre as práticas musicais em Formiga. Sua documentação foi doada ao Museu Histórico Municipal Francisco Fonseca e organizada conforme o colecionador os guardava em sua casa, colados em cartolinas envolvidas em plásticos (Figura 71).

Fonte: Acervo de Vinícius Eufrásio



Figura 71: Acervo documental de Claudinê Silvio dos Santos no dia em que chegou ao Museu Municipal Francisco Fonseca

Em meio à documentação doada ao Museu Municipal pela família de Claudinê, é possível encontrar uma variedade de fontes, sendo que recortes de periódicos e fotografias antigas compõem o núcleo mais representativo entre elas. Embora os documentos deixados pelo colecionador sejam fundamentais para compreensão de vários elementos relacionados à música e cultura formiguense e empregados em várias partes desta pesquisa, o método de coleta e preservação utilizado pelo memorialista em sua coleção também gerou dificuldades, sendo que, dentre elas, a maior parte está relacionada às fontes hemerográficas que foram guardadas apenas como recortes, sem identificação do veículo de comunicação em que foram publicadas, datas ou locais de publicação.

Fonte: Acervo do Museu Municipal Francisco Fonseca



Figura 72: Exemplar de cartolina envolta em plástico contendo fotografias da coleção de Claudinê e suas anotações acerca de cada documento

Os documentos foram dispostos sobre as cartolinas, colados e, na maior parte dos exemplares, é possível encontrar anotações do colecionador com indicações sobre as pessoas, instituições, locais, eventos e, especialmente, datas (Figura 72). Seu acervo ainda integra documentos como notas de falecimento, correspondências, folhetos e programação de eventos cívicos e religiosos, folhetos de cinema, propagandas eleitorais, informativos comunitários, estatutos e atas, programas de concerto, manuais, e, até mesmo, manuscritos contendo letras de canções de compositores locais como (Figura 73), por exemplo, Nonô Basílio, compositor de canções gravadas por artistas reconhecidos da música sertaneja em âmbito nacional e que integrou a dupla sertaneja formiguense Nonô e Naná (abordados na sessão 3.5 deste texto).

Fonte: Acervo do Museu Municipal Francisco Fonseca

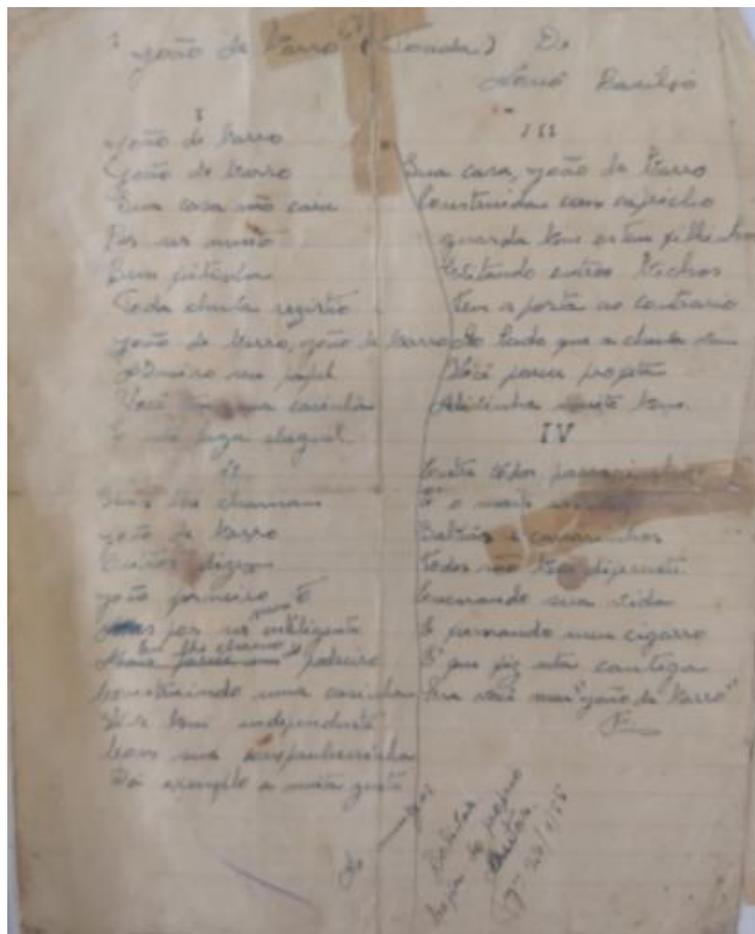


Figura 73: Manuscrito contendo a letra da toada “João de Barro”, por Nonô Basílio (1955)

Em uma visita realizada em julho de 2021 à Secretaria Municipal de Cultura, foi possível encontrar o acervo de Claudinê Sílvio dos Santos acomodado nas dependências da instituição, tendo sua remoção sido realizada em meados de 2020. As cartolinas plastificadas contendo documentos colecionados por Claudinê foram dispostas em uma estante (Figura 74) na mesma sala em que, na ocasião, também foi possível encontrar documentos e textos produzidos e colecionados pelo memorialista (Figura 75). Embora, segundo um funcionário da SECULT, os documentos ainda não tenham passado por nenhum procedimento de catalogação e também não tenha sido produzido nenhum inventário, a consulta às informações se faz possível através de fichas remissivas elaboradas pelos funcionários do Museu Municipal e que estão dispostas sobre uma mesa dentro da sala que acomoda toda essa documentação (Figura 76).

Fonte: Acervo de Vinícius Eufrásio



Figura 74: Acomodação, em julho de 2021 no interior da Secult, das cartolinas contendo documentos colecionados por Claudinê Silvio dos Santos

Fonte: Acervo de Vinícius Eufrásio



Figura 75: Armários contendo documentos produzidos e colecionados por Claudinê Silvio dos Santos

Fonte: Acervo de Vinícius Eufrásio



Figura 76: Fichas remissivas para consulta de documentos na Secult (julho de 2021)

Na ocasião da visita realizada em julho de 2021, não foi possível averiguar quais os outros documentos que, em momentos anteriores, foram identificados no Museu Municipal e que tenham sido removidos para o prédio da SECULT. Contudo, foi possível perceber uma melhor situação em relação à acomodação da documentação e que, aparentemente, favorece sua preservação, bem como o acesso, consulta e pesquisa no local. Por outro lado, desde 2017, vem sendo possível observar a realização de várias remoções de acervos documentais entre diferentes edifícios da cidade motivadas principalmente por meio de diferentes deliberações políticas. Embora tenha sido observado um cenário mais favorável à preservação documental em 2021 do que o que fora observado nos anos anteriores, ressalta-se que, principalmente, devido a ações humanas e as recorrentes as remoções entre espaços diversos, os acervos não se encontram com a configuração íntegra, uma vez que também é perceptível a ausência ou desordenamento de partes de obras musicais contidas dentro de seu conteúdo.

1.3. Fontes para o Estudo da Música Depositadas na SECULT

O acervo que pode ser identificado nas dependências da Secretaria Municipal de Cultura do município de Formiga, é composto a partir de fontes documentais de distintas procedências e contém desde manuscritos de compositores e repertórios de bandas de música à livros de teor didático e materiais resultantes das atividades pedagógicas da EMMEL (Escola Municipal de Música Eunézimo Lima), que foi o primeiro local de acomodação e junção do conteúdo deste acervo. Durante mais de duas décadas de funcionamento, a biblioteca desta escola acumulou também livros literários e biografias de compositores do meio musical erudito, diversos materiais audiovisuais (K7's, CD's, VHS's, DVD's, disquetes, vinis), fotografias, correspondências, jornais, revistas, folhetos, programas de concertos e atividades musicais variadas, materiais oriundos de sua própria atividade (listas de matriculados e grupos musicais, trabalhos realizados por alunos, listagens e apostilas contendo repertórios, dentre outros), livros para prática instrumental e aprendizagem acerca de temas musicais, e, sobretudo, um volumoso acervo de material musicográfico, contendo publicações de música impressa (avulsos, álbuns e também encadernações de partituras variadas), fotocópias e também manuscritos incluindo cópias musicais e autógrafos de compositores locais e da região.

Por ter sido constituída em uma instituição de referência na cidade, a biblioteca da EMMEL acolheu nas décadas de 1990 e 2000 acervos de músicos locais, compositores e instituições musicais que exerceram atividades no município. Dentre seu conteúdo também é possível encontrar manuscritos de Francisco Fonseca e Ruy Peirão, autores do Hino Municipal da Cidade de Formiga e muitos outros; uma expressiva porção do repertório da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus; documentos musicográficos autógrafos de Padre Remaclo Fóxius, importante personalidade na história religiosa e cultural do município cujas buscas por informações e documentos pessoais de cunho musical tem sido desafiadoras; diversos álbuns contendo partituras que circulavam na primeira metade do séculos XX, oriundos do acervo pessoal do pianista e patrono da escola, Eunézimo Lima; correspondências entre instituições de ensino de música; jornais que relatam atividades musicais no fim do século XIX e início do XX; dentre diversas outras agregações que nos permitem conferir um importante valor histórico ao fundo documental.

Enquanto o acervo esteve acomodado na biblioteca da EMMEL, teve seu conteúdo preservado e salvaguardado dentro das condições possíveis durante toda a direção do professor e maestro Gibran Zorkot (entre 1997-2013), sendo removida para as dependências da SECULT em janeiro de 2017 pelo então diretor Deivdy Alves. Segundo ele, a motivação para este descolamento teria sido a necessidade de desocupar a sala que era utilizada para a acomodação da biblioteca, uma vez que seu conteúdo já não vinha sendo utilizado pelo corpo docente e discente da escola de música.

À medida em que foi possível conhecer o conteúdo do fundo atualmente depositado na SECULT, identificamos que houve a tentativa de se manter uma lógica de organização utilizada nas instituições que originaram o material em sua fase corrente, como é o caso dos manuscritos musicais do repertório praticado pela Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, ou “Banda da Chapada”. Essa instituição musical foi fundada em 1972 e teve sua origem relacionada à Igreja Sagrado Coração de Jesus e também ao bairro no qual a mesma está situada e que recebe o mesmo nome. O templo religioso foi construído na década de 1950 com o auxílio do então prefeito municipal Coronel José Justino Rodrigues Nunes que doou parte de um de seus imóveis para da capela (CORRÊA, 1993, p. 52; SOBRINHO, 2007, p. 227). Em uma reportagem do Jornal Nova Imprensa, homenageando um cantor e coralista do Coral Cristo Rei identificado como Lázaro³², informa que, em fevereiro de 1963, no dia da

³²No texto do jornal também há informações indicando que, aos 81 anos, “Lázaro do Espírito Santo de Carvalho, filho de família tradicional da região do Quinzinho, filho do inesquecível Messião, faleceu, deixando a música sacra, erudita e clássica sem sua tradicional voz de um super tenor, barítono e até baixo. Tinha facilidade e um

instalação da paróquia, houve um concerto com coro sob regência de Odette Khouri e acompanhado pela organista Geralda Soares (SANTOS, 2003c).

Fonte: Acervo do Museu Municipal Francisco Fonseca

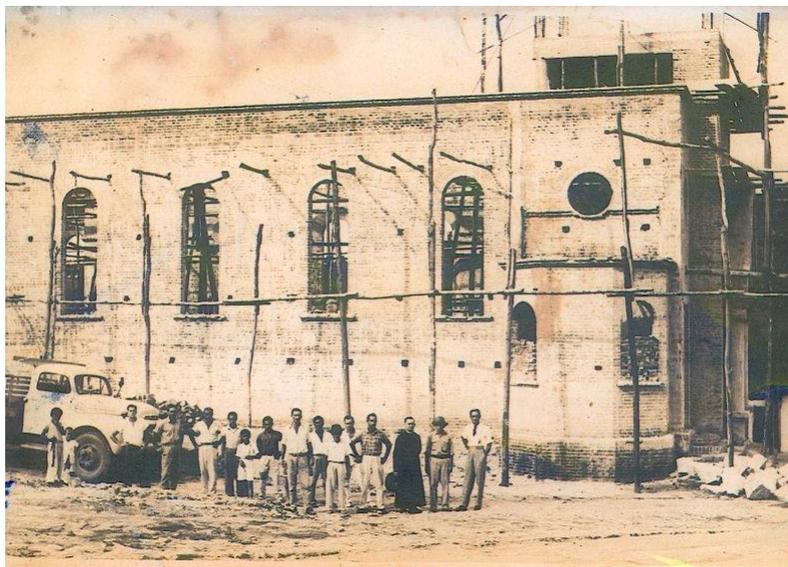


Figura 77: Construção da Igreja Sagrada Coração de Jesus na década de 1950

Segundo Gibran, durante sua atuação na gestão da biblioteca da escola de música do município, havia muito zelo em relação ao material e que, para utilização do repertório mais antigo acomodado no acervo, como, por exemplo, os manuscritos oriundo da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, eram realizadas fotocópias dos originais e para que estas fossem empregadas nos ensaios e apresentações com o intuito de preservar os manuscritos e expor estes documentos o mínimo possível ao manuseio de alunos, professores e demais usuários que frequentavam a instituição (ZORKOT, 2021).

Por outro lado, mesmo diante do estado frágil de grande parte dos documentos identificados em 2017 em situação de aparente descarte, após sua recolha realizada por Aluísio Veloso, foi possível observar e acompanhar outras remoções realizadas sob diversas fundamentações elaboradas pelos gestores que momentaneamente tiveram responsabilidade acerca de sua custódia. As principais movimentações ocorreram entre a sede da Secretaria

grande entusiasmo em participar dos grandes corais de Formiga [...] Lázaro fez parte do Coral Mariano, e como congregado tinha no comando o Padre Remaclo Fóxius, o professor Franz Stangelberg, fundador do Coral Cristo Rei, sob regência de Odette Khouri de Carvalho, que permaneceu firme durante mais de 65 anos cantando em todas as [sic] cerimônias litúrgicas da cidade de Formiga [...] Lázaro viveu cantando. Sua última atividade foi providenciar o material para o Coral Cristo Rei ensaiar os Cânticos da Campanha da Fraternidade de 2003” (SANTOS, 2003c, p. 8).

Municipal de Cultura, localizada no Centro Cultural Casa do Engenheiro³³, e o prédio em que, a certa altura, se localizava sede da EMMEL na qual também funcionava, simultaneamente, o polo formiguense da UAB – Universidade Aberta do Brasil. Em 2019 a escola de música passou a dividir o prédio da antiga estação ferroviária, onde também funciona o Museu Municipal e, em 2020 e 2021, com a pandemia de COVID-19, teve suas atividades interrompidas, reiniciadas apenas em 2022³⁴.

Não foram encontradas fotografias que pudessem ilustrar a antiga Biblioteca Musical Juarez Eufrásio de Carvalho e a disposição de conteúdo dentro da antiga sede da escola de música e tampouco alguma imagem capaz de demonstrar a forma como seu conteúdo foi enviado para a sede da SECULT. Entretanto, no decorrer deste trabalho, foi possível ilustrar as remoções e acomodações que os documentos receberam entre 2017 e 2020. Sob questionamento acerca das remoções realizadas, foram apresentadas justificativas que pleiteavam principalmente os interesses da gestão ou suas perspectivas sob o local que melhor se adequava ao conteúdo especificamente musical dos documentos existentes no acervo.

Fonte: Acervo de Vinícius Eufrásio



Foto 01



Foto 02



Foto 03

Figura 78: Primeira acomodação do fundo documental na sede da SECULT em 2017

³³ Localizada na rua Governador Benedito Valadares, número 65,

³⁴ Chamou a atenção o fato das atividades da EMMEL não terem sido adaptadas aos modelos de ensino remoto ou a distância, mediado por meio de ferramentas virtuais de comunicação, amplamente adotados durante a pandemia. Por meio de veículos de comunicação de atuação local, alunos e professores da instituição se manifestaram contrários às deliberações da administração municipal acerca do congelamento das atividades.

Em relação à primeira remoção, contrastando com as informações oficiais coletadas na EMMEL em 2018, fontes orais relataram, a partir de uma conversa informal, que o acervo haveria sido destinado para um possível descarte, sendo encontrado depositado dentro de caixas de papelão em um espaço externo ao prédio da SECULT e sob perceptível desconhecimento do secretário municipal de cultura da época, o senhor Aluísio Veloso. Ao se dar conta do conteúdo das caixas, o então gestor, solicitou imediatamente ao funcionário Geraldo Pedro Teixeira, que providenciasse uma acomodação para o mesmo dentro das condições possíveis naquele momento. Assim, o material foi acomodado em armários disponíveis no gabinete do então secretário para que, a princípio, pudesse ser protegido e mantido longe de riscos extremos³⁵ (Figura 78).

O conteúdo do acervo ficou acomodado na sede da Secretaria Municipal de Cultura por vários meses, porém, com o falecimento de Aluísio Veloso e a nomeação de outro gestor, Alex Arouca, no mês de junho de 2018, o montante documental foi enviado para tutela da Secretaria Municipal de Educação. Por deliberações do gestor da educação municipal, a documentação foi removida para uma sala ociosa na EMMEL diante da justificativa de criação de uma biblioteca dentro da temática musical, assim como antes existira na sede antiga. Aparentemente, a intenção seria que, neste novo local, além de acomodar a documentação existente, fosse possível acomodar novas doações para promoção de sua preservação e disponibilização para vários fins, especialmente consultas e pesquisas.

Entretanto, ainda em 2018, outros fatores fizeram com que o acervo fosse novamente removido: 1) falta de estrutura física da sala para acomodação de papéis, uma vez que a mesma continha aparentes marcas nas paredes que deflagravam infiltração de água por meio do teto do edifício; 2) a indisponibilidade de mobiliário adequado para a acomodação dos documentos (Figuras 79 e 80), como estantes, caixas, invólucros, dentre outros; 3) A EMMEL não estava sob jurisdição da SECULT, como havia sido desde sua fundação, mas sim respondendo à administração da Secretaria Municipal de Educação que, ao ser questionada pela situação, em meados de outubro de 2018, deliberou que o acervo fosse removido novamente para a sede SECULT, fato que ocorreu em meados de novembro daquele mesmo ano³⁶; 4) Como a EMMEL, naquela ocasião, ainda dividia o espaço do prédio com a UAB, funcionários do polo local desta instituição também passaram a utilizar a sala na qual estavam

³⁵ No momento em que os documentos foram encontrados, dispostos na parte externa do edifício, estavam expostos a serem atingidos por uma chuva que ocorria naquele exato instante.

³⁶ Tarefa realizada por um funcionário da SECULT com o auxílio do autor deste trabalho.

acomodados os documentos musicais para realizarem a acomodação de materiais cujo destino, aparentemente, seria o descarte (Figura 81).

Fonte: Acervo de Vinícius Eufrásio



Figura 79: Remoção da sede da SCULT para acomodação na EMMEL em 2018

Fonte: Acervo de Vinícius Eufrásio



Figura 80: Acomodação na EMMEL em 2018

Fonte: Acervo de Vinícius Eufrásio



Figura 81: Acomodação na EMMEL após cinco meses de permanência em 2018

Mesmo diante das condições estruturais encontradas (inadequadas para a acomodação de documentos históricos), a maior parte da coleta de dados acerca do conteúdo deste acervo foi realizada durante sua acomodação na EMMEL, especialmente a digitalização das fontes que são utilizadas ao longo deste estudo³⁷. Antes de iniciar o processo de digitalização, foi realizada a identificação do conteúdo dos documentos e a inserção de invólucros técnicos intermediários que pudessem facilitar a realização de um futuro procedimento de inventariação do acervo. Os documentos foram apanhados do chão (Figura 80) e alocados em duas estantes que, embora estivessem em avançado estado de deterioração, eram o único mobiliário disponível para acomodação dos documentos (Figura 81). Para que sua estrutura não desabasse, foi necessário posicioná-las demasiadamente próximas, lado a lado uma da outra, e utilizar cadeiras para recosta-las em ambas as extremidades, pois somente o apoio de seus pés não eram capazes para oferecer sustentação suficiente para suportar o peso gerado pelo volume documental existente no acervo³⁸ (Figuras 80 e 81).

Diante da situação descrita, o acervo foi novamente removido da EMMEL para a sede da SECULT e depositado em local provisório (Figura 82), acomodado, ao menos até o início

³⁷ Agradecimento especial ao aluno Vitor Ricardo Gil pelo auxílio prestado, ao secretário Marcos Antônio (Marquinhos da EMMEL) por toda a atenção e informações concedidas e ao então diretor da escola de música, Deivdy Alves, por permitir a utilização do espaço para realização da digitalização dos documentos.

³⁸ Vale ressaltar que esta tarefa foi empreendida pelo autor deste trabalho que, ao viajar para Formiga para dar continuação à sua pesquisa por meio destas fontes, foi surpreendido por tal situação.

do ano de 2020, em dois armários localizados dentro de uma sala cujo espaço é utilizado também para a prática de jogos de xadrez (Figura 83).

Fonte: Acervo de Vinícius Eufrásio



Figura 82: Retorno para SECULT em novembro de 2018

Fonte: Acervo de Vinícius Eufrásio



Figura 83: Acomodação do fundo documental na SECULT em fevereiro de 2019

Em uma visita realizada em julho de 2021, foi possível ver que a mesma sala incorporou outros documentos, passando a conter outros acervos além do acervo originado na Biblioteca Musical Juarez Eufrásio de Carvalho e os documentos provenientes do memorialista Claudinê Silvio dos Santos, citados anteriormente e ficavam acomodados no Museu Municipal. Foi possível identificar que o acervo hemerográfico e o acervo iconográfico que também eram acomodados no Museu foram igualmente removidos para a sede da SECULT e podem ser localizados nessa mesma sala (Figura 84).

Fonte: Acervo de Vinícius Eufrásio



Figura 84: Documentos hemerográficos e álbuns de fotografias (SECULT 2021)

Mesmo diante da criação de uma sala para a acomodação de documentos históricos na SECULT, em julho de 2021, foi possível observar que nenhum procedimento foi realizado nos documentos e que, o fundo proveniente da antiga biblioteca musical da EMMEL, encontra-se ainda com os invólucros técnicos intermediários inseridos durante a coleta de dados realizada no âmbito desta pesquisa. Ao levarmos em consideração a importância dos documentos existentes no fundo da SECULT, enquanto potenciais fontes para a realização de estudos em torno da música formiguense e seus fatos históricos, devemos questionar o quanto as ações tomadas para a salvaguarda dos documentos têm sido, de fato, efetivas.

Outro ponto que chama a atenção é a quantidade de remoções que, no âmbito da gestão pública, podem estar sujeitos os documentos sob sua tutela, uma vez que os acervos e as instituições que possuem sua custódia estão sujeitas a deliberações dos gestores municipais e suas concepções agindo, como nos exemplos supracitados, sem que sejam tomadas medidas técnicas suficientes para garantir a segurança dos documentos em primeiro lugar.

O acervo que teve sua origem na EMMEL e pôde ser localizado da Secretaria Municipal de Cultura é composto por distintos tipos de fontes e, por meio delas, foi possível identificar grupos, repertórios, espaços de prática musical, pessoas e instituições que entraram o cenário musical formiguense. Por meio de assinaturas, algumas fontes permitem a identificação imediata de nomes de pessoas que participaram da atividade e produção musical formiguense ao longo do século XX.

De forma contrastante, existem também diversos documentos musicográficos cujo conteúdo não remete a procedências específicas, impossibilitando a identificação de antigo proprietário e/ou utilizador do material. De forma geral, tratam-se de livros sobre música, métodos de ensino e prática instrumental e coleções de partituras que nos permite inferir a existência de músicos autodidatas e que exerciam também atividades de ensino e acumulavam materiais com conteúdo musical, assim como mencionado por Marconi Montoli, em entrevista realizada em sua residência no primeiro semestre de 2018. Embora estes documentos possuam também um valor significativo para pesquisa, não podemos esquecer o que o acervo, ao longo de sua formação na Biblioteca Musical Juarez Eufrásio de Carvalho, foi composto por diversas doações recebidas sem quaisquer registros de procedência, revelando um dos silêncios identificados nesta investigação.

De acordo com o depoimento cedido por Marconi, não havia escola de música em Formiga como, por exemplo, a EMMEL, e os músicos da cidade, de forma geral, aprendiam uns com os outros. Neste sentido, o musicista contou sobre sua atuação como educar, informando que dava aulas de piano em sua própria residência de segunda a sexta e que, aos sábados e domingos, ensinava órgão na Igreja Matriz São Vicente Férrer, pois possuía a autorização dada pelo padre para manuseio do instrumento de tubos. Marconi também chama atenção para a atuação de Odette, Geralda e Ângela.

Estando presente durante a entrevista, o organista e advogado Antônio Olímpio, afirmou que, também em sua residência, Marconi dava aulas de piano, acordeom, violão, e formava turmas para o ensino de teoria musical. Marconi atuava como preparador de músicos para realização das provas para a Ordem dos Músicos do Brasil que eram aplicadas, em certa altura, pelo então delegado João de Deus Pelucci que se deslocava a partir de Belo Horizonte para promover os exames³⁹.

Embora alguns doadores de documentos musicais possam facilmente ser identificados, como é o caso de Eunézimo Lima e Teresinha Ferreira Natale, a maior parte de seus nomes

³⁹ Provavelmente a prova encontrada no acervo de Odette Khouri, realizada pela mesma na década de 1970, possui relações com este tipo de avaliação (Figura 48).

permanecem ainda em silêncio, uma vez que a pesquisa em torno da música formiguense ainda é uma tarefa incipiente e demasiadamente tímida diante do extenso volume de material observado não só no fundo da SECULT, mas em diversos outros que, igualmente, são campos férteis para a pesquisa em música⁴⁰.

Dentre as identidades presentes nas fontes foi possível identificar músicos, copistas, compositores, regentes e professores. Alguns são personalidades que tiveram seus nomes emprestados à identificação de prédios públicos e ruas da cidade, como é o caso de Francisco Fonseca, Odette Khouri, Eunézimo Lima e Remaclo Fóxius, por terem tido seus atos reconhecidos socialmente por determinada parcela da comunidade formiguense. Outros, embora menos enaltecidos, surgem de forma expressiva nos documentos, como é o caso de José Urias Salviano e Zezinho do pistom, músicos copistas responsáveis pela produção da maior parte dos manuscritos musicais existentes no fundo.

A partir das fontes documentais foi possível encontrarmos as diversas identidades que são enunciadas aqui conforme fomos nos deparando com sua existência dentre a documentação analisada. Temos, portanto: Teresinha Ferreira Natale; Zezinho do Pistom; Paulo Paiva Guerra; Sandra Silva Corrêa; Sinuca; José Oliveira Zezinho (Maestro Zezinho); Gil de Castro Hora; Maestro José Eduardo Júnior; Francisco Rosa; Edneé Braga Rodarte; Maria Salomé Silva Corrêa; Genoveva de Sousa; Regina Nunes; Maria Elisa e Raquel; Lenyce Mello; Edmilson Marques Augusto; Marise Mezencio; Regina Célia Campos Silva; Flavia Natale Silva; Ir. Marlene; Inzal Oliveira de Almeida; Oscar Mezencio; Eunézimo Lima; Francisco Russo; Josefa Luíza da Silva; José Urias Salviano; Daniel Menezes; J. Cristiano; José Martins; Rogério Silva Neto; Ruy Peirão; Milton Amaral; Angelita R. Pereira; Iolanda Pitangui Guimarães; Adair Pereira; Antônio Carlos Brant; Jorge Loike; Gibran Mohamad Zorkot; Onofre Messias Manoel; Mercília Alvarenga; Toninho Bernardes; Benedito Pereira de Paulo (Bené); Erlon Fernandes; Egilson Luiz de Faria; Nicodemos; Paulo da Paixão Santos; Heverton Martins; Paulo Márcio da Costa⁴¹; João Leque; Eustáquio; Silvio (Zinho); Faustino; Fábio; Eduardo de Freitas Gomes; Jose Martins; Fernando Teixeira; Pe. Remaclo Fóxius; Ângelo Nonato Natale Cardoso; Ângela Vaz Tonelli; Salviano Batista; Renato Faria F. Ribeiro; João da Silva; Durvalino Franco da Silva; Nini Rosso; W Brezza; Zico Mazagão; Fred Falcão; Arnaldo Medeiros; Agustin Lára; Jorge Leite; Carmem Marcela Feitosa; Pedro A. Veloso; Silvino Rodrigues; Prefeito José B. de Castro; Sargento Arlindo;

⁴⁰ Embora a cidade de Formiga esteja no centro deste estudo, cenários semelhantes podem ser aferidos em inúmeras outras realidades interioranas do Brasil e ainda carecem ser estudados pelas lentes da musicologia.

⁴¹ Hoje popularmente conhecido como Paulinho do Skank, banda pop de projeção nacional.

Renato Vergasta; Isaías G. A.; Benedites Pereira de Paula, Bené; C. Mendes; Sargento Fernando de Souza; Lute Grego; Abelino B. Salviano; José Luiz Martins Soares; Toninho Arantes; Lilia Soares.

Nomes como o de Remaclo Fóxius, antigo pároco e organista na cidade, surpreendunos ao ser identificados dentre os documentos deste fundo, uma vez que, aparentemente, não se percebia relações que possibilitassem a presença de um documento musicográfico de sua autoria juntamente com as fontes musicais presentes na SECULT. Vale ressaltar que, devido à atuação social e musical do Pe. Remaclo na primeira metade do século XX em Formiga, temos buscado, sem muito sucesso, documentos acerca de sua atividade e produção musical na localidade nas décadas de 1930 a 1960.

Dentre todos os nomes que pudemos identificar nas fontes do acervo⁴², há aqueles que as assinam e que são representados pelo testemunho histórico presente nesta documentação. Alguns destes, já tiveram facetas de sua identidade exploradas em outras produções acerca de temáticas formiguense, mas ainda não foram alvo de qualquer investigação de cunho musicológico. Algumas personalidades e suas atuações já foram evidenciadas no que se tem escrito sobre Formiga e sua história, outros fazem parte do silêncio desta crônica cujo jus faz-se passível de questionamentos diante de sua subjetividade⁴³ (RICOEUR, 1968).

Embora seja possível identificar os indivíduos cujos testemunhos de sua vida musical encontram-se registrados nas fontes para o estudo da música presentes no acervo da SECULT, permanece ainda a necessidade de averiguar a existência de redes musicais na comunidade formiguense e compreender as formas através das quais estas pessoas mantiveram relações entre si, analisando os dados que pudemos alcançar a partir desta documentação sem desconsiderar o fato de que o presente acervo se configurou como um repositório a partir de doações de procedências distintas.

Nessa busca pela compreensão das identidades encontradas a partir da investigação neste fundo documental, a realização de entrevistas com antigos participantes da vida musical formiguense e seus descendentes têm constituído um recurso revelador, porém, como consequência do passar dos anos, recolher relatos acerca da atividade e produção musical formiguense de meados do século XX tem sido cada vez mais ímproba. O que nossa análise do conteúdo presente no fundo SECULT permite constatar é que muitas das relações eram mantidas não somente pelo viés da afinidade, mas também a partir das formações musicais

⁴² Há fontes cujo nome grafado encontra-se ilegível ou apenas há escrito as iniciais do autor e/ou copista.

⁴³ Paul Ricoeur (1968, p. 24–27), apresenta e discute os conceitos de boa e má subjetividade.

existentes no âmbito das instituições e as condições e demandas por ações no cotidiano comunitário, podendo gerar tanto colaborações como conflitos.

Nos documentos localizados na SECULT também foi possível encontrar fontes documentais que remetem a instituições cujo funcionamento dependia, ou estava diretamente relacionado, com atividades e produções musicais realizadas na cidade de Formiga. Essas fontes estão conectadas especialmente com os indivíduos identificadas nos documentos, pois foi possível perceber que essas instituições se configuraram como estruturas que serviram a ações de interesses sociais e coletivos dentro do município. Como exemplo disso, é possível citar corais religiosos e as várias bandas de música formadas ao longo do século XX, sobretudo em sua segunda metade, e cujos registros podem ser encontrados nos documentos do acervo. Essas entidades puderam ser reconhecidas em meio à documentação através de papéis timbrados, assinaturas, correspondências, carimbos e menções em textos manuscritos.

Algumas das instituições identificadas possuíam atividades diretamente relacionadas à prática musical, como, por exemplo, a Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus (ver próxima sessão deste estudo), que, embora levasse o nome da paróquia a qual era vinculada, as atividades musicais que exercia não estavam restritas apenas ao contexto religioso, mas também participando de celebrações e festejos do meio civil. Dentre as informações encontradas, contudo, pudemos identificar instituições cujo funcionamento não dependia exclusivamente de práticas musicais, como, por exemplo, o Cine-Theatro Glória, inaugurado em 12 de junho de 1952, e que proporcionava ao público atrações de diversos tipos.

Dentre as instituições cuja atividade associa-se com práticas musicais formiguenses foi possível mapear: Secretaria Municipal de Cultura; EMMEL – Escola Municipal de Música Enézimo Lima⁴⁴; Biblioteca Pública Municipal Dr. Sócrates Bezerra de Menezes; CMSCJ – Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus; Igreja Matriz São Vicente Férrer; Clube dos Diários de Formiga; Secretaria de Educação de Minas Gerais; Casa Arthur Napoleão – Pianos, Instrumentos e Músicas; Jornal das Moças; Jornal de Formiga; Jornal A Formiga; Seminário Maior Redentorista; Casa Manon S. A. músicas e instrumentais; Uberaba Sport Club; Fermata do Brasil; Escola de Música “dó-ré-mi” e Bandinha “dó-ré-mi” da cidade de Bambuí/MG; A Musical; Vadeca Instrumentos Musicais; Coral Amantes da Seresta; Cine-

⁴⁴ A partir da década de 1990, a atividade da própria EMMEL resultou na criação da Biblioteca Didático Musical Juarez Eufrásio de Carvalho e também de diversos grupos musicais, dentre eles: Banda Maestro José Eduardo, voltada para a performance de dobrados, fundada em homenagem ao um antigo maestro da Corporação Musical São Vicente Férrer; Banda Asas do Tempo, formada por alunos da escola; Grupo Palco Brasileiro; Grupo Cavaco e Samba; Coro Lírico da EMMEL; Orquestra Sinfônica das Areias Brancas; Grupo Os Metálicos.

Theatro Glória⁴⁵. Em relação a cidades que são mencionadas em algum documento do acervo, foi possível aferir referências à Bambuí, Piumhi, Oliveira, Pains, Candeias, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo.

De forma geral, a quantidade de nomes e instituições identificadas neste acervo nos permite conjecturar o quão movimentado foi o cenário musical formiguense no século XX, contrastando com a realidade que pode ser aferida no início dessa terceira década do século XXI. Estas informações também nos permitem estabelecer relações entre identidades e instituições para investigar possíveis redes de práticas musicais entre estes, considerando os seguintes trânsitos possíveis: 1) entre instituições e pessoas; 2) entre pessoas e pessoas no âmbito de uma mesma instituição; 3) entre pessoas e pessoas no âmbito de instituições distintas; 4) entre instituições distintas por meio de pessoas distintas; 5) entre instituições distintas por meios das mesmas pessoas.

Por fim, desde que foi possível iniciar o acompanhamento deste acervo, em janeiro de 2017, foi constatado que as intervenções exercidas sobre o mesmo ainda são ineficientes para garantir sua salvaguarda e acomodá-lo de forma que seja possível estabilizar seu processo de esfacelamento, tanto por ação do tempo quanto por interferência humana. Percebeu-se que todo seu conteúdo, sobretudo os documentos de cunho musical, ainda se encontram em fase intermediária e, aparentemente, distante de uma condição que nos permita considera-lo em fase permanente de recolhimento e preservação.

Foi possível observar a existência de fontes documentais com potencial suficiente para embasar muitas outras pesquisas e servir ao desenvolvimento de estudos culturais, sobretudo de viés musicológico, acerca de atividades e produções musicais ocorridas em Formiga e nas demais localidades da região centro-oeste de Minas Gerais ao longo do século XX, especialmente no período que compreende as décadas de 1940 a 1990, escopo temporal ao qual a maior parte das fontes nos remetem.

De forma geral, salientamos quão significativa pode ser a pesquisa arquivística musical nos fundos documentais existentes em Formiga para a compreensão do arcabouço histórico, político, social e cultural que fomentou e acolheu a atividade e produção musical ao longo do século XX neste município, bem como, compreender qual o papel e função desta música para a comunidade em diferentes épocas, observando a integração de diferentes contextos sociais, a atuação dos indivíduos e instituições, aspectos de sua atividade cultural e

⁴⁵ Também foram encontradas menções a instituições que não se relacionam com atividades musicais, mas integram o acervo, contudo, essas não foram consideradas por este estudo, como é o caso de materiais vinculados com Furnas e seu lago artificial, um dos principais atrativos turísticos da cidade.

a forma como interação entre música e sociedade foi capaz de afetar os repertórios produzidos e praticados. Neste sentido, a presente abordagem cartográfica em torno dos indivíduos e instituições que atuaram no cenário musical formiguense é capaz de nos proporcionar uma visão mais mensurável e que possibilita compreendermos como se davam as interações à níveis interpessoais e interinstitucionais em diferentes âmbitos, considerando realidades locais e regionais, bem como verificarmos a existência de possíveis redes de relações, suas causas, seus desdobramentos e impactos.

1.3.1. Acervo da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus

O acervo da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, ou parte dele, está integrado ao acervo que foi reunido primeiramente na biblioteca da EMMEL e que hoje pode ser encontrado na SECULT. Seu contingente documental foi completamente digitalizado no decorrer desta pesquisa para que fosse possível ter acesso ao seu conteúdo e proceder com as análises necessárias para compreender sua atuação no cenário formiguense do século XX.

De acordo com o memorialista Claudinê Silvio dos Santos (2003e), o surgimento da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, popularmente conhecida como Banda da Chapada, ocorreu nos anos de 1970, época em que o maestro José Eduardo Júnior, regente da ativa Corporação Musical São Vicente Férrer, preparava seu sucessor (provavelmente, tratava-se do clarinetista Manoel Luís Duque, o Manel Mecânico, pois foi quem veio a assumir a regência do grupo até o encerramento da banda), pois já encontrava-se em idade avançada.

O advento deste novo conjunto musical contou com o entusiasmo do Cônego Ivo Soares de Matos⁴⁶ e a realização de campanhas para a compra intrumentos musicais lideradas por Chico Neto, Zé Arantes (pratista da banda) e outros. Para direção musical do grupo, primeiramente, trouxeram, da cidade de Candeias/MG o maestro Belmiro, depois, de Itapecerica, convocaram o maestro Benedito, e, por fim, convidaram o maestro Rogério da Silva Neto, sargento reformado que residia na cidade de lavras.

⁴⁶ Cujos acervo encontra-se também sob a tutela de Gibran Zorkot e não foi abordado nesta pesquisa.

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos



Figura 85: Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus

Essa banda (Figura 85), não ficou muitos anos em atividade e teve suas últimas apresentações regidas pelo clarinetista Onofre Messias, que foi integrante da banda São Vicente Férrer, e também pelo trombonista e funcionário do IBGE Paulo Paixão dos Santos (SANTOS, 2003e). Segundo identificação feita por Gibran, os nomes contidos na imagem (Figura 85) não representam os indivíduos presentes na fotografia. De acordo com ele, na foto anterior é possível ver, na primeira fila, o regente Rogério da Silva Neto, Jorge Paulo, Gregório, Altair, Zé Maria e Bulau Mecânico. Na segunda e terceira fila, de forma menos clara, ainda são identificados: Jair, José Urias Salviano, Onofre, Renato, Zé Arantes, Luisinho. Na imagem faltam os músicos Gibran e Ncodemos, que compunham o conjunto, mas não estavam presentes na ocasião.

Ainda sobre a banda, Claudinê Silvio dos Santos, por meio de publicações em periódicos locais, buscou identificar os músicos que participaram do grupo e apresentar dados referentes à suas trajetórias. Deste modo, podemos ler:

Várias pessoas da cidade adquiriram instrumentos e a banda contratou um maestro. O tio do Ataíde Ribeiro, um baluarte da banda, veio de Candeias

para Formiga, o Senhor Belmiro, e a meninada começou a estudar. Alguns músicos como Zé Leque, Onofre Sapateiro e outros músicos da banda São Vicente, passaram a colaborar e, pouco a pouco, foram nascendo os grandes músicos, como: Jorge dos Santos Piston, que mais tarde fez parte do grande coral Madrigal Renascentista de grande atuação internacional, também aquele filho de ferreiro tornou-se um grande músico, maestro do coral da chapada. Um excelente organista, funcionário da caixa Estadual, além deste dom e talento, formou-se em direito e hoje é juiz em Belo Horizonte. Outra extraordinária figura que foi lapidada pelo maestro Sargento Rogério, foi este grande pistonista do conjunto Skank, o Paulo César Lopes filho do Quinto dentista, e claro não poderia deixar de ressaltar a capacidade musical do atual diretor da Emmel Gibran Zorkot, um excelente músico e maestro, enfim, vários jovens iniciaram sua caminhada cultural, intelectual e profissional, naquela banda da Chapada. A vida da banda do Sagrado Coração de Jesus é grandiosa, participou de vários encontros de bandas na região, tocava em todas as festividades da paróquia e também da cidade, da qual eu tenho em meu acervo várias fitas cassete com boas páginas musicais. Foram vários os maestros que por lá passaram: Mestre Belmiro, Sargento Rogério, Onofre Messias Manoel, Paulo Paixão dos Santos, José Salviano (Zé Leque), Paulo de Alcântara, e tantos outros. Enfim, a banda deu ênfase e consagrou inúmeros músicos e cantores. Quero destaçar a capacidade musical de um que juntamente com os aqui relatados é um grande músico dos 7 instrumentos. Cantor, arranjador, maestro e compositor Dimas Antônio Calixto com seu violão, sua voz, o dedilhar no órgão, juntamente com os corais da Chapada, Coral Galera e nos casamento com o Carlos Basílio, dá ânimo e alegria em qualquer ambiente em que ele faz presença (SANTOS, 2003^a, s. p.).

A banda de música pode ser considerada como um espaço social, um ambiente propício ao encontro de pessoas com interesses relacionados à prática musical e que se configura como um local de ensino e aprendizagem no âmbito da cidade, uma vez que as pessoas aprendem música com o maestro de forma individual ou coletiva durante aulas, ensaios, viagens, participação em eventos e também nas mais variadas situações de convivência entre os membros do grupo (REZENDE, 2016a).

Podemos compreender que a Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, embora tenha tido pouco tempo de atividade, foi determinante para a formação de diversos músicos que continuaram a atuar no cenário musical formiguense. Muitos destes, chegaram a ocupar lugar de destaque social e a atuarem como multiplicadores, provomendo a realizações expressivas em diversos outros contextos de práticas musicais. Contudo, como a banda dependia de iniciativas populares para sua subvenção e não tinha mecanismos próprios que garantissem seu funcionamento, teve suas atividades interrompidas diante da ausência de figuras que pudessem atuar, filantropicamente, em sua liderança e na gestão ativa de suas demandas.

Por meio de um depoimento concedido a esta pesquisa através de um telefonema, Gibran Zorkot, que atuava na Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, contou que o fim desta banda ocorreu algum tempo após a morte de Zé Arantes que, além de tocar pratos no conjunto, era seu principal articulador, responsável por muitas das iniciativas e ações relacionadas à gestão do grupo. Juntamente ele, algumas pessoas identificadas como Zizinho, Chico Goião e dona Lucy, se empenhava na venda de carnês, rifas e realização de outras estratégias que serviam para a arrecadação de recursos que eram utilizados para o pagamento de despesas como, por exemplo, o salário do maestro e a manutenção dos instrumentos.

Infelizmente essa agremiação acha-se desativada na expectativa de achar uma pessoa com boa vontade para ir para frente com o projeto da banda da chapada. Nos anos 30 e 40 existiu a banda Santo Antônio que era dirigida pelo Sr. Boffa, um italiano que trabalhava na charqueada e que tocava trompa. Esta banda era tão boa que havia disputa de músicas e de músicos para saber qual era o melhor (SANTOS, 2003e, p. 8).

Em relação aos processos de ensino e aprendizagem de música, podemos compreender que, para além do âmbito da Banda da Chapada, a educação musical ocorre no convívio social e em praticamente todos os momentos em que há interação entre os indivíduos (o que poderia se estender até à formação de plateia, por exemplo). Além disso, a aprendizagem musical, nas diversas gradações que podemos concebê-la, também se dá em diversas situações da vida em que as pessoas se relacionam com a música, nos vários espaços sociais em que se ensina e se aprende, com ou sem a mediação de um professor, mas pelo simples contato com o fazer musical (REZENDE, 2016a).

Como um exemplo, podemos citar o que foi descrito por Gibran ao se recordar dos seus tempos como músico na corporação, informando que seu aprendizado musical se deu no contexto de práticas na Banda da Chapada e que teve suas primeiras lições de teoria com o maestro Rogério José da Silva Neto. Este regente do grupo teria falecido de câncer e, antes de atuar na euterpe em Formiga, serviu no como sargento batalhão da cidade de Lavras, mas fora reformado devido a um acidente sofrido. No acervo da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus existem dezenas de manuscritos musicográficos contendo sua assinatura (Figura 86) e, ainda segundo Gibran, embora grande parte delas possam ser cópias para o repertório da banda, algumas podem se tratar de arranjos ou até mesmo composições do maestro Rogério.

Fonte: Acervo da SECULT

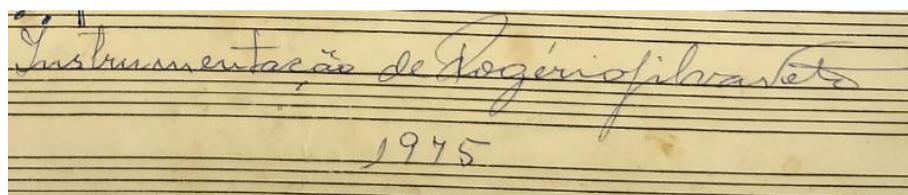


Figura 86: Excerto da parte avulsa para 2ª clarineta sib da valsa Saudades de Ouro Preto, destacando a indicação “Instrumentação de Rogério Silva Neto”, referindo-se ao maestro da Banda da Chapada

Algumas das fontes existentes no acervo nos levam a pressupor que o maestro, diferentemente dos copistas, produzia arranjos, realizando, talvez, adaptações para a realidade de seu grupo (Figura 87). Estes ajustes poderiam ocorrer em função do instrumental do conjunto ou também em função da capacidade musical e do nível de habilidade de seus integrantes, uma vez que, como apresentado anteriormente, a banda de música também funcionava com um espaço de formação de músicos.

Fonte: Acervo da SECULT

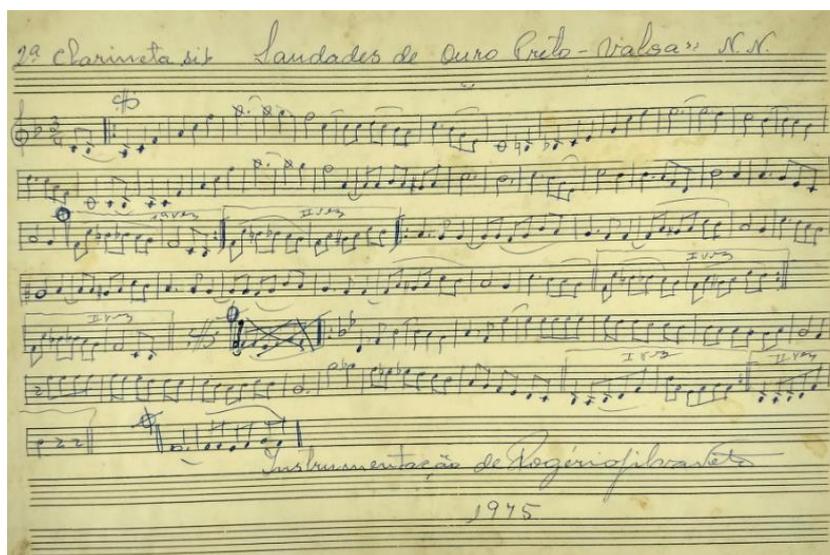


Figura 87: Parte avulsa para 2ª Clarineta Sib da Valsa Saudades de Ouro Preto com indicação de instrumentação de Rogério Silva Neto (1975)

Após o fim da banda, os instrumentos foram recolhidos e guardados na Igreja Sagrado Coração de Jesus. De acordo com Gibran Zorkot, o grupo chegou a se reunir para tocar durante uma Semana Santa de um ano que nosso interlocutor não recorda, mas, logo após o evento, os instrumentos retornaram para a referida igreja e a grupo permaneceu inativo. Em meados da década de 1990, com a fundação da EMMEL, verificou-se a possibilidade destes

instrumentos serem doados para a escola, contudo, aparentemente, muitos deles já estavam em avançado estado de degradação. O acervo da banda permaneceu na biblioteca da escola de música até sua dissolução, na segunda década do século XXI (entre 2013 e 2017), conforme abordado no início da sessão anterior deste estudo.

Embora o acervo proveniente das atividades da Banda da Chapada estivesse inserido em meio ao acervo removido da biblioteca da EMMEL, os manuscritos permaneceram organizados em pastas específicas (Figura 88), aparentando uma organização próxima àquela que possivelmente foi tida durante seu uso corrente. Junto aos manuscritos, em algumas pastas, foi possível encontrar fotocópias de peças que já estavam presentes dentro dos respectivos recipientes. De acordo com Gibran, a duplicação de conteúdo por meio de xérox ocorreu durante seu período como diretor da EMMEL e regente dos vários grupos musicais formados no âmago da instituição e funcionou com uma estratégia de preservação.

Para que o repertório da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus pudesse ser utilizado pelos alunos da escola, salvaguardando a integridade dos manuscritos originais, eram realizadas fotocópias para que estas fossem utilizadas pelos músicos e estudantes em ensaios e apresentações ao invés da documentação histórica. Durante a investigação, foi possível averiguar que ao longo das atividades de Gibran na EMMEL, diversos grupos foram fundados, dentre eles a *big band* Asas do Tempo, que se apresentava em diversas cidades da região e foi bastante popular em Formiga e região, bem como a Banda de Música Zeca Eduardo, homenageando o reconhecido maestro José Eduardo Júnior.

Fonte: Acervo de Vinícius Eufrásio



Figura 88: Documentos provenientes das atividades da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus depositados no acervo localizado na Secretaria Municipal de Cultura

Grande parte dos manuscritos que pertenceram à Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, mas não sua totalidade, apresentam em seu canto superior direito as iniciais do nome do grupo, formando a sigla C.M.S.C.J e o nome do músico para qual a cópia aquela parte avulsa era destinada no momento das performances (Figura 89). Possivelmente essa distribuição ficava a cargo do maestro ou de alguém que cumprisse o papel de arquivista ou organizador do repertório da banda.

Fonte: Acervo da SECULT



Figura 89: Excerto da parte para baritono sib do Dobrado Dois Corações, composto por Pedro Salgado, cópia realizada por Toninho em 13 de fevereiro de 1978, destinada ao músico Fernando

Ainda sobre as características gerais da documentação encontrada, existem outros documentos que também permitiram atribuir os manuscritos do acervo às atividades musicais da Corporação Sagrado Coração de Jesus, pois tratam-se de cópias manuscritas que, embora não contenham a sigla da instituição em seu cabeçalho, possuem um carimbo de identificação institucional ou até mesmo o nome da banda escrito por estenso (Figuras 90 e 91).

Fonte: Acervo da SECULT

A photograph of a handwritten musical score on aged paper. The title 'Dinizio Gilberto: Dobrado de Durvalino xxx da Silva' is written at the top. Below the title, it says 'Arranjo do Tenente João da Silva'. The score is written on six staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. On the left margin, there is a handwritten note 'Baixo em mi bemol: Dinizio Gilberto'. At the bottom, there is a handwritten note 'Cópia e transposição de Onofre Messias Manoel. Com arranjo original, Sagrado Coração de Jesus'. In the bottom right corner, there is a rectangular stamp that reads 'CORPORAÇÃO MUSICAL SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS' and 'FERNANDO'.

Figura 90: Parte avulsa para baixo em mi bemol: Dinizio Gilberto: Dobrado de Durvalino xxx da Silva, arranjo do Tenente João da Silva, cópia e transposição de Onofre Messias Manoel em 24 de junho de 1973

Fonte: Acervo da SECULT



Figura 91: Excerto destacando o carimbo da Corporação Musica Sagrado Coração de Jesus, a assinatura do copista e o nome da banda por extenso no manuscrito

Em relação aos aspectos organizacionais do grupo que o acervo deixa transparecer, fica evidente que durante o funcionamento da banda existiu alguém que desempenhasse a função de arquivista ou organizador dos documentos. Este procedimento de concentração do arquivo da banda sob responsabilidade de um dos seus integrantes, possivelmente, facilitava a organização da documentação e a preservação de seu conteúdo, uma vez que a cópia manuscrita era o meio mais utilizado para a reprodução documental do repertório e o extravio de um exemplar poderia ocasionar em complicações durante um ensaio ou apresentação.

Possivelmente, a distribuição das partes durante as apresentações e ensaios, bem como sua recolha, também ficava sob a responsabilidade do maestro ou de um integrante designado pela direção do grupo. De forma geral, podemos supor que, na Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, esta função tenha sido desempenhada por José Urias Salviano, pois é o copista cujo nome aparece na maior parte das obras identificadas em meio ao acervo do conjunto. Foi possível encontrar cópias deste músico datando especialmente os anos da década de 1970, existindo poucas cópias produzidas na década de 1980, sendo que, a cópia mais atual encontrada neste acervo, data o ano de 1983.

Fonte: Acervo da SECULT

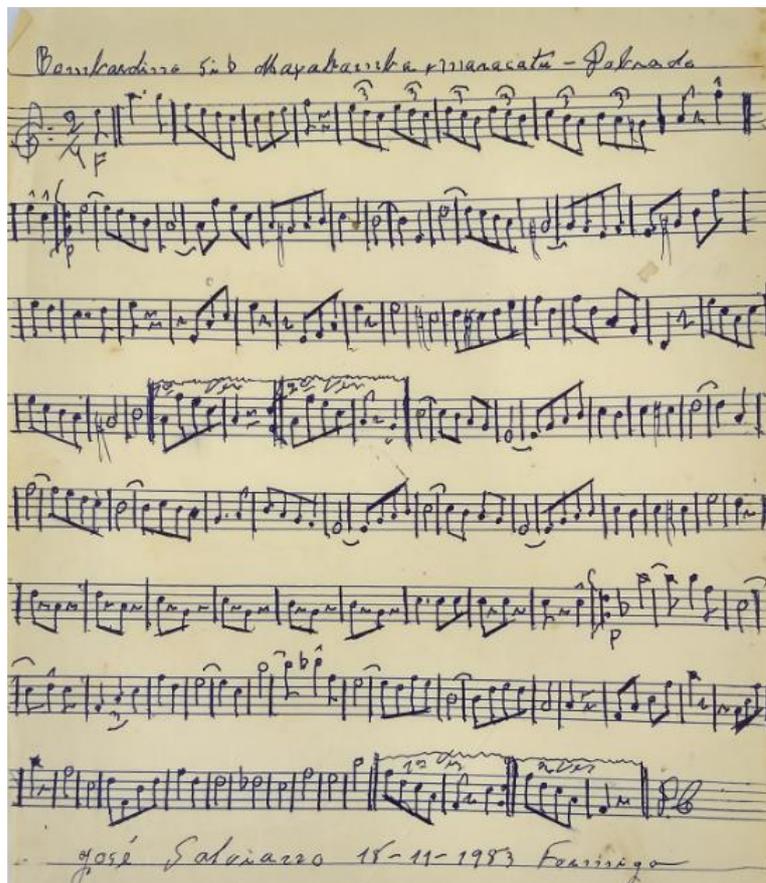


Figura 92: Parte avulsa copiado por José Urias Salviano em 18 de novembro de 1983

Em meio ao acervo é possível encontrar cópias deste copista assinadas como José Urias Salviano, J. Salviano, José Salviado e, também, utilizando sua popular alcunha de Zé Leque. A associação entre os nomes só foi possível a partir da realização de entrevistas com antigos músicos formiguenses, pois, no discurso local, o copista era, na maior parte das vezes, referenciado por seu apelido de Zé Leque e pouco por seu nome. Deste modo, após a conexão destas identificações a um mesmo sujeito, foi possível perceber que a contribuição deste copista foi mais expressiva do que se percebeu em uma primeira análise deste acervo.

Fonte: Acervo da SECULT

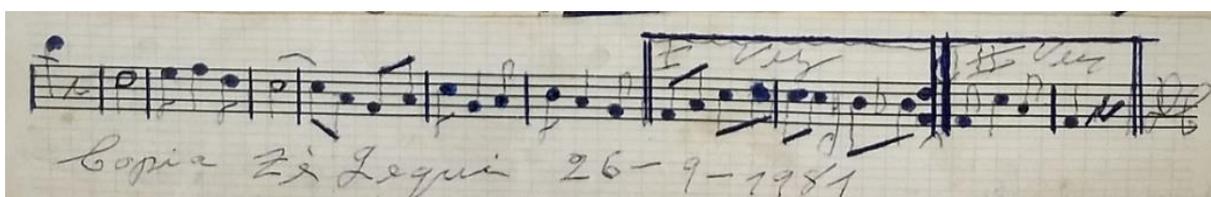


Figura 93: Cópia da parte avulsa para 1º bombardino do Dobrado Homenagem ao Moisés, de 1981

Fonte: Acervo da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus



Figura 94: José Urias Salviano, o Zé Leque

Dentre os manuscritos musicais presentes no acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer, foi possível encontrar um dobrado composto por Rogério da Silva Neto em homenagem a “José Salviano”, provavelmente, produzido em honras à Zé Leque (Figura 95). O documento musicográfico trata-se de um autógrafa assinado pelo compositor na cidade de Formiga em 1947. Dentro do mesmo invólucro foi encontrada outra composição de Rogério, um dobrado denominado “Aristides Ribeiro”, mas sem data especificada na fonte.

Fonte: Acervo da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus

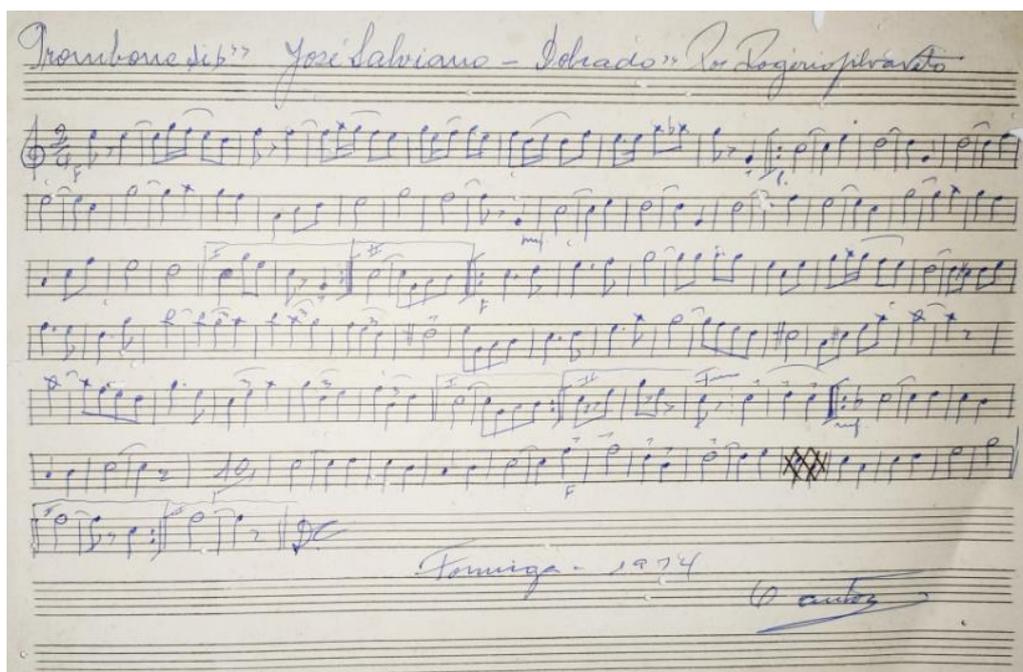


Figura 95: Dobrado José Salviano, cópia autógrafa de Rogério da Silva Neto

Em meio ao acervo advindo das atividades da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, também podemos encontrar alguns documentos musicográficos manuscritos sem indicação de copista, autor, local, data de sua produção e quaisquer outras informações que permitissem averiguar sua proveniência (Figura 96).

Fonte: Acervo da SECULT



Figura 96: Exemplo de cópia manuscrita sem identificação de copista, autor, data ou local

Ainda dentre os documentos musicográficos disponíveis neste acervo, é possível encontrar documentação advinda de instituições de outras cidades do oeste mineiro, como é o caso do Hino às Bandas, cópia manuscrita proveniente de uma escola de músicas localizada em Bambuí/MG (Figura 97).

Fonte: Acervo da SECULT

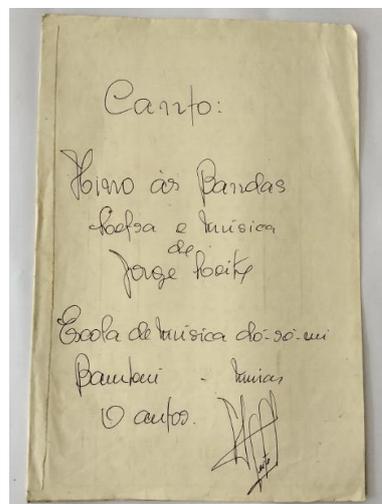


Figura 97: “Hino às Bandas” com letra e música de Jorge xxx

Existem também algumas cópias que tiveram sua origem na cidade da Candeias/MG, município que faz fronteira com o município de Formiga e com o qual a banda teve um contato mais próximo devido ao fato de ter tido maestros advindos desta localidade. A cópia foi realizada por José Urias Salviano em 24 de março de 1922, demonstrando a atuação do musicista também nesta cidade ao longo de sua trajetória.

Fonte: Acervo da SECULT

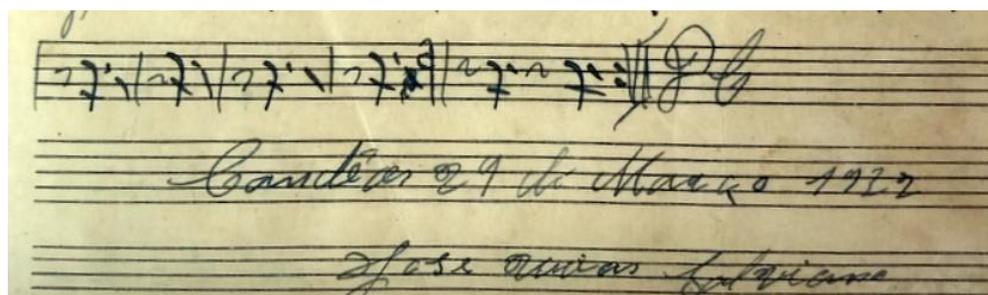


Figura 98: Excerto de cópia da peça “Nº 7”, por José Urias Salviano, produzida em Candeias, 1922

Durante esta pesquisa, todo o conteúdo deste acervo foi higienizado, organizado e digitalizado dentro de um curto tempo disponível para tal. Estes procedimentos ainda demandaram vários deslocamentos e a aquisição de materiais que viabilisassem especialmente as etapas da higienização e organização que, em um primeiro momento, se mostraram incontornáveis para que fosse possível pesquisar. O tempo que o atendimento a esta demanda levou, impediu que análises mais profundas fossem realizadas em relação ao contingente documental encontrado que, por sinal, traz ainda muitas evidências sobre as práticas musicais da Banda da Chapada e da contribuição que seus integrantes para a cultural local.

Embora este acervo esteja sujeito à administração pública, suas deliberações e mudanças cíclicas, como resultado deste processo inicial, temos a digitalização de todo seu conteúdo, garantido não a preservação do acervo, mas de grande parte das informações contidas em seu conteúdo. Os documentos digitalizados também facilitam a partilha de dados e de fontes com outros pesquisadores, bem como sua divulgação, vindo a fomentar a possibilidade de práticas de pesquisa em torno deste material que, inicialmente, encontrava-se em uma situação inviável para a realização de estudos musicológicos.

1.4. Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

Dentre as instituições musicais de Formiga, a Corporação Musical São Vicente Férrer foi o grupo mais antigo cuja documentação pôde ser acessada e isso inclui uma série de registros iconográficos, hemerográficos, musicográficos, dentre várias outras tipologias documentais originadas a partir das atividades da própria banda. Estes documentos estiveram sob a tutela dos maestros que atuaram no grupo entre a primeira década do século XX e os primeiros anos do século XXI. Também foi possível encontrar documentos que remetem à banda São Vicente Férrer em outros acervos localizados em Formiga, assim como, no acervo deste grupo, foi igualmente possível encontrar documentos que possuem relações com outros acervos estudados no município ao longo desta pesquisa.

Este conjunto musical teve sua fundação no ano de 1908 por meio da junção de operários que trabalhavam na construção da Estrada de Ferro Oeste e foi o grupo instrumental encontrado com maior tempo de atividade ininterrupta, tendo exercido aproximadamente um século de atuação no município.

Fonte: Jornal Nova Imprensa (SANTOS, 2003b)



Figura 99: Corporação Musical São Vicente Férrer em 1920

O grupo musical foi fundado em uma época na qual que Formiga vivenciava um movimentado contexto de progresso em diversos sentidos, com expressivo crescimento econômico, sendo tida como destaque na região e se configurando como um efervescente polo cultural do qual a banda fez parte e contribuiu impulsionando ainda mais este cenário por meio das atividades que exerceu.

Em 1907, fora inaugurado o Cine-Theatro Municipal, para onde não só os formiguenses, mas os moradores de várias cidades vizinhas iam a fim de assistir aos espetáculos. A cidade já era o ponto final da Estrada de Ferro Oeste de Minas. No ano seguinte, o município ganharia mais um trecho de ferrovia, ligando-o a Arcos, dentro de um projeto que conectaria Formiga a Cuiabá. Foi nesse contexto que o pedreiro Pedro Severino de Deus, o Pedro Músico, um verdadeiro pioneiro, fundou a Corporação Musical São Vicente Férrer, precisamente no dia 6 de junho de 1908. Os primeiros integrantes da Banda, na sua maioria, eram filhos de ferroviários. Gente humilde, majoritariamente negra e extremamente dedicada (NOLASCO; GABRIEL, 2021, p. 105).

A banda foi formada por colegas do Maestro Pedro Severiano de Deus e operários da Estrada de Ferro Oeste de Minas. Dentre estes, identificados por meio de fontes hemerográficas, destacaram-se quatro integrantes: Sr. Boffa, italiano que tocava trompa; Acácio Antônio de Barros, expressivo copista e que possível também atuou na regência do grupo; José Eduardo Júnior, que veio a ser maestro da banda durante um longo período em décadas posteriores; e Servo de Deus, filho de Pedro Músico, pistonista com carreira de grande sucesso em orquestras na capital (SANTOS, 2003a, 2007).

Um nome mais que importante para nossa música é o do Maestro Pedro Severiano de Deus, o “Pedro Música”, homem de família humilde, nascido na região da rua do Quinzinho que, ainda jovem foi trabalhar na construção da ferrovia Estrada de Ferro Oeste de Minas, onde trabalhavam um grande número de operários. Neste período descobriu sua vocação musical através dos ensinamentos do grande músico Padre João da Mata da Silva Rodarte e do Monsenhor João Ivo Rodarte. Pedro se tornou um grande baixista e despertou a vocação musical em muitos de seus colegas de trabalho na ferrovia e amigos da Charqueada. Foi quando, naquele 6 de junho de 1908, fundou a Corporação Musical São Vicente Férrer, sendo seu primeiro presidente e maestro. Com isto, as nossas festas religiosas, tinham sempre as boas apresentações da Banda de Música. Maestro Pedro Severiano descobriu os talentos dos maestros Acácio Antônio de Barros e José Eduardo Júnior, o grande pistonista, além de dar exemplo ao próprio filho, maestro Servo de Deus que, durante toda sua vida, fez parte das grandes orquestras de Belo Horizonte. Seu neto continua o legado até hoje, demonstrando grande talento musical. Pedro Severiano de Deus foi um dos fundadores do Centro Operário Formiguense em 1925, juntamente com os maestros Acácio e José Eduardo. O Maestro foi homenageado em 1977 pelo então prefeito Antônio

da Cunha Resende, quando um logradouro de nosso município recebeu seu nome (SANTOS, 2003b s. p.).

Tendo em vista o quão volumoso é o acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer, podemos considerar que foram encontradas poucas cópias que pudessem ser remetidas ao primeiro maestro da Corporação Musical São Vicente Férrer, o senhor Pedro Severiano de Deus, conhecido também por ser um exímio baixista. Dentre os milhares de documentos existente no acervo remanescente da banda, foi possível encontrar poucos exemplares nos quais se pôde identificar a assinatura do regente fundador (Figura 100).

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 100: Excerto contendo a assinatura de Pedro Severiano de Deus em 1917

Vale ressaltar que, oficialmente, as atividades da Corporação Musical São Vicente Férrer tiveram início em 1908, mas que, no âmbito de seu acervo, proporcionalmente, há pouco repertório datando as primeiras duas décadas do século XX. Tal constatação pode indicar que houve o extravio de parte dos documentos, uma vez que, no acervo pesquisado, foi possível observar um maior contingente documental a partir da década de 1920.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 101: Parte avulsa para baixo do “Miserere” copiado por Pedro Severiano de Deus em 1917

Em meio à documentação musicográfica do acervo, foi possível identificar a existência vários manuscritos datando anos antes de 1908, sendo que o exemplar mais antigo remete a última década do século XIX. Este documento pode ser descrito como uma parte avulsa para 2º Saxofone em Mib da peça “Catêrêê”, copiada em Formiga em 28 de outubro de 1892. De forma ampla, este manuscrito é o documento musicográfico mais antigo encontrado no município até então, especialmente no que diz respeito à escrita para grupos musicais instrumentais. Embora o documento possua algumas iniciais, as mesmas não possibilitaram a identificação do responsável por sua produção.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

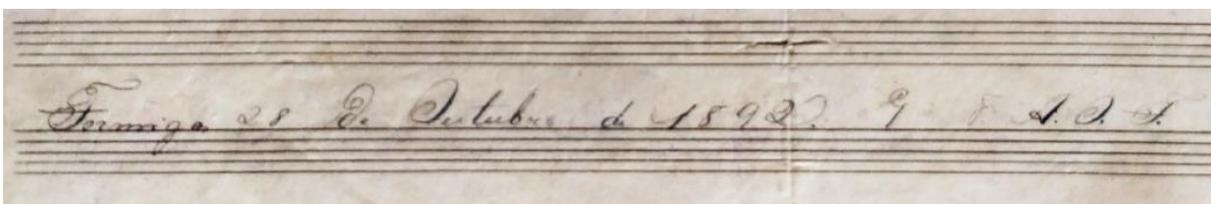


Figura 102: Excerto contendo a data de produção da parte avulsa para 2º Saxofone em Mib da peça “Catêrêê”, copiada em Formiga em 28 de outubro de 1892

A história da Corporação Musical São Vicente Férrer, ao menos a parte que nos foi possível conhecer, teve início com Pedro Severiano de Deus,⁴⁷ pedreiro e operário por profissão, e que também veio a atuar como primeiro presidente e maestro da corporação que fundou a partir do apoio do então prefeito José Bernardes de Faria, do juiz de direito Dr. José Maria de Moura Leite e dos religiosos Padre João da Matta da Silva Rodarte e Monsenhor João Ivo Rodarte⁴⁸, seu primeiro professor de música e com o qual aprendeu a tocar baixo.

Em fontes hemerográficas publicadas em Formiga, foram encontradas referências quanto ao seu nascimento de Pedro Música no ano de 1880 e também duas menções distintas sobre sua morte, sendo uma, referente ao ano de 1920, e outra a 1925. O maestro Pedro ainda é identificado em uma reportagem como um dos fundadores do Clube Operário Formiguense, em 1925, contudo, como evidência documental mais recente, somente foi possível identificar sua assinatura em uma parte avulsa para helicófono em mib da peça “Iolanda” copiada em Formiga no dia 8 de setembro de 1922 (Figura 103).

⁴⁷ Há informações que mencionam Pedro Severiano de Deus como um dos fundadores do Centro Operário Formiguense em 1925. Em alguns documentos seu nome também aparece grafado como Pedro Música e como Pedro Severino.

⁴⁸ Aparentemente, também foi um dos grandes incentivadores da devoção à Nossa Senhora do Rosário.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 103: Parte avulsa para helicorno em mi bemol da peça “Iolanda” copiada por Pedro Severiano de Deus em 8 de setembro de 1922

Existem evidências que referenciam Pedro de Deus como primeiro regente e fundador da Corporação Musical São Vicente Férrer, dentre elas, podemos também considerar alguns manuscritos identificados em meio às cópias do dobrado “Glycerico”. Foram encontradas cópias de caligrafias variadas, datando entre 1916 e 1917, nas quais consta uma dedicatória ao maestro em uma parte avulsa para helicorno em mi bemol, aparentemente produzida por Pe. Modesto M.. No conjunto que compreende estas partes da mesma peça, existem cópias para os vários instrumentos que integram a banda e, cabe destacar, que essa é a única parte destinada especificamente para alguém e que, simultaneamente, contém indicação do instrumento. Este indício poderia reforçar o fato de que Pedro atuava como maestro e também tocava o baixo na banda.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

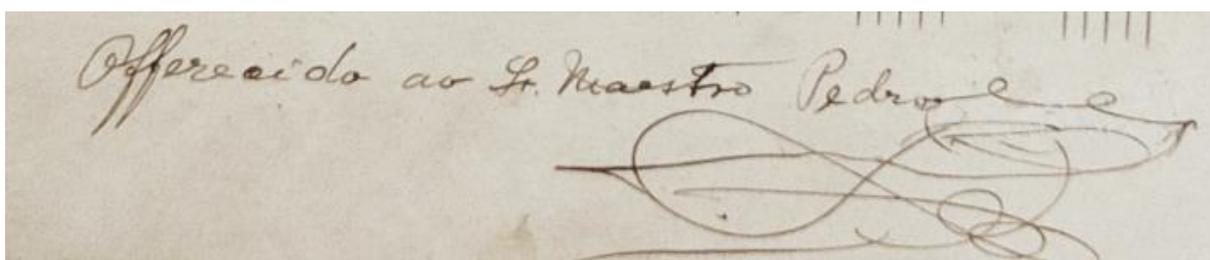


Figura 104: Dedicatória ao maestro Pedro

Também foi possível identificar algumas cópias realizadas por Servo de Deus, filho de Pedro Músico, durante a década de 1940. Embora essas cópias tenham sido localizadas em Formiga, elas possuem indicação de que foram produzidas na cidade de Belo Horizonte, indicando que, por meio do musicista que possuía ligação com instituições em ambas as cidades, viabilizava-se o trânsito de repertórios. Possivelmente, situações semelhantes ocorreram ao longo dos anos envolvendo diferentes sujeitos e diferentes tipos de partilha. Como exemplo, logo abaixo, é possível verificar uma parte avulsa para bombardino do dobrado “Sargento Calhaú”, copiada em 10 de julho de 1942.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

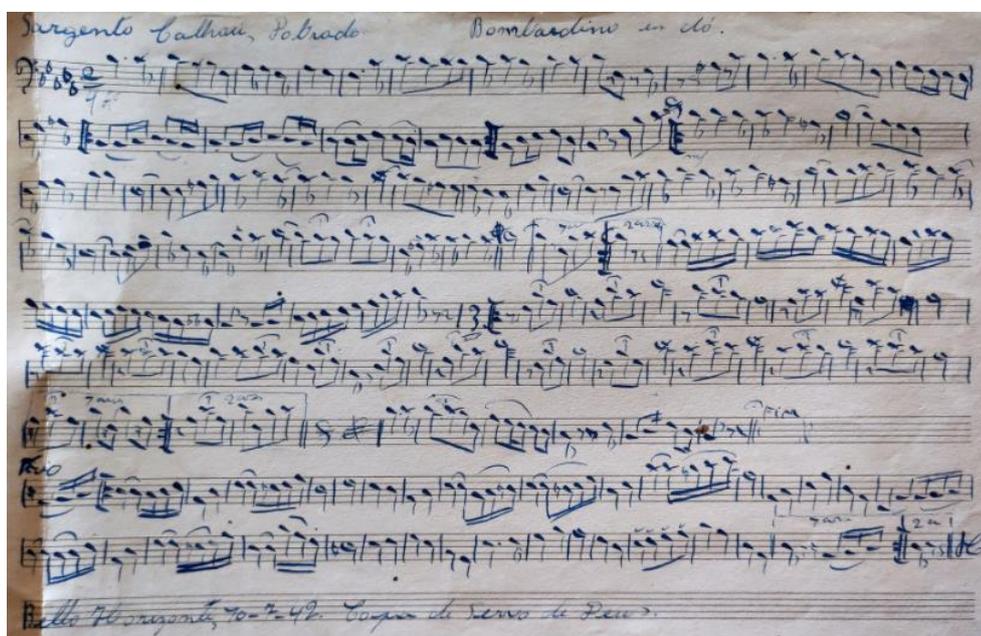


Figura 105: Parte avulsa para bombardino em dó do dobrado “Sargento Calhaú”, assinada por Servo de Deus, em 10 de julho de 1942, na cidade de Belo Horizonte

Ao longo da pesquisa em torno do acervo desta corporação e sobre sua história, houve um empenho para identificar os nomes dos músicos que participaram do grupo ao longo de sua trajetória. Contudo, até mesmo pela falta de documentos iconográficos e interlocutores capazes de proceder com o reconhecimento dos indivíduos representados nas fotografias do início do século XX, não foi possível identificar todos aqueles que atuaram em seus primeiros anos de atividade, pois não foram encontradas imagens anteriores à década de 1920.

Sem dúvida, a maior dificuldade em relação ao reconhecimento de pessoas e suas identidades está atrelada à distância temporal que separa a fundação do grupo e os primeiros

anos de atuação da Corporação Musical São Vicente Férrer da realização do presente estudo (2018 – 2022). Mesmo que não tenha sido possível encontrar interlocutores que pudessem fazer a identificação da maior parte dos músicos que presentes nas fotografias levantadas, pudemos perceber que, alguns indivíduos, talvez pelo papel social que desempenharam ou simplesmente pelo fato de terem participado da banda por muitos anos, atravessando gerações, são mais facilmente identificáveis. Como exemplo, é possível citar o caso de José Eduardo Júnior, reconhecido como sendo o primeiro pistonista sentado da direita para a esquerda na fotografia abaixo⁴⁹ (Figura 106).

Fonte: Acervo de Claudinê Sílvio dos Santos



Figura 106: Corporação Musical São Vicente Férrer em 1924

Em outra fotografia antiga, datando 1936, foi possível identificar a participação de dois músicos, sendo o segundo sentado da direita para esquerda, portando uma requinta, identificado como Tunico Frade⁵⁰. No centro da imagem, sendo o quinto músico sentado da esquerda para a direita, foi identificada a presença de Luiz da Silva Dantas, popularmente

⁴⁹ É plausível que Pedro Músico seja o baixista posicionado no centro da imagem.

⁵⁰ Este músico foi identificado por sua neta, a pianista e professora Eliana Lima por meio de um comentário sob a postagem desta fotografia no grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes dentro do *Facebook*.

conhecido como Zico Dantas⁵¹ e é um músico que surge repetidas vezes em muitos documentos iconográficos no contexto da praticas musicais formiguenses e que, segundo o extrato do estatuto da banda de 1944, ocupou a função de segundo regente. Dentre os músicos que estão de pé, na fileira mais baixa, foi possível identificar Antenor Basílio com o bombardino, sendo o quarto da direita para esquerda, e José Eduardo Júnior, portando seu trompete, sendo o quinto músico da esquerda para a direita⁵² (Figura 107).

Fonte: Acervo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes

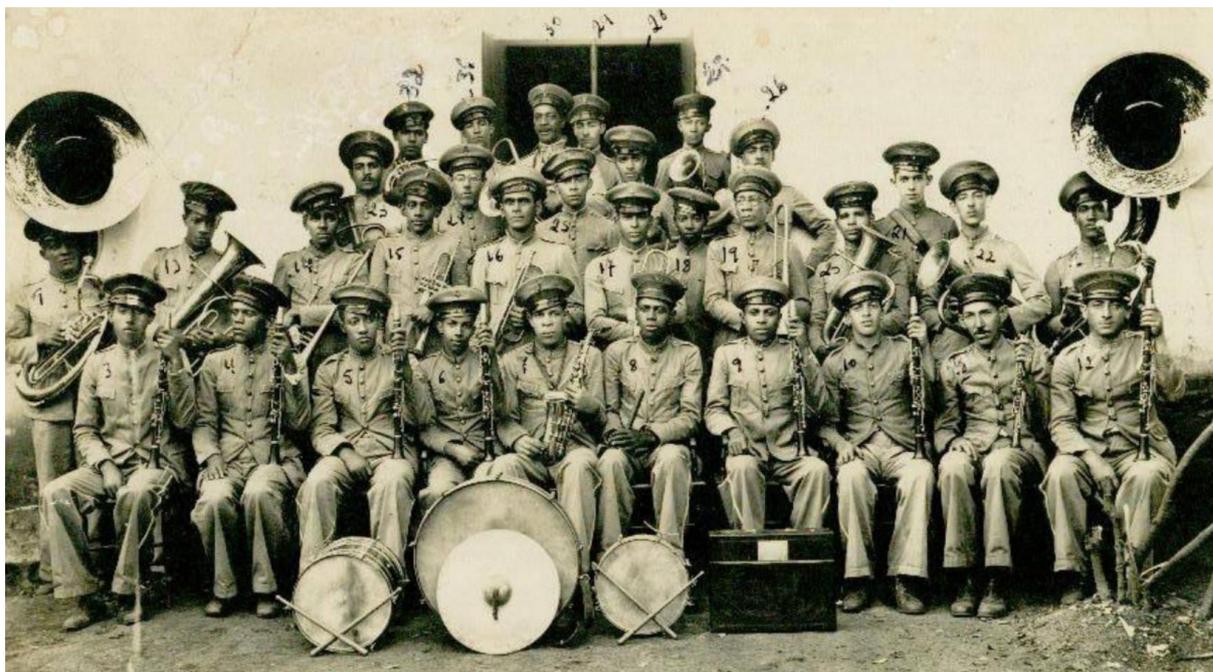


Figura 107: Corporação Musical São Vicente Férrer, lembrança dos festejos de Piumhy, junho de 1936

Por meio de uma ferramenta de coloração e aprimoramento de fotografias oferecida pela plataforma *My Heritage*, foi possível obter o destaque dos rostos de alguns dos músicos presentes na fotografia da Corporação Musical São Vicente Férrer de 1936. Embora este procedimento digital tenha limitações, e que são percebidas especialmente quando a qualidade do documento original está comprometida, auxiliou em relação ao reconhecimento destes integrantes do grupo (Figura 108).

⁵¹ “O cidadão Luiz Dantas, nascido em 1911, popularmente conhecido como Zico Dantas, foi um gênio da música. Com sua famosa clarineta e seu saxofone fez história, além de gerenciar a grande indústria de móveis A Confiança, de Felisberto Carvalho” (SANTOS, 2005a).

⁵² A identificação de Antenor Basílio e José Eduardo Júnior foi realizada por intermédio de Jorge Zaidam.

Fonte: Elaborado no site My Heritage



Figura 108: Zico Dantas e Tunico Frade em 1936

Há fontes que atribuem as funções de maestro também à Acácio Antônio de Barros, uma vez que, com o falecimento de Pedro Músico na década de 1920, podemos presumir que José Eduardo e Acácio Antônio assumiram a regência do grupo de forma compartilhada. Dentre os documentos musicográficos encontrados nos acervos formiguenses e no próprio acervo da corporação, o nome de José Eduardo Júnior se destaca devido à sua grande recorrência como copista, porém também foi possível encontrar vários manuscritos produzidos por Acácio Antônio de Barros, sobretudo, cópias indicando que o mesmo poderia ser autor de arranjos ou adaptações realizadas sobre peças específicas para inclusão no repertório da banda (Figura 109). Em meio ao acervo do grupo também há uma grande recorrência de documentos musicográficos com as assinaturas de músicos como José Lusía de Andrade, José Geraldo da Silva, José Cecílio da Silva, e Ildefonso Inostroza Barrientos. A estes dois últimos indivíduos, além das inúmeras cópias musicais, também são atribuídos créditos relacionados à composição de arranjos e peças autorais, especialmente entre as décadas de 1920 e 1950.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

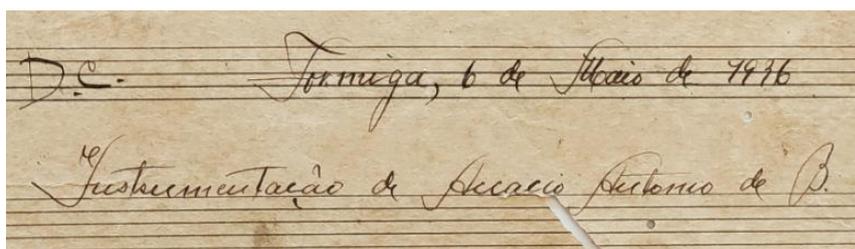


Figura 109: Excerto indicando “Instrumentação de Acácio Antônio de Barros” em 1936

Em uma publicação de cunho memorialístico, foi possível encontrar a informação de que Acácio Antônio de Barros teria ocupado a função de maestro durante as décadas de 1930 e 1940 e que teria estado à frente da banda durante os anos da Segunda Guerra Mundial. O livro em questão apresenta uma narrativa sobre a história da banda que chama a atenção pela bela escrita, porém a falta de referências em seu texto e o fato dos autores não apresentarem a proveniência de suas fontes caracterizam as informações oferecidas como curiosidades sobre a história do município, da região e das práticas da cultura local.

Naquela época, a Banda usava uma casa simples na rua Newton Pires para seus ensaios e aulas, mas esse espaço, com o aumento do número de alunos, integrantes e eventos, deixou de ser suficiente. Em 1925, assumiu a batuta da Corporação o ferreiro e maestro José Eduardo Júnior. Personagem importantíssimo na formação de músicos formiguenses, ele comandou o conjunto por mais de 50 anos. Foi ele também quem iniciou e concluiu os esforços para a construção da Sede da Banda. Já na década de 1930, a Corporação Musica São Vicente Férrer alugou uma casa pequena, mas que atendia melhor às necessidades de seus integrantes. Nesses tempos, para arrecadar fundos para a construção de uma sede própria, a Banda promoveu bailes no espaço alugado e o sucesso era tanto que as festas chegaram a contar com a presença do sambista Lamartine Babo e da atriz e radialista Yara Salles, ídolos da época. A nova sede propiciou também uma maior união entre os integrantes da banda, que passaram a frequentar muito mais o novo espaço. A tradição da Banda jamais se perdeu, não importando qual fosse o maestro. Acácio Antônio de Barros, vindo da vizinha Arcos, ocupou essa função nas décadas de 1930 e 1940 e seguiu firme a corporação, mesmo num período de grande apreensão, como foi a Segunda Guerra Mundial (NOLASCO; GABRIEL, 2021, p. 107).

Embora tenham sido encontradas cópias manuscritas de Acácio Antônio de Barros, o Extrato dos Estatutos da Corporação Musical São Vicente Férrer, de 1944 e que se encontra transcrito nas páginas seguintes, nos permite identificar em outubro de 1944 o senhor José Eduardo Júnior como 1º regente da banda e o senhor Luiz da Silva Dantas como 2º regente. Ao longo da pesquisa, a imagem de Acácio Antônio de Barros não foi reconhecida em nenhuma das fotografias analisadas. Também é válido ressaltar que, em meio ao acervo da banda, especialmente em relação à década de 1930, pôde-se ver muitas cópias assinadas tanto por José Eduardo Júnior quanto por Acácio Antônio de Barros, porém não há cópias assinadas por este último a partir de meados de 1940, podendo indicar, dentre várias situações, seu falecimento ou desligamento do grupo.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

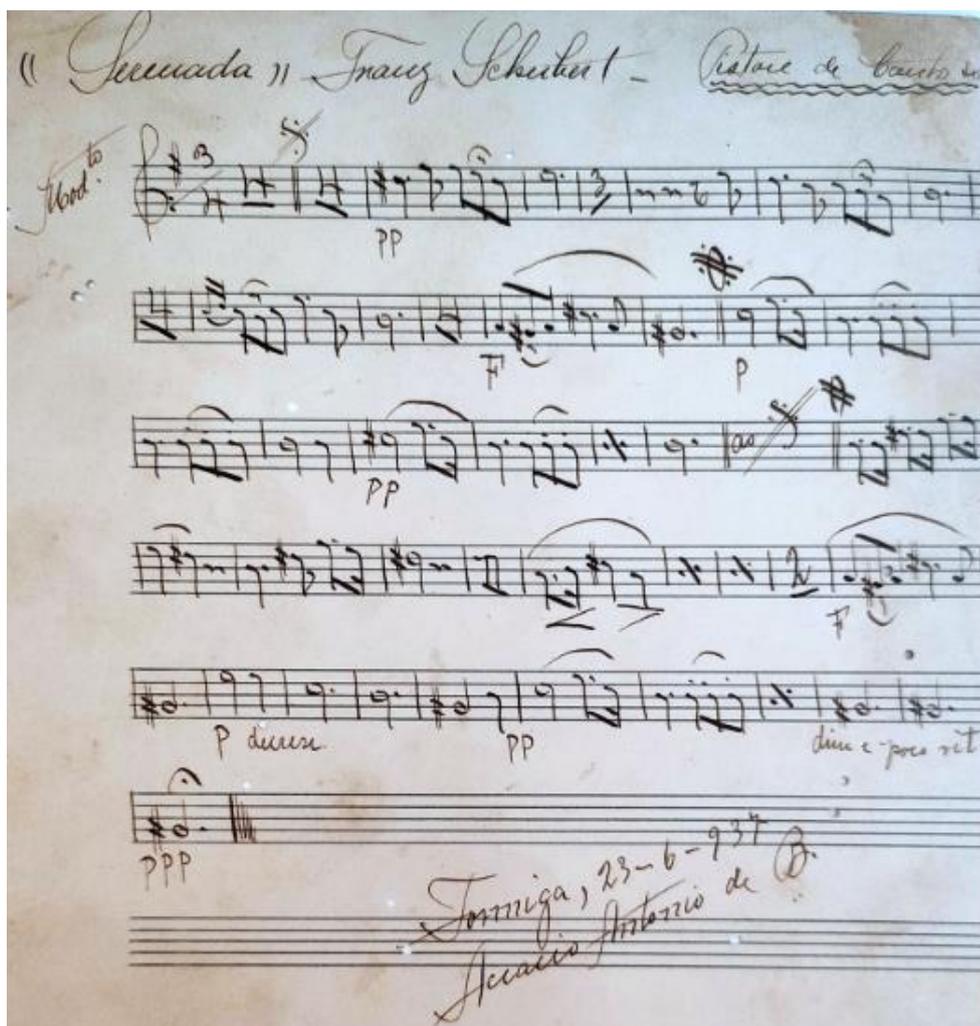


Figura 110: Cópia musicográfica assinada por Acácio Antônio de Barros de 23 de junho de 1937

As evidências imagéticas apontam que José Eduardo regeu a corporação até meados da década de 1980, contudo, no acervo proveniente da Corporação Musical São Vicente Férrer, a fotografia mais recente na qual foi possível encontra-lo em meio ao grupo remete ao ano de 1975 (Figura 113). Existe também uma correspondência datando o ano de 1981 na qual José Eduardo não é citado como maestro da banda, mas sim Manoel Luiz Duque. Por outro lado, no livro em que foram lavradas as atas das assembleias ordinárias e extraordinárias da banda, consta a assinatura de Manoel em 1º de abril de 1980 assumindo a função de presidente da instituição (Figura 111). No dia 23 de maio daquele mesmo ano, os nomes de José Eduardo Júnior e Antenor Basílio surgem, respectivamente como primeiro e segundo maestro da banda.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Ferrer

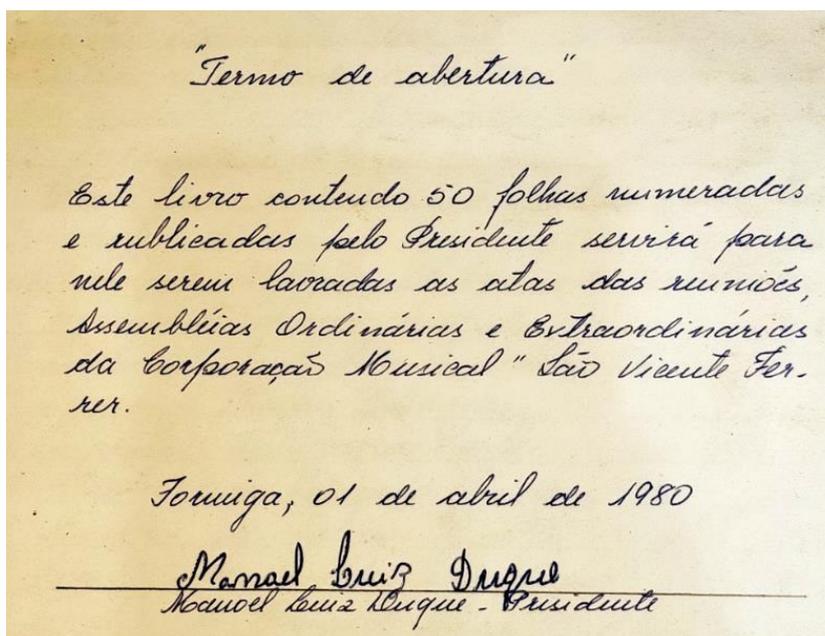


Figura 111: Primeira página do livro de Atas da Corporação Musical São Vicente Ferrer

Os registros encontrados nas atas das assembleias da Corporação Musical São Vicente Ferrer entre os anos de 1980 e 2003 indicam que, a partir de 05 de maio de 1982, José Eduardo Júnior permanecia na função de primeiro maestro, enquanto Manoel Luiz Duque assumia a função de segundo maestro. Essa configuração permanece inalterada até a ata registrada em 1987. Contudo, na ata de 1989, é apresentado apenas uma função de maestro, sendo atribuída unicamente à Manoel Duque. Também foi localizada uma fotografia de 1988 na qual Manoel aparece como regente do grupo (Figura 138). Tais documentos servem para indicar que a regência de José findou oficialmente em algum dia dentre este recorte temporal existente entre 1987 e 1989, seja por decorrência de seu falecimento ou afastamento do grupo.

Através de um depoimento prestado por Remaclo Duque, filho de Manoel, foi informado que, mesmo com o avanço da idade, José Eduardo Júnior continuou a frequentar ensaios e apresentações da banda, mas que não exercia as ações efetivas de regência. Contudo, dado seu grande envolvimento com o grupo e pelo fato de ocupar o posto formal de 1º maestro, ficava sentado acompanhando os acontecimentos que eram coordenados por Manoel Duque. Ainda segundo a fala de Remaclo, a regência já era uma responsabilidade incumbida a Manoel muito antes do falecimento de José Eduardo e, deste modo, o maestro Manoel teria regido a Corporação Musical São Vicente Ferrer por anos, mesmo sem constar em ata.

Ainda no empenho de alçarmos a compreensão sobre as figuras que exerceram a regência no grupo, também foi encontrada uma reportagem indicando que “o maestro José Eduardo Júnior assumiu a direção da banda após a morte do jovem maestro Acácio, em 1925 e foi responsável pela formação de todos os músicos que tocaram na banda São Vicente Férrer” (SANTOS, 2003e, p. 8). Contudo, no próprio acervo da euterpe, foi possível encontrar cópias musicográficas assinada pelo músico ao longo de toda a década de 1930 e também durante boa parte do ano de 1940. É possível que na produção desta reportagem, o autor tenha confundido Acácio Antônio de Barros com Pedro Severiano de Deus.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

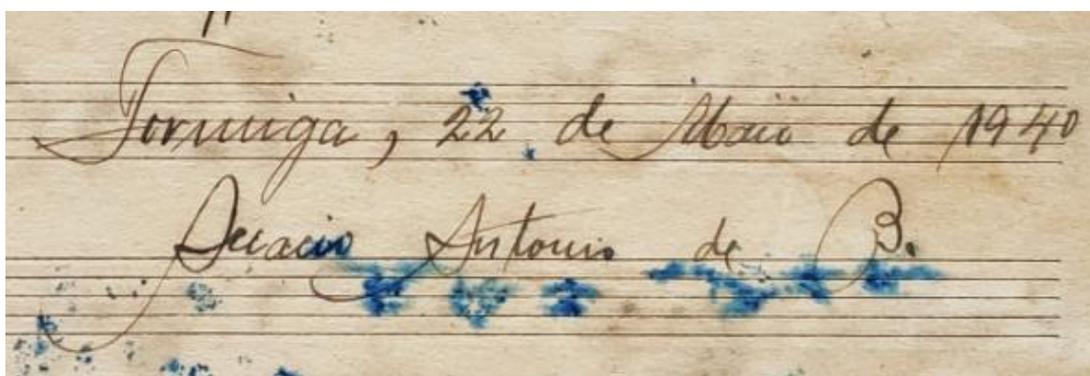


Figura 112: Assinatura de Acácio Antônio de Barros em 1940

Embora seja plausível que Acácio tenha se ocupado da educação musical daqueles que tocaram na banda São Vicente Férrer, podemos imaginar que tenha exercido este papel ao lado de José Eduardo Júnior e não antes dele, pois existem documentos musicográficos que atestam sua atividade no grupo e dão prova de sua vida até, pelo menos, o início da década de 1940 e não apenas em meados da década de 1920, como sugerido na documentação hemerográfica (Figura 112). Embora os jornais possuam um papel significativo enquanto fonte para a pesquisa em música, não podemos nos esquecer que estes podem ser considerados como uma fonte secundária, pois não correspondem diretamente ao fato em si, mas representam notícias sobre eles produzidas a partir da ótica jornalística (ULHÔA, 2022).

Os documentos musicográficos presentes do acervo da Corporação também possibilitam verificarmos a produção de José Eduardo e de Acácio de Barros já na segunda década do século XX, sendo que, em muitas das peças presentes no repertório do grupo, é possível ver parte copiada por Acácio e para copiada por José Eduardo, sem desconsiderarmos, é claro, outros colaboradores, mas que surgem com menor recorrência em relação a estes dois nomes.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 113: Corporação Musical São Vicente Férrer, em Formiga no dia 09 de abril de 1975

No levantamento bibliográfico que Murilo Rezende realizou em seu estudo sobre as relações de ensino e aprendizagem no âmbito da Corporação Musical Nossa Senhora do Carmo, localizada em Arcos (cidade vizinha cujo território pertenceu à Formiga até 17 de dezembro de 1938), demonstram que bandas de música, tanto as militares quanto as civis, exerciam uma função educativa, semelhante àquela exercida pelas escolas de música, formando e capacitando músicos para atuarem em seu âmbito e, em situações futuras, poderiam vir a servir também na função de maestros e agirem como professores daqueles recém chegados para integrar o grupo (REZENDE, 2016a).

Ainda pensando na Corporação Musical São Vicente Férrer como um espaço de práticas, formação e educação no contexto cultural de Formiga ao longo do século XX, foram encontradas informações acerca de uma atuação também expressiva na preparação da comunidade para a prática musical, uma vez que, após cerca de dez anos de sua fundação, a banda contava com a circulação aproximadamente trezentos participantes entre músicos e alunos (NOLASCO; GABRIEL, 2021).

Foi constatado que a primeira apresentação da Corporação Musical São Vicente Férrer ocorreu no dia 6 de junho de 1908 durante a celebração do aniversário de cinquenta anos de emancipação política do município de Formiga (SANTOS, 2003a, 2007) e é possível que o

reconhecimento desta data como sendo a data de sua fundação seja devido a este fato, pois a fundação de uma banda é consequência do desenrolar de muitas situações e não surge de forma tão repentina, preparada para tocar. Assim, podemos compreender que sua formação se deu a partir do agrupamento de pessoas que já partilhavam certo grau de afinidade e que já possuíam algum tipo de habilidade musical, podendo, até mesmo, terem participado de outros grupos que atuaram em Formiga antes de 1908. Cópias musicográficas de repertório para banda que foram datadas em Formiga anos antes desta data e incorporadas ao acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer podem representar uma forte evidência disso.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

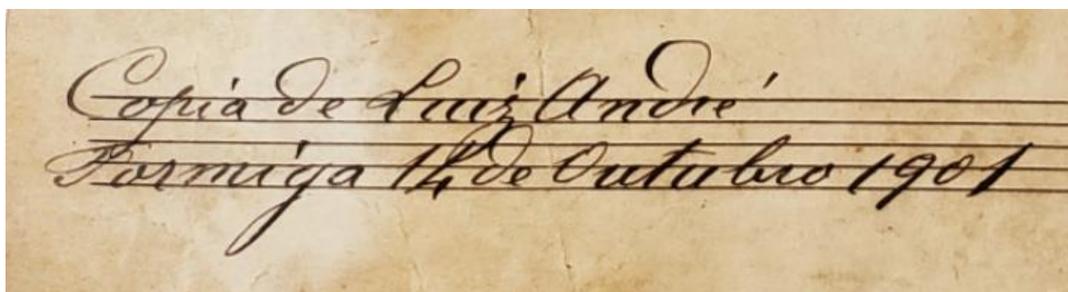


Figura 114: Excerto do “Passo Doppio Pressagio” contendo a assinatura de Luiz André, datado em Formiga no dia 14 de outubro de 1901

Essa hipótese vai em direção ao que o jornalista, radialista e memorialista Claudinê Silvio dos Santos publicou no Jornal Nova Imprensa em uma página dedicada a contar a história dessa corporação⁵³. Na reportagem é relatado que um grupo de homens dotados de talentos musicais e que já atuavam animando festas na cidade e tocando em peças teatrais que ocorriam no Teatro Alecrim, se reuniram em 1885 em um conjunto que chamaram de Lira Formiguense. Este conjunto era composto por músicos como Rodolfo Almeida, Chico Pedro, Juca Bicho, Zezinho de Souza, Juquinha Badala, Cornélio Filogonio, Acácio Araújo, Chico da Virgínia, José Clementino, Luiz Boffa e muitos outros. Vários destes, tratavam-se de operários da Charqueada e da Estrada de Ferro Oeste de Minas que haviam começado a estudar música.

A Xarquedada Formiguense e as Officinas da Goyaz dão serviço a um bom número de nossos patrícios pobres e humildes, dignos e merecedores, facilitando-lhes de algum modo a desoladora carestia da vida, que a muitos está amedrontando com os altos preços actuaes, merecendo delles o

⁵³ Ao longo de 2003, foram publicadas por Claudinê diversas matérias com o título “Bandas de Todas As Bandas” no Jornal Nova Imprensa. O conteúdo de cada uma das publicações difere entre si e se complementam.

agradecimento de que fazem jús; porque realmente, se essas não existissem, a dificuldade para cada um daquelles que nelas labuta, seria outra e mais humilhante (TYPOGRAPHIA VIEIRA, 1918, p. 1).

Monsenhor João Ivo Rodarte, principal apoiador do grupo, sugeriu que a Lira Formiguense se transformasse em duas bandas devido ao grande número de músicos participantes. Assim, a Corporação Musical São Vicente Férrer ficou sob o comando de Pedro Severiano de Deus – descrito pelo jornalista como um negro forte que tocava vários instrumentos, especialmente o baixo tuba – e a Banda do Santo Antônio sob a direção de Juca Bicho e Sr. Boffa. Claudinê ainda complementa em seu texto que havia uma rivalidade sadia entre estes dois grupos e que, com a chegada do cinema, em 1917, Formiga passou a ser conhecida em todo Brasil como Cidade Cultura (SANTOS, 2003f, p. 8).

Fonte: Revista da Semana (1905)



Figura 115: Banda que tocou no carnaval de Formiga em 1905

Na fotografia abaixo (Figura 116), o músico de posicionado de pé no canto esquerdo da imagem, portando o baixo, foi identificado como Acácio Gonçalves Araújo. A identificação foi feita por seu neto, o senhor Raimundo Nonato de Melo, por meio de um breve texto publicado no campo de comentários em uma postagem contendo esta foto no grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes* dentro da rede social *Facebook*.

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos



Figura 116: Corporação Musical São Vicente Férrer em 1920

Por meio do artigo 12, nº I, do decreto-lei nº 1202, de 8 de abril de 1939, que confere ao prefeito municipal a possibilidade de dispor sobre doação de imóvel, foi concedido à Corporação Musical São Vicente Férrer um terreno do patrimônio do município, localizado na rua Treze de Maio, com área de aproximadamente de 233m² destinada à construção de um prédio para que funcionasse como sede da instituição (Figura 117).

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos

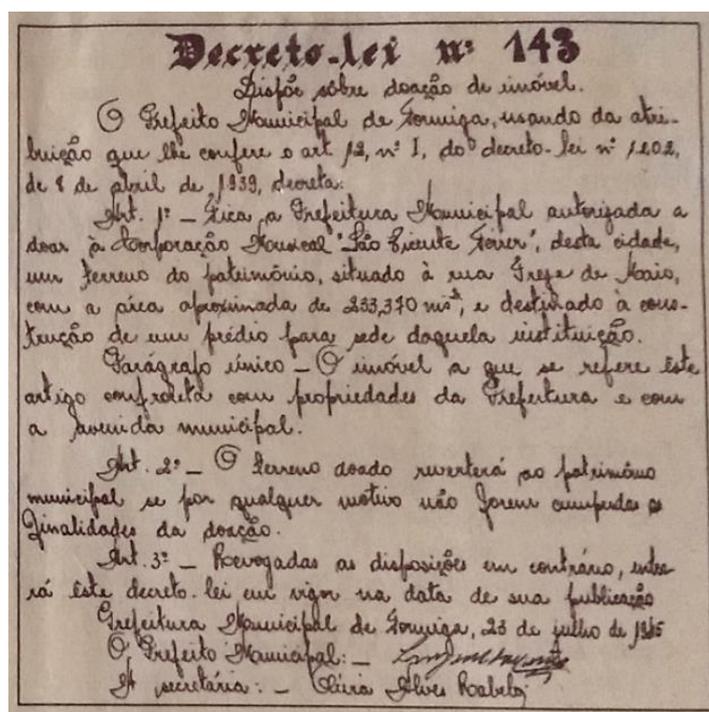


Figura 117: Decreto-lei nº 143

Em 1942, por meio do auxílio do então prefeito Carlos Camarão, a Corporação Musical São Vicente Férrer conseguiu construir a sede da banda, erguida pelo mestre Aristides e seus filhos, incluindo Farnézio, que tocava saxofone. As esculturas em alto relevo e o acabamento que adornam a construção foram feitas por Nicodemos Bueno dos Santos (SANTOS, 2003e, p. 8). Em 1996, a sede foi reformada e o evento foi registrado no livro de atas do grupo, sendo descrito como uma reunião festiva para a inauguração do prédio reformado.

Aos seis dias do mês de dezembro de mil novecentos e noventa e seis (6.12.96), às vinte horas, na Sede da Corporação à Rua Treze de Maio, 84, em Formiga, reuniram festivamente os membros da C.M.S.V.F. para inauguração da reforma da Sede da Corporação pela Prefeitura Municipal de Formiga através do Sr. Prefeito Juarez Eufrásio de Carvalho, e ainda com a presença de diversas autoridades, familiares e ex-músicos da banda e do povo em geral. Assumindo os trabalhos, o Sr. Fernando Raimundo Gonçalves, presidente da Corporação Musical São Vicente Férrer, convidou para compor a mesa, o Sr. Juarez Eufrásio de Carvalho, Prefeito de Formiga e a Sra. Sua esposa e Primeira Dama; D. Elizabete B. de Castro, diretora da EMMEL – Escola Municipal de Música Eunézimo Lima, D. Maria José, Secretária de Cultura de Formiga; Cel. Gilberto Freitas, formiguense res. no Rio de Janeiro e grande mentor da reforma da sede e do plano da ajuda à banda; D. Sueli Massote Paulinelli; dos ex-prefeitos Sr. Lufrido Nascimento de Oliveira e Sr. Luiz Rodrigue Belo; vereadora Hortência Rodrigues Nunes; Sr. Manoel Luiz Duque, maestro da banda. Estiveram presentes vários elementos importantes na vida da banda, como o Sr. Claudinê Silvio dos Santos; Sr Everardo; Sargento Monteiro do TG-04.030 de Formiga, e muitos outros. O Sr. Presidente assumiu os trabalhos, convidando o Padre José Stoff que benzeu a sede como abertura dos trabalhos. Em seguida a banda da C.M.S.V.F. executou o Hino Nacional Brasileiro. Em seguida, o Sr. Presidente usou a palavra para agradecer ao Sr. Prefeito a reforma da sede, bem assim do Cel. Gilberto Freitas que foi o mentor e grande incentivador que conseguiu realizar juntamente com seus amigos como D. Sueli Massote, D. Elizabete e muitos outros, que batalharam no sentido da realização da reforma, e mais ainda, da oportunidade que naquele momento, abriu uma porta para o maior intercâmbio cultural de nossa cidade, juntamente com a EMMEL, Sec. Cultura e o poder Público e ainda da oportunidade do povo também participar e entre amanhã para a organização. Em seguida usou a palavra o Cel. Gilberto Freitas, que muito bem falou do grande marco da reforma e do que no futuro poderá ser feito para o maior apoio da banda, que é cultura viva de um povo. Em seguida o Sr. Prefeito decerrou a placa comemorativa da reforma afixada no interior da sede. Usou da palavra o Sr. Silvio José da Silveira, o “Zinho” música da banda, o Sr. Claudinê Silvio dos Santos, e em seguida as palavras do Sr. Prefeito que muito bem falou do evento e o da preocupação do Poder Público com a Cultura do Povo e que a Cultura através da banda leva o nome da cidade para fora e para todo o Brasil. Em seguida, houve apresentação dos músicos de flauta da EMMEL, e do coral que fez uma brilhante apresentação aplaudidas por todos. A Corporação com a apresentação da Banda também fez várias tocatas abrilhantando o evento, com o encerramento festivo da inauguração da

reforma da sede (CORPORAÇÃO MUSICAL SÃO VICENTE FÉRRER, [s.d.]).

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

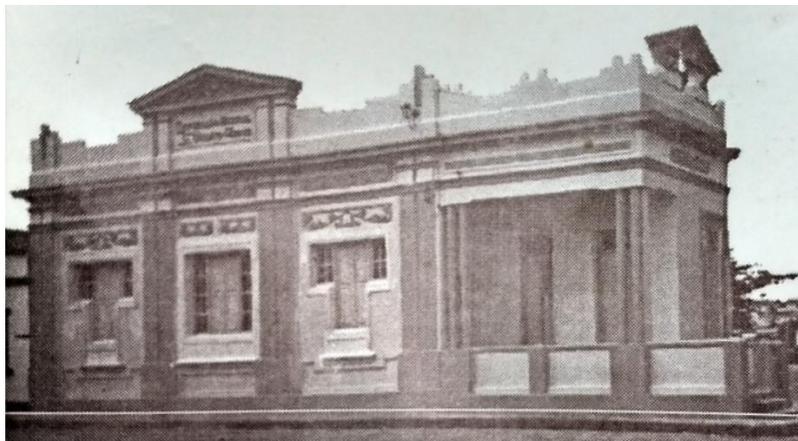


Figura 118: Sede da Corporação Musical São Vicente Férrer

Tendo ficado ativa por quase um século, a Corporação Musical São Vicente Férrer foi um espaço que proporcionou a formação de muitos músicos e também contribuiu com a constituição de plateia na cidade ao longo de todo o século XX. Em um dos documentos localizados no acervo da Secretaria Municipal de Cultura, consta que a Corporação Musical São Vicente Férrer teve seu reconhecimento público legal somente após sessenta anos de atividade, por meio da Lei Municipal de nº 695, publicada no dia 17 de outubro de 1968.

Fonte: Acervo da SECULT

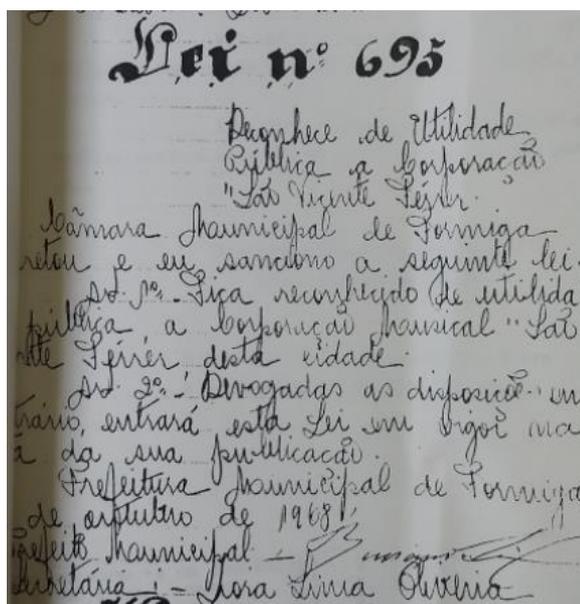


Figura 119: Fotocópia da Lei nº 695

Ao longo de todos esses anos, muitos músicos passaram pela banda e mesmo diante da impossibilidade de nomearmos todos seus integrantes ao longo do século XX, tem sido possível identificar a participação de várias pessoas nas atividades da banda. Em uma das matérias jornalísticas publicadas por Claudinê dos Santos, que também participou do grupo, são lembrados nomes como Pedro Severiano de Deus, José Eduardo Júnior, Acácio Antônio de Barros, Manoel Duque (e seus filhos Jeferson, Gilmar e Remaclo Duque), Zico Dantas, José Linguíça, Totonho Pedreiro, José Romão, Virico Construtor, Jucelino Toco, José Cecílio, Onofre Sapateiro, Geral, Milton Mecânico, José Luzia, os irmãos Paulo e Messias Santos, Davino Gondim, Vicente Gondim, Inocêncio Gondim, Alberto Gondim, Milton Nenê, Juca Castro, Gibi, Chiquinho (SANTOS, 2003e).

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos



Figura 120: Corporação Musical São Vicente Férrer, sem data

No empenho de identificar os atores que integraram a narrativa trazida nesta pesquisa e poder atribuir nomes aos rostos expressos na iconografia, buscou-se, por diversos meios, reconhecer aqueles que integraram a Corporação São Vicente Férrer ao longo dos anos. Esta tarefa parecia inalcançável, até que em uma das entrevistas realizadas durante a pesquisa, foi possível estar com Jorge Zaidam Viana de Oliveira que, gentilmente, realizou a identificação de muitos dos músicos com os quais conviveu durante o período em que foi trompetista na corporação. Zaidam também foi capaz de reconhecer músicos com os quais não tocou, mas o quais teve a oportunidade de conhecer devido ao intenso contexto musical promovido por seu pai, o Maestro Zezinho (sobre o qual será abordado mais adiante, na sessão 3.3 deste

trabalho), que também era um músico muito atuante no município e que tocou trombone na banda São Vicente antes mesmo de Zaidam iniciar suas atividades ao trompete.

Assim, podemos considerar que o contato de Jorge com a banda vinha especialmente de seu pai, que foi trombonista na euterpe por algum tempo mas que, mesmo após deixar de tocar no grupo, se tornou um dos músicos mais reconhecidos da cidade de Formiga, pois, ao longo da vida, continuou a tocar em diversos contextos, formando novos conjuntos e organizando grupos musicais e eventos culturais. Vale ressaltar que o prédio que funcionou como sede da Corporação Musical São Vicente Férrer, funcionou na cidade como Centro Musical e Teatral Maestro Zezinho e atualmente é abriga a Escola Municipal de Artes Maestro Zezinho.

Jorge Zaidam, que atuou como trompetista na banda por quase uma década, informou que aprendeu música com José Eduardo Júnior durante os primeiros anos de sua adolescência e só deixou o grupo quando atingiu a maior idade e foi servir ao exército para seguir carreira militar⁵⁴. Zaidam ainda informou que o maestro era considerado como um grande trompetista, mas que parou de tocar por ter perdido os dentes em decorrência de uma enfermidade que adquiriu tocando o instrumento. Tal ocorrência teria sido um fardo para ele que, portanto, haveria pego seu trompete, juntamente com todas as peças e acessórios, colocado dentro de sua caixa e a lacrado com pregos. O instrumento só teria sido visto novamente cerca de 40 anos após o episódio, quando, diante de uma necessidade, abriu a caixa para retirar um bucal e ceder para um dos músicos da banda, mais precisamente, um dos filhos daquele que veio a ser seu sucessor como maestro, Manoel Luiz Duque.

Como é possível perceber, as informações oferecidas nesta entrevista vão para além de servirem unicamente como uma fonte complementar à evidência documental, permitindo que tivéssemos acesso à mais do que a identificação nominal dos sujeitos, mas também às suas funções dentro do grupo, suas características e também curiosidades acerca daqueles com os quais Jorge Zaidam dividiu parte de sua vida e de sua experiência musical. Existiram, porém, aqueles cuja identificação não foi possível, especialmente devido à qualidade das imagens ou pelo fato de nosso interlocutor não se recordar com precisão.

Na fotografia a seguir (Figura 121), a partir deste intermédio, foi possível identificar, da direita para esquerda, a presença dos seguintes integrantes da banda: Manoel Duque; Baltazar do bumbo, que anos depois passou a tocar saxofone tenor; Geraldo, filho de Manoel;

⁵⁴ Jorge Zaidam Viana de Oliveira chegou a atuar com o Subtenente e Instrutor-Chefe, trabalhando por aproximadamente dez anos com a formação de reservistas frente ao Tiro de Guerra da cidade de Formiga. Após trinta anos servindo ao Exército do Brasil, atualmente ocupa o posto de Oficial da Reserva Remunerada e atua como historiador, tendo publicado, em 2017, o livro *Sentinelas Formiguenses* (OLIVEIRA, 2017a).

Murilo, apelidado como Nenê, com o trombone; Antenor Basílio, com o bombardino, posicionado atrás do Murilo; Fernando Prado, com a trompa; não foi possível identificar o indivíduo atrás de Fernando, cujo rosto está escurecido sob a campana da tuba; Silvio, diante de seu surdo; Zinho, que era conhecido como “Ora Viva”, pois era uma frase que utilizava em bom tom para cumprimentar as pessoas e que, na fotografia, está portando sua tuba; Jorge Zaidam, posicionado logo ao lado de Zinho, portando seu trompete; Francisco, conhecido como Mestre Quinha, posicionado logo atrás de Zaidam; Flavio César Santos, filho de Messias Mugango, também portando um trompete; José Eduardo Júnior, vestindo um terno escuro; Vicente Gondin, portando um Tarol; atrás do tarolista foi identificado um indivíduo pela alcunha de Mudinho e que, conforme relatou nosso interlocutor, costumava ajudar a carregar as partituras e as vezes também auxiliava no transporte dos baixos de volta para sede da banda; o último, à extrema esquerda na fotografia não foi identificado com precisão, mas, por estar portando um trombone, poderia ser um músico conhecido como Geraldinho.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 121: Corporação Musical São Vicente Férrer

Em relação à fotografia na sequência (Figura 122), Zaidam acredita que tratou-se de uma apresentação em um almoço realizado na fazenda dos padres e que ocorreu em um final de semana após as celebrações da Semana Santa. Acrescentou que nesta ocasião a banda teria sido levada até a fazenda por um ônibus cedido pela Viação Campo Belo. Nesta imagem foi

possível identificar, da direita para a esquerda, de pé: Davino com a trompa; Manoel Duque com a clarineta; Gerny com os Pratos; Zinho “Ora Viva” com a tuba; Murilo com o trombone; Fernando Prado com a trompa; Zaidam com o trompete; Flávio César Santos com o trompete; Mestre Quinha com o saxofone tenor; Maestro José Eduardo Júnior vestindo terno de cor escura. No plano baixo, da esquerda para a direita: Baltazar com o bumbo; Silvio com o surdo; Antenor Basílio com o bombardino; Vicente com o tarol; Geraldo no bombardino; e, por fim, a criança na foto se chama Alúcio e não se tornou músico.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 122: Corporação Musical São Vicente Férrer na fazenda dos padres

Em uma outra fotografia abordada a seguir (Figura 123), Jorge Zaidam teve uma maior dificuldade para identificar os integrantes do grupo que estão representados na imagem, pois o documento remete a um tempo anterior ao que ele integrou a banda como trompetista e também não foi possível identificar seu pai na foto, remetendo o documento a um período ainda mais antigo. Da esquerda para a direita foi possível identificar: José Eduardo Júnior e José Cecílio, respectivamente, ambos de terno; Antenor Basílio com o bombardino; logo atrás deste se vê Zico Dantas; o músico com a tuba não foi identificado, mas, segundo nosso interlocutor, poderia ser um tubista chamado Sr. Chiquinho; Zé Raimundo com o trompete; o trombonista também não foi identificado; nos pratos foi identificado Gerny de Souza, afamado na cidade e que, segundo o relato de Zaidam “estava em todas, sempre que eu me lembro da banda o Gerny estava atrás tocando os pratos”; em seguida se vê Davino, que tocava trompa e que, assim como relembrou Zaidam, “gostava tanto de banda que quando se

mudou para Belo Horizonte e parou de tocar, veio a ter problemas de saúde e morreu de paixão”; o garoto com o bombardino e o clarinetista a sua esquerda não foram identificados; potando o bumbo trata-se de Otílio de Souza (apelidado de Tilinho); e no final, portando uma clarineta à direita na imagem, provavelmente, é Manoel Luiz Duque, ainda bem jovem.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 123: Corporação Musical São Vicente Férrer, sem data

Na imagem a seguir (Figura 124), podemos ver a Corporação Musical São Vicente Férrer diante do prédio da Prefeitura Municipal de Formiga. Dentre os integrantes, foi possível identifica: Zé Cecílio, vestindo terno escuro, e José Eduardo Júnior, vestindo terno claro, ambos no centro da foto. De acordo com Jorge Zaidam, Zé Cecílio era músico, clarinetista, e, embora apareça em muitas fotos com o grupo, não fazia parte da banda. Ele era compositor e até chegou a fazer um dobrado em homenagem ao Maestro José Eduardo Júnior (Figura 125). Devido a qualidade da imagem e por tratar-se de fotografia de uma época anterior a que Jorge Zaidam tocou na banda, houve dificuldade em identificar a maior parte dos indivíduos. Contudo, por Zaidam ter convivido em meio ao contexto musical durante sua infância e juventude, conseguiu lembrar de alguns nomes e aludir outros dentro desta formação do grupo. Cogitou a possibilidade de Zinho “Ora Viva” ser o tubista, à esquerda na foto, e dos músicos ser Davino, com a trompa, e Antenor Basílio, no bombardino, também estarem presentes no documento.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 124: Corporação Musical São Vicente Férrer em frente à Prefeitura Municipal de Formiga

No acervo da Corporação foi possível encontrar cópias que remetem a um dobrado intitulado “José Eduardo” com assinatura de José Cecílio da Silva, possivelmente produzido em homenagem ao maestro da Corporação. Não foi possível identificar a data da composição, pois existem apenas duas cópias datadas e que aparentam terem sido produzidas após a maior par das demais partes, estas datam respectivamente 1972, copiada por Jefferson Luiz Duque, e 1988, copiada por José Modesto Vitor.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 125: Dobrado “José Eduardo”, excerto da parte avulsa para bombardino, autografo do compositor, sem data

Também foi possível identificar partes avulsas que indicam a existência de outras peças compostas por José Cecílio Silva, como exemplo, é possível citar o dobrado “Belini Andrade” e o dobrado “Jornal de Formiga” (Figura 126 e 127), especialmente composto em homenagem a um dos veículos de comunicação formiguense existentes no município ao longo do século XX. As cópias encontradas não possuem data, o que dificulta, em um primeiro momento, a identificação sobre quando o autor as teria escrito ou quando essas peças poderiam ter sido tocadas pela banda.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

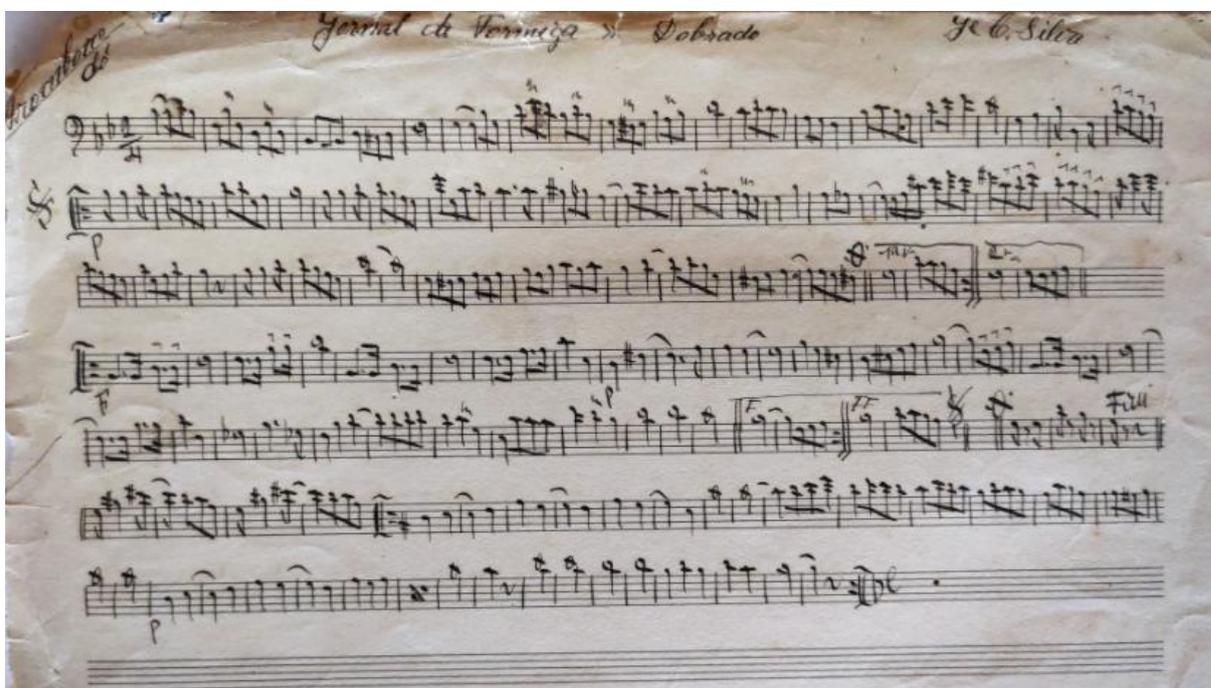


Figura 126: Parte avulsa para trombone em dó do Dobrado “Jornal de Formiga”, composto por José Cecílio da Silva, sem data

Possivelmente existem muitas outras composições deste autor a serem encontradas na cidade de Formiga e também em meio aos documentos da Corporação São Vicente, pois muitas cópias possuem rubricas que podem ter passado despercebidas durante a inventariação preliminar deste acervo. A abodagem cartográfica empregada neste estudo tem o objetivo de apresentar uma visão panorâmica para a construção de uma primeira narrativa sobre a música na história de Formiga e, tendo isto em vista, neste momento, uma busca mais aprofundada por manuscritos deste compositor demandaria uma análise minuciosa de um grande número de documentos, sendo, portanto, inviável dentro do escopo desta pesquisa. Entretanto, este

estudo nos permite apontar a existência de vários manuscritos contendo algumas assinaturas abreviadas por meio das iniciais “J. C. S.” e indicar que existem evidências suficientes para constatar que estas podem se tratar de composições de José Cecílio da Silva.

Um exemplo que nos permite sustentar a presente ideia é a parte avulsa para contrabaixo em Sib denominada como “B. Andrade”, cuja autoria remete ao mencionado conjunto de letras (Figura 127). Neste sentido, a partir de uma análise confrontando outras partes avulsas presentes no acervo, podemos considerar que se trata de uma parte pertencente ao dobrado “Belini Andrade” e que o mesmo foi composto por José Cecílio da Silva. Não há indicação por extenso de data neste documento em específico e nem indicação de copistas, apenas a rubrica no canto superior direito do cabeçalho do manuscrito, possivelmente trata-se de um autógrafo do autor que, como a iconografia nos revelou, costumava se associar ao grupo (Figuras 123 e 124).

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

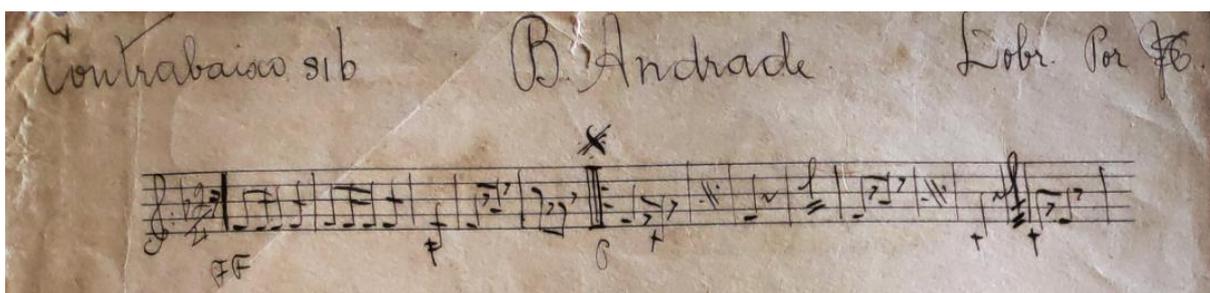


Figura 127: Excerto da parte avulsa para contrabaixo em sib do dobrado “B. Andrade”, composto por José Cecílio da Silva

A realização de uma pesquisa, assim como a elaboração de sua apresentação escrita, não é um processo linear, sobretudo quando se trata da análise de milhares de documentos. Conhecer o conteúdo de um acervo requer muitas visitas a sua documentação. Neste sentido, de forma complementar ao que é apresentado no parágrafo anterior, foi possível encontrar uma parte avulsa para piston de um dobrado denominado “Dr. A. Bernardes” contendo, no mesmo documento, a rubrica com as iniciais “J. C. S.” e a assinatura de José Cecílio da Silva, indicando que a cópia autografa foi produzida em 28 de setembro de 1922 na cidade de Abaeté (Figura 128). Essa constatação permite que, em pesquisas e análises futuras, as composições deste autor possam ser mais facilmente identificadas neste e em outros acervos.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

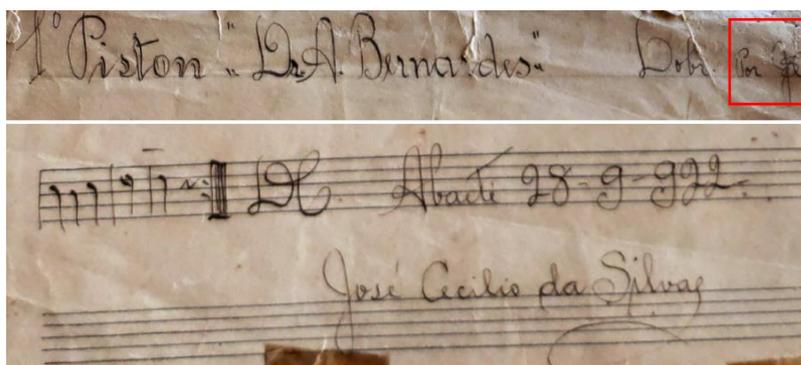


Figura 128: Excertos, destacando o cabeçalho e o rodapé da parte avulsa para 1º piston do dobrado “Dr. A. Bernardes”, composto por José Cecílio da Silva em 28 de setembro de 1922

Na imagem a seguir (Figura 129), da direita para a esquerda, foi possível identificar: Otílio, conhecido como Tilinho, e foi quem antecedeu Baltazar no bumbo; na sequência temos Antônio Souza e seu irmão João Souza, sem quepe, percussionista e violonista (ambos eram filhos de músico, um trompetista cujo nome não foi mencionando por Zaidam); Zinho “Ora Viva” no centro da fotografia; um pouco para trás temos Gerny de Souza, pratista; e, em seguida, o trompista Davino; Manoel Duque, com sua clarineta, está no plano superior da foto. O senhor de bigode que aparece no documento foi identificado como Manuel Veloso, cidadão que não atuava como músico, mas que frequentemente estava junto com a banda e era um espectador assíduo em diversos contextos de prática musical para além das apresentações da euterpe, transitando como entusiasta em diversos cenários da música formiguense.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 129: Músicos da Corporação Musical São Vicente Férrer, sem data

As evidências documentais mostram que a Corporação Musical São Vicente Férrer integrava os mais variados tipos de evento em Formiga e também na região. Embora a banda de música seja homônima à Igreja Matriz de Formiga, não há vínculos institucionais entre as duas organizações, contudo, através de diversos documentos acessados ao longo desta pesquisa, foi possível observar uma forte presença da euterpe nos eventos em torno do templo religioso. Também foi averiguada a participação do grupo em diferentes celebrações da comunidade religiosa e em eventos cívicos ao longo de todo o século XX.

Na fotografia a seguir (Figura 130), é possível ver os músicos da banda diante da porta da Igreja Matriz São Vicente Férrer durante a celebração do dia da bandeira, em 19 de novembro de 1969. Da esquerda para a direita temos: Antenor Basílio; Mestre Quinha; José Urias Salviano, conhecido como Zé Leque; Jorge Zaidam; Senhor Avelino; Zé Romão Basílio, pai de todos os demais músicos com sobrenome Basílio que tocaram na banda (pai de um músico conhecido como Ti Carlos e também do Vantuil); Manoel Duque; Maestro José Eduardo Júnior; uma criança não identificada; Vicente Gondim com o tarol; Germy no prato; Milton, que teve dois irmãos que se tornaram músicos do exército; Fernando Prado; Davino da trompa; Claudinê Silvio dos Santos; Zinho “Ora Viva”; Baltazar na caixa; Otílio no bumbo.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 130: Corporação Musical São Vicente Férrer, diante da Igreja Matriz, em ocasião da celebração do dia da bandeira de 1969

Na fotografia a seguir, datada em 1929, podemos observar alguns membros da banda juntamente com um time de futebol. Não foi possível obter informações acerca do evento ou da relação existente entre o time e a Corporação Musical, contudo, nesta imagem (Figura 131), foi possível identificar José Eduardo Júnior, sendo o mais alto na foto usando indumentária do grupo musical, e, no dentre os integrantes do time de futebol, podemos identificar Zico Dantas, o mais alto à direita usando o uniforme listrado. Também foi constatada a existência de uma marcha denominada “Formiguense Sport Clube” (Figura 144), composta por Pedro de Alcântara Veloso, sem data especificada.

Acervo fotográfico Formiga Fatos, Fotos e Filmes



Figura 131: Integrantes da Corporação Musical São Vicente Férrer juntamente com time de futebol

Ainda em relação à participação da banda em eventos e festividades que ocorriam na comunidade formiguense, podemos ver a Corporação Musical São Vicente Férrer em uma ocasião que se assemelha a um desfile cívico na rua Barão de Piumhi, principal via do centro de Formiga e local em que, tradicionalmente, ocorrem os eventos deste porte no município (Figura 132). Diferentes trechos desta mesma rua, podem ser vistos em várias outras fotografias que retratam desfiles cívicos na cidade ao longo de sua história, tendo como principal área de concentração, o entrono da Praça Getúlio Vargas.

Acervo fotográfico *Formiga Fatos, Fotos e Filmes*



Figura 132: Corporação São Vicente Férrer reunida na rua Barão de Piumhi

Ainda sobre a participação da Corporação Musical São Vicente Férrer em contextos variados dentro de Formiga e também na região, podemos ver sua presença na Festa de São Sebastião realizada no antigo povoado de Capitinga, local atualmente conhecido como Santo Hilário, no dia 20 de janeiro de 1959 (Figura 133). De acordo com Cleber Antônio de Oliveira, por volta de 1954, quando ainda não existia o Lago de Furnas, o conjunto era frequentemente convidado para as festividades pelo Senhor Benvindo, um fazendeiro de grande influência na região. Na fotografia foi possível identificar: Maestro José Eduardo Junior; Zinho e Milton de Castro com as tubas; Antenor Basílio com o bombardino; Paulo Paixão; João Fernandes, conhecido como Gão; José de Oliveira, conhecido como Zezinho (pai de Jorge Zaidam), e Geraldinho de Souza no trombone; Davino Gondim com a trompa; Geraldo Nazário, conhecido como China; Geunes Fonseca, na harmonia; Zé Ribeiro, Zé Raimundo e Marcílio de Souza com os pistons; Manoel Luiz Duque, Milton de Souza, Geraldo Santos e Onofre Messias com os clarinetes; Gergy de Souza, Otilio de Souza, Vicente Gondim, Claudinê Santos com os instrumentos de percussão.

Acervo fotográfico *Formiga Fatos, Fotos e Filmes*



Figura 133: Corporação Musical São Vicente Férrer, no antigo povoado de Capetinga (atual povoação de Santo Hilário), no dia 20 de janeiro de 1959

Os relatos de Jorge Zaidam, assim como as informações oriundas de outros interlocutores que cederam depoimentos informais acerca de suas memórias sobre a Corporação Musical São Vicente Férrer contribuíram para que fosse possível obter informações que os documentos imagéticos não fornecem por si só e também foram fundamentais para que pudéssemos compreender muitos aspectos relacionados aos tipos de práticas identificadas em algumas fotografias, como, por exemplo, a reorganização dos músicos da banda para atuarem em outros contextos de prática musical.

Haviam eventos em que os músicos da Banda São Vicente atuavam de forma institucional, tocando à rigor, uniformizada e sob o comando de seu regente. Entretanto, em outras ocasiões e festividades, aqueles músicos que tinham disponibilidade, se organizavam e se reuniam para realizações de performances mais informais, prestadas em troca de pagamentos simbólicos. Como exemplo, é possível observar na fotografia abaixo (Figura 134) os seguintes integrantes: à esquerda, Manoel com o clarinete; Mestre Quinha com o saxofone; Zinho “Ora Viva” com a tuba; Baltazar com o bumbo; e Gergy de Souza, que atuava como pratista nas apresentações da banda, tocando o tarol para acompanhar informalmente o grupo musical formado pelos colegas. Durante seu depoimento, Zaidam ainda ressaltou que Gergy era tido com um percussionista extremamente habilidoso e que, nestas ocasiões externas,

embora os músicos utilizassem os instrumentos da corporação, não podiam se apresentar uniformizados, somente com roupas casuais.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 134: Grupo formado por músicos da Corporação Musical São Vicente Férrer para atuar em eventos informais

Em meio as fotografias que estavam presentes nas caixas do acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer, foi possível identificar fotos colecionadas por Manoel Duque, seu último regente, e que foram incorporadas à documentação da banda. Essas fotografias permitem conhecermos um pouco mais sobre as atividades de Manoel e perceber que as atividades do músicos formados no espaço da banda transpunham suas fronteiras institucionais e estabeleciam parcerias com seus pares, formando assim outros conjuntos que vinham a atuar no contexto musical formiguense.

Um outro aspecto que a iconografia, apoiada pelas informações advindas das entrevistas, também nos permite perceber, é que os músicos nem sempre surgem nas fotografia tocando os mesmos instrumentos. Um exemplo disso é o próprio Manoel Duque que, embora fosse clarinetista, aparece em diversas fotos tocando saxofone tenor. O músico antenor basílio, que tocava bombardino, também surge em algumas fotografias tocando trombone de vara.

De acordo com o Jorge Zaidam, no âmbito da banda, os músico deveriam tocar os “intrumentos de banda” e nos conjuntos, formados pelos músicos para outro tipo de atuação,

normalmente em bailes, carnavais, campanhas eleitorais, comícios políticos e festas particulares, cada indivíduo adequava-se ao instrumento que fosse mais apropriado para as necessidades do grupo em questão e para as demandas da performance. Neste caso, embora a clarineta e o bombardino fossem considerados como “instrumentos de banda”, eram pouco adequados para a realidade dos conjuntos de baile, fazendo com que os músicos, para se integrarem neste circuito de práticas musicais, se habilitassem a tocar outros instrumentos além daqueles que tocavam na Corporação Musical São Vicente Férrer.

Por sua vez, instrumentos, como o trompete e o trombone, por exemplo, se adequavam às distintas realidades, sendo utilizados pelos músicos no contexto da banda e também no contexto performático dos conjuntos de baile. Na fotografia a seguir (Figura 135), na parte de baixo, podemos identificar: Manoel Duque e Vantuil Basílio. Na parte de cima, sobre o palco, da direita para esquerda, temos: Antenor Basílio; Messias Mugango; músico não identificado; Bolivar Monserrat, o dono do conjunto; músico não identificado; Zinho “Ora Viva”, que tocava tuba na banda; o último integrante também não pôde ser nomeado com precisão devido à falta de qualidade da fotografia, mas aparenta ser alguém identificado por Zaidam como “alguém de sobrenome Murari”.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 135: Grupo musical em apresentação no Clube Centenário de Formiga

Zaidam informou que os músicos da Corporação Musical São Vicente Férrer recebiam um pagamento que era ofertado de forma trimestral e distribuído entre os músicos pelo maestro Zeca Eduardo para aqueles que participassem de todos os ensaios e tocassem semanalmente, sempre aos domingos, no coreto da praça. Na ata de uma reunião da Corporação Musical São Vicente Férrer ocorrida em 30 de junho de 1986 foram registradas informações referentes ao funcionamento dos pagamentos dos músicos e das dinâmicas relacionadas também aos ensaios e à assiduidade dos integrantes. A reunião é descrita como um encontro arranjado para que fossem tratados assuntos de interesse comum e que as deliberações resultassem em melhor entrosamento entre os músicos. Neste momento, ficaram definidos pontos como:

- 1) A partir desta data, os dividendos mensais, ou não, obedecerão ao mesmo critério, ou seja: as faltas serão descontadas e novamente divididas entre os que não faltaram.
- 2) Todos os assuntos referentes à Corporação deverão ser levados a conhecimento dos membros e da diretoria. Ficou decidido que qualquer assunto ou problemas referentes à mesma só serão decididos através de reuniões.
- 3) Os ensaios deverão começar às 20 horas em ponto para melhor rendimento e aproveitamento dos ensaios (CORPORAÇÃO MUSICAL SÃO VICENTE FÉRRER, [s.d.]).

Sobre a dinâmica das apresentações domingueiras, Zaidam informou que parte do grupo se encontrava na sede da banda e aqueles que moravam na parte alta da cidade aguardavam os demais diante da Escola Normal para que, após se reunirem, tocassem no coreto da Praça Ferreira Pires. Durante o tempo em que tocou no conjunto, informou Jorge Zaidam, que em algumas poucas ocasiões todos os membros se encontravam na sede da banda e marchavam tocando até a praça Ferreira Pires para tocar sobre o coreto. Ele também informou que, tradicionalmente, antes do início de cada dobrado tocado pelo grupo, os responsáveis pela percussão tocavam uma sequência rítmica que oferecia o tempo de entrada dos demais músicos da banda e introduziam o andamento (Figura 136).

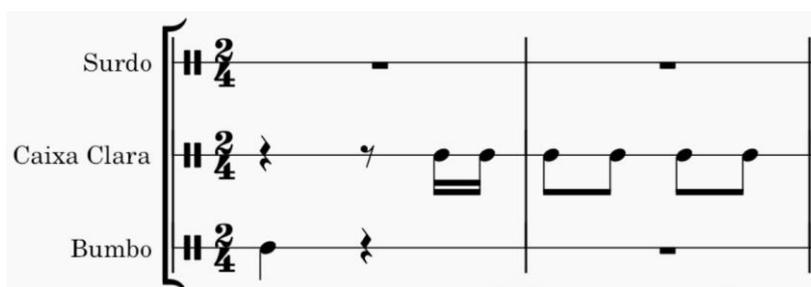


Figura 136: Marcação de entrada da banda ditada por Jorge Zaidam

Ainda em relação à história da banda e de seus integrantes, em uma pasta de documentos encontrada no acervo acomodado na Secretaria Municipal de Cultura de Formiga, foi identificada uma transcrição datilografada em 15 de abril de 1997 pela senhora Edinéa Maria Ribeiro Corrêa, oficial do Cartório de Títulos e Documentos e Pessoas Jurídicas da Comarca de Formiga, do Extrato dos Estatutos da Corporação Musical São Vicente Férrer datando o dia 2 de outubro de 1944.

EDINÉA MARIA RIBEIRO CORRÊA, OFICIAL DO CARTÓRIO DE TÍTULOS E DOCUMENTOS E PESSOAS JURÍDICAS DA COMARCA DE FORMIGA, ESTADO DE MINAS GERAIS, NA FORMA DA LEI certifica a requerimento verbal de pessoa interessada que revendo em seu poder e cartório os livros e fichários do registro de Pessoas Jurídicas, constatei haver sido registrado às fls. 25 verso do Livro “A1”, Extrato dos Estatutos da Corporação Musical “São Vicente Férrer”, sob o no. De ordem 25 (vinte e cinco), na data de 02-10-1944, sendo o mesmo do teor seguinte: “1944-25-outubro-2. Extrato dos estatutos da Corporação Musical “São Vicente Férrer”. Saibam quantos esta inscrição de extrato dos estatutos da Corporação Musical São Vicente Férrer virem, que no Ano do Nascimento do Nosso Senhor Jesus Cristo de mil novecentos e quarenta e quatro, aos dois dias do mês de outubro, nesta cidade de Formiga, em meu cartório, no Fórum, pelo Sr. Inocencio Gondim, brasileiro, casado, funcionário público, acompanhado de petição, me foram apresentados dois exemplares dos estatutos, em resumo, publicados no órgão oficial deste Estado, sendo do teor seguinte: Extrato dos estatutos da Corporação Musical “São Vicente Férrer” - **Capítulo I.** Da corporação e seus fins. **Art. 1º** - A Corporação Musical “S. Vicente Férrer”, fundada e, Formiga, Estado de Minas Gerais, no anos de 1908, onde tem fôro e sede, à Avenida Municipal, esquina com a rua 13 de Maio, é uma sociedade civil, com personalidade jurídica, dentro do Código Civil Brasileiro, com patrimônio distinto ao de seus sócios e tem por finalidade a disseminação da arte musical e festas recreativas, a manutenção de uma banda de música e tudo mais que possa concorrer para o seu engrandecimento e para satisfação de seus associados. **Art. 2º** - Seu tempo de duração é indeterminado. **Art. 3º** - Os sócios da corporação não respondem por obrigações assumidas pelos diretores, sendo a Diretoria a única responsável, perante os mesmos, por todo o patrimônio da sociedade. **Capítulo VI.** Da Diretoria e suas atribuições. **Art. 20** - A diretoria da Corporação Musical “São Vicente Férrer”, cuja totalidade deveria ser exercida por músicos, brasileiros natos, será composta de 10 (dez) membros, a saber: presidente, vice-presidente, 1º e 2º secretários, 1º e 2º tesoueiros, 1º e 2º regentes da banda de música e 1º e 2º fiscaes geraes. **Parágrafo 1º** - A diretoria será eleita anualmente, na segunda quinzena do mês de dezembro, pela assembleia geral, pelo sistema de voto secreto, podendo ser reeleita. **Parágrafo 2º** - Excetuam-se da eleição os cargos de 1º e 2º regentes, que serão indicados pela Diretoria, podendo os mesmos recaírem em seus próprios membros, ficando entendido que, quando isto ocorrer, far-se-à eleição para preenchimento dos cargos vagos. **Parágrafo 3º** - Os sócios músicos indicados para os cargos de 1º e 2º regentes da banda de música, em virtude destes estatutos, desempenharão os mesmos enquanto permanecerem

na banda ou na corporação, podendo ser destituídos deles se porventura perderem a confiança da Diretoria. **Parágrafo 4º** - Para qualquer cargo da Diretoria exige-se que o sócio seja músico, não seja analfabeto e esteja à altura de bem desempenhar o seu mandato. **Parágrafo 5º** - A assembleia geral poderá conceder cargos de presidente e vice-presidente de honra da Diretoria a pessoas residentes em Formiga ou suas adjacências, como antes preceitua o artigo 9º, que prevê os casos de honorabilidade. **Parágrafo 6º** - A posse da Diretoria, do Conselho Fiscal e do órgão de Defesa e Propaganda será solene e terá lugar impreterivelmente no dia 1º de janeiro. **Capítulo XIII** - Disposições Gerais. **Art. 43** - Dando-se o caso da Diretoria renunciar coletivamente, cabe ao Conselho Fiscal assumir a direção da corporação, ficando obrigado, a dentro do prazo máximo de 60 (sessenta) dias, convocar a assembleia geral e eleger nova diretoria. **Parágrafo único** - O Conselho Fiscal, ao assumir a direção da corporação, tomará automaticamente o nome da Junta Governativa e não terá direito, durante o tempo que estiver à esta administração, a praticar senão os atos de simples gestão. **Art. 44** - No caso de dissolução da corporação, o que não se poderá dar enquanto possuir a mesma 12 (doze) sócios componentes da banda de música e em pleno gozo de seus direitos e regalias, seus bens serão entregues à guarda da Prefeitura Municipal de Formiga, para organização de uma nova corporação musical, ou, na falta desta, para fundação de uma escola de música. **Parágrafo único** - A nova corporação fundada não poderá ter denominação diferente da atual. **Capítulo XIV** - Disposição Final. **Art. 58** - Os presentes estatutos, aprovados pela assembleia geral da corporação musical “São Vicente Ferrer”, em reunião realizada em 20 de setembro de 1944, constituem a lei em que se baseará a mesma corporação, podendo ser revistos ou reformados, conforme as circunstâncias. **Art. 59** - Estes estatutos entrarão em vigor 48 (quarenta e oito) horas após sua publicação no “Minas Gerais” e respectivo registro no cartório. **Art. 60** - A diretoria será organizada de acordo com o estabelecimento no artigo 20. A diretoria. Presidente de honra, prefeito Carlos Camarão. Vice-presidente de honra, Dr. Leopoldo Corrêa. Presidente, Inocêncio Gondim, brasileiro, casado, funcionário público. Vice Presidente, Francisco de Castro, brasileiro, casado, sapateiro, digo, pedreiro. 1º secretário, Jofre Alcantra e Silva, brasileiro, solteiro, sapateiro. 2º secretário, Alberto de Castro, brasileiro, solteiro, pedreiro. 1º tesoureiro, Francisco Gomes Diniz, brasileiro, casado, pedreiro. 1º regente da banda, José Eduardo Júnior, brasileiro, casado, ferreiro. 2º regente de banda, Luiz da Silva Dantas, brasileiro, casado, marceneiro. 1º fiscal geral, José de Souza Rocha, brasileiro, casado, marceneiro. 2º fiscal geral, Eurico de Melo, brasileiro, casado, torneiro. Nada mais se continha no extrato dos estatutos transcritos aqui, tendo o presente registro sido conferido com o original e com a publicação feita no Orgão Oficial do Estado. Eu, (a) Marida do Carmo Rodarte, sub-oficial do Registro, transcrevi. Eu, (a) José Luis Toscano de Brito, oficial do registro, o subscrevo e assino. Formiga, 2 de outubro de 1944. (a) José Luis Toscano de Brito. Era o que se continha do referido registro, aqui datilografado, do que tudo dou fé. Dado e passado nesta cidade de Formiga, Estado de Minas Gerais, aos quinze dias do mês de abril de mil novecentos e noventa e sete. Eu, Edinéa Maria Ribeiro Corrêa, Oficial do Registro de Pessoas Jurídicas, o datilografei, subscrevi e assino.

Este documento transcrito acima nos permite perceber como a banda se organizava enquanto instituição e nos permite identificar a integração de pessoas para além das funções estritamente musicais e que eram imprescindíveis para seu funcionamento. Em primeiro lugar,

fica evidente que a banda poderia realizar atividades de performance e ensino, uma vez que seu objetivo era a disseminação da música na sociedade usando de seus meios possíveis. Como difusão musical, podemos entender também o atendimento às festividades locais, o fomento ao contexto cultural formiguense, a formação de novos músicos, a formação de plateia e a ocupação de espaços públicos para a prática musical.

Enquanto a São Vicente Férrer, sob o comando do maestro José Eduardo Júnior, reunia, às quartas-feiras, para o tradicional ensaio e nas quintas-feiras, a banda tocava no velho coreto da praça São Vicente Férrer [...] Tive o privilégio de ir, ouvir, estudar música e tocar no velho coreto, enquanto o domingo era um dia todo especial, pois os músicos esmeravam para fazer uma boa apresentação, pois o público e os aplausos era a maior recompensa, composta desde aquele pequena criança que pulava e gritava dando volta em torno do coreto, onde a juventude branca, alunos das escolas e especial aqueles que se achavam ricos ou mesmo os almofadinhas filhos de personalidades, davam volta por dentro, naquele antigo passeio interno, enquanto nós, os filhos de operários, negros, empregadas domésticas, enfim, os resto, davam voltas por fora, na rua, pois não havia trânsito para atrapalhar os jovens namorarem. Não haviam drogas e poucos policiais, naquela época comandados por sargentos, davam conta do recado. Mas a banda tocava no coreto do jardim e a prefeitura pagava por trimestre e nós ficávamos vibrando, pois, o músico é, acima de tudo, um privilegiado (SANTOS, 2003g, p. 8).

Ainda sobre a organização institucional da Corporação Musical São Vicente Férrer, considerando critérios objetivos, foi possível verificar que seu estatuto previa uma diretoria formada apenas por sócios que fossem músicos e que tivessem a capacidade de ler e escrever. De forma mais subjetiva, o documento informa que um indivíduo, para ser membro da diretoria, deveria estar à altura do cargo para desempenhar seu mandato. A subjetividade deste critério pode indicar que, no âmago da instituição e sua organização social, presava-se pela conservação e reprodução de determinados valores que deveriam ser refletidos nas figuras que ocupassem sua liderança. A aspiração relacionada ao destaque social, e talvez politicamente intencionada, ainda pôde ser identificada no estatuto que menciona a possibilidade concessão de cargos honorários à membros não músicos da elite local. Neste sentido, os cargos de honra foram concedidos a Carlos Camarão e ao Doutor Leopoldo Corrêa; respectivamente prefeito e vice naquela ocasião.

Embora a diretoria fosse formada por indivíduos que deveriam ser músicos e também alfabetizados, o documento evidencia a falta de formalização da prática musical enquanto ofício e o não reconhecimento da profissionalização do músico, dado que, mesmo diante da exigência apresentada no estatuto, todos os membros da diretoria, embora pudessem possuir

habilidades musicais, são citados tendo outros afazeres como profissionais. A banda formada por operários em 1908, ainda mantinha a característica de ser uma banda formada por trabalhadores humildes em 1944, sendo sua diretoria composta por pedreiros, sapateiros, ferreiros, marceneiros, torneiros e, sendo apenas o Presidente Inocêncio Gondim, citado como funcionário do serviço público, porém sem menção a sua função específica. Chama ainda a atenção que mesmo os maestros, José Eduardo Júnior e Luiz da Silva Dantas, citados respectivamente como 1º e 2º regentes, são reconhecidos no documento não pela sua função musical, mas pelas suas profissões de ferreiro e marceneiro que paralelamente exerciam.

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos



Figura 137: Corporação Musical São Vicente Férrer (da esquerda para a direita é possível identificar Claudinê Silvio dos Santos, Manoel Duque e José Eduardo Júnior)

A banda funcionou até os primeiros anos do século XXI e, com o falecimento de Manoel Luiz Duque em 2018, remanesceu um acervo repleto de documentos que evidenciam aspectos de sua organização, porém, carecendo passar por um processo de recolhimento para um devido tratamento arquivístico cuja cidade ainda aparenta não possuir condições de viabilizar⁵⁵. A documentação encontrada nos acervos formiguenses, sobretudo aquela de cunho imagético, tem oferecido importantes testemunhos sobre as práticas musicais que ocorreram ao longo do século XX, nos permitindo elaborar perguntas e empreender buscas no

⁵⁵ Podemos ter como exemplo a recente história do acervo de documentos musicais sob a guarda da Secretaria Municipal de Cultura (EUFRÁSIO; ROCHA, 2019).

anseio de compreender o desenvolvimento dos fatos, assim como os papéis e as funções sociais atribuídas àquilo que as imagens nos permitem observar em primeira análise.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 138: Corporação Musical São Vicente Férrer, em 1988, sob a regência de Manoel Duque

O acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer, que estava em posse de Manoel Duque e que, após seu falecimento, foi disponibilizado a esta pesquisa foi por seu filho Remaclo Duque, encontra-se completamente digitalizado. A digitalização das fontes ocorreu após cada documento ter passado por um intenso processo de higienização e de inventariação preliminar para que pudesse ser utilizado no levantamento documental desta pesquisa e pudessem oferecer subsídio às análises realizadas sobre as práticas musicais em Formiga.

É necessário ressaltar o grande contingente documental recebido e que o tempo empregado nas tarefas necessárias para possibilitar pesquisas neste acervo tomaram uma proporção bem maior do que o que foi previsto inicialmente. Contudo, após essa etapa do trabalho ter sido concluída, como resultado, foram gerados mais de onze mil documentos digitais. Dentre eles é possível encontrar arquivos que remetem à diversos livros e métodos de ensino e prática musical, iconografia, documentação epistolar e hemerográfica, documentação proveniente das atividades da própria instituição, como, por exemplo, programas de concerto e, especialmente, um grande número de documentos musicográficos.

Durante o processo de higienização e digitalização dos documentos, dentro das condições possíveis, também foi produzido um inventário preliminar das obras identificadas durante as fases de higienização e organização dos documentos em novos invólucros. Este acervo, juntamente com a lista de inventariação, foi doado para o Núcleo de Acervos da Universidade do Estado de Minas Gerais e sua integração à Escola de Música se deu pela recepção da então coordenadora Aline Azevedo e pelo Professor Domingos Brandão no dia 17 de junho de 2020⁵⁶. Deste modo, o acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer encontra-se inventariado, salvaguardado e pronto para ser catalogado pela instituição que detém sua custódia. Além do mais, juntamente com os documentos físicos, foram disponibilizadas todas as digitalizações realizadas, possibilitando uma rápida consulta às informações contidas na documentação sem a necessidade imediata de manuseio dos originais e viabilizando mais uma forma de disponibilização e possibilidade de acesso aos interessados.

Em levantamento documental realizado pelo professor e pesquisador Vinícius Eufrásio, foram identificadas cerca de 1.370 obras que se encontram distribuídas em 274 envelopes. Além das obras, o acervo resguarda ainda algumas fitas cassete, discos e outros documentos textuais. Vinícius Eufrásio, que tem realizado pesquisas sobre as práticas musicais na região do centro-oeste mineiro, intermediou a doação deste acervo junto a Remaclo Duque, filho do último maestro da banda, Manoel Luiz Duque (AZEVEDO, 2021, p. 152)

Os documentos manuscritos de cunho musicográfico encontrados no acervo se caracterizam como fontes potenciais de pesquisa e que oferecem indícios sobre variadas aspetos da história musical local. Em meio a este contingente documental foi possível encontrar manuscritos que contêm dados que permitiram identificar músicos, copistas, compositores e até mesmo figuras da sociedade formiguesense bem como sua projeção social. Em meio a documentação musicográfica deste acervo é possível encontrar composições homenageando personalidades da cidade de Formiga, como um dos exemplos, temos o caso de uma peça encontrada contendo o nome de “Dobrado Pe. João da Matta Rodarte” (Figura 139), um dos incentivadores da prática musical no município e inclusive responsável pela educação musical de muitos dos músicos que atuaram na cidade entre o final do século XIX e início do século XX. Não foi possível, até o momento, identificar a data da composição ou da produção da cópia e nem tampouco a identidade do compositor.

⁵⁶ Outras informações sobre a incorporação deste e de outros acervos musicais podem ser encontrados no livro “Música de Museu: repensando um acervo” (AZEVEDO, 2021).

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

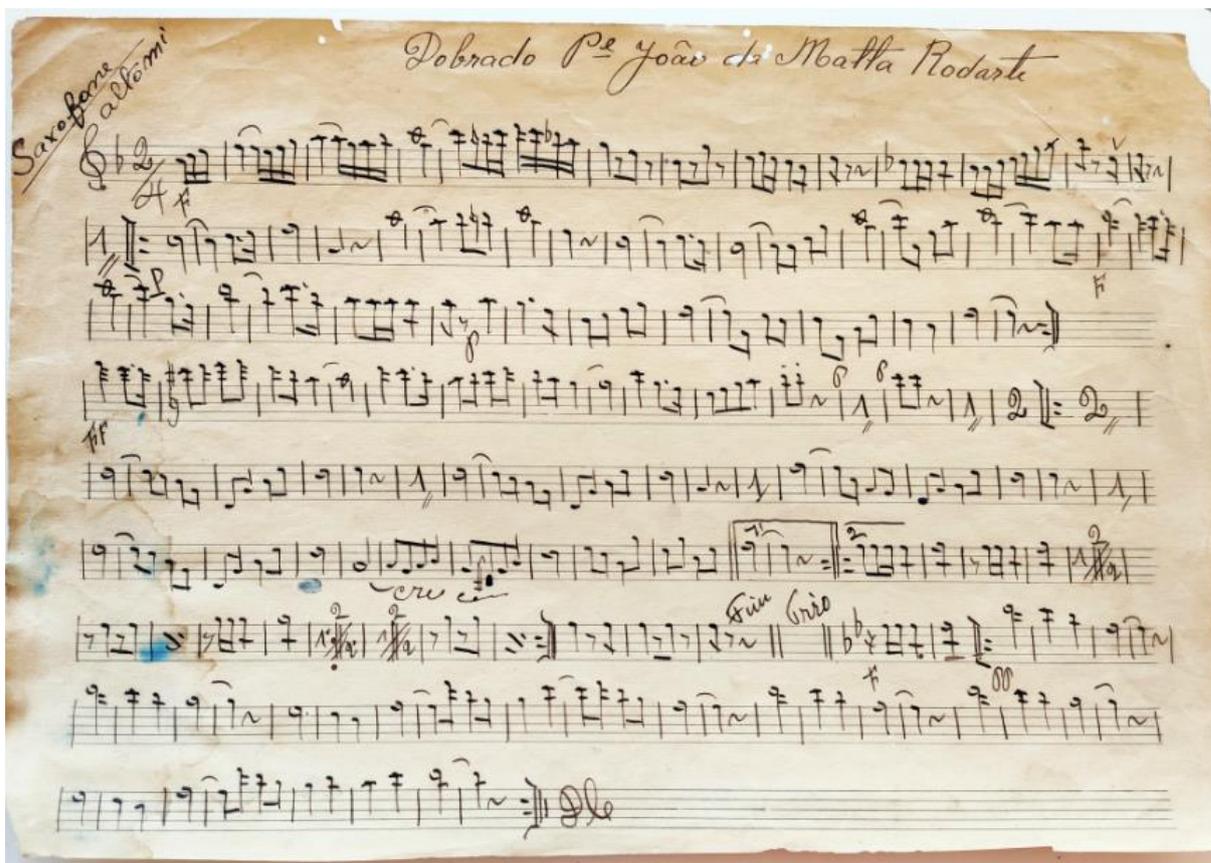


Figura 139: Parte avulsa para Saxofone Alto do dobrado “Pe. João da Matta Rodarte”

Alguns manuscritos trazem anotações específicas sobre sua produção, sobre a cópia musicográfica em questão, bem como recados ao leitor, informações para auxiliar durante a performance, indicações para o estudo da peça e outros variados tipos de escritos, incluindo impressões deixados pelos copistas, como é o caso da cópia do dobrado “Americano” realizada por Zé Caetano Fiorentini em 30 de outubro de 1918. Neste documento, o copista expressou suas impressões musicais relacionadas à performance do conteúdo musical em questão, escrevendo no rodapé do manuscrito a citação: “aperta bem que este dobrado não é brinquedo de ninguém” (Figura 140). Este tipo de informação pode indicar um alto nível de dificuldade para realização da peça musical percebido pelo copista que, possivelmente, tem alguma experiência prévia com este dobrado e a intenção de informar futuros executantes na tentativa de diminuir problemas na performance do grupo ou icentivar um maior estudo da parte em voga pelo trombonistas da banda.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

Americano // Dobrado 2º Trombone Si

Cópia de Caetano Fiorentini
em 26 de Outubro 1918

Dime aperta boca que esta librança não é brinquedo de ninguém

Figura 140: Parte avulsa para 2º Trombone em Si do dobrado “Americano”, copiado por Zé Caetano Fiorentini em 26 de outubro de 1918

O acervo nos permite identificar alguns transitos geográficos do repertório da banda e a interação entre pessoas de diferentes localidades, pois existem peças cuja datação no documento indicam que sua produção ocorreu em outras cidades, como, por exemplo, é possível verificar as cópias do dobrado “Saudades da Carlos Gomes”, contendo assinaturas dos copistas Josephino Firmo dos Santos e Ludovico Lisboa, em Belo Horizonte, datando o dia 27 de março de 1919 (Figura 141). Uma das cópias, inclusive, consta a assinatura de um terceiro copista cujo nome aparenta ser Nephtaly Rodrigues Vital e que se identifica no documento como “músico da Carlos Gomes”, assinando as cópias entre 27 e 28 de março de 1919.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 141: Parte avulsa para Requinta do dobrado “Saudades da Carlos Gomes”, cópia de 1919

Um outro exemplo que chama atenção, especialmente pela data de sua produção ser anterior ao ano de oficialização da criação da Corporação São Vicente Ferrer, é o manuscrito que contém o dobrado “Vésperas Cecilianas”, cuja cópia foi datada na cidade de Três Pontas, Minas Gerais, no ano de 1902 e assinada pelo Padre Boaventura da Silva Sobrinho (Figura 142).

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

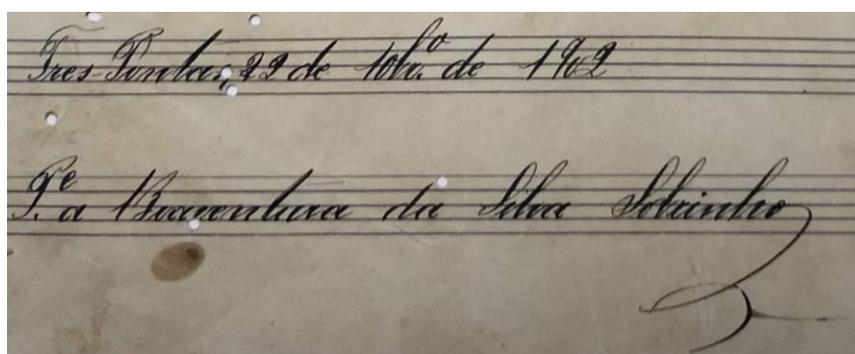


Figura 142: Excerto contendo a assinatura de Boaventura da Silva Sobrinho datação e datação na cidade de Três Pontas/MG em 1902

Também é possível encontramos manuscritos autógrafos produzidos por compositores da região do centro-oeste mineiro e que, por vias que ainda não conseguimos especificar, chegaram até a Corporação Musical São Vicente Férrer. De modo geral, não existem muitas partituras no formato de grade neste acervo, sendo que a maioria das peças musicais estão grafadas em partes avulsas que, juntas, compõem o todo de cada obra em específico. Assim, os poucos manuscritos produzidos em forma de grade chamaram a atenção, tendo como um dos exemplos, a peça do gênero fantasia composta do Pedro Alcântara Veloso cujo exemplar contém a data de 27 de dezembro de 1893 e teve sua produção registrada na cidade de Piumhi, localizada nas proximidade de Formiga (Figura 143).

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

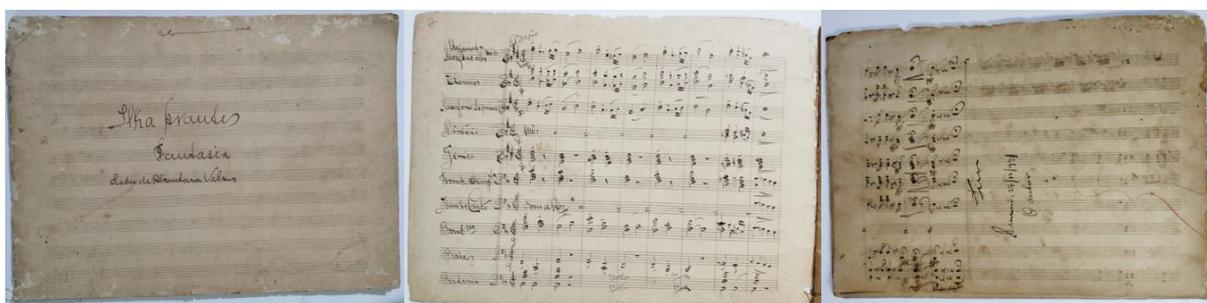


Figura 143: Capa, primeira e última página do manuscrito de Pedro de Alcântara Veloso (1893)

Por meio de uma rápida pesquisa em motores de busca pela internet, procurando pelo nome deste compositor, foi possível encontrar algumas edições realizadas por Rafael Sales Arantes e disponibilizadas no website do *International Music Score Library Project* (IMSLP). Dentre estas peças, destaca-se o dobrado intitulado “Formiguense Sport Club” (ARANTES, 2015) e que faz clara referencia a um time de futebol organizado na cidade de Formiga (Figura 144), rementendo ao documento iconográfico que sugere uma relação entre a Corporação Musical São Vicente Férrer um time de futebol local (Figura 131). De acordo com Rafael, os manuscritos utilizados para a produção de sua edição foram encontrados no Acervo de Francisco Gomes Ribeiro, proveniente de Aiuroca, Minas Gerias, e que atualmente podem ser encontrados acomodados na Lira Sanjoanense, na cidade mineira de São João del Rei⁵⁷.

⁵⁷ De acordo com Rafael Sales Arantes, juntamente com a peça “Formiguense Sport Club”, foi encontrado outro dobrado denominado “Pains Foot Ball Club”, também composto po Pedro de Alcântara Veloso.

Fonte: Acervo do IMSLP

Formiguense Sport Club

Marcha

Pedro de Alchandra Veloso

©Edição de Rafael Sales Arantes
Setembro de 2015

Figura 144: Edição da peça Formiguense Sport Club

Em uma imagem veiculada no acervo do grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes* há uma fotografica cuja legenda diz “quadro do Formiguense Sport Club em 1919” e, em seu verso, contém a indiação de nomes como: Álvaro de Barros; Calixto Figueiredo; Jerônimo Carvalho; Rodolfo; Antônio Cuca; Adolfo Amarante; Rafael Soraggi; Zé Cuca, sendo o primeiro da esquerda para a direita sentado; Zé Passarinho; Nonô Barroso, Valico Melo; e Nhonhô Fonseca, músico e compositor formiguense. Por outro lado, considerando que Francico Fonseca nasceu em 1884, deveria aparentar-se um pouco mais velho nesta fotografia, abrindo margem para erros em relação à data contida na legenda atribuída a mesma ou em relação aos nomes identificados no verso do documento.

Fonte: Acervo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes



Figura 145: Formiguense Sport Club em 1919

Ainda sobre a identificação de compositores e o trânsito de obras reveladas pela análise do acervo, é possível percebermos também a existência de informações que acompanham as obras, seja em seus invólucros, em seus rodapés, ou em envelopes por meio dos quais as obras transitaram em forma de correspondência entre espaços geográficos. Como exemplo, o acervo nos possibilitou identificar a “Marcha Militar Maestro Antônio Vieira”, composta por Raimundo Nonato Filho, na cidade de Pequi/MG (Figura 141). Juntamente com o envio da obra para a Corporação Musical São Vicente Férrer, o compositor descreveu que a peça era “para homenagem ao amigo, Maestro Antônio Vieira, tenente do Exército Brasileiro, já falecido”.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

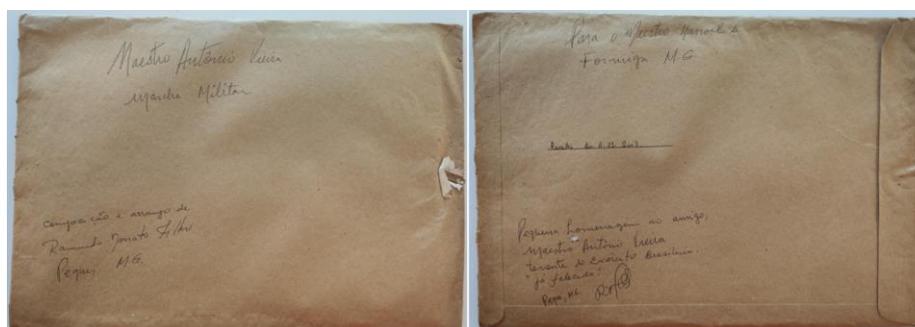


Figura 146: Envelope contendo a “Marcha Militar Maestro Antônio Vieira”

Embora no acervo da banda existam exemplares recentes, datando os anos finais do século XX e anos iniciais do século XXI, grande parte dos seus documentos musicográficos datam da primeira metade do século XX, período no qual não foi possível realizar a

identificação da maioria dos integrantes do grupo por meio da análise iconográfica. Entretanto, os exames feitos sobre os manuscritos, possibilitaram a recolha de informações sobre os músicos que atuaram na corporação em suas primeiras décadas de atividade, sobretudo aqueles que desempenharam funções relacionadas à manutenção do acervo musicográfico da banda e que realizaram cópias de peças musicais que integraram o repertório da banda. Dada a dimensão do acervo em questão e a abordagem adotada nesta pesquisa, devemos considerar que aqui é apresentada uma primeira análise e que mais assinaturas podem ser encontradas a partir de buscas ainda mais minuciosas do que as que foram possíveis realizar até o momento, tendo em vista o cariz panorâmico deste estudo.

Nomes como José Eduardo Júnior, Acácio Antônio de Barros e José Geraldo da Silva, que surgem em um maior número de documentos deste período, foram facilmente identificados, mas há cópias realizadas por outros indivíduos que poderiam ter sido músicos atuantes na banda durante a primeira metade do século XX e que, embora não surjam com tamanha recorrência, contribuíram significativamente na produção de cópias e na manutenção do repertório observado no acervo a partir da produção de cópias. Dentre estes, foi possível identificar nomes como: Pedro Severiano de Deus; Servo de Deus⁵⁸; Ildefonso Inostroza Barrientos; José Gonçalves Goulart; Antônio de Paula Franco; Herculano; Altair Alves Ferreira; Ze Caetano Fiorentini; José Castro e Silva; José Costodio da Silva; Sebastião Fonseca; José Luzia de Andrade; Hygino Dutra; Sebastião Alves dos Santos; Casimiro de Oliveira Santos; Fernesio de Assis; Agenor Basílio de Azevedo Filho; Geraldo G. Nazário; João Fernandes Mendes; José Silva de Paula; Eurico P. Mello; Nelson Climaco Tavares⁵⁹; Ismael A. C.; José Sebastião da Silva; Cornélio Teixeira de Faria; Antônio Firmino Frade; Francisco Gloriano⁶⁰; Antônio Lemos; Antônio Gontijo; Alberto de Castro; José da Silva Silveira, o Zinho; Virgílio E. S. L.; Rodolpho de Freitas⁶¹; Tôco; Juca. Em meio aos documentos musicográficos do acervo ainda existem e vários outros copistas cuja assinatura não pôde ser decifrada ou associada a um nome específico por estar em forma de rubrica.

⁵⁸ Há cópias em que aparece o nome Sérvulo de Deus.

⁵⁹ Existem algumas cópias com a informação “arranjo de Nelson Tavares” datando 1917 e outras sem indicação de data contendo a informação “garantido por Nelson”, indicando o mesmo poderia realizar uma atividade de revisão das peças tocadas pela banda.

⁶⁰ A grafia no documento não deixa claro se seria Francisco Clariano ou Gloriano.

⁶¹ Na cópia em questão, parte avulsa para 1º piston de uma fantasia denominada “A Viúva Negra”, há a inscrição “Cópia de Rodolpho de Freitas e arranjo do Maestro Brito Fernandes”, datando Formiga, 18 de junho de 1920. Há outros manuscritos em diferentes anos desta mesma década, realizadas por outros copistas, como, por exemplo, José Educador Júnior, indicando que as cópias foram realizadas a partir de arranjo ou instrumentação do Maestro Brito Fernandes.

Como exemplo desta dificuldade enfrentada, é possível observar a assinatura de Ildelfonso Inostroza Barrientos, identificada por meio do auxílio de membros do grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*, em especial, por Margareth Inostrosa Maynard, neta do musicista. Sua assinatura aparece em um grande número de manuscritos, alguns indicando autoria da peça e, em outros casos, autoria do arranjo e produção das cópias. Por se tratar de uma assinatura que surge de forma expressiva e recorrente em meio a documentação deste acervo, foi realizado um empenho em descobrir a identidade de seu signatário.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

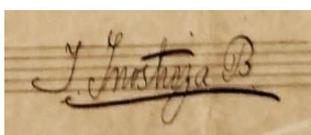
A close-up photograph of a handwritten signature in dark ink on aged, yellowed paper. The signature is written in a cursive, flowing style and reads "I. Inostroza B." The letters are connected, and there is a long horizontal stroke at the end.

Figura 147: Assinatura de Ildelfonso Inostroza Barrientos

De acordo com Margareth, Inostroza nasceu em Santiago, no Chile e imigrou para o Brasil, especificamente para Formiga, buscando melhores condições de vida e faleceu ainda muito jovens, deixando os filhos pequenos. De acordo com o que as fontes do acervo da Corporação possibilitam identificar, foi um músico, compositor e arranjador muito atuante na musicana primeira metade do século XX, contudo, neste momento da pesquisa, é difícil mapear seu período de atuação na cidade, tendo em vista que seria necessária a realização buscas mais específicas dentro dos milhares de documentos oriundos da atuação da banda.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 148: Excerto de fotografia para identificação de Ildelfonso Inostroza Barrientos

Dentre vários os manuscritos que levam a assinatura de Inostroza, foi possível encontrar uma “Marcha-Hymno” com letra e música do autor em homenagem a Florencio Rodrigues Nunes Sobrinho, Coronel da Guarda Nacional. O senhor Inostroza também teria tido fama de maestro, embora tenha sido identificado por sua neta apenas em uma fotografia na qual aparece de terno, ao lado da banda, portando um pistón. Não foi encontrado, até o momento, algum documento que indique sua atuação como regente, sobretudo na Corporação Musical São Vicente Férrer. Por outro lado, nada exclui o fato de Ildelfonso ter atuado junto a outros grupo formados em Formiga na primeira metade do século XX, mas cujos documentos não foram ainda levantados.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

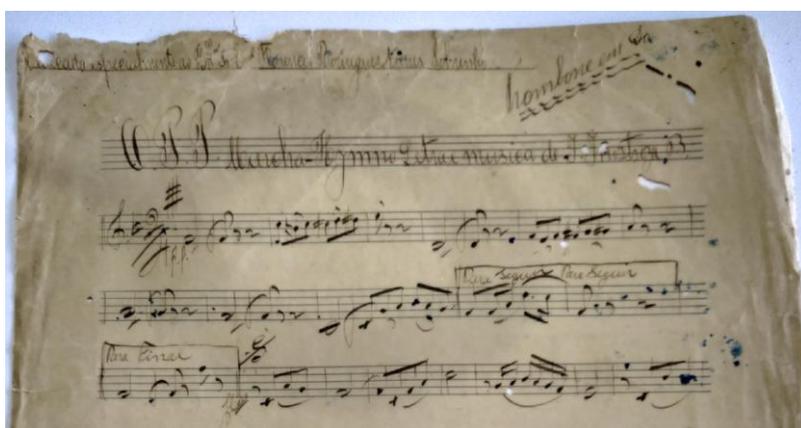


Figura 149: Excerto da “Marcha-Hymno Cel. Florencio Rodrigues Nunes Sobrinho”

Segundo informações advindas de interlocutores no grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*, concedidas especialmente por Inês Maria Souza, Ildelfonso Inostroza Barrientos também foi compositor de um dos hinos concebidos em honra ao município de Formiga ao longo de sua história⁶². Contudo, não foi encontrado um documento musicográfico em meio a este acervo que nos possibilite apresentar um exemplar desta composição. Ainda é necessário revisitar a documentação para que um levantamento mais específico sobre as contribuições deste musicista possa ser produzido, identificando suas composições e seus arranjos que, provavelmente, estiveram presentes em diversas práticas musicais na história do povo formiguense.

Devemos, sobretudo, considerar que a análise de um acervo passa por diferentes etapas e processos de familiarização entre o pesquisador e os documentos encontrados. Um

⁶² A letra deste hino é apresentada na sessão 3.5 deste trabalho.

destes processos está relacionado à identificação das recorrências de assinaturas dos copistas ou menções a estes que, em documentos distintos, podem ser apresentadas de variadas maneiras e, assim sendo, o pesquisador precisa revisitar a documentação repetidas vezes até que seu olhar possa adquirir a intimidade suficiente para identificar padrões e poder atribuir correspondências de forma mais acertiva. De modo semelhante, muitos documentos que indicam a autoria das peças também demandam por este processo de identificação, muitas das vezes, relacionados às diferentes caligrafias encontradas nas fontes.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 150: Exemplos de diferentes assinaturas de Antônio de Paulo Franco

A identificação de integrantes da Corporação Musical São Vicente Férrer por via dos manuscritos também ocorre através de algumas partes avulsas nas quais é possível encontrar o nome do músico ao qual aquela parte seria destinada no momento da performance no canto superior esquerdo juntamente com a indicação do instrumento tocado pelo mesmo. Embora este tipo de indicação seja menos recorrente neste acervo, no documento abaixo podemos verificar um exemplo curioso em que o músico, um pistonista de nome Adolpho, surge no manuscrito da “Marcha N° 1”, produzida em 1° de abril de 1931, também por meio das indicações expressas no documento e que dizem, respectivamente, “dia das mentiras” e “Mentirozo Adolpho” (Figura 151). Tendo em vista a diferença entre as duas caligrafias que escreveram o nome “Adolpho”, podemos considerar a hipótese desta fonte evidência uma

brincadeira entre os músicos da banda representada no rodapé da parte que seria entregue ao pistonista nos ensaios e performance.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

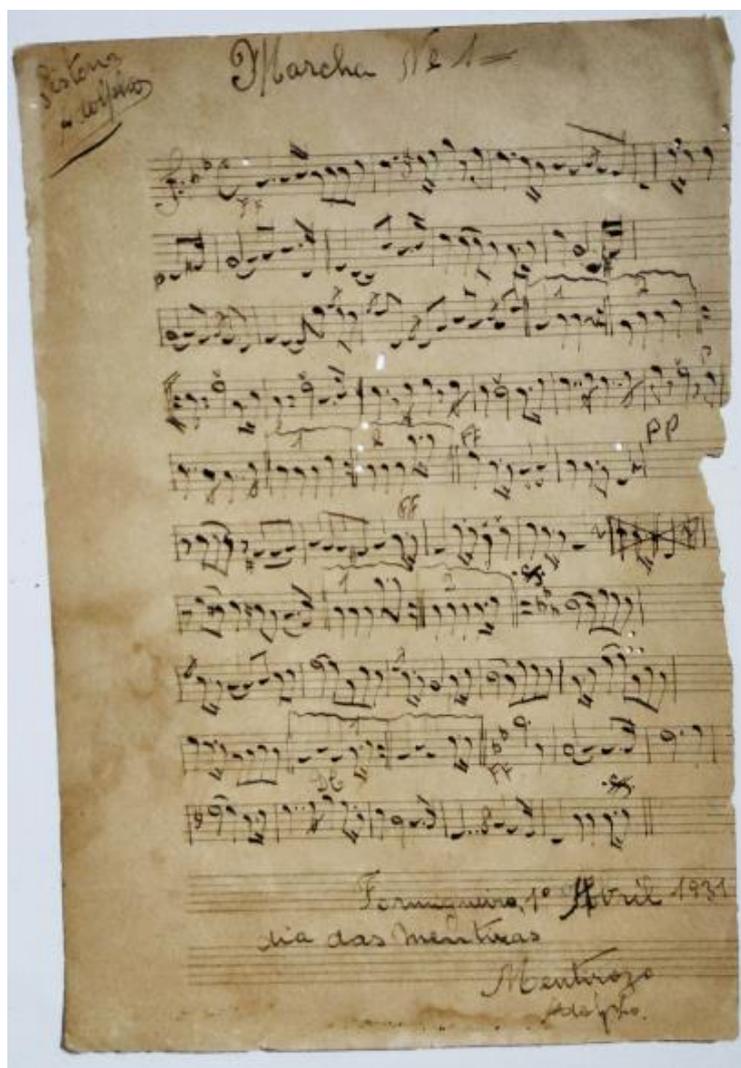


Figura 151: Parte para piston da Marcha nº 1

A identificação de músicos que atuavam na banda também pode ser feita por meio de anotações realizadas em invólucros ou na partes posterior de alguns cadernos encontrados no acervo. Nos exemplos a seguir foi possível identificar nomes como: José Eduardo, Paulo, Zinho, Zé Raimundo, Zé Ribeiro, João Fernandes, Manoel, Onofre, Davino, Gemy, Otílio, Marcílio, Antônio, Antenor, Geraldo, Eurico, Sebastião, Messias, Z. Dantas, Carlos, Machado e Vicente. Devido a grafia, não foi possível compreender todos os nomes dos músicos identificados na listagem à esquerda na imagem (Figura 152).

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

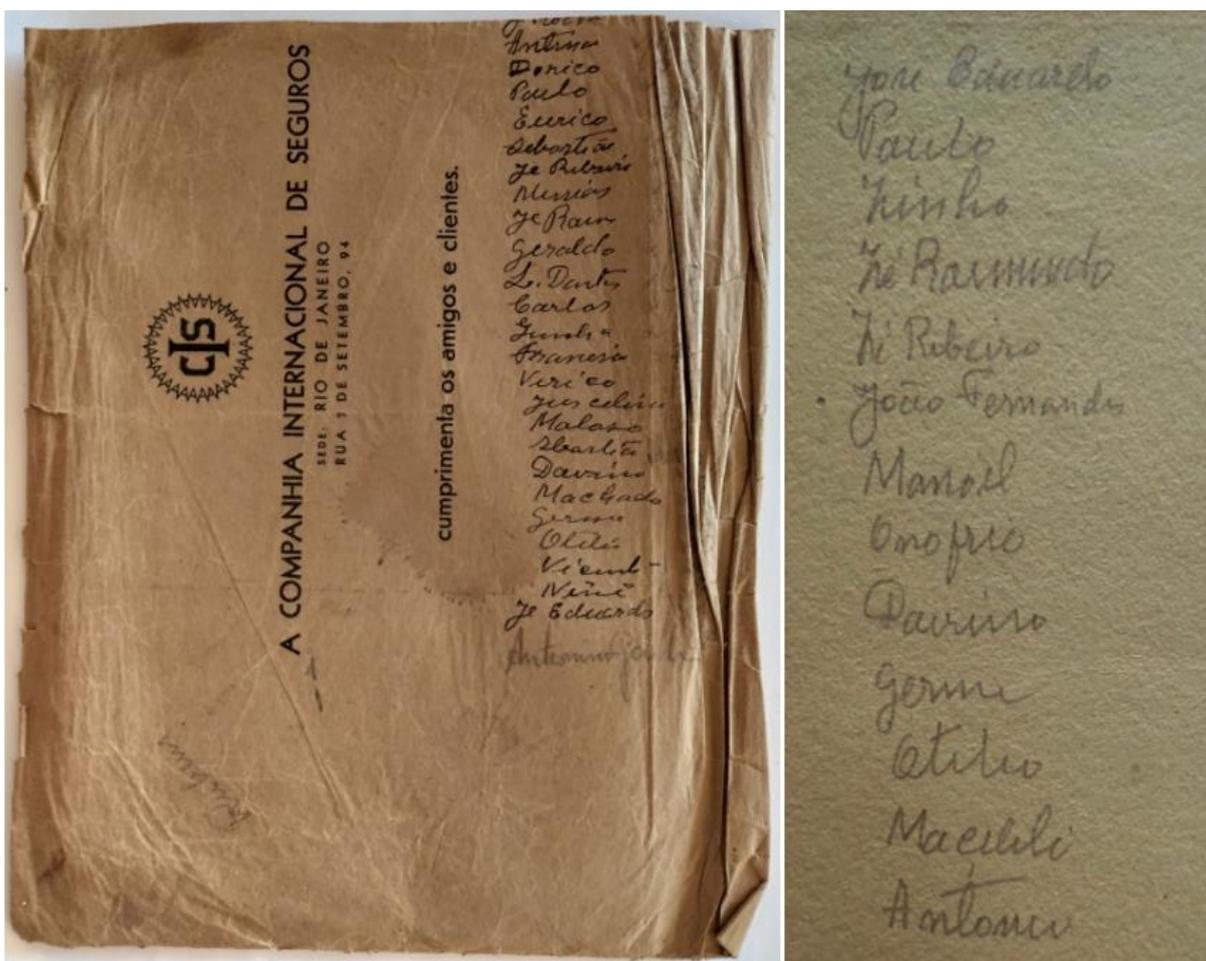


Figura 152: Exemplo de listas de nomes encontradas em invólucros

A análise sobre os documentos ainda revelam a existência de relações distintas entre os compositores locais, a produção de arranjos e a performance da banda em diferentes níveis de integração. Como exemplo, foi possível encontrar exemplares que configuram um arranjo produzido por José Cecílio Silva do Hino do 3º Congresso Vicentino Diocesano (das dioceses de Divinópolis e Luz) concebido especialmente para a Corporação Musical São Vicente Férrer executar no evento (Figura 153). A parte musical do hino foi composta por Francisco FONSECA e teve a letra elaborada pela Irmã Maria Elizabete Pitangui Viana. No acervo de Francisco Fonseca também foi possível encontrar a partitura de piano que contém um registro deste mesmo hino (ver também Figura 30). Cabe destacar que várias outras peças de Francisco podem ser encontradas no acervo da banda, algumas delas configuram-se como peças manuscritas avulsas, datadas e assinadas pelo próprio compositor, caracterizando elaboração de arranjos para a euterpe.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

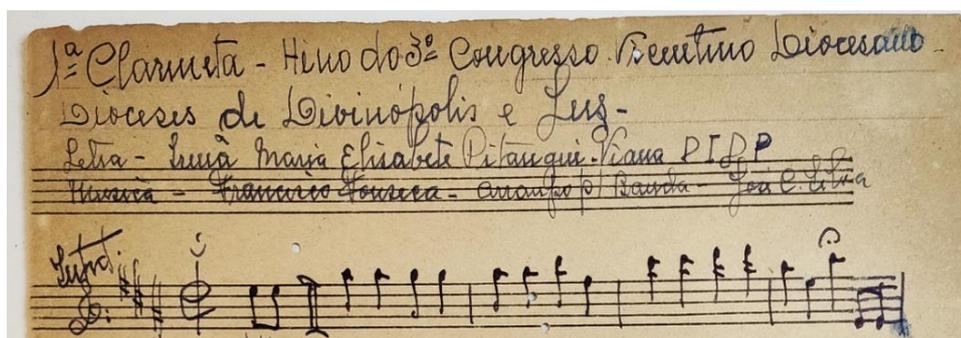


Figura 153: Excerto da parte avulsa para 1ª clarineta do “Hino do 3º Congresso Vicentino Diocesano” do arranjo realizado por José Cecílio

No acervo da Corporação São Vicente Férrer também foram encontradas composições de maestro que atuaram em outras bandas em Formiga, como é o caso de Rogério da Silva Neto, que regeu a Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus ao longo da década de 1970. No exemplo a seguir podemos ver a parte avulsa para 1ª Clarineta em Sib da peça “Valsa”, cuja indicação no verso remete sua produção ao ano de 1966.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

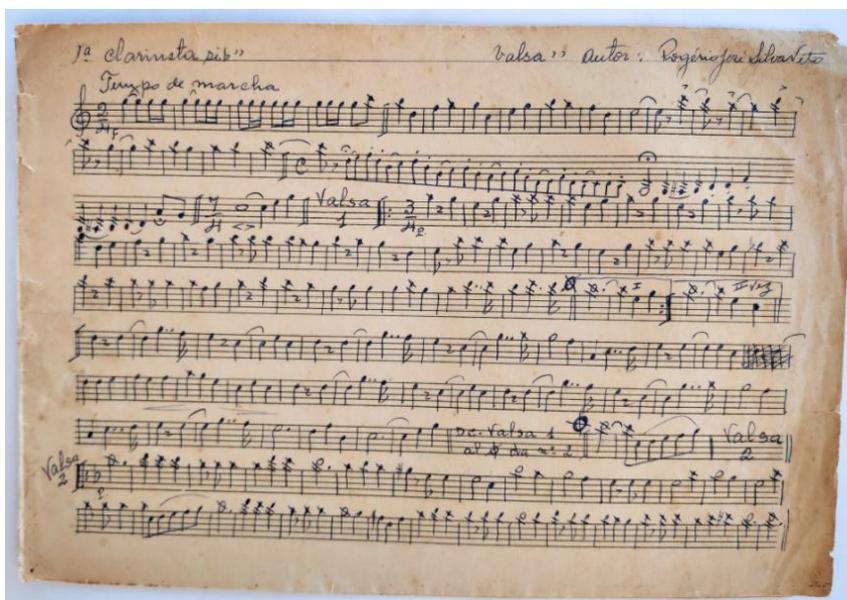


Figura 154: Parte avulsa para 1ª clarineta da peça “Valsa” de Rogério da Silva Neto (1966)

Muitos dos documentos encontrados nos permitem identificar cópias musicográficas produzidas em diferentes cidades, envolvendo especialmente os estados de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Muitas cidades são citadas nos rodapés dos documentos

musicográficos e, na maior parte das vezes, pode ser apreciadas juntamente com as indicações de data de produção do documento e autoria da cópia. Algumas das localidade citadas são: Bambuí, Pitanguy, Santo Antônio do Monte, Santo Antônio do Amparo, São João Del Rei, Piuhim, Pains, Arcos, Diamantina, Bom Despacho, Candeias, Belo Horizonte, Juiz de Fora, Passos, bragça Paulistas, Franca, Nova Iguaçu, Rio de Janeiro.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

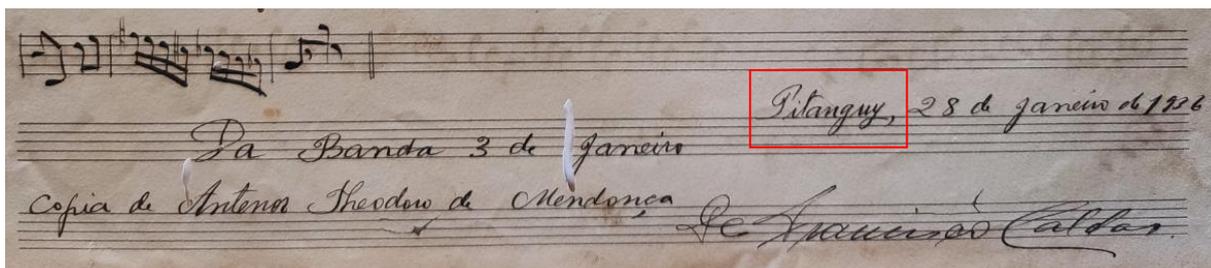


Figura 155: Rodapé identificando a cidade de Pitanguy, 1936

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

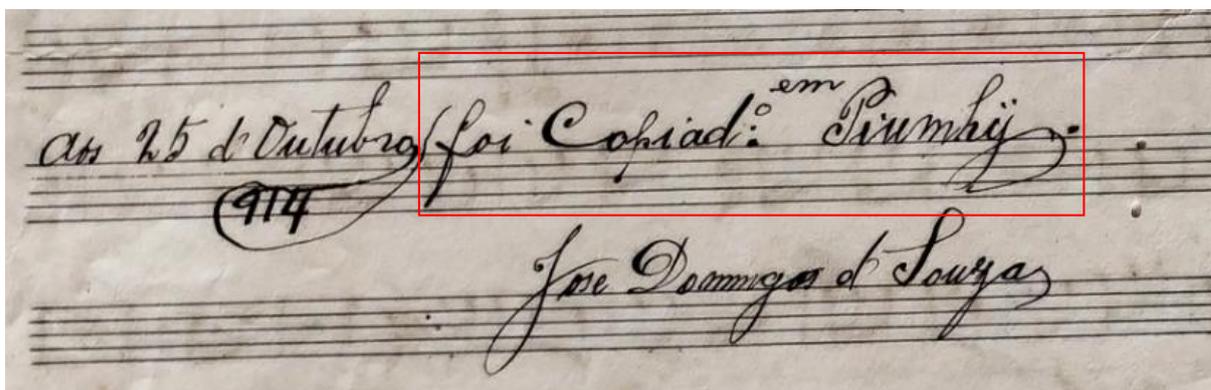


Figura 156: Rodapé indicando a produção da cópia em Piumhy no dia 25 de outubro de 1914, por José Domingos de Souza

No começo do século XX, o município de Formiga possuía uma área territorial bem maior do que atualmente e abarcava os territórios onde hoje localizam-se, por exemplo, os municípios de Arcos e também Pains. Existem cópias no acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer que indicam a existência de bandas de música em outras regiões que pertenciam politicamente à Formiga. Foi possível verificarmos cópias produzidas em Pains no dia 18 de agosto de 1915, por Anffonso Santos, sujeito que poderia ser um músico residente e atuante em um grupo daquele local ou poderia atuar nos grupos existentes em Formiga ou Arcos. Em 1998, a Banda de Música Santa Cecília, sediada em Pains, participou da celebração dos 140 anos de emancipação política do município de Formiga. Neste sentido,

podemos considerar que estas localidades, embora politicamente integradas à Formiga, possuíam suas próprias dinâmicas culturais. Arcos já possuía uma banda fundada em 1910 que, em um primeiro momento, se chamou Lira Musical Santa Cecília e, mais tarde, Corporação Musical Nossa Senhora do Carmo (REZENDE, 2016).

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

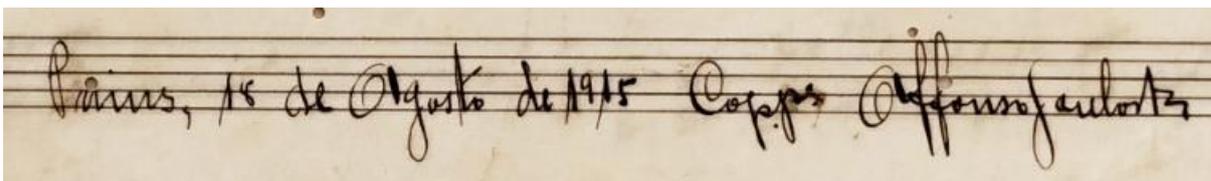


Figura 157: Excerto indicando o rodapé de cópia musicográfica produzida em Pains em 1915

Ainda em relação às bandas de música existentes na região no começo do século XX cujas evidências podem ser encontradas no acervo da Corporação Musical São Vicente Ferrer, é possível citar ainda a Corporação de São Geraldo, mencionada em um documento musicográfico produzido em Piumhi no ano de 1911 (Figura 158).

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

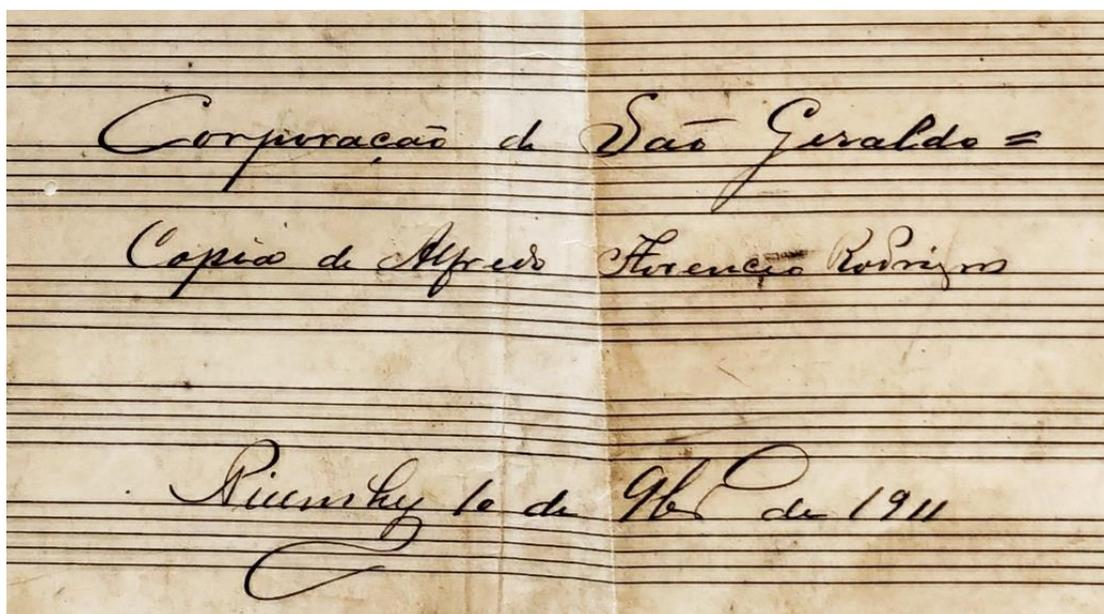


Figura 158: Excerto indicando a existência da Corporação de São Geraldo em Piumhi (1911)

Muitos documentos que trazem nomes de compositores, músicos, copistas, homenageados e a indicação de instituições nos permitiram conhecer as redes que se

estabeleciãam naqueles primeiros anos de atividade do grupo e como se configurava o cenário musical local em uma maior riqueza de detalhes, compreendendo, inclusive, a abrangência geográfica da música praticada em Formiga e a difusão dos repertórios em âmbito regional e estadual. Os documentos musicográficos nos possibilitam identificar os estilos musicais e as peças que eram tocadas pela banda e a atualização das cópias deste repertório em diferentes épocas nos permite perceber os lastro da receptividade que a sociedade poderia ter acerca de determinadas músicas, uma vez que a interação entre banda e público, assim como o gosto musical dos músicos, do maestro e a tradição em torno do grupo, seria algumas das justificativas plausíveis para a manutenção de repertórios ao longo de décadas. Como bons exemplos, dentre vários outros, é possível citar o dobrado “Tiro 180”, com cópias nas décadas de 1930 e 1970, bem como o próprio “Hino à Cidade de Formiga” que surge em cópias datadas em diferentes anos ao longo da segunda metade do século XX devido ao seu valor simbólico no município.

Algumas cópias musicográficas encontradas em meio ao acervo da banda possuem datação no século XIX e temos como exemplo duas partes avulsas da peça “Poloneza Obrigada a Ophcleide”, sendo ambas assinadas por Padre Ignácio Araújo, datando 26 de abril de 1899 e indicando “seminário” como local de produção do documento (Figuras 159 e 160). Não foram encontradas maiores informações sobre a proveniência do documento e tampouco sobre quem teria sido seu produtor.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

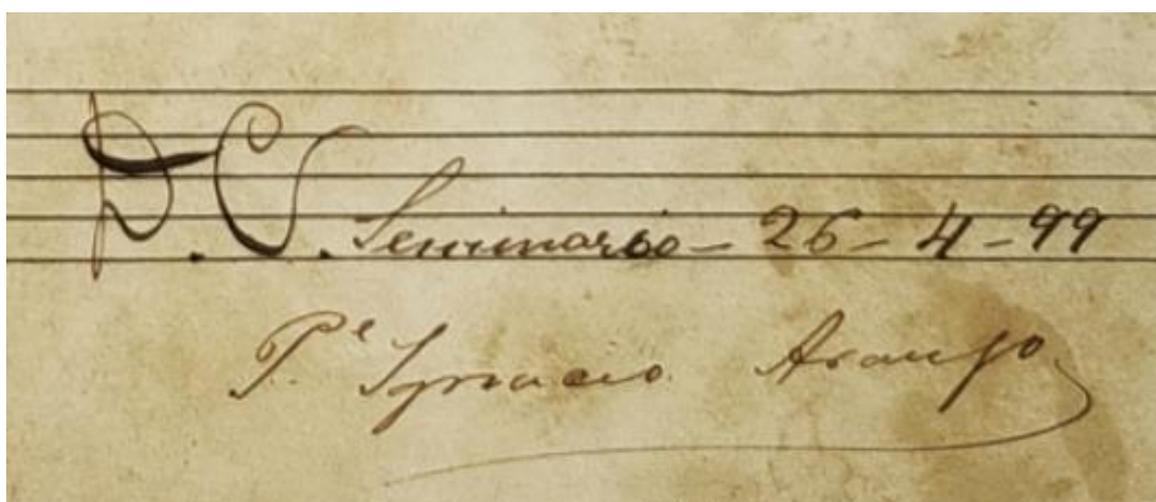


Figura 159: Rodapé de uma das partes avulsas da peça “Poloneza Obrigada a Ophcleide” copiada em 26 de abril de 1899 por Padre Ignácio Araújo

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

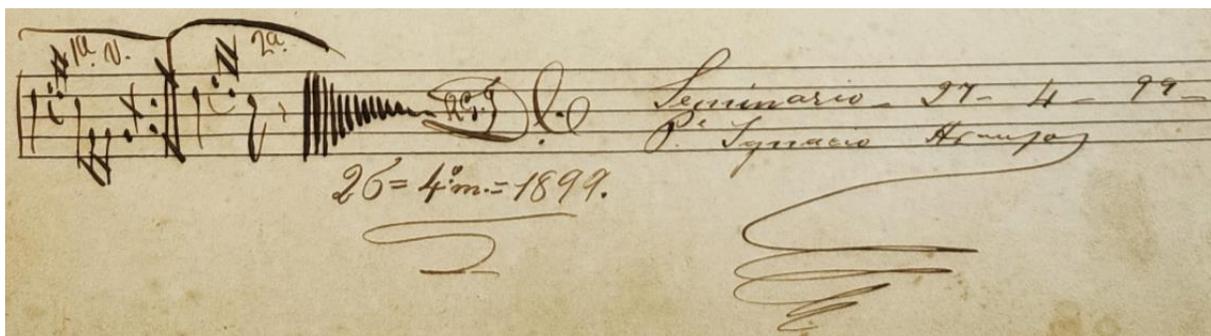


Figura 160: Rodapé de uma das partes avulsas da peça “Poloneza Obrigada a Ophcleide” copiada em 26 de abril de 1899 por Padre Ignácio Araújo

O manuscrito musicográfico mais antigo encontrado no acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer e que remete a um repertório típico de banda é uma parte avulsa para 2º saxofone em mi bemol da peça “Catêrêê” (Figura 161), copiado em Formiga em 28 de Outubro de 1892, no documento consta as iniciais do copista, mas o mesmo não foi identificado. Também não foram encontradas as demais partes que integram a peça musical em si, evidenciando novamente extravios na documentação musical.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

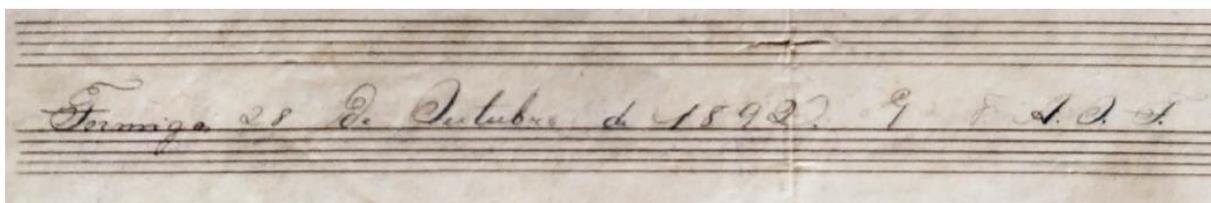


Figura 161: Excerto contendo o rodapé da parte avulsa para 2º Saxofone em Mib da peça “Catêrêê”, copiada em 1892

Além de possibilitar a realização de pesquisa por meio de fontes iconográficas e musicográficas, a documentação proveniente das atividades da Corporação Musical São Vicente Férrer contém outros tipos de fontes que podem auxiliar na compreensão de como a banda se organizava e como se davam alguns processos referentes ao funcionamento interno do grupo, como, por exemplo, o financiamento de atividades relacionadas ao ensino e aprendizagem de música, bem como as práticas musicais que ocorriam aos domingos. Por meio do carnê de arrecadação da “Campanha Pró Manutenção das Retretas Domingueiras e Formação de Novos Músicos” (Figura 162), é possível averiguar que a banda recolhia o valor

de Cr\$300⁶³ através de tíquetes que eram vendidos aos sócios e que, na década de 1960, a administração dos procedimentos relacionados às finanças do grupo ficavam sob a coordenação de Claudinê Silvio dos Santos e do tesoureiro Abílio Coutinho. Esses carnês, possivelmente, só foram válidos até a mudança da moeda corrente no Brasil em 12 de fevereiro de 1967, quando o Cruzeiro (Cr\$) foi substituído pelo para o Cruzeiro Novo (NCr\$).

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

CORPORAÇÃO MUSICAL "SÃO VICENTE FÉRRER" | | FUNDADA em 1908

CAMPANHA PRÓ MANUTENÇÃO DAS RETRETAS DOMINGUEIRAS E FORMAÇÃO DE NOVOS MÚSICOS

Rua 13 de Maio — FORMIGA — MINAS

Sócio: *José Ribeiro (Zezinho)*

Enderêço: *Rua Tropical (Simuca)*

Mensalidade: Cr\$ 300 (Trezentos cruzeiros)

Corporação Musical São Vicente Ferrer	Corporação Musical São Vicente Ferrer	Corporação Musical São Vicente Ferrer
O Sr. _____	O Sr. _____	O Sr. _____
End. _____	End. _____	End. _____
pagou Cr\$ 300 referente ao 12 mês de Dezembro de 196...	pagou Cr\$ 300 referente ao 11 mês de Novembro de 196...	pagou Cr\$ 300 referente ao 10 mês de Outubro de 196...
Claudinê S. Santos Coordenador	Claudinê S. Santos Coordenador	Claudinê S. Santos Coordenador
Abílio Coutinho Tesoureiro	Abílio Coutinho Tesoureiro	Abílio Coutinho Tesoureiro

Figura 162: Bilhete em nome de José Ribeiro (Zezinho) referente à Campanha Pró Manutenção das Retretas Domingueiras e Formação de Novos Músicos realizada pela Corporação Musical São Vicente Férrer durante a década de 1960

O valor arrecadado mensalmente pela Corporação Musical representa uma pequena parcela financeira frente ao oscilante salário mínimo daquela década (ver Gráfico 1) e diante da inflação que esteve na média de 58,8% entre 1960 e 1964, sendo que, mesmo com a mudança no plano monetário nacional ocorrida em 1967, o índice inflacionário brasileiro atingiu uma média de 28,4% no segundo quinquênio dos anos 60, enfraquecendo ainda mais o valor representado pelas moedas e, conseqüentemente, o valor real da quantia arrecadada pela banda na economia local. Ao longo daquela década, no cenário econômico brasileiro, ocorreu um extraordinário salto das taxas de inflação no início do decênio, pois o crescimento dos

⁶³ Trazidos para valor presente, de acordo com o cálculo indicado pelo Banco Central do Brasil, estima-se que Cr\$300,00 corresponda a R\$ 0,000000000000825.

preços elevou-se rapidamente, saltando da taxa de cerca de 30%, registrada em 1960, para mais de 90% no final de 1964. A partir de então, políticas de estabilização baseadas em controles de preços, equilíbrio das finanças governamentais e redução dos salários reais pressionaram um recuo nas taxas de inflação para algo em torno de 40% entre os anos de 1965 e 1966, cerca de 25% entre 1967 e 1968, vindo a terminar a década com uma inflação próxima dos 19% anuais (MUNHOZ, 1997).

Ano	1960	1961	1963	1964	1965	1966
Salário	9.600,00	13.440,00	21.000,00	42.000,00	66.000,00	84.000,00

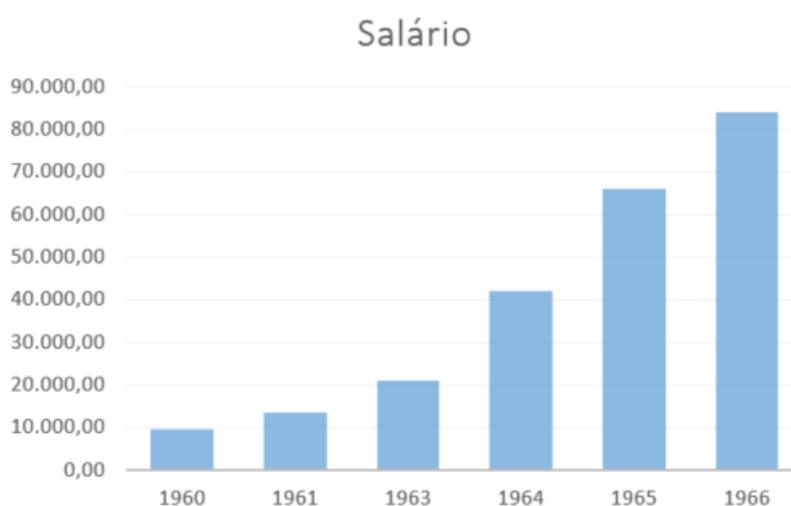


Gráfico 1: Evolução Salarial, em Cruzeiro, entre 1960 e 1966

Neste sentido, podemos constatar que, se a Corporação Musical São Vicente Férrer, no período de 1960 a 1967, tiver cobrado uma quantia fixa de Cr\$300,00 através dos tíquetes que eram vendidos aos sócios, cujos exemplares constam em seu acervo, o valor real que esta quantia representava na economia descreceu imensamente ao longo da década e o uso efetivo desse dinheiro teve, no decorrer do tempo, uma representação menor ano após ano, diminuindo sua eficácia para suprir as necessidades do grupo cuja verba, neste caso em específico, deveria ser destinada ao pagamento dos músicos que atuavam nas performances de domingo na praça da cidade.

Em meio a documentação do acervo também existe uma série de documentos de cunho epistolar que nos permitem tomar conhecimento de acontecimentos variados e compreender processos que ocorriam dentro do funcionamento do grupo, como, por exemplo, a participação em determinados eventos, a troca de cópias musicográficas entre maestros e bandas, bem como variados processos de formação musical, a realização de cursos de

aperfeiçoamento técnico instrumental, dentre outras variadas situações que ocorriam no cotidiano do grupo e que, de alguma forma, envolviam seus integrantes.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

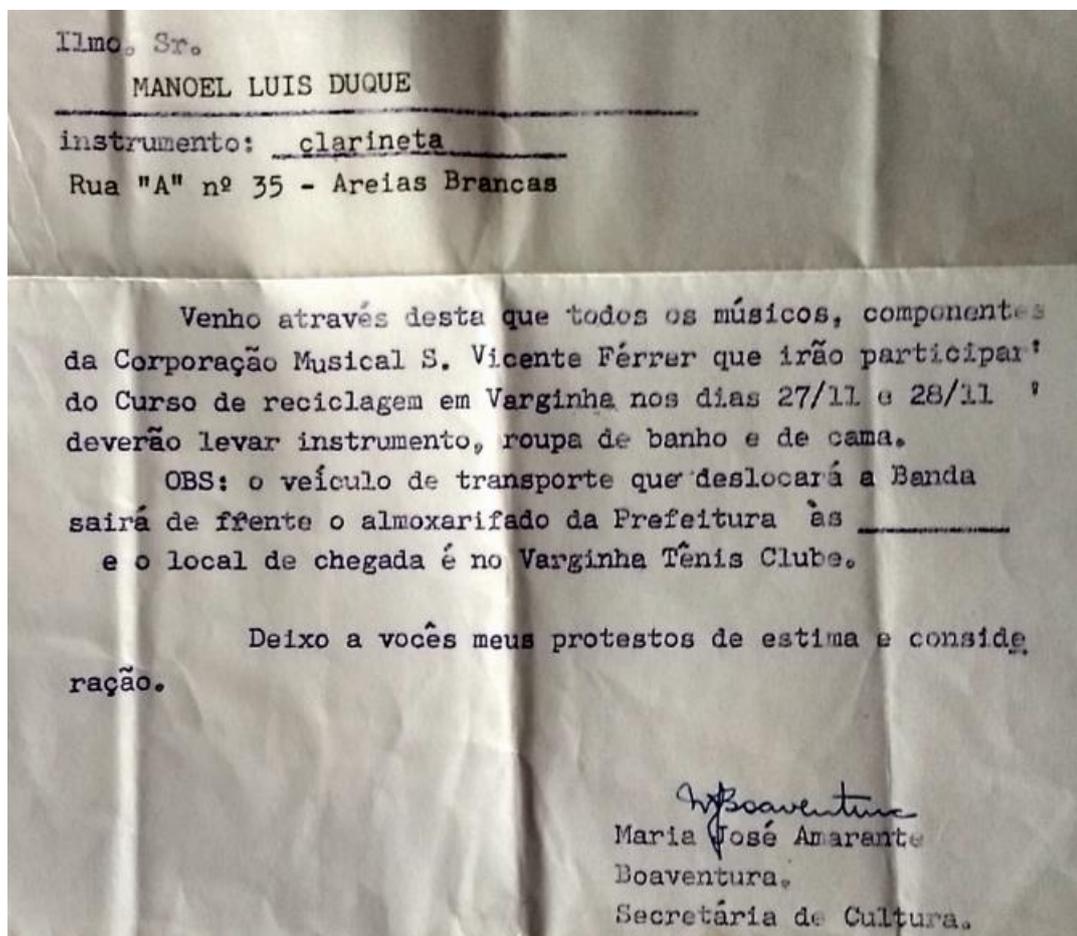


Figura 163: Carta informando sobre curso na cidade de Varginha/MG

A documentação epistolar também evidencia aspectos referentes à relação subsidiária mantida com a Prefeitura Municipal de Formiga, pois, através de cartas e ofícios, é possível perceber solicitações e demandas existentes no contexto organizacional da euterpe. Aspectos da relação entre a Corporação Musical e o poder público local também podem ser verificadas nos registros contidos no livro de atas da banda que registrou as reuniões ordinárias e extraordinárias ocorridas de 1980 e 2003. Por meio da carta enviada em 01 de julho de 1981 a Antônio da Cunha Resende Ninico, então prefeito de Formiga, podemos observar que Manoel Duque solicitou suplementos variados para o funcionamento do grupo como, por exemplo, três estantes, materiais de limpeza, material de pintura, reformas pontuais e envelopes pardos de diferentes medidas. No primeiro contato com o acervo da banda, advindo da residência em

que Manoel Duque morou em vida, foi possível verificar que a maior parte dos documentos musicográficos tinham envelopes pardos como invólucros.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

Formiga, 01 de julho de 1.981.

Exmo. Sr.
Antonio da Cunha Resende Ninico
D.D. Prefeito Municipal
Formiga - MG.

Prezado Senhor,

Com o apoio que V. Excia. tem distinguido à Corporação Musical São Vicente Ferrer e com os nossos sinceros agradecimentos, venho solicitar mais uma cooperação de sua parte. Para preservar o patrimônio artístico e histórico da sede.

Estamos precisando de 03(três) estantes, que pertenciam à Biblioteca Pública e material para limpeza: tinta, pincel e lixa; 02(dois) centos de envelopes pardo 36 cm x 26 cm; 01 (um) cento de envelopes pardo 32,5 cm x 23 cm; 01 (um) cento de envelopes pardo 28 cm x 20 cm; 06 (seis) cadeiras e uma verificação no telhado da sede, para correção de goteiras.

Esperando o atendimento de V. Excia. para a boa apresentação da sede, subscrevo-me,

Atenciosamente,

Manoel Luis Duque
Manoel Luis Duque

Figura 164: Carta enviada ao Prefeito Antônio da Cunha Resende Ninico em 1981

Também foi encontrado um bilhete advindo do gabinete do então prefeito, Eduardo Brás, contendo o compromisso de doar mensalmente um valor para subsidiar as ações do grupo. O documento, possivelmente grafado pelo próprio prefeito, pois contém sua assinatura e carimbo, foi datado em 7 de maio de 1997 e traz a seguinte informação: “Aos amigos da Corporação Musical São Vicente Férrer, a partir do próximo mês, estarei doando mensalmente [---] a banda no valor de R\$850,00. Um abraço” (Figura 165). Chama atenção que este valor representava um pouco mais do que sete salários mínimos tendo em vista os padrões da época, mas especialmente o fato do prefeito considerar que está realizando uma “doação” ao oferecer o suporte financeiro a um grupo que, ininterruptamente, vinha prestando um serviço cultural, educacional e social no município ao longo das últimas nove décadas daquele século.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

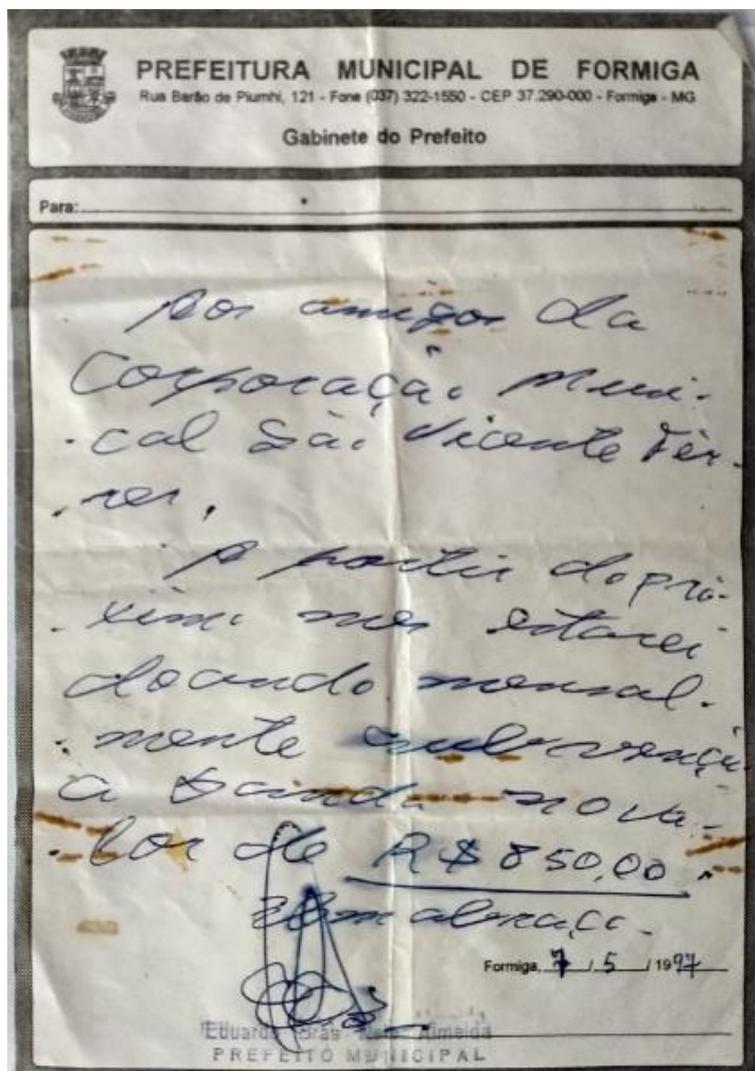


Figura 165: Bilhete contendo promessa de auxílio financeiro em 1997

A documentação epistolar ainda nos permite verificar os intercâmbios culturais ocorridos entre grupos musicais das cidades da região e perceber como se dava a comunicação para que as bandas pudessem se reunir em eventos promovidos pelas mesmas. Na carta que Manoel Duque enviou para Arlindo Pereira Guimarães em 05 de maio de 1982 em resposta à carta-convite recebida em 30 de março daquele mesmo ano, podemos perceber que houve um convite por parte da Prefeitura Municipal de Perdões para que a Corporação Musical São Vicente Férrer se deslocasse até a cidade para a apresentação em um evento, solicitando ao maestro informações sobre o grupo, como, por exemplo, a quantidade de integrantes que, naquela altura, enumeravam-se vinte e cinco músico na euterpe formiguense.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

Formiga, 05 de maio de 1.982.

Ilmo.Sr.
Arlindo Pereira Guimarães
DD. Secretário da Prefeitura
Municipal de Perdões.

Acusamos o recebimento de sua carta datada de 30-03-82,
na qual confirma a data oficial da presença da nossa
Banda Musical nessa cidade.

Informamos ainda que o número de componentes que formarão
nossa Corporação é de 25 (Vinte e cinco) participantes.

Sem mais, antecipamos nossos agradecimentos,

Atenciosamente,

Manoel Luis Duque
Presidente da Corporação Musical
São Vicente Férrer - Formiga- MG.

Figura 166: Carta em resposta ao município de Perdões/MG

Alguns dos documentos nos permitem ter exemplos sobre como os repertórios transitavam entre as cidades e como ocorriam as partilhas entre músicos e compositores. A carta a seguir foi enviada por José Miguel Fernandes (Figura 167), que também se identifica como Zé Arcanjo, para José Geraldo da Silva em 23 de julho de 1971 por intermédio de um caminhoneiro que transportava cal entre as cidades de Bragança Paulista e Formiga. Em seu texto, encomendava a entrega de uma valsa às mãos do maestro José Eduardo Júnior “regente da gloriosa Banda Sinfônica São Vicente Férrer desta tradicional terra (Formiga) para ser executada em retretas nos jardins públicos desta cidade”. Na mesma correspondência, Zé Arcanjo ainda pediu que José Geraldo entregasse para José Ribeiro da Silva, em Arcos, a peça “Bodas Sacerdotais” e uma valsa em homenagem às filhas deste último. O remetente ainda recomenda que antes de proceder com a entrega na cidade vizinha, José Geraldo produza

cópias destas peças para a Banda São Vicente Férrer e que, se possível, lhe envie uma carta informando sobre o quanto suas composições foram apreciadas, ou não, pelos destinatários.

Ainda neste documento, Zé Arcanjo solicita que lhe seja enviada uma cópia do “Dobrado São Vicente Férrer”. Por fim, o músico informa que, aos seus 71 anos de idade, está na direção de uma “Pequena Bandinha Parochial” e que, mesmo sendo capaz de tocar baixo, bombardino, tumbone e piston, devido a idade, encontra dificuldades para performar com excelência. A forma afetuosa pela qual Zé Arcanjo se dirige a José Geraldo, o respeito expresso por José Eduardo Júnior, e as saudações enviadas aos demais integrantes da Corporação Musical São Vicente Férrer, que são tratados como colegas no âmbito do bibliete, demonstra um forte ligação entre o remetente, os músicos e o contexto ao qual suas composições se destinam que é, de forma geral, os espaços de práticas musicais formiguenses ocupados pela banda.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

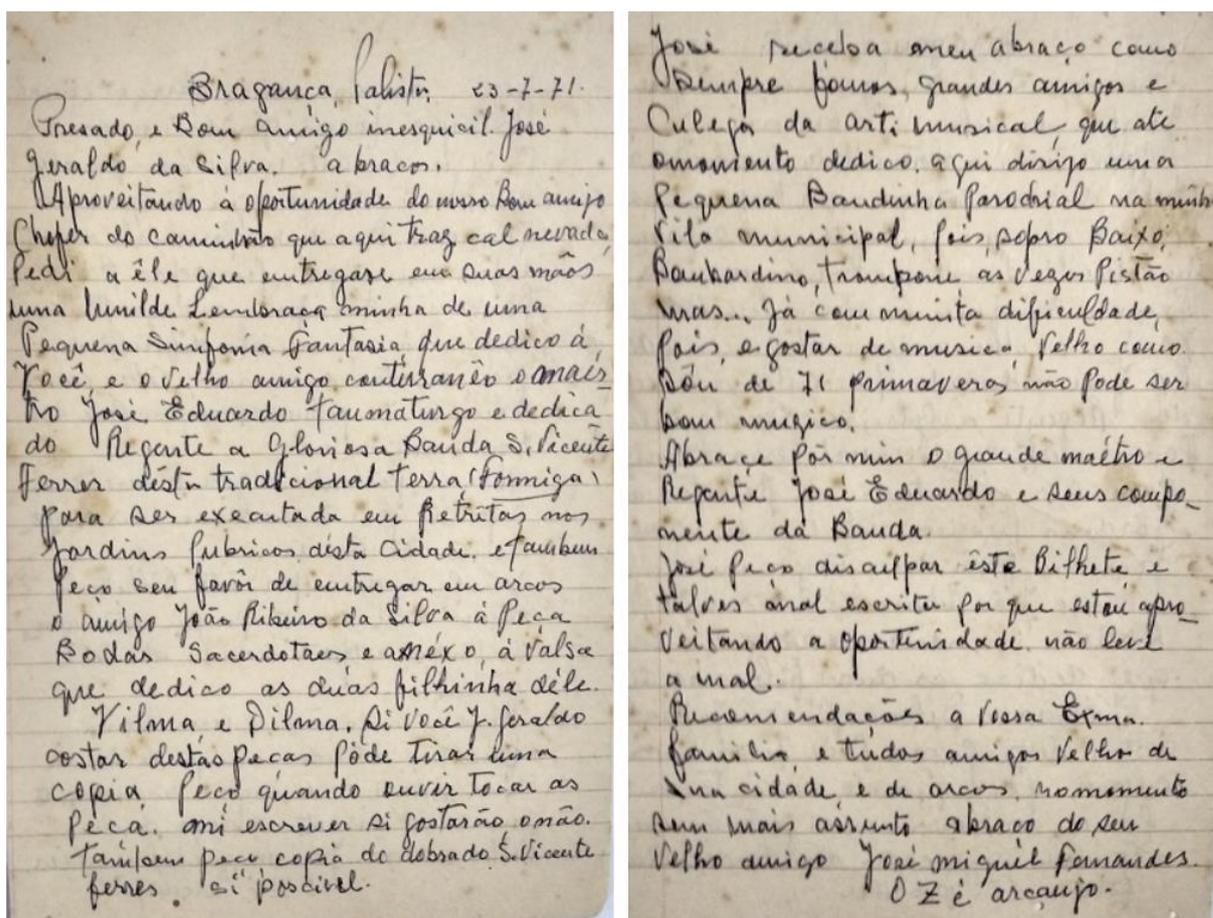


Figura 167: Carta de Zé Arcanjo, para José Geraldo da Silva, datando 23 de julho de 1971

Podemos compreender que uma banda, enquanto agente social, possui relevância para além de sua capacidade de manutenção, fomento e difusão cultural, atuando também em uma frente que se relaciona diretamente com a educação musical, promovendo processos variados, muitas das vezes gratuitos, de formação em música (PIETRA, 2021). Os momentos de aprendizagem dentro do contexto de uma banda ocorrem em momentos extrapolam as situações de ensino, uma vez que as práticas são constituídas em torno de uma sociabilidade pedagógico musical própria do convívio em grupo (REZENDE, 2016a).

Ao longo desta pesquisa, ao conversarmos com antigos músicos e pessoas que tiveram alguma ligação com as atividades musicais da Corporação Musical São Vicente Férrer, ficou claro o papel formador da instituição dentro da comunidade formiguense. Tendo em vista a perspectiva documental, foram encontrados documentos que atestam esse gênero de atividade no âmbito do grupo. Um exemplo disso é o manuscrito contendo um teste de música, datado em 12 de maio de 1948 (Figura 168), e que, embora não tenha sido possível alcançar detalhes sobre sua forma de aplicação, pode-se perceber que o mesmo envolvia a identificação de notas grafadas em clave de fá e a construção de escalas a partir das armaduras em sustenidos e bemois.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

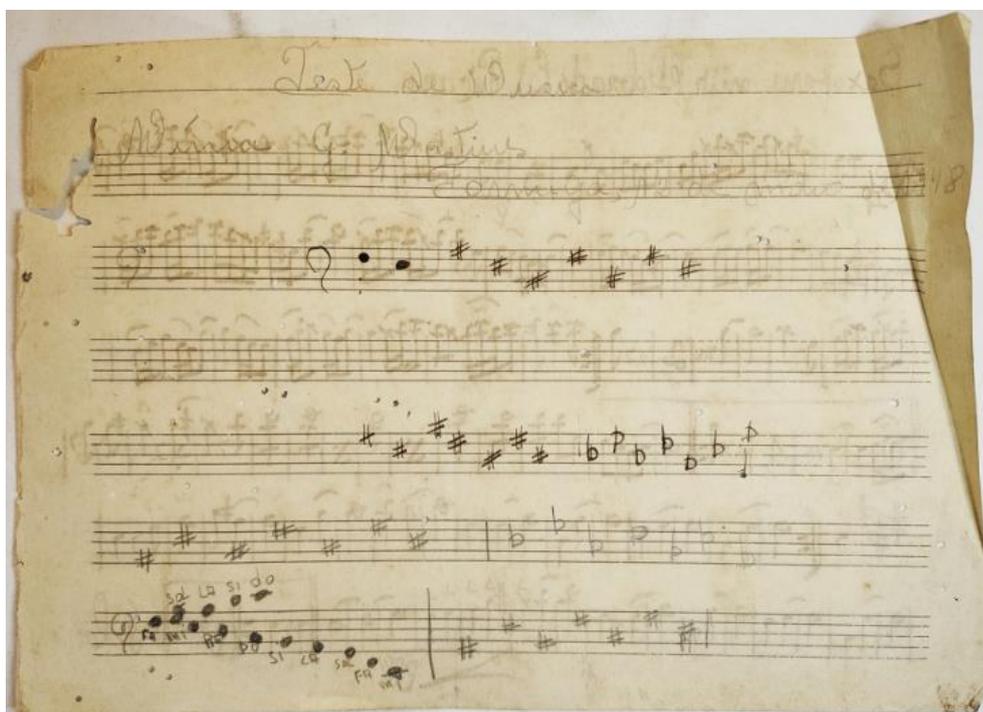


Figura 168: Teste de Música, 1948

Também foram encontrados manuscritos que remetem ao ensino e aprendizagem de temas relacionados à teoria básica da música (Figura 169), podendo ser identificados o estudo de tópicos pertinentes ao músico de banda, como, por exemplo, a identificação de notas grafadas na pauta a partir das claves de sol e fá, o estudo de tessituras, bem como o estudo de escalas maiores e escalas enarmônicas. A partir das informações levantadas e da existência de documentos que oferecem indícios destas práticas voltadas ao ensino, aprendizagem e que integram o processo de formação e educação musical dentro da Corporação Musical São Vicente Férrer, é possível que novas pesquisas sejam alçadas nesta direção, buscando compreender melhor as situações cotidianas de musicalização dentro do espaço sociocultural da banda.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

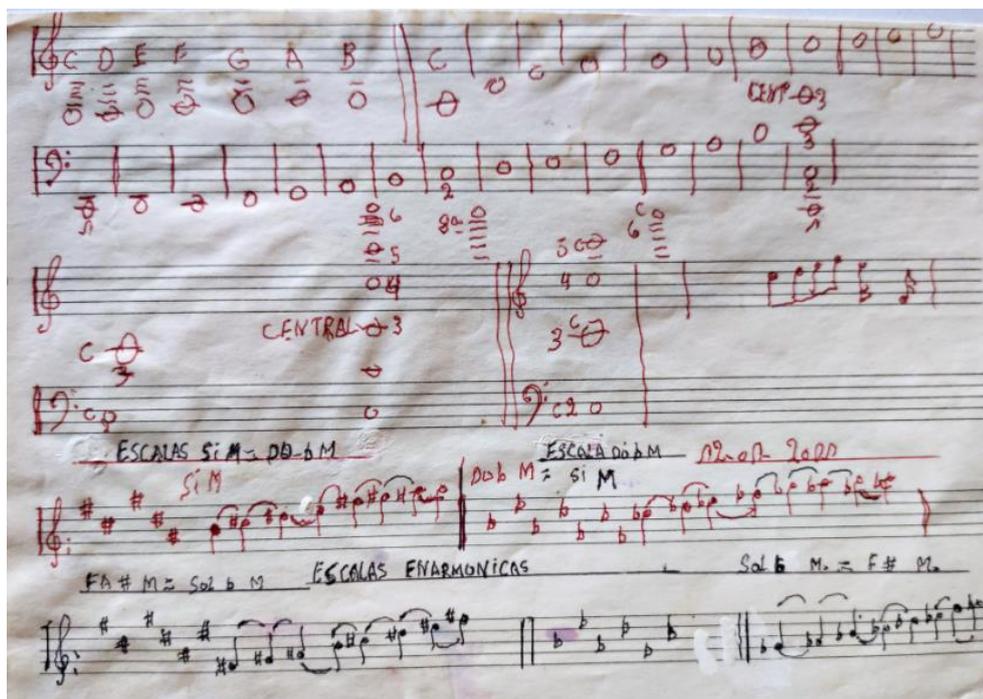


Figura 169: Excerto de caderno encontrado no acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

Também foram encontrados cadernos de música provenientes do Colégio e Escola Técnica de Comércio Antônio Vieira contendo centenas de cópias de marchas e dobrados realizadas ao longo da década de 1970 por variados copistas, dentre eles, Jefferson Duque e Remaclo Duque, ambos filhos de Manoel Duque (Figura 170). De acordo com um depoimento de Remaclo, os cadernos foram doados à banda, uma vez que possuíam pautas para a grafia musical e o colégio em questão, no qual havia aula de música, teria deixado de funcionar. Assim, os materiais doados foram utilizados para a realização de cópias do repertório

da banda. Em cada um dos cadernos havia uma indicação fazendo referência ao seu dono ou à quem o repertório copiado se destinava.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 170: Cadernos de música doados do Ginásio Antônio Vieira para a Banda São Vicente Férrer

O acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer possui muitos outros documentos que ainda não puderam ser estudados em detalhes, como por exemplo, cardenos com descrição do fluxo de caixa da instituição, documentos ligados à instrução e formação dos músicos, manuscritos com anotações variadas que trazem informações sobre copistas, arranjadores, instituições, dedicatórias, homenagens e cidades nas quais os documentos foram produzidos e pelas quais o repertório pode ter transitado ou se originado. O acervo desta banda ainda demanda muitas pesquisas para que possamos compreendê-lo de fato e, mais ainda, para que possamos compreender as tramas de fatos históricos inerentes à própria história de sua formação.

Seus documentos também possibilitam compreender aspectos da história mais recente da banda e acontecimento do final do século XX e início do século XXI, quando a banda teria encerrado suas atividades. Em 1998 foi celebrado os 140 de emancipação política de Formiga e o aniversário de 90 de atividade da Corporação Musical São Vicente Férrer. O Evento contou com a realização de um encontro de bandas para o qual foram convidados muitos grupos de outras cidades de Minas Gerais. Diversas cartas foram expedidas pelo então prefeito Eduardo Brás (Figura 171) e pela então secretária municipal de cultura Valéria Mezêncio Castro convidando grupos para integrarem a programação da festividade.

Fonte: Acervo da SECULT

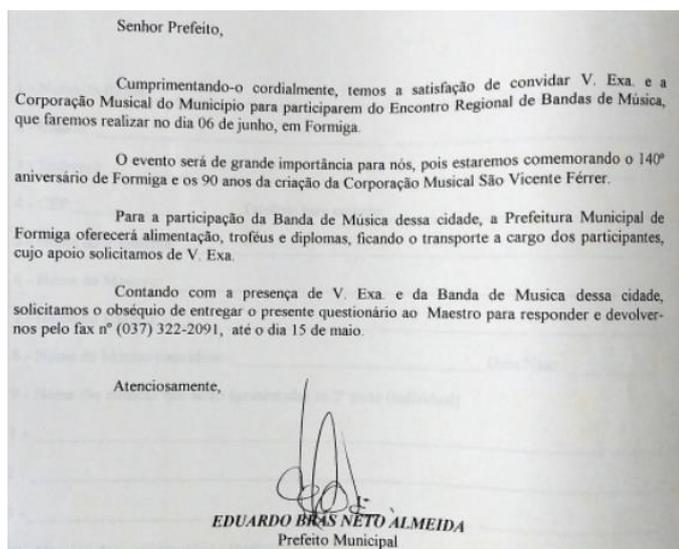


Figura 171: Carta-convite para o encontro de bandas em comemoração aos 140 anos de emancipação política de Formiga e aos 90 anos de atividade da Corporação Musical São Vicente Férrer expedida em 7 de maio de 1998

Para este evento, foram garantidas a participação de pelo menos onze conjuntos musicais advindos de outros municípios mineiros (Figura 172). Para que fosse feito um levantamento sobre o contato das bandas que seriam convidadas, Valéria solicitou os endereços dos grupos que participaram do evento de celebração aos 100 anos da cidade de Belo Horizonte (Figura 173).

Fonte: Acervo da SECULT

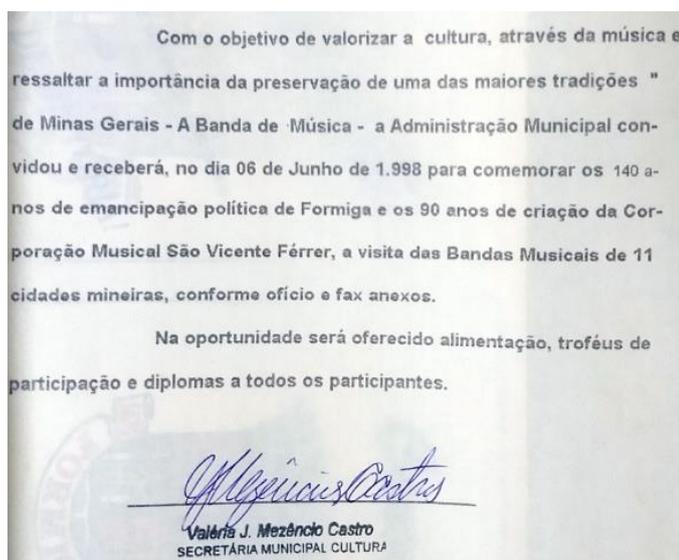


Figura 172: Comunicado sobre a participação de onze bandas no encontro realizado na cidade de Formiga em 6 de junho de 1998

Fonte: Acervo da SECULT

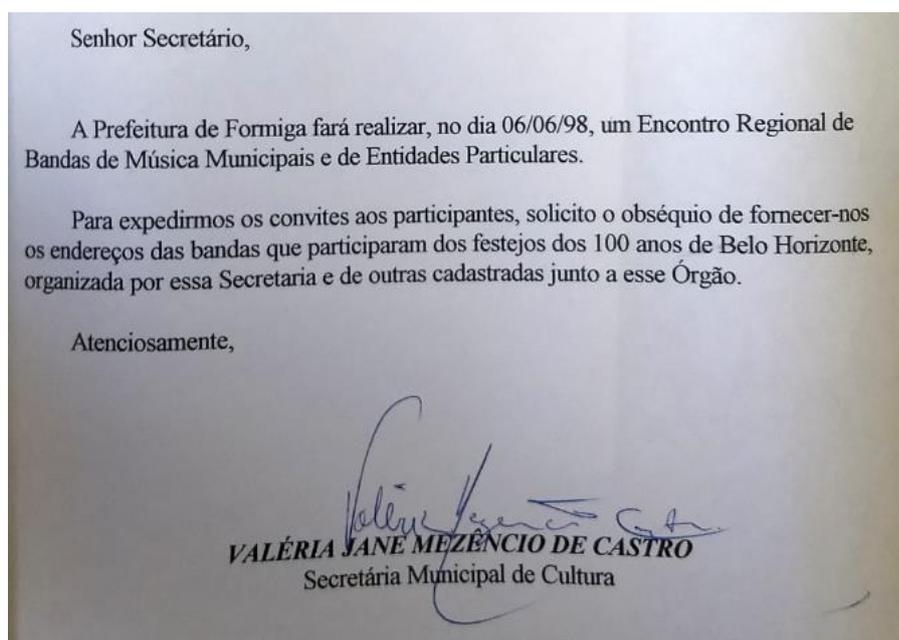


Figura 173: Solicitação de endereços de bandas mineiras atuantes em 1998

Para a realização do evento de celebração conjunta do 140º aniversário do município de Formiga e dos 90 anos de atuação da Corporação Musical São Vicente Férrer, foram convidadas diversas bandas de outros municípios mineiros. Em meio a documentação levantada, foi possível encontrar cartas da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus de Matozinhos/MG e da Corporação Musical São José da Lapa/MG declinando ao convite e justificando a existência de outros compromissos para a data da comemoração.

O evento contou com a participação de onze bandas de outros municípios de Minas Gerais cujos detalhes sobre sua denominação, cidade sede, quantidade de músicos integrante do grupo, identificação do maestro, dentre outros, foram coletados pela Prefeitura Municipal de Formiga mediante um questionário enviado juntamente com a carta convidando os conjuntos para as festividades (Quadro 3).

Nome da Banda	Cidade	Nome do Maestro	Qtd.
Lira Monsenhor Otaviano	Santo Antônio do Monte/MG	Não informado	---
Sociedade Musical Santo Antônio	Alvinópolis/MG	Edvaldo Pindaro Policarpo	40
União Rioverdense	Três Corações/MG	Edgard Xavier Archanjo	35
Banda de Música União dos Artistas	Sete Lagoas/MG	Hélio de Oliveira Costa	40
Banda de Música Santa Cecília	Pains/MG	Newton de Castro	17
Lira Nossa Senhora do Carmo	Cermésia/MG	Geraldo Luiz dos Santos	27
Lira Musical Ulisses Tomaz	Santo Antônio do	Aurélio Dutra	36

	Amparo/MG		
Corporação Musical São Pio X	Andrelândia/MG	Wilson Pereira	33
Banda Municipal Pedro Augusto Macedo	Alterosa/MG	José Angelo Vaz	25
Sociedade Musical Lira de Santa Rita	Viçosa/MG	José Vitor Portugal	45
Corporação Musical Lira São Sebastião	Itatiaiuçu/MG	Charles Bruno Roussin	13

Quadro 3: Grupos participantes das festividades de celebração dos 140 anos do município de Formiga e dos 90 anos de atividade da Corporação Musical São Vicente Férrer

Para participação na ocasião, foi solicitado aos grupos que informassem três músicas que seriam apresentadas individualmente por cada banda (ver Quadro 4). Embora não tenha sido encontrada nenhuma lista de música que deveriam ser tocadas em conjunto, o documento nos permite interpretar que houve, ou estava planejado para acontecer, um momento em que todos os grupos musicais interpretariam um repertório em apresentação conjunta. Contudo, a programação do evento, localizada junto ao mesmo maço de documentos, indica que às 9 horas do dia 6 de junho ocorreu um ato solene na Praça Getúlio Vargas, no centro de Formiga, o “hasteamento de bandeiras com a execução do Hino Nacional por todas as Bandas, sob regência do Maestro Manoel Luiz Duque de Formiga”.

Grupo	Repertório
Lira Monsenhor Otaviano	Não informado no documento
Sociedade Musical Santo Antônio	1. Estoy Enamorado 2. Live is All 3. Jamais te Esqueceremos
União Rioverdense	1. Dr. Godofredo Tinoco 2. Pedro Glória 3. Major Noronha, de José Germano Costa -Tricordiano
Banda de Música União dos Artistas	Não informado no documento
Banda de Música Santa Cecília	1. Mestre José Caxico 2. Mestre José Goulart 3. Sargento Arlindo
Lira Nossa Senhora do Carmo	1. Dobrado Dois Corações 2. Dobrado Capitão Caçula – Dobrado Anastácio 3. Touro Bravo
Lira Musical Ulisses Tomaz	1. Jardinópolis (dobrado) 2. Verzídia (bolero) 3. Quem Sabe (fox)
Corporação Musical São Pio X	1. Jardinópolis 2. Bolero nº 1 3. 16 de Julho

Banda Municipal Pedro Augusto Macedo	<ol style="list-style-type: none"> 1. Brasil Glorioso (dobrado) 2. E a Orquestra Tocou Uma Canção (bolero) 3. Ti Voglio Tanto Benne (canção)
Sociedade Musical Lira de Santa Rita	<ol style="list-style-type: none"> 1. Janjão (dobrado) 2. Bolero nº 4 3. Tema Nordestino ou Valsa Kely
Sociedade Musical Santo Antônio	<ol style="list-style-type: none"> 1. The Final Countdown 2. New York, New York 3. Festival de Clássicos

Quadro 4: Repertórios informados pelos grupos participantes das festividades de celebração dos 140 anos do município de Formiga e dos 90 anos de atividade da Corporação Musical São Vicente Férrer

A documentação indica que este evento contou também com a realização de um grande desfile cívico-militar no centro da cidade e que este envolveu a participação de instituições locais como a própria Corporação Musical São Vicente Férrer, escolas estaduais, municipais e particulares com suas fanfarras, assim como o Tiro de Guerra. O desfile também integrou as bandas de outras cidades mineiras listadas acima e uma banda da Polícia Militar, sem identificação do seu batalhão em específico (Figura 175). Embora este tenha se configurado com um evento distinto, em celebração aos 90 anos da Corporação Musical São Vicente Férrer, a documentação presente nos acervos formiguenses, de modo geral, atestam para o amplo envolvimento da euterpe nas ocasiões de festejo comunitário, integrando e marcando presença nas atividades culturais do município.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 174: Corporação Musical São Vicente Férrer em apresentação na Inauguração do Terminal Rodoviário de Formiga em setembro de 1988

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 175: Corporação Musical São Vicente Férrer ao lado da Banda do 7º Batalhão da Polícia Militar de Bom Despacho durante a celebração do aniversário da cidade de Formiga em 1988

Na fotografia a seguir (Figura 176), também podemos identificar algumas das mudanças que ocorreram na formação da banda ao longo dos anos e é possível verificar a presença de Fernando Prado, que antes tocava trompa, tocando tuba, bem como, Batalzar, que tocava bumbo, surge tocando saxofone. Por intermédio de Remaclo Duque, foi possível identificar, da esquerda para a direita, os seguintes componentes na foto: Murilo, portando o trombone; Mestre Quinha, com o saxofone tenor; o próprio Remaclo, portando o piston; Geraldo de Paula, com o tarol; Nelson, com o piston; Valtemiro, com o bumbo; Fernando, com o baixo tuba; José Modesto, com o trombone; Geraldo Souza, portando o tarol; Vantuil Basílio, que tocava saxofone alto; José Josino, com a caixa; Geraldo Duque, com o Bombardino; Baltazar, que tocava saxofone tenor; Germy, com os pratos; Nego, com a caixa; por fim, o regente, Manoel Duque, que também tocava a clarineta.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 176: Corporação Musical São Vicente Férrer em 1989 na praça da Igreja Matriz

Em 2008, celebrando os 100 anos desde a fundação da banda, o Colégio de Aplicação do UNIFOR-MG realizou uma exposição em homenagem à Corporação Musical São Vicente Férrer, exibindo parte do acervo, fotografias e também os troféus conquistados pela banda e que estavam sob a guarda de Monoel Duque (Figura 177). O próprio regente foi convidado para comparecer à ocasião e existem fotos deste momento em meio ao seu acervo pessoal, atualmente sob tutela de sua família.

Fonte: Acervo pessoal de Remaclo Duque



Figura 177: Troféus conquistados pela Corporação Musical São Vicente Férrer em exposição dos 100 anos da banda em 2008, Colégio de Aplicação do UNIFOR-MG.

Não foi encontrada uma informação específica que ateste o fim das atividades da Corporação Musical São Vicente Férrer, mas foi possível compreender que, em 2008, a banda já não estava mais em atividade. No livro de atas da banda, foi possível encontrar registros que indicam seu funcionamento e atividades até o ano de 2003, sendo que, após esse ano, nenhum registro pôde ser obtido. As informações registradas nas atas da Corporação Musical São Vicente Férrer demonstram que, desde 1998, a entidade vinha passando dificuldades “com a promessa do poder público em ajudar e apoiar” suas atividades e que “foram assinados dois convênios com a prefeitura cancelados pela mesma”. Essa conjuntura aparece descrita em todos os registros dos anos seguintes até 2003, nos quais as falas do presidente da euterpe surgem sempre “parabenizando todos que mesmo sem apoio do poder público ou qualquer outro apoio estão firmes e fortes sustentando uma entidade quase centenária”.

Embora existam diferentes versões e hipóteses sobre o fim da Corporação Musical São Vicente Férrer que são veiculadas oralmente em meio pessoas ligadas aos contextos culturais, musicais e políticos da cidade de Formiga, as evidências documentais disponíveis no acervo advindo das atividades da euterpe indicam que o funcionamento da banda cessou devido à

falta de incentivo, especialmente financeiro, uma vez que, sem recursos suficientes, seria inviável continuar com a manutenção dos trabalhos que ocorriam em seu âmbito, como, por exemplo, os ensaios, as apresentações, restauração do patrimônio, bem como a formação de novos musicistas.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

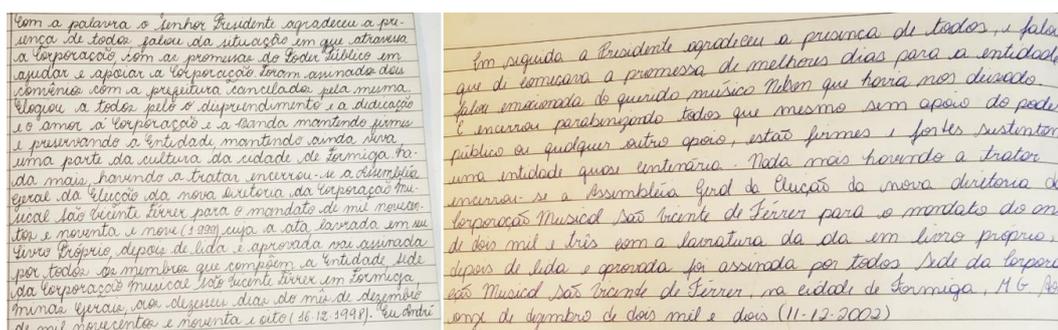


Figura 178: Excertos manuscritos das atas de reuniões ordinárias da diretoria da Corporação Musical São Vicente Férrer ocorridas 1998 (esquerda) e 2002 (direita)

A Corporação Musical São Vicente Férrer desempenhou um papel notável no ao longo da história das práticas musicais em Formiga, permanecendo em atividade contínua por quase um século e se configurando como uma entidade de prática e formação cultural cuja atuação e papel social é perceptível ao longo de quase todo o século XX. Nesta pesquisa foi apresentada uma parcela do que foi possível apreender através do trabalho com o acervo remanescente de sua história e que, embutido em si, carrega ainda muitas temáticas que, esperamos, possam ser abordadas no futuro.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 179: Corporação Musical São Vicente Férrer

Por fim, ao longo da pesquisa empreendida, não foram encontrados muitos registros audiovisuais que contivessem a banda em performance. Um dos exemplos acessados foi disponibilizada por Cleber Antônio de Oliveira no acervo virtual do grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes* e que contém imagens da Corporação Musical São Vicente Férrer tocando durante a celebração do aniversário de Formiga em 1982. No vídeo encontrado podemos visualizar alguns dos integrantes mencionados ao longo do presente texto, sobretudo, o maestro José Eduardo júnior, já em idade avançada. Por meio das indumentárias, também é possível verificar a integração de membros da banda com a Fanfarra da Escola Normal, a qual será abordada ainda neste estudo (ver sessão 3.2).

O referido registro audiovisual pode ser apreciado por meio do *QR-Code* disponibilizado a seguir (Figura 180). Este recurso possibilita a integração entre diferentes mídias e possibilitam ao leitor o acesso instantâneo ao material digital por meio de um procesimento de scanner que pode ser realizado a partir de equipamentos que contenahm câmara, como, por exemplo, um *smartphone* e semelhantes. No âmbito das pesquisas musicológicas, a integração intermediática pode se configurar como uma ferramenta ou estratégia relevante, uma vez que facilita o acesso e a aproximação com contextos sonoros pesquisados e os materiais coletados durante uma pesquisa (EUFRÁSIO, 2018a; OLIVEIRA, 2017b).

Fonte: Acervo de Cleber Antônio de Oliveira



Figura 180: Performance da Corporação Musical São Vicente Férrer em 1982⁶⁴

Ao refletirmos sobre o acervo da Corporação Musical São Vicente, primeiramente devemos ter que em mente suas dimensões no que diz respeito a quantidade de documentos e o período temporal que está abarcando. Neste sentido, os documentos oriundos das práticas

⁶⁴ Disponível em: <https://youtu.be/evoE46AU7iI>. Acesso em: 03/07/2022.

desta entidade representam um importante ponto na cartografia proposta neste estudo e, mais uma vez, demonstra a necessidade de pesquisas a partir de suas fontes, estas, potencialmente frutíferas no que diz respeito a temas ligados a história e música. Temos em vista um acervo que, a partir das iniciativas empreendidas ao longo desta pesquisa, encontra-se, agora, acomodado em uma instituição com condições de proceder com os tratamentos necessários para sua preservação histórica e capaz de viabilizar e desenvolver projetos específicos que deem continuidades aos estudos aqui iniciados, uma vez que também está apta a receber pesquisadores. Neste sentido, não podemos deixar de considerar que as informações aqui apresentadas, bem como as lacunas por detrás destas, são também um convite à produção de pesquisas musicológicas sobre a cidade Formiga, sua região, seus acontecimentos musicais, culturais, sociais e as trajetórias dos grupos e indivíduos que ali viveram.

1.5. Outros Acervos: Escolas, Biblioteca e uma Comunidade Virtual

Nesta sessão, serão abordados outros espaços em que foi possível encontrar documentos que contribuíram no processo de compreensão acerca das práticas musicais na cidade de Formiga, mas que, no conjunto desta pesquisa, foram menos explorados e não demandaram intervenções diretas em relação à organização do seu conteúdo. Neste sentido, será apresentada uma breve descrição da documentação de interesse a este estudo localizada na Biblioteca Pública Municipal Doutor Sócrates Bezerra de Menezes; na Escola Estadual Jalcira Santos Valadão, antiga Escola Normal de Formiga; e no Colégio Santa Teresinha de Formiga. Cada um destes espaços contém suas especificidades e esses traços refletem nas tipologias de fontes documentais geradas e mantidas sob suas tutelas.

Dentre estes acervos, talvez o mais simples de descrever seja o da Biblioteca Pública Municipal, um dos primeiros pontos visitados durante a fase inicial desta pesquisa. Em seu acervo, existe pouca documentação referente à música e praticamente não possui documentos de cunho musicográfico. Por outro lado, possui uma série de fontes bibliográficas e hemerográficas que possibilitam a compreensão sobre aspectos importantes da formação social do município, guardando uma sessão dedicada à autores formiguenses e documentos que remetem à história da cidade. A maior parte de seu conteúdo está inventariado e catalogado, facilitando a busca a parti de temas específicos como história e música.

Fonte: Acervo da Biblioteca Pública Municipal Doutor Sócrates Bezerra de Menezes



Figura 181: Exemplo de documento catalogado na Biblioteca Pública Municipal de Formiga

A Biblioteca Pública Municipal foi criada através da Lei Municipal de número 132, de 13 de setembro de 1951, pelo então prefeito Dr. Sócrates Bezerra de Menezes, designado seu patrono pela Lei Municipal de número 839, publicada em 1972. Dentre a documentação de interesse para esta pesquisa, foram encontrados periódicos diversos, como jornais e revistas veiculados localmente, livros, coletâneas, folhetos, programas de eventos e documentos de cunho memorialista, redigidos por personalidades locais.

Por sua vez, o acervo do Colégio Santa Teresinha, educandário confessional fundado em 1938 a partir do intermédio do Padre Remaclo Fóxius com a Congregação das Pequenas Irmãs da Divina Providência (FERREIRA, 2002), possui várias fontes que possibilitaram uma melhor compreensão sobre as atividades musicais relacionadas aos processos educativos em Formiga, sobretudo a partir da iconografia levantada na biblioteca da instituição. Em meio à documentação existem dezenas de fotos que documentam práticas musicais relacionadas especialmente com fanfarras (tema abordado com mais detalhes na sessão 3.2 deste trabalho).

Embora não tenham sido encontrados documentos musicográficos em meio à documentação cedida por esta instituição, os documentos que podem ser considerados como fontes para o estudo da música, além das várias fotografias, são os registros de tipologia variada sobre eventos, atas, e documentação escolar, atestando a existência de ensino de conteúdos relacionados a prática musical no âmbito deste educandário e a realização de

diversos eventos que integravam a comunidade escolar e uma parcela sociedade formiguense, sobretudo a elite cultural local (ver sessão 3.1).

De forma semelhante, o acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão, cujas raízes remetem ao final da década de 1920, contém vários documentos iconográficos, hemerográficos e outros produzidos a partir das atividades realizadas pela própria instituição e por seu corpo discente ao longo do século XX. Dentre estes, destacam-se as fotografias que dão testemunho sobre eventos e atividades estudantis envolvendo arte e música, bem como documentos de registro institucional, como, por exemplo os vários livros contendo as Atas de Promoção da Escola Normal (correspondendo aos períodos entre 1928-1934 e 1956-1961) e os Livros de Matrícula (1298-1941). No que diz respeito aos interesses desta pesquisa, essa documentação manuscrita permitiu identificar a ocorrência de diversas atividades em torno da formação e educação musical da mocidade formiguense a partir da existência das disciplinas “Música e Canto Coral” e “Canto” (tema abordado na sessão 3.1).

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão

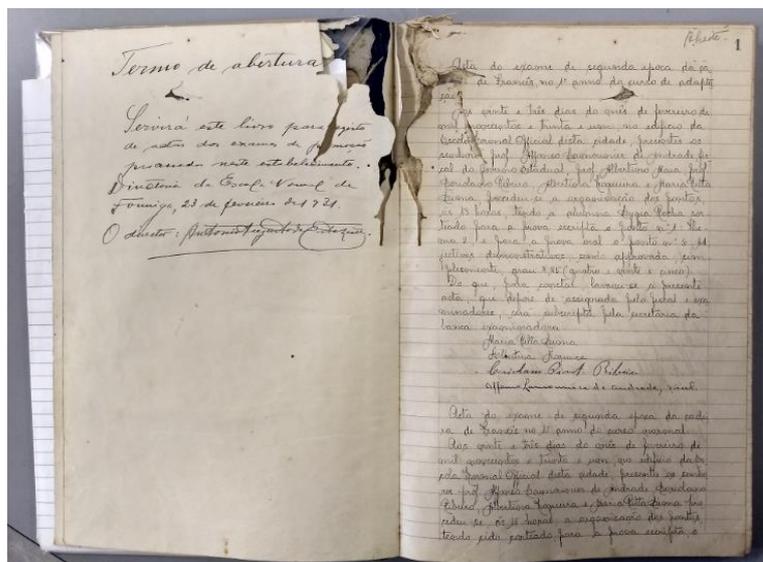


Figura 182: Exemplo de livro contendo as Atas de Promoção

Nestes livros é possível conhecer as disciplinas que eram ministradas, seus professores, o corpo discente, os tipos de atividades realizadas, bem como o desempenho estudantil em relação aos conteúdos abordados. Por meio desta documentação, uma análise minuciosa, permitiria, por exemplo, a reconstrução de trajetórias discentes em relação aos processos de formação musical promovidos dentro deste educandário. Os livros trazem registros como o nome completo dos discentes, idade, curso, filiação, local de nascimento, local

de residência e um campo contendo observações. Existem também informações referentes aos valores financeiros pagos ao educandário.

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão

The image shows an open ledger book with two pages of handwritten financial records. The left page is titled "Notas das alunas do 2º ano do curso de adaptação durante o mês de agosto de 1930". The right page is titled "Curso de adaptação durante o mês de agosto de 1930". Both pages contain columns for names, dates, and monetary values. The handwriting is in ink on aged paper.

Figura 183: Livro contendo as notas do corpo discente da Escola Normal na década de 1930

Em meio à documentação existem livros destinados à colagem de artigos e publicações oficiais destinadas à instituição. Estes livros contêm centenas de recortes referentes à decretos e leis, portarias, editais, avisos, instruções e resoluções, configurando-se como uma fonte essencial para compreensão da história da educação no município de Formiga.

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão

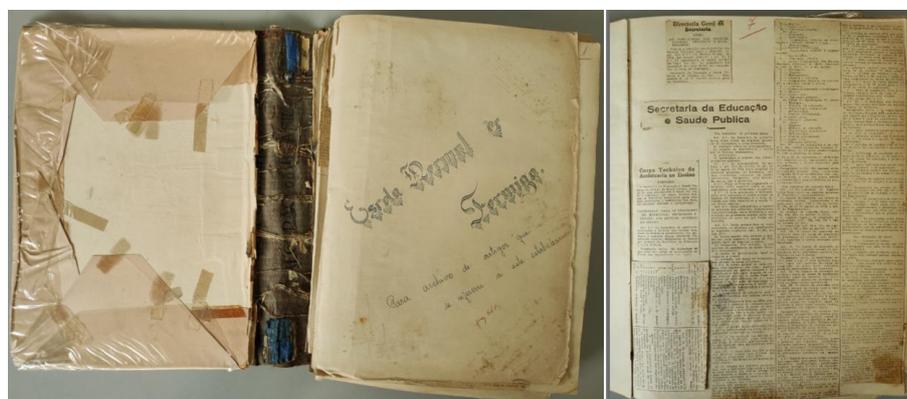


Figura 184: Exemplo de livro de registros e publicações referentes à Escola Normal

Ainda no acervo existem vários documentos, especialmente de cunho iconográfico e hemerográfico que possibilitam o levantamento de indícios relevantes para compreensão acerca das atividades esportivas em Formiga, sobretudo dentro do âmbito escolar. Neste sentido, o acervo oferece evidências em torno das práticas com vôlei, ginástica e, sobretudo, documentos relacionados às atividades das balizas, figuras que se destacam nos desfiles cívicos e nas participações da Escola Normal em festividades e concursos, atuando especialmente em conjunto com a fanfarra da instituição (Figura 185).

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão

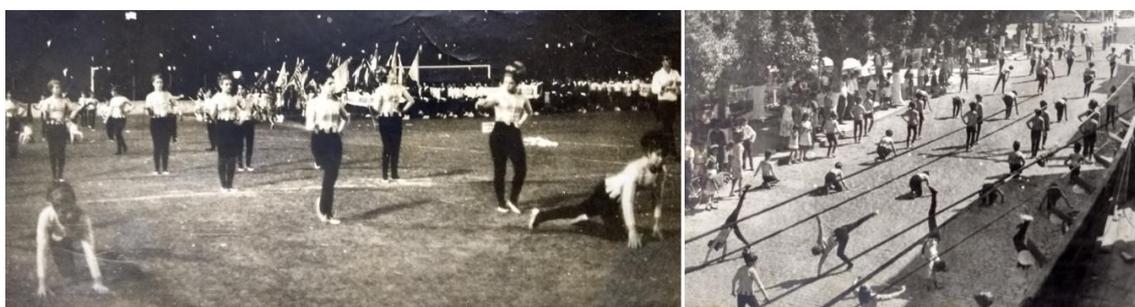


Figura 185: Balizas da Escola Normal

Em meio à documentação, também foi possível encontrar variados modelos de convites, panfletos, programas e divulgação de eventos, bem como recortes de jornais contendo reportagens que noticiaram a participação do educandário em alguma celebração, solenidade ou ocasião considerada como socialmente relevante, seja em Formiga ou em outras localidades. Como exemplo, podemos observar o convite para performance conjunta do Tiro de Guerra 261 e da Fanfarra “Maria de Lourdes Vaz” (que funcionava na Escola Normal) realizada no Campo do Formiga Esporte Clube em 1964 (Figura 186).

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão



Figura 186: Convite e fotografia retratando a Fanfarra da Escola Normal em 1964

O acervo hemerográfico contido na instituição chama a atenção por conter uma seleção de documentos que dizem respeito especificamente a citações sobre a instituição neste tipo de mídia e pelo fato de conter jornais produzidos pelos alunos no âmbito do educandário. Nestes periódicos escolares, os estudantes fazem cobertura de eventos realizados na cidade, temas relacionados aos seus interesses, bem como assuntos variados, servindo como uma fonte potencial para que possamos conhecer os processos vivenciados na educação formiguense a partir da perspectiva dos educandos, sobretudo no que diz respeito à música.

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão

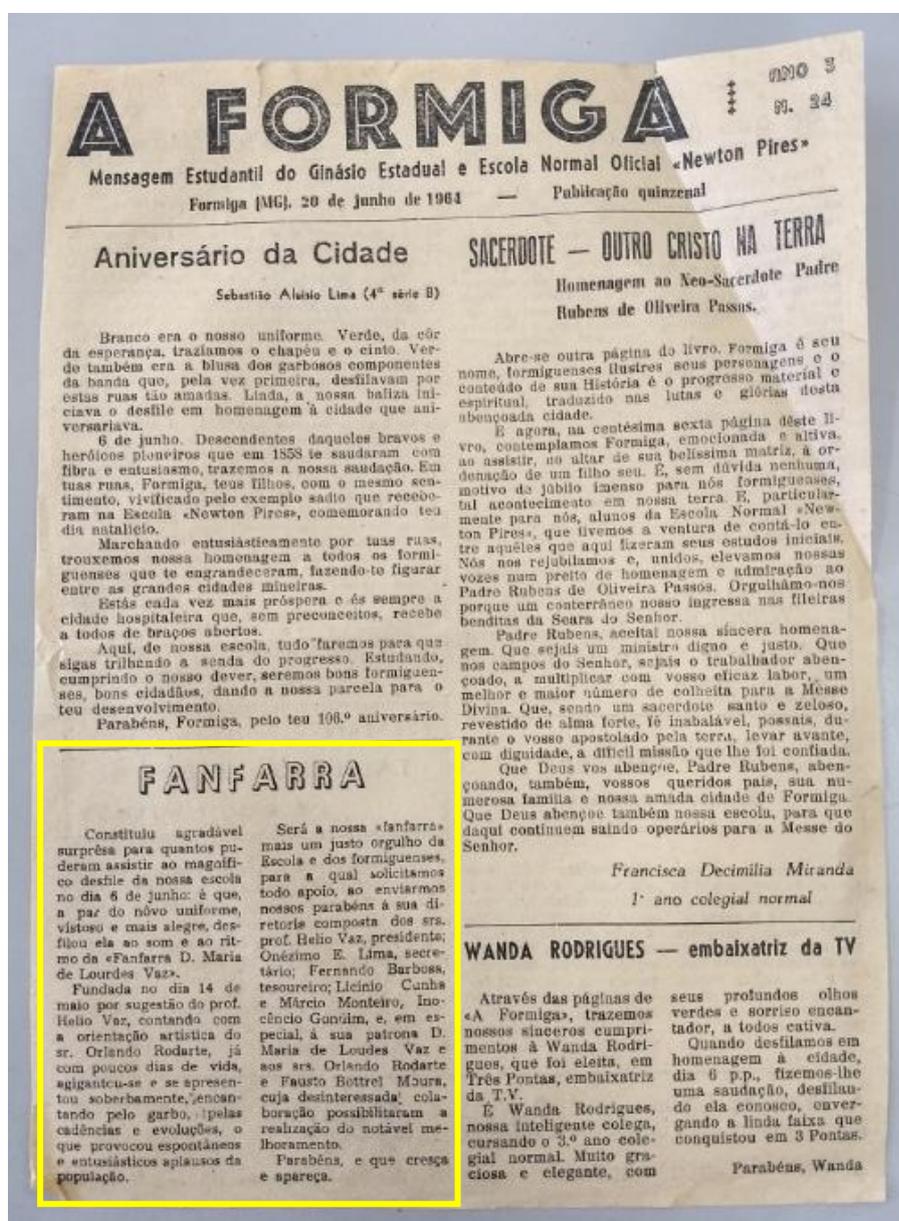


Figura 187: Exemplar do Jornal “A Formiga” de 20 de junho de 1964

Ainda na sequência da identificação dos acervos abordados, é válido destacar algumas considerações sobre o acervo virtual do grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*, hospedado na rede social *Facebook*, e as contribuições que este acervo e sua comunidade online de colaboradores deram para esta pesquisa. Este acervo configura-se como um repositório documental alimentado por seus próprios usuários e moderadores. Neste espaço virtual, cidadãos formiguenses compartilham documentos, sobretudo iconografia, tecem suas explicações, contam suas histórias e, sobretudo, abrem a possibilidade de interação entre os participantes do grupo em torno do conteúdo postado na rede. A maior parte destas interações ocorrem por meio do campo destinado aos comentários e, ao longo desta pesquisa, ofereceram pistas para que fosse possível averiguar informações e acessar evidências. Esta comunidade virtual se mostrou pertinente para a realização de pesquisas musicológicas, uma vez que, além de ser um local no qual os usuários inserem documentos, as próprias interações entre seus membros, que se dão de forma escrita e são registrados pela plataforma, ocasionam na geração de mais fontes.

Com o advento de tecnologias digitais no começo do século XXI, a humanidade passou a ter uma grande facilidade para criar, editar, excluir, difundir e acessar informações disseminadas em ambientes virtuais, culminando em uma rápida e simples disseminação destes novos registros (SANTOS; FLORES, 2018). Em outras palavras, com um smartphone em mãos e o acesso a uma rede social, em poucos segundos qualquer usuário pode digitalizar documentos e compartilhar seus dados com outros indivíduos, gerando um certo grau de independência em relação ao suporte físico que originalmente poderia ser caracterizar como recipiente exclusivo que detinha suas informações.

Por um lado, podemos considerar que estes avanços tecnológicos oferecem facilidades no que diz respeito à produção, uso e disseminação de documentos digitais e que isso gera um impacto considerável na produção de pesquisas documentais, bem como musicológicas, pois, tendo como exemplo este estudo, os documentos digitais representaram uma oportunidade constata de consulta aos diversos acervos digitalizados e, mesmo que à distância, foi possível ter acesso à diversas informações compartilhadas de maneira informal por inúmeros cidadãos formiguenses através da internet, em especial no grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*. Contudo, não podemos desconsiderar que o processo de digitalização pressupõe ainda uma necessidade de armazenamento físico e que está sujeito à obsolescência dos recursos e sistemas empregados no ciclo vital, estando condicionado à tecnologia de cada época e requer um suporte eletrônico (SANTOS; FLORES, 2018). Como exemplo prático, é

possível citar que alguns disquetes contendo fotografias de atividades musicais da EMMEL foram disponibilizados durante o levantamento documental realizado no educandário, porém, ainda não foram acessados diante da dificuldade para encontrar computadores com *hardware* capaz de realizar a leitura desta tecnologia que caiu em desuso nas últimas décadas.

Entretanto, no que diz respeito aos acervos digitais e a pesquisa musicológica, especialmente no caso desta pesquisa e nos levantamentos realizados a partir do grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*, podemos considerar que a disponibilização e o uso de fontes para o estudo das práticas musicais em acervos e repositórios hospedados em domínios digitais no âmbito da rede mundial de computadores, configuram-se com um espaço potencial para busca documentais, elencando especialmente três fatores: 1) Difusão de conteúdo; 2) Armazenamento e utilização; 3) Rede de sociabilidade; 4) Realização de buscas.

Primeiramente, devemos considerar que o fato de existir um ambiente virtual onde os usuários podem compartilhar conteúdos⁶⁵ e o seu armazenamento automático culminam na criação indireta de acervo alimentado pelos usuários do grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*. Estes processos de difusão e armazenamento possibilitam o acesso e a utilização das informações postadas, seja em forma de texto, vídeo, link, imagem, dentre outros. As formas pelas quais os usuários disponibilizam informações no grupo abrem margem para o acréscimo de “comentários”, que nada mais são do que informações complementares adicionadas posteriormente. Conseqüentemente, os resultados destas discussões originam um acervo de informações que se acumulam nesta segunda camada de dados, contendo registros de data, hora e autor, estando em constante expansão a partir do momento da postagem original.

Dentro do espaço de grupos do *Facebook*, existe ainda a ferramenta de busca, que possibilita a realização de pesquisas a partir de palavras contidas no texto de qualquer conteúdo compartilhado ou nos comentários adicionados posteriormente. O cariz comunitário deste tipo de acervo ainda potencializa as buscas em diversos sentidos, pois os usuários frequentemente alimentam a plataforma respondendo questões postas uns pelos outros e complementam informações. Como exemplo, podemos ver que a postagem de uma fotografia contendo um concerto realizado em praça pública ocasionou reações variadas nos usuários que, no decorrer do tempo, acrescentaram comentários que acresceram dados ao documento (Figura 188). Em meio a estes foi possível encontrar apontamentos sobre o repertório tocado no evento, pessoas que participaram e a identidade do professor diante do grupo.

⁶⁵ Essa disponibilização ocorre a partir de regras predeterminadas e está sujeita ao monitoramento realizado por administrados deste espaço dentro da rede social.

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 188: Excertos de comentários a partir de postagem na rede social

Um outro exemplo que ilustra o potencial do grupo como fonte de pesquisa e partilha de dados históricos foi a busca no âmbito desta pesquisa pela identificação da assinatura de Idelfonso Inotroza Barrientos, presente em meio aos documentos musicográficos do Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer (Figura 189). Após a publicação da imagem no grupo, rapidamente começaram a surgir comentários contendo informações pertinentes sobre quem poderia ser o autor da rubrica em questão, sendo o mistério sanado em poucos minutos. De forma colaborativa e complementar, os usuários ofereceram indicações sobre quem Idelfonso teria sido, qual foi sua origem, bem como quais os tipos de atuação e contribuições dadas à sociedade e à música Formiguense.

Dentre as funcionalidades da plataforma em que o grupo está hospedado, existe a funcionalidade de marcar o nome de outros usuários inscritos para que estes sejam notificados sobre a ocorrência de uma discussão de seu interesse e possam interagir mais rapidamente. Deste modo, ainda no exemplo abaixo (Figura 189), podemos perceber que os participantes da discussão começam a indicar nomes de outras pessoas que poderiam agregar informações de valor à questão posta em debate no grupo. Essa interação existente no âmbito virtual, para além das limitações geográficas e temporais, assim como a possibilidade de debater abertamente em rede sobre um documento que traz indícios históricos, faz com que, em poucos instantes, informações pertinentes venham à tona e também nos permitam identificar

interlocutores com o quais o processo de pesquisa pode vir a ocorrer de forma ainda mais direta, via chat, ou por meio do agendamento de entrevistas.

O reconhecimento da identidade do signatário Idelfonso Inostroza Barrientos possibilitou que a identificação desta mesma rubrica ocorresse em centenas de outros documentos presentes no acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer, tendo o potencial para ainda oportunizar a realização de mais pesquisas sobre este autor no âmbito dos documentos musicais deixados por ele, uma vez identificada sua relevância. Neste sentido, o grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes* ainda se mostra como um espaço para partilha, busca e armazenamento e produção de fontes.

Formiga, Fatos, Fotos & Filmes.

Vinie Eufrásio
Administrador · 8 de maio · 🌐

Olá pessoal. Nos últimos anos venho fazendo pesquisas nos acervos locais sobre as práticas musicais na história de Formiga. Faz um tempo, me deparei com essa assinatura, mas não consegui decifrar a quem pertence. Possivelmente foi um músico, copista, arranjador e compositor que atuou juntamente com a Corporação Musical São Vicente Férrer na primeira metade do século XX. Dado a relevância do trabalho deste senhor e sua visível atuação no contexto musical formiguense entres os séculos XIX e XX, gostaria muito de conseguir identificá-lo.

Caso alguém possa me auxiliar, ficarei imensamente agradecido!

J. Inostroza B.

Ver insights Alcance de 2,6 mil publicações >

👍 25 32 comentários

Gpcm C. Material Administrador
No livro do **Jose Francisco Paula Sobrinho**, na página 2826, consta um **Idelfonso Inostroza** assinando um documento em 1925. Deve ser o mesmo da assinatura. Pela sobrenome e primeiro nome, deve ser de origem hispânica.

Curtir Responder Compartilhar 7 sem Editado

Erik Gonçalves
Ines Maria De Souza Souza, você sabe quem é?

Curtir Responder Compartilhar 7 sem

Thais Duque
Conversei com meu pai o **Geraldo Duque** ele me relatou que em conversas com o Zeca (maestro da banda na época) "o senhor Zeca disse que a assinatura era de um senhor Chileno que copiou alguns tangos para a banda". Mas, meu pai não chegou a conhecer.

Curtir Responder Compartilhar 7 sem

Margareth Inostroza Maynard
Meu avô. Maestro **ildelfonso Inostroza Barrientos**.

Curtir Responder Compartilhar 7 sem

Margareth Inostroza Maynard
Origem: Chile.

Curtir Responder Compartilhar 7 sem

Cleber Souza Pereira
Margareth Inostroza Maynard pelas iniciais do nome e sobre nome é ele.

Curtir Responder Compartilhar 7 sem

Ines Maria Souza
Inostroza é um compositor de um dos hinos a cidade de Formiga.consulte o nome completo...

Curtir Responder Compartilhar 7 sem

Figura 189: Exemplo de partilhas de informações realizadas no grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*

Em meio às facilidades ocasionadas pela utilização de documentos coletados em ambientes digitais está o uso de *softwares* e aplicativos para seu manuseio e análise. Como exemplo, é possível citar uma fotografia bastante acessada no acervo virtual do grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes* (Figura 190) e que apresenta uma multidão reunida na Rua Barão de Piumhi, parada próximo ao antigo Açougue Modelo, em um evento aparentemente desconhecido e cujos comentários difusos existentes no grupo não conseguiram desvendar seu propósito. O mistério e originalidade que envolvem o evento fotografado o fizeram alvo de várias conjecturas no ambiente da rede social.

Analisando a fotografia, por meio da aplicação de *zoom* e determinados filtros, foi possível melhorar a qualidade da imagem e visualizar a integração de uma banda de música em meio à multidão (Figura 191). Considerando a hipóteses de se tratar da inauguração do referido açougue, como foi alegado em um dos comentários que surgiu no grupo, ela contrasta com o posicionamento do público que não está voltado na direção do mesmo. Por outro lado, podemos inferir se tratar de uma procissão de enterro de algum cidadão ilustre, como do conhecido Juca Pedro falecido na primeira metade do século XX, mas cujo uso dos chapéus neste possível contexto, seria um ato atípico para uma conduta respeitosa em evento deste cariz no interior mineiro⁶⁶.

Segundo o depoimento de Cleber Antônio de Oliveira⁶⁷, guardião do documento físico, no verso desta fotografia (Figura 190), consta a data de 01/05/1928, dia do trabalhador no Brasil e dia em que uma multidão foi fotografada em Formiga, posicionada, olhando para algo cuja atração tomou sua atenção e fez silenciar suas vozes e também a banda que, possivelmente, tocou pelo caminho até ali. Dentre os comentários presentes na rede social há observações sobre a maior parte dos cidadãos que compõem a imagem serem negros⁶⁸ e sobre a possibilidade de ser um momento de hasteamento da bandeira⁶⁹.

A primeira observação justifica-se pela ocasião do dia do trabalho e a ocorrência de uma possível solenidade, porém, acerca da segunda ponderação, podemos verificar que os músicos não estão tocando no momento exato da fotografia (Figura 191). Infelizmente a pesquisa acerca do conteúdo musicográfico do acervo da Corporação Musical São Vicente Ferrer ainda é demasiada incipiente para trazer informações complementares sobre seu repertório na década de 1920, o que demandaria um foco especificamente nos documentos provenientes de sua prática no referido período e que, considerando o caráter panorâmico do presente estudo, torna-se inviável em um primeiro momento.

⁶⁶ “Para interpretar a mensagem, é necessário familiarizar-se com os códigos culturais” (BURKE, 2017, p. 59).

⁶⁷ Convidado a colaborar com este estudo por meio do chat do *Facebook*.

⁶⁸ “A esmagadora maioria dos presentes é composta de negros. Porquê?”.

⁶⁹ “Estavam hasteando uma bandeira? Veja o moleque na frente fazendo continência”.

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, fatos, fotos & filmes



Figura 190: Aglomeração popular na Rua Barão de Piumhi no dia 1º de maio de 1928

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, fatos, fotos & filmes



Figura 191: Aplicação de zoom e filtros sobre a fotografia que retrata uma aglomeração popular na Rua Barão de Piumhi no dia 1º de maio de 1928 (Figura 62)

No panorama da pesquisa musicológica sobre práticas do século XX, as fontes visuais aumentaram consideravelmente a viabilidade para estudo do contexto em torno das performances e de seu público, em especial, por meio de fotografias digitalizadas e a possibilidade de visualizações detalhadas a partir da aplicação de recursos computadorizados,

permitindo um estudo mais detalhado das fontes e a identificação de pormenores que anteriormente passariam despercebidos à simples visualização do documento físico (GONZALEZ, 2017, p. 27). O advento tecnológico, com recursos como a *internet* e *softwares* de edição e a popularização das redes sociais virtuais têm impulsionado o compartilhamento e a circulação de imagens, a praticidade do acesso e uso destas como fontes de pesquisa, bem como, resultando na praticabilidade de sua manipulação na palma da mão por meio de aplicativos presentes em *smartphones* e diversos outros dispositivos móveis. Essa realidade facilita o processo de análise iconográfica assim como podemos ver refletido neste estudo.

A disponibilização de conteúdo digital e a interatividade entre os membros de uma comunidade *online*, como é o caso do grupo *Formiga, fatos, fotos & filmes*, geraram impactos consideráveis nesta pesquisa e que poderão ser averiguados ao longo de todo este trabalho, possibilitando o acesso e a análise de diversas fontes iconográficas e permitindo a investigação de contextos ao seu entorno por meio da leitura de comentários e questionamentos lançados pela comunidade participante da rede social. Pesquisar um acervo alimentado pelos próprios usuários nos tem permitido ir além da compreensão do significado das imagens, mas almejar compreender, a nível iconológico⁷⁰, seus significados intrínsecos, ou seja, significado para quem.

1.6. Outras Considerações

Como pudemos ver, nos vários acervos apresentados, foram identificados documentos capazes de ser servir como fonte para o estudo da música e uma quantidade diversa de materiais ligados às atividades culturais ocorridas em Formiga. Foi possível identificar instrumentos, partituras, gravações, iconografia, documentação hemerográfica, epistolar, fontes que remetem às práticas performáticas transmitidas pela oralidade e rituais que envolvem música, textos que falam de música, os prospectos de espetáculos musicais, dentre inúmeros outros documentos que representam práticas e realizações musicais no município.

O potencial das informações contidas nestes acervos possui um valor imensurável e que vai além da materialidade dos documentos em si, pois, por meio destas fontes, podemos

⁷⁰ Em um ensaio escrito por Erwin Panofsky (1892 – 19688) e originalmente publicado em 1939, o autor fala sobre três níveis de análise considerando imagens enquanto evidência histórica: 1) Pré-iconográfica, que diz respeito à identificação de objetos; 2) Iconográfica, que trata do reconhecimento do significado convencional e aparente; 3) Iconológica, atentando-se para os princípios subjacentes que revelam a sua natureza (BURKE, 2017, p. 57–58).

perceber estágios de desenvolvimentos tecnológicos, aspectos da cultura material, circunstâncias políticas e sociais, estruturas econômicas, padrões culturais, relações de gênero, transformações geracionais, processos de difusão, dentre outros (BARROS, 2018). Deste modo, devemos questionar a eficácia das ações que, ao longo da história do município, têm sido tomadas para promover a salvaguarda dos testemunhos ímpares que os documentos presentes nestes acervos podem prestar à memória local e regional. Estes acervos que guardam evidências documentais sobre um importante aspecto da vida formiguense, sua cultura, nos permitem costurar tramas na elaboração de narrativas sobre a música na história mas, não devemos esquecer que, estes núcleos, enquanto espaços de memória, também possuem sua própria história e, com este estudo, pudemos verificar que não têm sido tomadas ações efetivas em prol de sua preservação e, em contraponto ao que se espera, observou-se postergação quanto à responsabilidade de preservação destes bens culturais.

Neste sentido, são considerados como bens culturais ou patrimônio cultural formiguense, o patrimônio documental ou arquivístico presente nos acervos que até então puderam ser identificados no município e, como patrimônio cultural imaterial, as formas de expressão, modos de criar, fazer e viver representados por meio destes e sobre o quão dão testemunhos (BRASIL, 1985). De acordo com as alterações realizadas nos artigos 1o, 4o e 5o da Lei no 7.347, de 24 de julho de 1985, para incluir, entre as finalidades da ação civil pública, a proteção do patrimônio público e social, o conceito de patrimônio cultural abrange a todos os "bens e direitos de valor artístico, estético, histórico, turístico e paisagístico" (BRASIL, 2014). Segundo artigo 1º, inciso III, da Lei 7.347 (BRASIL, 1985) e inciso III do artigo 129 da Carta Magna (BRASIL, 2016), a preservação de suas características essenciais um dever, cujo descumprimento é cabível de intervenção do Ministério Público Federal em esfera judicial ou fora dela.

Mesmo diante do contexto de fragilidade em que muitos documentos estão condicionados, a atuação do Ministério Público Federal somente tem início a partir de denúncias apresentadas por cidadãos ou organizações da sociedade civil acerca de irregularidades desempenhadas contra o patrimônio público em seu sentido amplo (DUARTE, 2015, p. 84), bem como em suas acepções históricas, artísticas, estéticas e culturais. Podemos problematizar, portanto, o quanto a sociedade formiguense está consciente da existência desta documentação e de seu valor representativo enquanto depoente de seu passado musical ou, se seria esta, uma realidade distante da compreensão geral de cultura. Identificamos a presente conjuntura sociocultural diante da existência de uma "brecha flutuante" (ASSMANN, 2008)

na memória comunitária, configurando-se a partir de perdas ou esvaziamentos da identificação do povo em relação a determinados traços, valores, costumes e sua relevância com o passar dos anos.

Refletindo diante das circunstâncias turbulentas do cenário político e social que o Brasil tem vivido nos últimos anos, podemos também repensar e questionar a quem interessaria a salvaguarda e manutenção destes documentos e se, diante da crise financeira que vem sendo vivenciada pela administração da Cidade das Areias Brancas (FORMIGA, 2018) e diante das emergências sanitárias consequentes da pandemia de COVID-19 a partir de 2020, seria também exequível ao poder público a realização de projetos de preservação patrimonial uma vez que não se observa, em uma visão primária e imediatista, um benefício direto ao cidadão comum e que possa ser objetivamente mensurado no curto prazo.

Não podemos deixar de considerar que as questões existentes acerca da salvaguarda do patrimônio cultural (documental e imaterial) ocorrem sob influências diretas e indiretas de forças que tangem interesses distintos de ordens políticas e sociais (FOUCAULT, 1998), portanto, talvez não seja demasiada presunção enunciar que, em um primeiro momento e distante da ausência de ações efetivas em torno da educação patrimonial para a comunidade em geral, os documentos musicais presentes no acervos em Formiga sirvam e convenham mais ao interesse daqueles ligados à pesquisa científica, como os musicólogos, ou de um ou outro cidadão saudosista e aficionado ao tema.

O olhar do pesquisador, quando voltado para os significados em torno do objeto de pesquisa, tende a se ampliar para mapeamentos mais abrangentes e capazes de abarcar diferentes perspectivas. Uma vez que se compreenda os objetos musicais enquanto objetos sociais, que estão organicamente atrelados às demais representações coletivas expressas em distintos meios de veiculação da informação, é possível observar que estes podem se configurar também como fontes para o estudo das práticas musicais em esferas nas quais os valores atribuídos variam em acordo com cada tempo e cada lugar (ARCANJO JÚNIOR, 2012). Por este ângulo, as diferentes tipologias de registros que compõem os acervos de documentos para estudo das práticas musicais na história de Formiga, representam memórias, práticas, repertórios, espaços, conexões, identidades e o modo de vida e de vivenciar a música e a cultura de pelo menos uma parcela significativa da sociedade formiguense e, por meios destes, é possível encontrarmos informações relevantes que dizem respeito à atividade musical no município, especialmente ao longo do século XX.

Na contramão da busca por "fato histórico total" ou "passado integral" de determinadas práticas musicais em Formiga, essa pesquisa foi desenvolvida com o objetivo de

também desvelar possibilidades para estudos futuros acerca da história da cidade e as atividades culturais que nela foram desenvolvidas, apresentando um mapeamento capaz de contribuir na construção e na compreensão das tramas sociais e culturais que configuram o conhecimento acerca do passado do município em uma história de largos termos e cujos tópicos formam-se por várias partes e várias vozes discursivas que, de formas constituintes como em uma polifonia, mantêm certa independência mas sem perder a conexão composta pelas relações dinâmicas entre existentes entre si.

Por meio das fontes musicais, vislumbram-se as possibilidades de estudar a música de uma dada sociedade, confluindo para uma história da música (e uma história local dos fazeres musicais), bem como aspectos da própria sociedade como um todo em seus aspectos extramusicais, configurando, ao invés de uma História da música, teremos uma História através da música (BARROS, 2018). Neste sentido, as informações aqui apresentadas, embora analisadas por uma perspectiva musicológica, podem ser convocadas também a prestar contribuições como fontes para apreensão da história relacionada à música, mas também à construção de narrativas históricas atreladas à diversos outros temas.

Em suma, com a intenção de contribuir para pesquisas futuras em torno das práticas musicais na Princesa D'Oeste e também da região centro-oeste mineira, foi empreendida uma busca para que fossem identificados indivíduos e instituições relacionadas à atividade musical a partir dos dados existentes em meio ao contingente documental presente nos acervos localizados em Formiga. Considera-se que tais informações, bem como os vários tópicos que podem vir a ser levantados a partir delas, auxiliarão na contínua construção que constitui a compreensão e a elaboração de discursos acerca dos fatos históricos da música formiguense e da região em seu entorno.

2. O POUSO DA FORMIGA: Formação e Desenvolvimento Cultural do Município Desde o Povoamento até as Primeiras Décadas do Século XX

A cidade luta com dificuldades em busca de luzes sobre sua história

Juquinha Dragão, 1959

Com o avanço das pesquisas sobre a formação da região centro-oeste de Minas Gerais, sobretudo acerca das escritas de memorialistas, viajantes e alguns poucos autores que abordaram a história do município de Formiga, foi possível reconhecer a inexistência de estudos que abordassem as práticas musicais nos trabalhos, especialmente naqueles que empenharam em apresentar narrativas sobre a história nos anos iniciais de povoação desta localidade ao longo dos séculos XVIII e XIX. Contudo, essa historiografia nos permitiu enxergar alguns vestígios sobre a presença de práticas musicais na região nas menções encontradas sobre espaços festivos, tabernas, bordeis, comunidades de negros e aldeamentos indígenas mesmo que essas evidências não tenham sido trabalhadas dentro o escopo abordado pelos historiadores locais.

Ainda nesse sentido, buscando cobrir essas ausências historiográficas, optou-se, no âmbito deste trabalho, pelo desafio de empreender buscas em direção à realização de um levantamento documental e em prol da compreensão da invisibilidade ou descontinuidade em relação às práticas musicais na região que se configurou como município de Formiga. Essa busca foi desenhada tendo em vista a necessidade e o desejo de compreensão sobre as músicas praticadas na história desta localidade, assumido as dificuldades impostas perante um largo escopo temporal que compreende desde meados do século XVIII ao século XX, o questionamento aos contextos privilegiados e a hegemonia cultural que resultou em uma seleção de documentos que podem ser encontrados atualmente nos acervos investigados e nos recortes identificados na historiografia, bem como questões geográficas relacionadas à formação do município ao longo deste período. A facilidade em abordar historicamente determinadas músicas em detrimento outras demonstra que, afinal, “em qualquer contexto monocultural, o que não está vinculado à cultura que determina as regras, está excluído do processo” (QUEIROZ, 2021, p. 161).

A abordagem presente neste capítulo tem como ponto de partida o início da povoação do Sertão do Rio Grande e Capivari (1723), uma vez que se lança a hipótese de que a construção comunitária local não ocorreu sem música, embora essa não tenha recebido lugar de destaque na historiografia existente em trono do município. Assim, é possível problematizar o silêncio sobre as práticas musicais na história do município de Formiga em diferentes sentidos, dentre estes: 1) O foco e/ou interesse dos historiadores locais e das instituições responsáveis pela salvaguarda da memória em registrar eventos e personalidades que consideraram como icônicos e representativos para o município; 2) A ausência de documentos, ou seu não levantamento, que nos possibilitassem averiguar a presença de grupos instrumentais e/ou vocais, pessoas, instituições que praticassem música em conformidade com as concepções estéticas que as sociedades colonial e imperial pudessem considerar como tal; 3) O lugar subalterno de determinadas músicas, ou dos seus praticantes, ou a visão de que essas seriam mero entretenimento e adendo às festividades e eventos; 4) A ocorrência de práticas provenientes de pessoas e/ou grupos que outrora, devido ao pensamento social vigente, não eram considerados como arte, música, ou prática social, devido ao nível de exclusão extrema em que determinados grupos sociais eram condicionados.

O principal desafio para compreendermos as práticas musicais ao longo dos anos em Formiga, está relacionado ao longo período abarcado no escopo temporal abordado e, neste sentido, para que possamos estruturar sequências de ideias, pontos de viragem, inícios e rupturas, ou, simplesmente, por intenções didáticas e para melhor fruição na relação entre o texto e o leitor, optou-se uma narrativa sem a intenção de sublinhar recortes específicos de tempo e tampouco almejar a definição de uma linha cronológica, linear, na descrição dos fatos. Estes serão contemplados à medida em que forem necessários para a compreensão de como a cidade se formou e como viveram seus habitantes ao longo desse tempo e, sobretudo, como ocorreram as relações entre as práticas musicais e a vida comunitária local.

A classificação temporal que busca a periodização como um entendimento da história, local ou global, seja na sua escrita ou no estudo da transformação social, se configura como um tipo particular de saber e de ensino no sentido mais básico da construção de uma narrativa. A periodização justifica-se na passagem do próprio tempo e na busca por bases objetivas do fazer científico em meio ao estudo das práticas sociais fundamentado por fontes que são interpretadas à luz da nossa subjetividade e em torno das informações que esses objetos nos oferecem. Assim, é possível também, considerarmos que tempos longos, marcados por

mudanças significativas, podem ser divididos em subperíodos, permitindo um uso mais maleável da história e a coexistência entre a duração medida e a duração não medida do tempo e correlações entre estes (LE GOFF, 2015, p. 132–133).

No âmbito que a periodização confere sentidos comuns a um conjunto temporal e a ideia de etapas mais ou menos lineares em relação as alterações (avanços ou retrações, continuidades e descontinuidades) pelas quais passou a localidade em que hoje situamos como município de Formiga, é possível que nos localizemos entre as denominações pouso, fazenda, paragem, arraial e vila ao longo dos séculos XVIII e XIX. Podemos observar que tais denominações serviram como ponto de virada para recortes propostos indiretamente pelos historiadores locais. *A priori*, na construção da narrativa presente neste trabalho, propõe-se uma retomada ao período que antecede o *status* de Formiga como município (1858), para que seja possível repensarmos o local que as atividades musicais vêm ocupando na comunidade local ao longo de suas trajetórias na formação social formiguense.

Não é objetivo deste trabalho construir uma narrativa que direcione ao discurso utópico de uma música formiguense, ou de uma música do arraial, da vila ou do município, uma vez que as práticas musicais são construídas socialmente por diferentes grupos a partir de suas relações comunitárias ao longo dos anos. Neste sentido, é válido recorrermos ao passado para identificarmos quais os grupos que participaram na composição da demográfica local, suas relações sociais a fim de identificarmos os possíveis impactos nas práticas musicais que puderam ser verificadas diante da documentação encontrada.

Precisamos considerar que o trabalho de construção de uma narrativa histórica, enquanto fazer científico, se dá fundamentalmente sobre evidências que abordamos como fontes para o estudo da música⁷¹. Por outro lado, não podemos desconsiderar os fatores que influenciaram na sobrevivência, e permanência, de determinadas fontes diante do poder corrosivo do tempo. Neste sentido, determinadas fontes para o estudo das práticas musicais, gozam de certos privilégios herdados de seus produtores.

Nas fontes documentais estudadas, foi possível identificar traços das relações de poder existentes na sociedade ao longo dos anos. Em Formiga, e, possivelmente, em muitos outros lugares do Brasil e demais realidades socioculturais que passaram pelo movimento de povoamento colonial, a reminiscência destas fontes para o estudo da música passou por um processo de seleção socialmente construído de formas que vieram a dar voz a determinados

⁷¹ As fontes históricas – e aqui incluo aquelas utilizadas para o estudo das práticas musicais – se redefinem a todo momento e seu universo de possibilidades pode se expandir aos olhos dos historiadores, podendo se desdobrar em variadas direções e diversos níveis de complexidade (BARROS, 2019).

contextos de práticas musicais e a silenciar outros, especialmente quando o registro da memória se dava pela transmissão oral ou dentro dos próprios fazeres.

Embora os acervos contendo documentos diversos apresentados no primeiro capítulo estejam permitindo estudo de determinadas práticas musicais locais e seja evidente o volume e qualidade das informações sobre bandas, concertos, repertórios, dentre outros aspectos, devemos considerar que essa documentação representa apenas algumas das faces representativas em meio à atividade e produção musical em Formiga ao longo de sua história, carregando não apenas a herança documental de uma parcela da população, mas vestígios do pensamento social sobre a música o seu valor para determinadas camadas da sociedade local ao longo dos anos.

Conforme a historiografia nos aponta, a forte presença indígena e quilombola na região nos séculos XVIII e XIX, evidencia a possibilidade de práticas musicais cuja memória não consta de forma tão objetiva na documentação encontrada nos fundos arquivísticos, sendo, minuciosamente necessária, a realização de uma leitura analítica, muitas das vezes, debruçando-se nas entrelinhas dos fatos para que seja possível localizar indícios de práticas musicais de matriz indígena e afro-brasileira e inseri-las na construção dessa narrativa sobre as atividades musicais ao longo da história em Formiga.

2.1. Os Primeiros Registros Históricos Sobre Formiga

As práticas musicais na região provavelmente não começaram na data a qual o documento mais antigos nos remete e, para que possamos conjecturar os caminhos pelos quais a música pode ter soado nas várias tramas de sua história em Formiga, faz-se necessário compreender como ocorreu a formação das comunidades que ocuparam a região. Como a historiografia existente não aborda diretamente o tema, mas deixa pistas em documentos mencionados ou transcritos, viu-se a oportunidade de reunir tais evidências, configurando neste trabalho, um corpo de dados capaz de aproximar o leitor de uma representação das práticas musicais mais remotas e direcionar futuras investigações.

As primeiras referências à localidade onde hoje localizamos a região centro-oeste de Minas Gerais, entre os Rio Grande e o Rio São Francisco, surgem nos relatos de Wilhelm Glimmer sobre as bandeiras paulistas em direção ao interior do Brasil nos primeiros anos do século XVII. Em 1601, André de Leão (chefe do contingente civil) e Pedro Taques de Almeida Paes Leme (chefe da escolta militar), possivelmente, lideraram uma numerosa

bandeira⁷² em direção à Bahia, sob ordem de D. Francisco de Souza, para procurar uma serra denominada *Sabarábussú*, a qual seria abundante de ouro e prata, atravessando o sertão que hoje corresponde à região de centro-oeste Minas Gerais. O trajeto percorrido descreve a uma rota através de caminhos já existentes, abertos pelas populações nativas⁷³ ou por outros aventureiros, uma vez que, aparentemente, existiam boatos que narravam sobre riquezas minerais na região do alto São Francisco e motivavam expedições por essa região (DERBY, 1899).

Fonte: Website do Comitê da Bacia Hidrográfica do Rio São Francisco⁷⁴

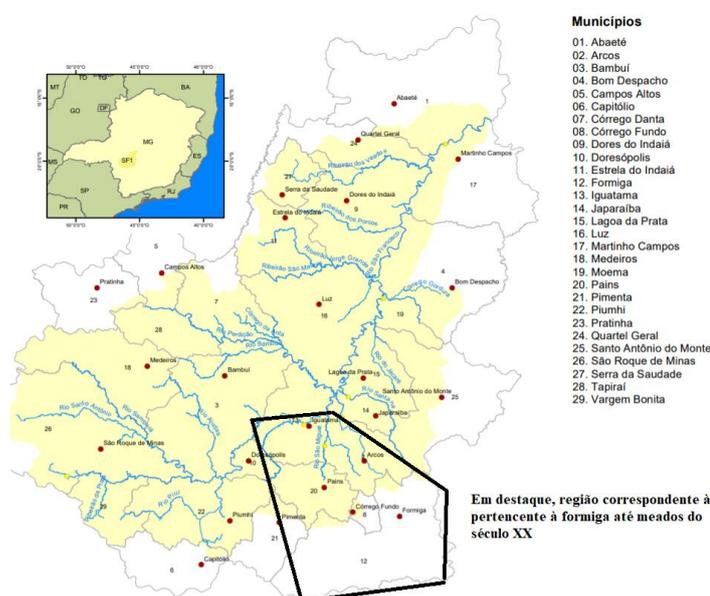


Figura 192: Mapa da Bacia do Alto São Francisco, editado pelo autor a partir do Mapa de Planejamento e Gestão de recursos Hídricos Alto Rio São Francisco (2004)

O roteiro descrito por Glimmer⁷⁵ leva à diferentes hipóteses sobre o caminho percorrido pela bandeira de 1601, contudo, aponta que, no último mês de trajeto, adentrando o

⁷² A identificação da primeira bandeira pode ser questionada e, possivelmente, não tenha sido a primeira expedição a passar pela região, entretanto é a mais remota sobre a qual foi possível encontrar informações com uma riqueza de detalhes (DERBY, 1899).

⁷³ “Uma consideração de certa importância histórica é que a derrota do roteiro é mais favorável entre S. Paulo e o Alto S. Francisco, sendo habilmente aproveitadas as feições naturais dos rios navegáveis, campos abertos, espigões descampados, e gargantas baixas. É pouco provável que um grupo de homens criados em S. Paulo tivesse, na primeira investida do um Sertão inteiramente desconhecido, acertado, sem guias, tão bem com um caminho mais fácil. A conclusão a tirar é que este Sertão já era trilhado pelos gentios e que os bandeirantes nesta, como em muitas outras entradas no Sertão, nas quaes se nota o mesmo acerto, apenas seguiram caminhos já existentes, pelos quaes comunicavam entre si os índios de diversas tribus relacionadas, ou grupos destacados de uma mesma tribu” (DERBY, 1899, p. 343).

⁷⁴ Disponível em: <https://bit.ly/2OFn8r8>. Acesso em: 18/03/2021.

⁷⁵ Acredita-se que Glimmer pode ter descrito o roteiro da bandeira anos depois, possivelmente entre 1630 e 1633, o que o deixa sujeito a falhas relacionada à memória ou à transcrição. Contudo, vale ressaltar que, se comparado à generalidade das notícias acerca das primeiras expedições ao interior do Brasil, o roteiro de

sertão em direção ao rio São Francisco, o grupo teria passado pelas localidades onde hoje estão situados os municípios de Oliveira, Divinópolis, Itapeçerica e Formiga (DERBY, 1899).

O relato de Glimmer também traz considerações acerca dos modos de viver das populações nativas, descrevendo, por exemplo, a existência de aldeias indígenas que mantinham relações com os exploradores a ponto de acolher o grupo de bandeirantes por aproximadamente um mês, auxiliando-os e dando-lhes alimento e vestimentas. Outro ponto a ser considerado é a menção a aldeias em ruínas, possivelmente abandonadas, e o encontro com grupos de indígenas que não mantinham morada fixa e viviam transitando com suas famílias pela região sem se estabelecerem em apenas um único ponto de morada.

Alguns trechos do relato de Glimmer nos leva ponderar que os grupos de bandeirantes se beneficiavam do conhecimento nativo, bem como, suas técnicas de viagem pelo território, como navegação nos rios, conhecimento da vegetação, frutas e plantas comestíveis, habilidade de comunicação e mantinham com estes uma relação de poder e desprezo.

Partindo da cidade de S. Paulo, na Capitania de S. Vicente, chegámos, primeiro, á povoação de S. Miguel, á margem do rio Anhembi, e nesse lugar achámos preparadas as provisões, que os selvagens tiveram de carregar nos hombros [...] chegamos a um rio, que deriva do Nascente, e, atrevessando-o, durante quatorze dias, tomámos a direção de Noroeste, através de campos abertos e outeiros despidos de arvores, até outro rio, que era navegavel e corria da banda do Norte. Atravessámol-o numas embarcações chamadas *jangadas*[...] Em toda a viagem até aqui descripta nada vimos que denotasse cultura, não encontrámos homem algum, apenas aqui e allí aldeias em ruínas, nada que servisse para alimentação, além das hervas e algumas fructas sylvestres; todavia, observávamos ás vezes fumaças, que se erguia no ar, pois por aquellas solidões vagueavam com sua mulheres e filhos alguns selvagens, que não tinham domicilio certo e não curavam de semear a terra. Junto a este ultima rio, encontrámos, finalmente, numa aldeia de indígenas, viveres em abundancia, que vinham muito a proposito, visto que já estavam consumidos os que comnosco tínhamos trazido, e já a fome nos obrigava a comer fructas sylvestres e hervas do campo. Tendo-nos demorado aqui quasi um mez, abastecidos de vidualhas, proseguimos a nossa viagem em rumo de Noroéste e, decorrido um mez, sem encontrar rio algum, chegámos a uma estrada larga e trilhada e a dous rios de grandeza diversa, que, correndo do Sul, entre as serras *Sabaraasu*, rompem para o Norte; e é minha opinião que esses dous rios são as fontes ou cabaceiras do Rio S. Francisco. Da aldeira sobredita até estes rios não vimos pessoa alguma, mas soubemos que além das montanhas vivia uma tribu de selvagens assás e numerosa. Estes, informados (não sei como) da presença de europeus naquelles sítios, despacharam um dos seus para nos espreitar. Cahindo este em nosso poder, démos-nos pressa em arripiar carreira, de medo desses barbaros e por nos escassearem os viveres, ficando por explocar o metal por cuja causa havíamos sido mandados; e, quasi mortos de dome, voltámos áquella aldeia

Glimmer pode ser considerado como claro e explícito, permitindo a identificação de muitos detalhes (DERBY, 1899).

de selvagens. D'ahi, recuperamos as forças e aparelhados os viveres, pelo mesmo caminho por onde vieramos regressámos áquelle rio, onde havíamos deixado as canôas, e, revigorados, saltámos nellas e subimos o rio até as suas fontes; e assim gastos nove mezes nesta expedição, voltámos primeiro a Mogomimin, depois, a cidade de S. Paulo (DERBY, 1899, p. 334–336).

Outros registros históricos sobre a região em que hoje está situado o centro-oeste mineiro, apontam para 1668 e para as bandeiras Lourenço e Antônio Pedroso de Alvarenga e Pascoal Pais de Araújo que também passaram pela imensa região Alto São Francisco, a qual viria a ser posteriormente conhecida como região do Campo Grande. Há também referências que apontam para as bandeiras de Lourenço Castanho, em 1675, e do explorador Diogo Bueno, de 1723, como representativas em relação ao início da povoação do sertão do Rio Grande e Capivari. A região, veio a ser considerada como um local de difícil povoamento devido aos diversos conflitos entre povoadores, indígenas e aquilombados (CORRÊA, 1993; RIBEIRO, 2016; SOBRINHO, 2007)⁷⁶.

Contudo, foi em meados do século XVIII, com o surgimento de um novo ideal civilizatório cunhado pelo Marquês de Pombal⁷⁷ e a abertura de novos caminhos, sobretudo a picada para Goiás (1737), que se percebeu que nas Minas Gerais setecentista emergiam mais que ouro e diamantes, pois a terra abrigava uma rede de muitas teias que abarcavam interesses de potentados, sesmeiros e posseiros diante do crescimento do interesse na exploração do sertão oeste e suas terras agropastoris. Nessa conjuntura, surgiram vários processos arquitetados para o povoamento da região então denominada como Campo Grande, fatos que se deram por meio da cessão de diversas sesmarias que, com o decorrer dos anos e uma intensa atividade comercial, se configurariam em povoados, vilas e municípios que atualmente compõem da região Centro-Oeste de Minas Gerais (ASSIS, 2014).

A cidade de Formiga foi formada a partir de um pouso para tropas viajantes que integrava a rota de abastecimento da capitania mineira, configurando-se então como uma das principais paragens ou ponto de tropeiros e carreiros. Embora as narrativas historiográficas atestem esse início, poucas evidências documentais foram preservadas e estão disponíveis para consulta nos dias atuais, pois, nas primeiras décadas do século XIX, o então arraial São

⁷⁶ Carlos Cunha Corrêa (p. 127), citando Diogo de Vasconcelos, na *História Antiga de Minas Gerais* (p. 60), relata que a bandeira de Lourenço Castanho Taques, em 1668, e, possivelmente as bandeiras de Antônio Pedroso de Alvarenga e Pascoal Pais de Araújo, também passaram pela região e podem ser considerados como os desbravadores pioneiros da imensa região à esquerda do rio São Francisco, que viria a ser conhecida como Campo Grande. São eles considerados os precursores da fundação de Paracatu.

⁷⁷ “Entende-se que Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, foi o principal formulador da fundamentação teórica e das práticas políticas adotadas no projeto civilizador em terras coloniais” (ASSIS, 2015, p. 134).

Vicente Férrer da Formiga não possuía um controle rigoroso em torno do registro de seus eventos, atendo-se somente à escrituração paroquial e de caráter pessoal (SOBRINHO, 2007).

As narrativas que relatam informações sobre a região onde atualmente se localiza o município de Formiga e o início de sua povoação, remetem à primeira metade do século XVIII e aos processos de oficialização de caminhos e concessão de sesmarias nas imediações do Campo Grande e no espaço geográfico entre o rio Grande e o rio São Francisco. Contudo, estas narrativas não abordam a história de povos que por ali residiam nos anos anteriores à entrada de aventureiros em busca de posses, o que gerava incontestáveis conflitos nessas terras. A região do centro-oeste de Minas Gerais, até o século XVIII, teria sido local de morada de diversas comunidades indígenas⁷⁸, mas, com o descobrimento e o crescente interesse sobre as jazidas na região de Goiás e a necessidade de abertura de caminhos oficiais até estes locais para facilitar o escoamento do ouro e possibilitar ações mais efetivas de combate ao contrabando e extravio dos minérios, deu-se início ao povoamento e à exploração da região em consonância com os interesses da coroa, dado que “o ouro constituía preocupação do governo” (CORRÊA, 1993, p. 15-20).

A abertura da Picada de Goiás, partindo de São João Del Rei e passando por ranchos tidos como ponto de pouso para viajantes, localizados onde se formou Formiga, deu oportunidade para que cada vez mais pessoas em busca de terras se arransassem em suas margens, explorando as matas e constituindo fazendas nas sesmarias concedidas (BARBOSA, 1979, p. 206). A entrada na zona do Campo Grande foi marcada por uma profusão de conflitos entre aqueles que buscavam adquirir posses de terra e quem por ali já vivia, como comunidades formadas por indígenas e por escravos fugidos do regime de opressão (CORRÊA, 1993, p. 24). É possível identificarmos evidências documentais que testificam uma relação imensamente conflituosa entre os ocupantes dessa região e as comunidades quilombolas coexistentes até finais do século XIX (PARREIRA, 2003).

⁷⁸ Inúmeras tribos viviam nas duas bacias hidrográficas: os Cataguás, até o início do século XVIII, habitavam o sul e oeste de Minas, subdivididos em várias tribos; os Araxás, senhores desta vasta região, foram combatidos e eliminados por Inácio Corrêa Pamplona na segunda entrada pelo Oeste de Minas, nas últimas décadas do século XVIII. (CORRÊA, 1993, p. 15) No brasão da cidade de Formiga, a data de 1675 refere-se aos bandeirantes como pioneiros da povoação no local. Há informações sobre a bandeira de Lourenço Castanho Taques, o Moço, que partiu de São Paulo em 1675 ou 1676 com sua bandeira que, seguindo itinerário do bandeirante Fernão Dias, atacando e aniquilando índios Cataguás durante sua empreitada. Diz-se que, incitado pela Carta Régia de 23 de fevereiro de 1674, resolvera também empreender bandeira e trouxe a São Paulo, antes de sua morte, a notícia confirmando a existência de minas de ouro. Posteriormente, como os Cataguás haviam sido combatidos, reconheceu-se a região dividida em três zonas distintas, segundo sua cobertura vegetal. A primeira destas compreenderia desde a Mantiqueira até a serra da Borda do Campo, país dos Cataguás, na bacia do rio Grande, coberta de campos e matos alternados. (JOBIM, 2014). Disponível em: <https://is.gd/tO1cyv>. Acesso em: 22 mar. 2020.

Podemos identificar que, por outro lado, existe um causo corrente entre os cidadãos formiguenses acerca da origem da povoação que apresenta outra leitura dos fatos ocorridos na região, ocasionando, propositalmente ou não, silenciamentos face ao simplismo desta narrativa que é transmitida de geração para geração por meio da Lenda da Cidade de Formiga (Figura 193). A crônica da fundação, embora reducionista, se tornou uma história do surgimento da cidade e é veiculada de diversas formas, seja pela oralidade, por meio de livretos e materiais de ampla difusão local, além de penetrar os ambientes escolares.

Reza a lenda que a origem do nome deriva de um senso comum entre os tropeiros, os quais, durante o ciclo da cana-de-açúcar, carregavam seus imensos fardos de açúcar e pousavam, quase sempre, às margens do rio que hoje corta a cidade. Certa vez, um dos carregamentos foi atacado por correições de formigas e os tropeiros obtiveram enorme prejuízo. A partir de então, o local foi denominado como Rio das Formigas, para que os viajantes que ali pousavam tomassem devidas precauções contra os possíveis ataques dos insetos (FORMIGA, 2018).

Fonte: Acervo virtual de Maria José Boaventura (2011).⁷⁹



Figura 193: A Lenda da Cidade de Formiga

⁷⁹ Esta pintura retrata a lenda da cidade de Formiga e foi encomendada por Aluísio Veloso durante seu mandato na gestão municipal (2009-2012). Atualmente esta obra encontra-se na sala de espera do gabinete do prefeito, no prédio da Prefeitura Municipal de Formiga, e pode ser apreciada durante o horário de funcionamento da instituição. Segundo informações presentes no site da autora, “foram realizadas inúmeras pesquisas, para que esta pintura pudesse transmitir as sensações deste tempo, em que os tropeiros desbravavam os sertões, rumo ao interior do Brasil. Para a artista foi um bom desafio e uma honra, trabalhar em uma pintura tão significativa para os formiguenses”. Disponível em: <http://mariajoseboaventura.com.br/portfolio-item/uma-lenda-para-a-cidade-de-formiga-ost-100x1500-2011/>. Acesso em: 16 jul. 2019.

A narrativa que conta a história de fundação da povoação atribui seu início à construção de uma capela em 1765 – atual Igreja Matriz São Vicente Férrer – para ser o eixo de um cotidiano religioso e documental que incluía registros casamentos, batizados e óbitos. Em 1770, sob o vínculo com o Termo⁸⁰ de São Bento do Tamanduá,⁸¹ foi fundado o Arraial de São Vicente Férrer da Formiga que em 1832 foi elevado a distrito de Formiga. Em 1839 o então arraial desmembrou-se de Tamanduá como Vila Nova da Formiga e ascendeu a município de Formiga em 6 de junho de 1858 (COELHO, 2016; CORRÊA, 1993; EUFRÁSIO, 2018; SOBRINHO, 2007).

[...] pela utilidade que ao Real Serviço e aos povos resulta da cultura de terras e descobrimento de boas faisqueiras, fiz entrar para o Campo Grande, Bambuí e suas vizinhanças, bastante pessoas e os fiz arrancar nestas partes, mandando-lhes que todos concorressem para o estabelecimento de uma igreja em cada um dos lugares onde se congregassem e, assim, se tem conseguido. (BARBOSA, 1979, p. 207)⁸²

A abertura do caminho para Goiás impulsionou o início as povoações que deram origem à várias cidades mineiras, como Oliveira, Itapecerica, Formiga, Piumhi, Arcos, Iguatama, Bambuí, Ibiá, Serra do Salitre, Patrocínio, Coromandel, Guarda Mor, até chegar a Paracatu⁸³ (SILVA, 2011, p. 110). No contexto das aberturas de picadas e concessões de terras para aqueles que dispusessem a adentrar a região do oeste mineiro favoreciam o projeto civilizatório do governo e a oficialização de caminhos para escoamento dos minérios entre Goiás e o Rio de Janeiro e que viria a desencadear a povoação da ampla e conflituosa região do Campo Grande e que resultou na fundação de diversos núcleos populacionais.

Elevada à categoria de município em 1858, a Fazenda da Formiga (como era conhecida na segunda metade do século XVIII), foi registrada também como Arraial São Vicente Férrer da Formiga (1780) e Vila Nova da Formiga (1839). Em 1765 foi erguida uma capela, hoje conhecida como Igreja Matriz São Vicente Férrer, localizada na região central da povoação e que serviu como uma referência por ser um dos únicos repositórios documentais de registros pessoais como casamentos, batizados e óbitos. Essa capela, que foi elevada à

⁸⁰ A Comarca do Rio das Mortes era subdividida em oito termos: Barbacena, Queluz (atual Conselheiro Lafaiete), São José del-Rei (atual Tiradentes), São João del-Rei, Santa Maria de Baependi, Campanha da Princesa, Tamanduá (atual Itapecerica) e São Carlos do Jacuí.

⁸¹ Atual município de Itapecerica-MG, que se torna vila em 1789 e município em 1862 (ITAPECERICA, 2017) e era considerado um importante centro no século XVIII. (COELHO, 2016, p. 42)

⁸² Trecho de uma carta enviada pelo Conde de Valadares a Inácio Corrêa Pamplona em 1770 relatando seus interesses em tona da povoação do oeste mineiro. (BARBOSA, 1979, p. 207)

⁸³ Devemos considerar também as cidades que vão de Paracatu até Goiás e Mato Grosso.

paróquia no ano de 1832, poucos anos antes do então arraial ser elevado à vila e ser emancipado politicamente de São Francisco do Tamanduá, atual cidade de Itapecerica, no ano de 1858 (COELHO, 2016; CORRÊA, 1993; SOBRINHO, 2007).

Fonte: Acervo fotográfico *Formiga Fatos, Fotos e Filmes*

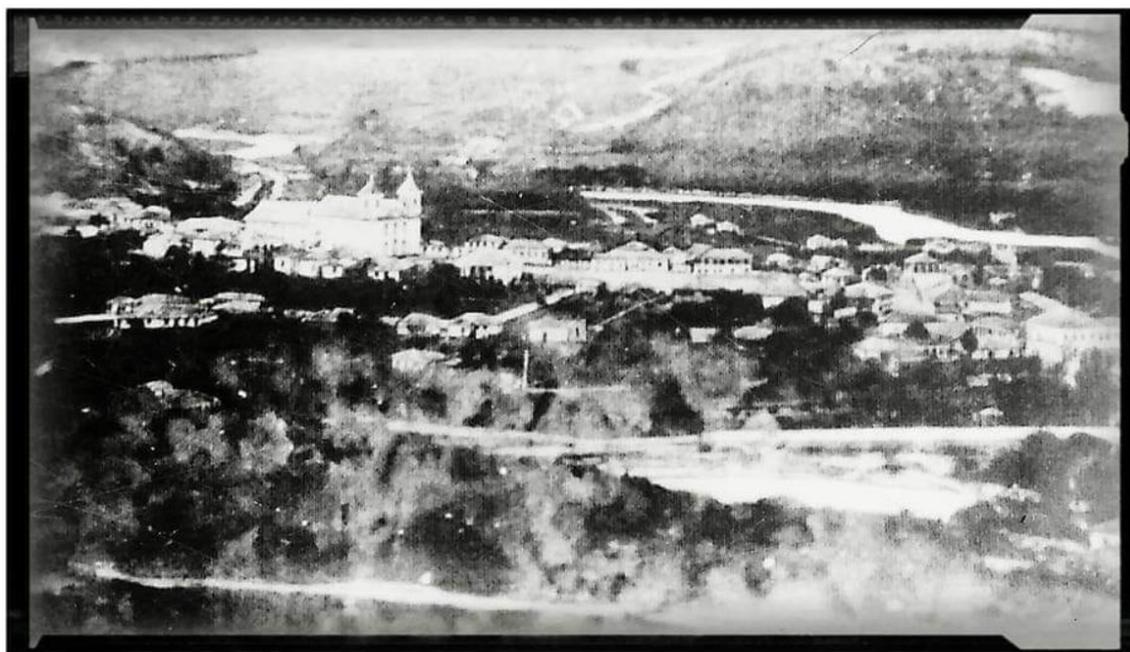


Figura 194: Fotografia mais antiga da cidade de Formiga, tirada em 1873, dia da inauguração do altar-mor da Igreja Matriz São Vicente Férrer

Luís Diogo Lobo da Silva (1717)⁸⁴, governador de Minas Gerais entre 1763 e 1768, foi o primeiro a cuidar do povoamento do oeste do estado nesse processo civilizatório que o levou estudar detalhadamente a situação do vasto território cercado pelo Rio Grande e Rio São Francisco e recorrer a ofertas de porções de terra para quem as conquistasse (CORRÊA, 1993, p. 39). As primeiras expedições, ou entradas, no oeste mineiro são atribuídas à liderança de Inácio Corrêa Pamplona⁸⁵ (1731-1810) em 1765, contando com grande incentivo do então

⁸⁴ Administrador colonial português, nascido em 1717 e morto e data e local desconhecidos. Em 1964 empreendeu viagem saindo de Vila Rica para São João del-Rei e, em 5 de setembro, dali partiu passando por Oliveira, Capetinga (atual Santo Hilário) e Pium-í até chegar ao Rio Sapucaí. Fez parada na fazenda dos Gondins, no Pouso Alegre, entre Oliveira e Tamanduá (atual Itapecerica). Em Tamanduá, obteve informações do sertão do oeste mineiro (CORRÊA, 1993, p. 32).

⁸⁵ Português, nascido na Ilha Terceira, conhecido também por ter sido um dos delatores de Tiradentes, teve sua vida marcada pela função de mestre de campo e bandeirante explorador, tendo o nome vinculado ao desbravamento dos sertões da capitania de Minas gerais, exterminando indígenas e quilombolas, assumindo o poder sobre terras e domínio sobre a vasta região do Campo Grande. Ostentou um *status* de herói por ser capaz de domar ferozes índios e quilombolas, veio a igualado à personagens mitológicos por seus contemporâneos e companheiros de expedição (ASSIS, 2014). A reprodução dessa visão que exalta o colonizador e, na forma de escrita, despreza os grupos contrários ao projeto civilizador podem ser identificados na historiografia formiguense.

governador e do Conde de Valadares que, lhe ofertando total apoio, atribuíram-lhe o poder de conceder sesmarias a quem se interessasse por se estabelecer naquela região (BARBOSA, 1979, p. 207).

A tentativa de reunir um grande número de homens interessados em terras férteis para adentrarem o outro lado do São Francisco, a partir de Sant'Ana do Bambuí, e se estabelecerem naquela região foi uma iniciativa que Inácio Pamplona assumiu levando seus escravos e atribuindo a cada um dos companheiros um quinhão de terra para formação de suas fazendas do outro lado do rio (região que veio a pertencer a Formiga). Domingos Antônio da Silva é destacado pelo historiador Waldemar de Almeida Barbosa (1979, p. 206) como um dos beneficiários que tiveram sesmarias concedidas em 1767 por intermédio de Inácio Corrêa Pamplona. Este foi atribuído como proprietário da paragem chamada Formiga (BARBOSA, 1979, p. 190).

A mando do governador, em uma carta direcionada à Inácio Pamplona em 1770, surge o alerta que todos que se ocupassem terras concedidas deveriam se empenhar para estabelecer uma igreja (BARBOSA, 1979, p. 207), pois o interesse do governo não residia somente em conquistar a região, combatendo indígenas e quilombos, mas, por meio da evangelização, também prover meios para a fixação de fazendas e a construção de comunidades.

A abertura da Picada de Goiás deu azo a que sesmeiros se arranchassem na zona marginal desta, procurando desenvolver fazendas concedidas por sesmarias aos seus abridores e outras pessoas que, também, o quisessem fazer. Não era fácil, entretanto, a tarefa a que se propuseram os bravos fazendeiros. Afora os índios que infestavam toda a zona do Campo Grande, negros fugidos constituíam quilombos, tornando impossível o trabalho dos valentes sertanistas. Influiu o tratamento recebido pelos negros, dados pelos senhores que os apresentavam a todo o sangue em todas as tarefas de sol a sol (CORRÊA, 1993, p. 24).

Como veremos adiante, a historiografia local e outras fontes documentais, como relatos de viajantes e memorialistas, apresentam indícios que nos levam a crer a que região onde foi constituída Formiga já era povoada anos antes da entrada de Pamplona e seu grupo de guerrilheiros. A área foi descrita como habitada por inúmeras tribos indígenas que se localizavam entre as bacias hidrográficas do Rio Grande e do Rio São Francisco. “Os Cataguás, até o início do século XVIII - habitavam o Sul e Oeste de Minas, subdivididos em várias tribos [...] Os Araxás famosos, e senhores desta vasta região, foram destroçados por Inácio Corrêa Pamplona, na segunda entrada pelo Oeste de Minas” (CORRÊA, 1993, p. 15).

Em 1765, Inácio Corrêa Pamplona foi nomeado regente da região do Campo Grande por Luís Diogo Lobo da Silva, então governador da capitania (1763-1768), convidando-o a empreender povoações pelo oeste de Minas Gerais, concedendo sesmarias a ele e seus companheiros entrantes. Foram concedidas um total de vinte sesmarias em 1767 (CORRÊA, 1993, p. 32-34), cabendo oito à Inácio Pamplona e seus companheiros de batalha. Em uma expedição bem maior, Inácio Corrêa Pamplona realizou a segunda entrada no Oeste em 1769, contando com aproximadamente cem homens bem armados, seus escravos, capelão, bótica, cirurgião e outros. Sua terceira entrada ocorreu em 1781 e depois se seguiram outras três, totalizando seis investidas contra grupos que viviam no território (BARBOSA, 1979, p. 207).



Figura 195: Fiel Cópia do Mapa da Conquista do Mestre de Campo Regente Chefe da Legião Ignacio Correya Pamplona, por Manuel Ribeiro Gonçalves (1784)

As autoridades coloniais e metropolitanas entendiam que o sertão mineiro precisava passar por um processo de limpeza, o que incluía exterminar ou controlar grupos indígenas e quilombolas, civilizando a região em consonância as ideias do que, através do projeto do governo, viria a significar o termo “civilizado” (AMANTINO, 2001). No mapa Mapa da Conquista do Mestre de Campo Regente Chefe da Legião Ignacio Correya Pamplona (1784),

é possível observar a grande área conquistada ao longo dos anos e identificar comunidades existentes em torno das igrejas, fazendas e quilombos⁸⁶.

O objetivo principal era destruir qualquer elemento que estivesse impedindo ou prejudicando o povoamento e o desenvolvimento da região e, dessa forma, após ter solucionado tais questões, o regente deveria distribuir sesmarias para que pessoas passassem a arcar com a responsabilidade de manter a área livre dos índios e dos quilombolas. Ao longo deste processo, era também necessário iniciar plantações, estabelecer pousos que facilitassem novas expedições e fomentar a criação de Igrejas que servissem como símbolo do poder espiritual sobre os homens e que também pudessem cuidar das pendências e demandas judiciais, registrando eventos, nascimentos, casamentos e óbitos (ASSIS, 2014).

A partir da década de 1740, a capitania de Minas Gerais viveu um paradoxo no qual, de um lado, ocorria o crescimento da população nas áreas de mineração e, do outro, o ouro era cada vez mais escasso. Provavelmente, esse fato, fez com que um grande número de pessoas buscasse alternativas de sobrevivência e, desta forma, passaram a disputar com os negros e nativos as terras mais afastadas do núcleo minerador que eram, em partes, ocupadas por núcleos quilombolas. Combater os quilombos era, para alguns, uma questão de sobrevivência e, para outros, uma questão de lucro, pois, por meio da repressão aos quilombolas, os fazendeiros tinham a oportunidade de garantir a posse efetiva de terras e ampliá-las diante da possibilidade de conseguirem a doação de sesmarias como recompensa por sua contribuição na luta contra estes povos à margem (SILVA FILHO; AMORIM FILHO; CASTRO, 2011).

Durante seu mandato como governador de Minas Gerais, Luís Diogo Lobo da Silva (1763 – 1768), concedeu duzentas e cinquenta sesmarias, boa parte destas foram requeridas por Inácio Corrêa Pamplona. Ele requereu sua sesmaria, a dos seus filhos e genro, com uma área totalizando aproximadamente de vinte léguas de quadra (cerca de noventa e seis quilômetros quadrados de terra). Sua propriedade correspondia ao que são atualmente representa os municípios de Bambuí, Iguatama e Arcos. Os dois últimos, na época, pertencentes ao arraial de São Vicente Férrer da Formiga (CORRÊA, 1993, p. 59) e emanciparam-se em 1938.

Pamplona atuou como representante direto do governado, agindo com autoridade estatal, aplicando leis e atuando na reforma dos modos de vida dos moradores tendo em vista

⁸⁶ Para ter acesso integral ao mapa, ver: <https://bit.ly/38YF32S>. Acesso em 19/03/2021. No mapa, as capelas existentes no sertão foram destacadas por meio de pequenos círculos coloridos e adornados com uma cruz. Em relação aos quilombos, embora fossem também identificados através de círculos, sua representação circular não implicou nenhum tipo de ornamento ou símbolo (ANDRADE, 2007).

a produção econômica da região. As autoridades religiosas locais, desde o capelão ao vigário, foram seus principais aliados ao longo de sua atuação, favorecendo-o, através dos seus serviços pastorais (ANDRADE, 2007). O vigário da Sant’Ana do Bambuí compôs os seguintes versos homenageando-o:

(...)
 Assim hoje a casa levantada
 da senhora Santa Ana esclarecida
 à gentílica prole embrabecida
 será causa de ver(-)se destruída
 (...)
 Se a Igreja por vós não fosse erguida
 nunca o povo(,) Senhor(,) vos murmurava
 nem a inveja fora em ódio convertida (ANDRADE, 2007, p. 161).

Em torno do mestre de campo regente e guarda mor Inácio Correia Pamplona, foi construída uma imagem gloriosa de um guia, um guerreiro, aproximando-se da caracterização de “herói” e ser extraordinário. Entre os poemas⁸⁷ declamados, foram identificados alguns compostos por padres e também alguns fazendeiros que acompanhavam suas expedições ao sertão oeste da capitania de Minas Gerais (AMANTINO, 2001). Ele era enaltecido por seus companheiros de jornada como uma espécie de semideus e foi, por várias vezes, comparado aos grandes personagens da mitologia e heróis da antiguidade como Hércules, Moisés e ao rei Xerxes, da antiga Pérsia (ASSIS, 2014).

Aconteceram várias celebrações solenes em honra à Pamplona e, surge como exemplo, uma missa cantada em cantochão que foi celebrada pelo pároco de Sant’Ana de Bambuí com pregação especial encomendada pelo pároco de Tamanduá. Pamplona se aliava às práticas religiosas em seu modelo de atuação como regente da região, promovendo correlação entre os papéis religiosos e políticos das práticas devocionais. É possível observar a imposição de um regime de redenção política, religiosa e civilizadora nas comunidades que foram constituídas no sertão do oeste mineiro através de ações qualificadas e precavidas do governante, inclusive em benefícios próprios e manutenção de seu poder (ANDRADE, 2007).

Ao fim da construção de uma ponte sobre o rio São Francisco, Pamplona ordenou uma procissão de ação de graças, na qual as imagens de Cristo crucificado e Nossa Senhora da Conceição foram reverenciadas. Os assistentes cruzaram a ponte cantando um Te Deum, em direção a uma

⁸⁷ É possível observar que, em todos os poemas em honra de Inácio Correia de Pamplona, existia uma preocupação de mostra-lo como salvador da região, das pessoas e também como o elemento que poderia levar riqueza, prosperidade e glórias através de suas comitivas ao sertão mineiro (AMANTINO, 2001, p. 202)

capela que se construiu próximo, no caminho. Saindo da capela, depois de concluída uma ladainha com música, os devotos seguiram cantando orações para Nossa Senhora. No outro dia, depois de aterrarem a ponte, mas agora em “forma militar”, foi cruzada a ponte novamente até a capela, indo o mestre de campo e o capelão na frente dos expedicionários alinhados em dupla, ao som de marcha com tambores, trompas e flautas. Depois da missa na capela, o cortejo voltou com a mesma formação até o alojamento (ANDRADE, 2007, p. 162).

A atuação de Inácio Correa Pamplona nos revela práticas musicais na região do sertão mineiro, em estritas relações com as atividades religiosas, políticas e militares na segunda década do século XVIII. Seu lugar de destaque social permitiu que empenhasse tal papel e servisse como inspiração para poetas e músicos alinhados com o projeto civilizatório o qual Pamplona representava ou que, indeliberadamente, servissem a ele. É possível verificarmos a existência de um repertório criado em torno de sua figura, contendo poemas, músicas sacras em sua honraria e também marchas que levavam seu nome. Neste sentido, foi possível identificar uma transcrição realizada por Domingos Sávio Brandão, Antônio Marcos de Souza e Guilherme Matozinhos da Silva Lins da “Marcha dos Negros de Pamplona”, cujo manuscrito original está no Arquivo da Lira Ceciliana de Prados. Contudo, não houve como confirmar se a peça remete exatamente a Inácio Corrêa Pamplona, tendo aqui uma finalidade ilustrativa (Figura 196).

Marcha dos Negros de Pamplona

Alleluya - Paschoa

Edição: Antônio Marcos de Souza
Domingos Sávio Lins Brandão
Guilherme Matozinhos da Silva

Anônimo
Séc. XVIII

The musical score is presented in three staves. The top two staves are for Soprano Recorder 1 and Soprano Recorder 2, both in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is for Contrabass, in bass clef with a common time signature (C). The music consists of five measures. The recorder parts play a simple melody of quarter and half notes, while the contrabass provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Figura 196: Excerto da transcrição "Marchas dos Negros de Pamplona"

Porto Real de São Francisco, anteriormente denominado como Porto Velho das Laranjeiras, esteve localizado onde atualmente é Iguatama, mas, outrora, pertenceu à São

Vicente Ferrer da Formiga ⁸⁸, e já se encontrava em atividade durante a primeira entrada de Inácio Corrêa Pamplona em 1765. Este porto foi o traço de união entre as duas margens do Rio São Francisco. Ali se instalou, à margem direita do curso do rio, Faustino Lopes Camargos, responsável pela passagem do rio em direção à Goiás e pela cobrança de pedágios, com renda para a Coroa, em razão da travessia neste local. Na margem esquerda do rio, Faustino ousava plantar, mas não residir, pois era uma área povoado por grupos de origem nativa (CORRÊA, 1993, p. 29–30).

Penso, então, cabe glórias a Faustino Lopes Camargos, um dos desbravadores do sertão de cá do rio São Francisco. Se é verdade que este audacioso sertanejo, de costumes singelos, modestos, ocupava a humilde profissão de barqueiro, ninguém lhe pode tirar a glória de ser o primeiro a cultivar nossa terra, naquela paragem, no amanho custoso do desbravamento da inculta povoação que pertencia aos índios (CORRÊA, 1993, p. 30–31).

A presença indígena na região é igualmente constatada mediante aos achados arqueológicos na cidade de Pains, território que também integrava o município de Formiga e cuja emancipação de política só ocorreu em 1943. Foram encontradas igaçabas (urnas funerárias) contendo ossos humanos, machados, trituradores e diversos outros utensílios que estavam sob a terra ou em cavernas (CORRÊA, 1993, p. 15–19). Por meio da obra “Corografia Histórica da Província de Minas Gerais”, em que o autor Raimundo José da Cunha Matos (1776-1839) apresenta informações oriundas de relatos que colheu no arraial de São Vicente Ferrer da Formiga, podemos identificar mais detalhes sobre as urnas que evidenciam a presença indígena na região.

Dizem que nas grutas de que falo, encontram-se às vezes cadáveres de índios envolvidos em folhagens e cascas de árvore e estão conservados com matérias resinosas; mas não souberam me informar qual a posição, ou sentido, em que estes cadáveres (ou múmias) estão colocados. Alguns acham-se em grandes vasos de barros [sic], chamados camucis, postos em cócoras. Nestes potes metem-se unicamente os grandes homens da nação; os vasos são suas urnas. (MATOS, 1837, p. 257 apud SOBRINHO, 2007, p. 269)

⁸⁸ Distrito criado com a denominação de Porto Real de São Francisco, pela Lei provincial nº 1532, de 20-07-1868, e Lei estadual nº 2, de 14-09-1891, subordinado ao município de Formiga. Pelo Decreto-lei nº 148, de 17-12-1938, o distrito de Porto Real de São Francisco passou a chamar-se simplesmente Porto Real. Pelo referido decreto-lei o distrito de Porto Real ex-Porto Real de São Francisco deixa de pertencer o município de Formiga para ser anexado ao município de Arcos. Foi elevado à categoria de município com a denominação de Iguatama, pelo Decreto-lei estadual nº 1058, de 31-12-1943, desmembrado de Arcos e parte do distrito sede do município de Bambuí (IBGE, 1959).

As informações trazidas pelo trabalho de Raimundo José da Cunha Matos, em sua obra de 1837, também demonstram que os restos mortais encontrados passaram por processos mortuários que indicam possíveis realizações de ritos fúnebres para preparação dos corpos para o sepultamento, especialmente, por se tratarem de figuras de importância dentro da tribo, conforme relatou o autor.

Ainda sobre o povoamento da região onde hoje está o município de Formiga, o senhor Antônio José da Silva requereu uma sesmaria no dia 1º de janeiro de 1765, sendo já possuidor de uma casa, senzala, paiol, pomares, monjolo etc. Como a construção de tais edificações requer tempo e trabalho braçal, podemos considerar a existência de um núcleo de povoação na sesmaria do Quilombo no Alo do Córrego da Areia, região atualmente localizada entre as comunidades de Padre Doutor e Córrego da Areia, no perímetro rural do município de Formiga (CORRÊA, 1993, p. 45). Durante a segunda entrada de Pamplona, em 26 de agosto de 1769, vindo da direção de Oliveira, o grupo passou pela Fazenda da Formiga, chegando à Fazenda do Antônio José, local no qual se aquartelou naquela noite antes de seguirem, no dia seguinte, para a Fazenda Ponte Alta⁸⁹ (MARTINS, 2008, p. 985).

No excerto do Mapa da Comarca do Rio das Mortes (1777)⁹⁰, feito pelo cartógrafo José Joaquim da Rocha a pedido do então governador e capitão general da capitania de Minas Gerais, Dom Antônio de Noronha, podemos observar que Formiga aparece no documento demarcada por um triângulo, o que, conforme a legenda do mapa, corresponde ao *status* de fazenda ou sítio. O Rio Formiga já aparece que uma série de mapas a partir de 1768, tempo em que Formiga poderia ser considerada ainda como um pouso ou ponto de paragem de tropeiros (SOBRINHO, 2007, p. 260–265).

⁸⁹ A Fazenda Ponte Alta pode ser localizada até os dias atuais na comunidade de Ponte Vila, em Formiga. Em sua viagem às nascentes do São Francisco, Saint-Hilaire relatou: “Entre Formiga e Ponte Alta, onde passei a noite, ou seja, num percurso de quatro léguas, só encontrei uma humilde casinha que nem merece menção e a Fazenda Córrego Fundo, situada mais ou menos no meio do caminho, à beira de um riacho [...] Ao chegarmos a Ponte Alta, José Mariano foi pedir hospedagem à dona da casa e permissão para que nos deixasse guarda a bagagem no engenho de açúcar pertencente à propriedade. Ela recusou o nosso pedido, e fomos metidos num quartinho recém-construído cheio de bichos de pé e onde mal podíamos nos mexer. Não obstante, fui obrigado a permanecer dois dias inteiros em Ponte Alta, por causa da chuva, e só parti no quarto dia. Nesse intervalo o dono da casa apareceu e fez a ele comentários bastante ásperos sobre o meu alojamento. Ele, porém, me respondeu com tanta simplicidade e me ofereceu seus préstimos de maneira tão amável que logo se dissipou o meu mau humor” (SAINT-HILAIRE, 1847, p. 92–93).

⁹⁰ Para consulta direta, o mapa está disponível no acervo digital de Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>. Acesso em: 08/04/2021. Ver também: <https://bit.ly/3mvcwYd>. Acesso em: 08/04/2021.

Fonte: Acervo digital da Biblioteca Nacional



Figura 197: Excerto do Mapa da Comarca do Rio das Mortes (1777)

Uma outra referência aos primórdios da construção de núcleos comunitários onde hoje é o município de Formiga pode ser encontrada na obra do viajante Auguste de Saint-Hilaire que, nos escritos sobre sua passagem em 1819, relatou ter conhecido um ancião centenário e este teria sido o primeiro a se estabelecer neste lugar cerca de setenta anos antes e, ali nessa povoação, lançado os alicerces de uma capela (SAINT-HILAIRE, 1847, p. 91). Partindo desta fonte, o primeiro a se estabelecer onde hoje é Formiga, por volta de 1749, poderia ter sido João Gonçalves Chaves, pois seu requerimento de sesmaria de 1765 coincide com a passagem do governador Luís Diogo pela região em 1764 (CORRÊA, 1993, p. 83–85). Por outro lado, há dados do Arquivo Público Mineiro (APM AHU, cx. 94, doc.126) que apontam para a carta de confirmação de sesmaria de João Gonçalves Chaves não em 1765, mas, sim, em 1752, identificando-o com o primeiro morador da paragem chamada “A Formiga” (SOBRINHO, 2007, p. 265).

Leopoldo Corrêa (1993) fala da existência de dois pedidos de provisões para capelas em Formiga, ambos em 1765. O Sargento-mor João Gonçalves Chaves pediu provisões em 11 de março daquele ano e Antônio José da Silva em 1º de janeiro para sua fazenda, já bem estruturada, no Quilombo Alto do Córrego da Areia local em que se constituiu a comunidade de Padre Doutor, localizada a aproximadamente 6 km de onde hoje é o centro do município. Esta localidade surge na história como um dos mais antigos povoamentos na ampla região

que, com o passar dos anos, veio a se configurar como município de Formiga (CORRÊA, 1993, p. 86–87).

O nome da comunidade presta homenagem ao Padre Doutor Salvador Paes de Godoy dos Passos⁹¹ (1734-1814). Nascido na cidade de São João Del Rei, mudou-se para Formiga ainda moço, vivendo cerca de meio século na região onde se dedicou à assistência espiritual dos moradores (CORRÊA, 1993, p. 50). Embora no trabalho de Leopoldo Corrêa não conste referências documentais que remetam ao pedido de provisão para a capela de Padre Doutor, o autor afirma que os dados presentes no testamento do Padre Doutor Salvador Paes de Godoy confirmariam a construção de uma capela em data anterior à capela presente na sede do então arraial e que deu origem à Matriz São Vicente Férrer.

A possível existência de uma capela ainda mais antiga que a que originou a atual Igreja Matriz chamou a atenção e, ao longo deste estudo, despertou um interesse investigativo, porém, durante as análises realizadas, não foram identificados registros documentais comprovassem ou sustentassem tal alusão como um fato histórico em si. A suposição de Leopoldo Corrêa (1993, p. 45), se comprovaria por meio do testamento do Padre Doutor Salvador Paes de Godoy escrito em 12 de outubro de 1812 e aberto no dia 23 de junho de 1814. Entretanto, podemos inferir a existência de um possível equívoco em sua interpretação, pois, embora o termo “capela” seja mencionado duas vezes no documento, aparentemente diz respeito ao mesmo edifício. A transcrição realizada pelo próprio Leopoldo (1993, p. 50) consta abaixo:

Declaro que fui capelão de S. Vicente Férrer de Formiga muitos anos. E como na mesma tive interesse por vontade minha própria lhe deixo suas obras por esmola cinquenta mil réis. Declaro que tenho dois ornamentos de sacerdote, um cálice, uma patena, umas galhetas de estanho, uma pedra d’ara, um missal, uma Senhora da Conceição de vulta, uma imagem de Cristo que se acha na minha capela e algumas toalhas de altar e que tudo deixo para a dita capela de S. Vicente Férrer, menos o ornamento roxo que servirá para me vestirem por meu falecimento (CORRÊA, 1993, p. 50).

Ainda sobre o Padre Doutor, Auguste de Saint-Hilaire, em sua passagem por Formiga, relatou que “a loja mais bem abastecida me pareceu a do boticário. Quem exercia essa

⁹¹ Na bibliografia consultada e nos documentos históricos aos quais os historiadores locais recorreram (CORRÊA, 1993; SOBRINHO, 2007), seu nome surge grafado de diferentes formas, havendo alternância entre as letras “e”, “i” e “y” no sobrenome “Paes” e entre as letras “i” e “y” no sobrenome “Godoy”. Este, era possuidor de um enorme contingente de escravos que, como era costumeiro, adotaram o sobrenome de seu senhor (SOBRINHO, 2007, p. 756). É considerado como o primeiro pároco da capela de São Vicente Férrer da Formiga (1770 – 1814) e foi doutor em Cânones pela Universidade de Coimbra.

profissão era também um padre, que preparava ele próprio os remédios e os vendia, sem deixar de dizer a missa um único dia” (SAINT-HILAIRE, 1847, p. 91). Os dados aqui abordados não descartam a existência de tal capela anterior à que originou a atual Igreja Matriz São Vicente Férrer, uma vez que possivelmente houve um núcleo populacional na sesmaria de Antônio José da Silva no Quilombo no Aldo do Córrego da Areia e que a localidade, com o passar dos anos, veio a receber o nome do referido Padre Doutor. Porém, evidenciamos a necessidade de investigações mais acentuadas neste tema, uma vez que a passagem de Saint-Hilaire ocorreu em 1819 e o Salvador Godoy faleceu em 1814.

Portanto, o que podemos afirmar é que Formiga se formou a partir de um conjunto de sesmarias e fazendas sem, a princípio, um núcleo populacional único e denso o suficiente para que pudesse ser chamado de cidade, mas que serviu como a base para o marco inicial, a composição de arraial povoado por pessoas que habitavam um pequeno número de casebres no entorno de uma capela que somente veio a receber provisões para seu efetivo funcionamento em 1780 e passando a registrar casamentos, batismos e óbitos.

Os registros paroquiais e jurídicos são, neste sentido, fontes potenciais para compreensão sobre as primeiras famílias a se estabelecerem no Arraial de São Vicente Férrer da Formiga, objeto do estudo genealógico desenvolvido por José Francisco de Paula Sobrinho que, através em um denso levantamento documental, identificou a presença das primeiras famílias na povoação oficialmente registradas a partir de 1775 (SOBRINHO, 2007, p. 753–778). Entretanto, o mesmo autor também identifica a obtenção de sesmaria por João Gonçalves Chaves como a primeira da região onde atualmente está localizada Formiga, porém, a esta, atribuiu o ano de 1752 (SOBRINHO, 2007, p. 230). Anos mais tarde, 11 de março de 1765, João Gonçalves Chaves veio a pedir provisões para uma capela neste mesmo local (Figura 198).

As primeiras sesmarias distribuídas na região faziam referência ao Sertão do Campo Grande, Ribeirão do Pouso Alegre ou Vertentes do Rio São Francisco, mas, conforme foi verificado por José Francisco de Paula Sobrinho (2007, p. 230–231) a partir da transcrição e análises de documentos do Arquivo Público Mineiro (APM AHU, cx. 98, pte. 11), em 1768 foi pedida a primeira porção de terra fazendo referência à Formiga como uma localidade específica. Este autor apresenta a transcrição e reprodução do pedido de confirmação de sesmaria concedendo à Antônio Gonçalves Lopes meia légua de terra em 7 de julho de 1770 e assinado pelo Conde de Valladares (SOBRINHO, 2007, p. 231).

Fonte: Acervo particular de José Francisco de Paula Sobrinho

“P. p^a ereção de Capella. Aos 11 de M^o de 1765 ann^s se registou huma Provizão do theor Seg^o. O D^e Ign^o Corr^a de Sá Conego Doutral etc. A todos os fieis christaos nossos subditos, saude, e paz p^a sempre etc. Fazemos saber que attendendo Nos ao que por sua p^{am} retro nos enviarão a dizer o sarg^{do} Mor João Glz Chaves, e os mais nomeados na mesma p^{am} situados na paragem chamada da Formiga da freg^a de São Bento de Tamandóá havemos por bem conceder-lhe Licença pela prez^{te} nossa Provizão p^a que possão erigir huma Capella com a invocão do Santo que a sua devoção lhe pedir na mesma paragem assima declarada cujo sitio lhes assignará o R^{do} Parocho da mesma Freg^a, e depois de assim feita assignarão termo de sugeição na nossa Camera Ecclez^a em o qual se sugeitarão a nossa Jurisdicção, e de nossos sucessores, e será a m^{ma} fabricuada, e feita de materiaes perduraveis com a proporção ,e architettura boa, e da mesma sorte também depois de acabada, e decentem^{te} paramentada, com os ornamentos das quatro cores que mandão as rubricas do Missal, e de que uza a Igreja, e mais couzas necessarias, e feito o Patrimônio suficiente recorrão a nós p^a o mandarmos benzer na forma do Ritual Romano p^a nella se poder celebrar sem prejuizo dos Direitos Parochiaes, e Cruz da Fábrica da Matriz, terão hum Livro em que estarão emcadernados todos os documentos pertencentes a mesma Capella; e será reg^{do} esta onde pertencer digo esta no L.^o do Reg^o G^{al}. Dada, e passada nesta Cid^e Mar^{na} sob nosso signal, e Sello das armas da Meza Cap^{ra} aos 11 de Março de 1765 ann^s .

Figura 198: Transcrição do Livro de Provisões, Período 1764-1767, Armário 2, nele, folha 59, verso (SOBRINHO, 2007, p. 256)

Como podemos ver, a região em que atualmente se encontra o município de Formiga constitui um espaço em que diversos trânsitos ocorriam, tendo sido encontrados indícios que indicam a passagem, ou até coexistência de diferentes matrizes culturais em um ambiente complexo e conflituoso. Esta região também foi local de passagem para diversos viajantes que deram testemunho sobre a vida que encontram por ali. Assim, na busca por ainda mais indícios sobre as práticas musicais mais antigas na história local, faz-se necessário compreendermos aspectos referentes ao desenvolvimento da comunidade que se formava nos arredores de São Vicente Férrer.

2.2. O Desenvolvimento Comunitário de Formiga no Século XIX

A formação urbana do arraial, onde surgiria a vila, e depois cidade, de Formiga esteve relacionada aos interesses daqueles que exploravam a extração do ouro e presumiam que na região havia um caminho para Goiás, ao interesse de comerciantes e também daqueles que detinham poder administrativos para direcionar as formas de ocupação do território,

concessões de terras, o uso dos espaços, licenças para exercícios de determinadas atividades e a arrecadação de impostos (SOBRINHO, 2007, p. 253).

Anteriormente à ocupação desse território, a partir das entradas coordenadas por Pamplona, existiam núcleos populacionais de origem indígena e negra que se instalaram na região entre o Rio Grande e o Rio São Francisco anos antes do interesse da coroa por essas terras. Essa história de dominação e conquista territorial produziu documentos que nos permitem analisar e narrar o desenvolvimento comunitário a partir de sua colonização, entretanto, não podemos desconsiderar que em meio a esse cenário conflituoso existiram aqueles que venceram batalhas e, com elas, conquistaram a localidade e poder de criação e domínio das narrativas sobre o teor de suas vitórias⁹².

As informações encontradas nos documentos consultados e nos relatos historiográficos que serviram como subsídio para o presente estudo ecoam em meio ao silêncio deixado pelos grupos indígenas e quilombolas que tiveram suas histórias atravessadas pela conquista da vasta região do Campo Grande, deixando evidências que oferecem mais detalhes sobre apenas um dos lados dessa história, pois foram os conquistadores do sertão os responsáveis pela produção de praticamente toda a documentação histórica existente e disponível para consulta.

A vasta região do Campo Grande, ainda pouco povoada no século XVIII, continha solo favorável à prática da agricultura, água em abundância e distava das grandes vilas, essas características favoreceram o surgimento de vários núcleos quilombolas agropastoris, que ocuparam diferentes localidades desta área. Por meio de um processo de análise e georreferenciamento de documentação histórico-cartográfica⁹³ e a identificação de um conjunto aproximado de 1637 casas distribuídas em quinze dos vinte e quatro quilombos localizados na região do Campo Grande, considera-se a existência de cerca de dez mil indivíduos residindo nesses espaços (SILVA FILHO; AMORIM FILHO; CASTRO, 2011).

Muitos quilombos e mocambos – núcleos de escravos que pressupõe a fugas individuais e coletivas e ao aglomerado destes indivíduos – se localizaram na região de

⁹² Uma vez que não foram localizados registros sobre batismos, nascimentos, óbitos e matrimônios envolvendo a população quilombola ou demais elementos que permitissem um trabalho de mensuração, não foi possível realizar estimativa da média populacional desses conjuntos populacionais de quilombos (SILVA FILHO; AMORIM FILHO; CASTRO, 2011).

⁹³ Utilizando como fontes: 1) o “Mapa de todo o Campo Grande tanto da parte da Conquista, q' parte com a Campanha do Rio Verde, e S. Paulo, como de PiuEy Cabeceyzas do Rio de S. Francisco, e Goyazes. Na entrada que se fes apos çertoes das conquistas do Campo grande por ordem do Ilmo. Sr. Conde de Bobadela como se ordenou ao Capp.am. Antônio Francisco França” - cópia de 1765, medindo 43x89,5 cm, manuscrita e aquarelada, sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros, IEB – USP (COL. JFAP, 23 – Folha 19); 2) e o “Mapa da Conquista do Mestre de Campos Regente Chefe da Região Ignacio Correya Pamplona”, elaborado por Manoel Ribeiro Guimarães, cópia manuscrita em aquarela de 1784, que mede 32 x 40 cm, e está no Arquivo Histórico Ultramarino – AHU (n. 258/1165) (SILVA FILHO; AMORIM FILHO; CASTRO, 2011).

Formiga, alguns perduraram por anos e outros por períodos curtos. Alguns concentravam muitos indivíduos, tendo como exemplo mais expressivo o grande Quilombo do Ambrósio, porém outros eram compostos por pequenos e itinerantes grupos. "Não há, pois, dúvida de que existiu um Quilombo do Ambrósio na divisa de Formiga com Cristais, no Campo Grande" (CORRÊA, 1993, p. 26).

Os registros sobre sua localização são imprecisos e controversos em meio a história do Sertão de Campo Grande. Alguns autores o identificam como tendo início entre a localidade de Formiga e o Rio Grande, à noroeste dessa povoação, passando por onde atualmente encontram-se os municípios de Arcos, Bambuí e estendendo-se até a Serra da Marcela, na região do município de Campos Altos. Porém, cabem-se aqui uma série de questionamentos acerca destes dados (PARREIRA, 2003, p. 67–68). Há fonte que remetem à existência do Quilombo do Ambrósio já em 1726 e que a primeira capital do Campo Grande se chamava “Povoação” e não “Quilombo” do Ambrósio, podendo localizada na região de Formiga, Cristais e Aguanil (MARTINS, 2008, p. 458).

As décadas de 1740 e 1750 foram marcadas por um intenso processo de repressão aos quilombos em Minas Gerais e acredita-se que as expedições da década de 1740 tenham se empenhado em combatê-los nas regiões onde hoje estão localizadas as cidades de Formiga, Cristais, Bambuí e Piumhi (SILVA FILHO; AMORIM FILHO; CASTRO, 2011). Há documentos que indicam que uma campanha armada, em 1746, partiu de Ponte Alta⁹⁴, lugar que provavelmente localiza-se na região do centro-oeste de Minas para empreender combates contra os quilombos na região de Formiga (MARTINS, 2008, p. 497). A hipótese que se levanta é que a “Primeira Povoação do Ambrósio despovoada”, descrita no “Mapa de Todo o Campo Grande” (Figura 199), teria sido o maior e o mais populosa comunidade quilombola da margem direita do Rio Grande e que provavelmente foi destruído pelas expedições da década de 1740, mas que, após a destruição do primeiro Quilombo do Ambrósio, outro quilombo teria sido construído a oeste desse, tendo exatamente o mesmo nome e organização socioeconômica (SILVA FILHO; AMORIM FILHO; CASTRO, 2011).

⁹⁴ Embora Ponte Alta fosse o nome dado a uma localidade existente a sudeste do distrito de Pontevila, pertencente ao município de Formiga, sabe-se que no século XVIII haviam ao menos outras duas localidades na região que eram designadas pelo mesmo topônimo (MARTINS, 2008, p. 495–497).

Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal



Figura 199: Excerto do "Mappa De todo o Campo grande, tanto da parte da conquista que parte com a campanha do Rio Verde e S. Paulo como de Piuhy Cabeceira do Rio de S. Francisco e Goyazes" demonstrando a região correspondente à localização de Formiga e os quilombos mapeados em suas imediações (ARQUIVO HISTÓRICO DO EXÉRCITO, [s.d.])

No mapa acima (Figura 199), é possível identificar o quilombo do Ambrósio na região onde foi constituído o município de Formiga, contudo o mesmo é descrito como “Quilombo do Ambrósio despovoado”. Acredita-se que os quilombos destruídos pela expedição de Bartolomeu Bueno do Prado, em 1759, foram novamente reconstruídos na mesma região, mas em locais diferentes. Nas expedições comandadas por Pamplona, muitos dos quilombos encontrados estavam vazios ou eram compostos por um pequenos conglomerados de pessoas envolvidas em atividades de subsistência, uma vez que, supostamente, a estratégia adotada pelos quilombolas era a fuga em detrimento da luta, pois, conjectura-se que os quilombolas possuíam um amplo conhecimento acerca da região e, possivelmente, com a utilização de espões e batedores, conseguiam se adiantar aos movimentos das tropas, evadindo-se do conflitos (SILVA FILHO; AMORIM FILHO; CASTRO, 2011).

Assim, com as entradas em direção ao oeste, no final do século XVIII e início do XIX, muitas fazendas foram erguidas na região próximo a onde hoje se localiza o município de Formiga. Entre os anos de 1760 e 1816, foram requeridas e documentadas aproximadamente setenta sesmarias na localidade (CORRÊA, 1993, p. 61–62). Aos poucos, com a ampliação de sua área habitada, expandiu-se o arraial para a região ao sul, em direção ao caminho que,

Fonte: Acervo fotográfico *Formiga Fatos, Fotos e Filmes*



Figura 201: Vista panorâmica de Formiga no início de Século XX a partir do morro do rosário

Nos primeiros anos do século XIX, a povoação que deu origem à Formiga ainda não possuía o aspecto de vilarejo ou mesmo de uma cidade e, tendo sua área uma topografia íngreme, os viajantes se assentavam em abrigos provisório feitos na parte mais plana, entre os rios Formiga e Mata-Cavalo, local onde veio a se constituir o incipiente centro urbano do Arraial de São Vicente Férrer da Formiga. O caminho de acesso ao lugar, partindo de São Bento do Tamanduá, que fazia a ligação com a capital da Província (Vila Rica) via São João Del Rei e chegava ao arraial através da margem esquerda do Rio Formiga e seguia até o centro do arraial. Ali havia um local chamado Largo do Ferro que servia centro de comércio de tropeiros e viajantes, além de servir à troca de tropas e ferragens dos animais (SOBRINHO, 2007, p. 267).

Fonte: Acervo fotográfico *Formiga Fatos, Fotos e Filmes*



Figura 202: Cabeçalho de recibo de compra de produtos emitido pelo Largo do Ferro, julho de 1873

Ao analisarmos a lista normativa presente no Mapa de População do Distrito da Aplicação de São Vicente Férrer da Formiga (SG-Cx.76-Doc.25)⁹⁵ produzido por Antônio Joaquim de Arantes (1808), capitão mor do distrito, devemos considerar que 918 habitantes são contabilizados, sendo que as mulheres casadas não são mencionadas no documento, apenas os homens. Deste modo, se considerarmos dobrar os números referentes aos homens casados listados no documento, chegaremos ao resultado de 1033 habitantes.

Durante suas viagens, ao passar pelo então arraial em 1818, o botânico Auguste de Saint-Hilaire mencionou o crescimento populacional, destacando:

Uma prova de que a população de Formiga está sempre aumentando é o fato de que quando por ali passei estava sendo construído no arraial um grande número de casas. O povoado contava então com pouco mais de mil habitantes, uma quarta parte dos quais, aproximadamente, era constituída por pessoas da raça branca. Entretanto, em meados do século anterior o arraial ainda nem existia” (SAINT-HILAIRE, 1847, p. 91)

No mapa de população de 1808, os moradores são listados e classificados segundo seu estado civil, sua condição social (livre ou escravo) e cor, identificado como braço, pardo ou preto. A partir destas informações, por meio de uma análise quantitativa (Gráfico 2), foi possível identificar que aproximadamente 60% da população residente em São Vicente Férrer da Formiga era composta por indivíduos classificados como “pretos” e “pardos”. Dentre a população identificada como “preta” ou “parda”, 268 (44%) são classificados como livres e 348 (56%) como cativos. Nos gráficos abaixo podemos ver como a população local é subdivida no documento

⁹⁵ O Mapa de População do Distrito da Aplicação de São Vicente Férrer da Formiga (SG-Cx.76-Doc.25) pode ser acessado na íntegra através do site do Arquivo Público Mineiro. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/brtacervo/brtacervo.php?cid=5350>. Acesso em 08/04/2021.

Fonte: Elaborado por Vinícius Eufrásio

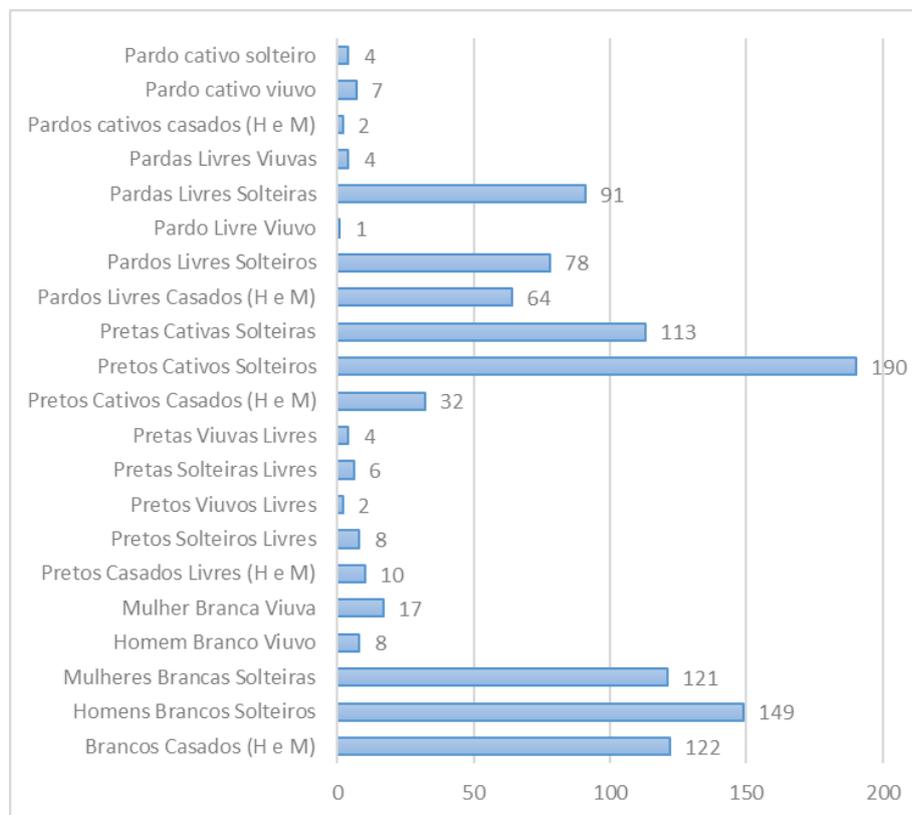


Gráfico 2: Subdivisão populacional de Formiga em 1808⁹⁶

Fonte: Elaborado por Vinícius Eufrásio

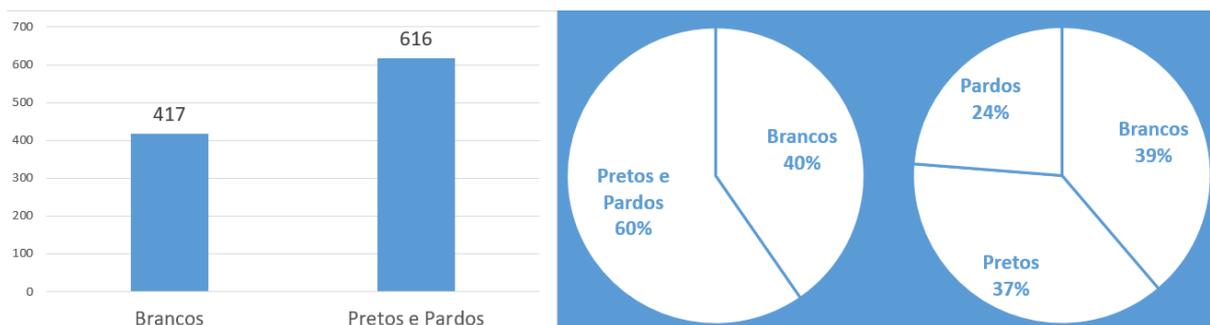


Gráfico 3: Quantitativo da população segundo informações do Mapa de População do Distrito da Aplicação de São Vicente Férrer da Formiga

Quando Auguste de Saint-Hilaire esteve no Arraial de São Vicente Férrer da Formiga, essa localidade ainda era termo da cidade de Tamanduá⁹⁷ e já contava com um quantitativo

⁹⁶ O documento informa que não havia: Pretos e pretas cativos viúvos; Pardos cativos viúvos; Pardas cativas viúvas.

populacional equivalente a essa última municipalidade. No ano de 1823, o general Raimundo José da Cunha Matos registrou que o Arraial de São Vicente Férrer – que, de acordo o autor, naquela altura já era conhecido como Formiga – possuía mais almas do que a Vila de São Bento do Tamanduá, sendo que, fora contabilizado um total de 1374 almas em Tamanduá e o montante de 1678 em Formiga (MATOS, 1981, p. 139).

O relato histórico do viajante sugere que embora o arraial fosse ainda de aspecto singelo, possuía moradores com boa condição financeira, pois seus negociantes mantinham contato direto com o Rio de Janeiro, então capital do Brasil, mandando buscar mercadorias diversas que eram vendidas e escambiadas no interior do sertão do qual Formiga era porta de entrada.

Cria-se uma grande quantidade de suínos mesmo nas fazendas mais modestas, os quais são comprados pelos negociantes e enviados à capital do país. Dedicando-se a região a um comércio ativo e sendo ela passagem obrigatória de todas as caravanas que vêm de Goiás ou do sertão, as mercadorias são vendidas ali facilmente e por um preço bastante alto. Enquanto nos arredores de Vila Rica e Sabará e de muitos outros povoados se encontra facilmente um trabalhador livre (camarada) por uma oitava e meia por mês, ali os salários variam de 3 a 6.000 réis [...] A profissão mais comum em Formiga é a de mestre-ferreiro, o qual também exerce o ofício de serralheiro. A passagem constante de tropas de burros torna muito lucrativo o seu trabalho (SAINT-HILAIRE, 1847, p. 91).

Raimundo José da Cunha Matos (1837, p. 134 apud SOBRINHO, 2007, p. 268), informou em sua obra que o arraial, em certa altura, continha 174 casas, muitas delas elegantes e todas abastecidas de água por canais subterrâneos. O autor ainda menciona 278 fogos e 1678 almas, destacando que os pesados sinos da igreja teriam sido fundidos no próprio município. Embora os aspectos quanto a estrutura do arraial contidos relato trazido por Matos, referente a sua estadia em 1823, sejam destoantes às características descritas por Saint-Hilaire durante sua passagem por em 1818, este último, na publicação de seus relatos de viagem em 1847, concordou com Matos e atestou que, de fato, na ocasião de sua passagem, foi possível ver várias casas ainda em processo de construção. Não obstante, sobre o rápido crescimento do arraial, não podemos desconsiderar o aumento populacional aferido em mais de 50% em cerca de meia década.

⁹⁷ Em 1791, durante o governo de Luís Antônio Furtado de Mendonça (Visconde de Barbacena e capitão-geral da província), o arraial foi elevado à cidade. Sua população, em maioria, era composta por agricultores que iam para a cidade somente aos domingos e em dias festivos (SAINT-HILAIRE, 1847, p. 87).

Assim como ressaltou o botânico francês, podemos considerar que a localização privilegiada do arraial favorecia seu crescimento e progresso por meio de atividades comerciais, uma vez que não há evidência da existência da exploração aurífera nos entornos dessa povoação. Era, portanto, sua posição geográfica, próxima a uma estrada bastante frequentada e altamente utilizada como rota comercial, que atraía as pessoas para habitarem o arraial (SAINT-HILAIRE, 1847, p. 91).

De acordo com os dados colhidos no Arquivo Público Mineiro, contendo a relação das pessoas estabelecidas com suas fazendas em 15 de janeiro de 1818 no distrito de São Vicente Férrer da Formiga do Termo da Vila São Bento do Tamanduá, havia, nesta data, oitenta e quatro fazendas registradas pelos nomes de seus proprietários em documento assinado pelo Capitão-mor do Termo, João Quintino de Oliveira (SOBRINHO, 2007, p. 250). Este número demonstra uma quantidade de fazendas superior à quantidade de sesmarias requeridas até o ano de 1816, um número aproximado de setenta (CORRÊA, 1993, p. 61–62; SOBRINHO, 2007, p. 232–233).

Tendo em vista que os documentos oficiais e os historiadores consideram o início da povoação como 1765 e observando as primeiras concessões à sesmeiros e a construção da capela São Vicente Férrer, as análises sobre os presentes dados nos permitem constatar que, por volta do seu primeiro meio século de existência, no arraial ocorreu um rápido crescimento populacional, embora, por outro lado, também não devemos desconsiderar que os mecanismos de controle daquela época poderiam não ser tão eficazes ao mensurar os dados referentes à população, contudo, os números identificados nos documentos e por meio de relatos são empregado aqui com o intuito de nos possibilitar uma visão panorâmica sobre o desenvolvimento comunitário na localidade ao longo do século XIX, o crescimento de sua população e algumas de suas características (Gráfico 4).

De acordo com o censo realizado pela Capela de São Vicente Férrer da Formiga, havia, em 18 de fevereiro 1826, um total de 4.334 habitantes no arraial. Dentre estes, 2.747 (63%) eram pessoas livres e 1.587 (37%) eram escravos (Gráfico 5). Em meio à população livre: 899 homens, 993 mulheres e 855 considerados menores. Considerando a população cativa: 742 eram homens, 546 mulheres e 299 tidos como menores. O arraial ainda contabilizava 627 fogos. Na carta que acompanha as estimativas, o então capelão da localidade, Padre Francisco de Paula Arantes Marques, argumenta sobre algumas dificuldades em administrar a freguesia e ressalta uma gradativa diminuição no número de almas, afirmando, sobretudo, não ter esperanças em seu aumento (SOBRINHO, 2007, p. 592). Por

outro lado, as aferições realizadas ao longo do tempo e consultadas nesta pesquisa, demonstram o contrário da expectativa do padre.

Fonte: Elaborado por Vinícius Eufrásio

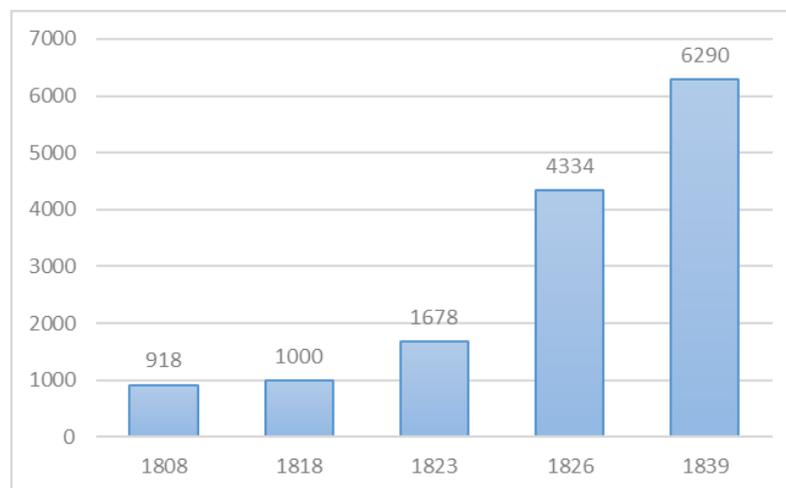


Gráfico 4: Crescimento populacional em Formiga na primeira metade do século XIX

Fonte: Elaborado por Vinícius Eufrásio

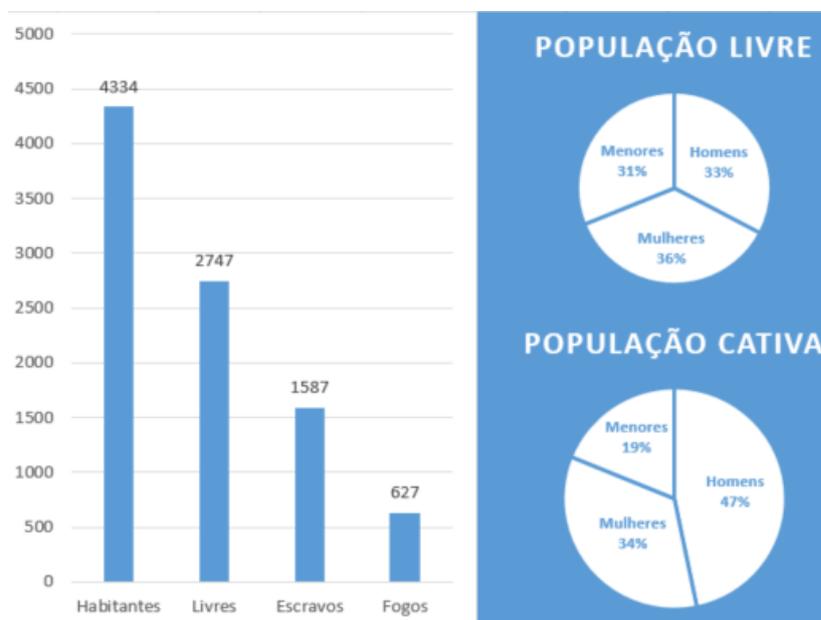


Gráfico 5: População de Formiga em 1826

Ainda contradizendo as afirmações do Padre Francisco de Paula, de acordo com os dados presentes no censo de 1831, elaborado pelo Juiz de Paz Bernardo Alves Moreira em 1º de fevereiro de 1832, contendo a relação dos habitantes do então Distrito da Capela de São Vicente Férrer da Formiga, Freguesia e Termo da Villa de São Bento do Tamanduá,

informava o número de 902 fogos e 6.021 habitantes, sendo 4.041 (33%) livres e 1.980 (67%) cativos (SOBRINHO, 2007, p. 593–664).

Fonte: Elaborado por Vinícius Eufrásio

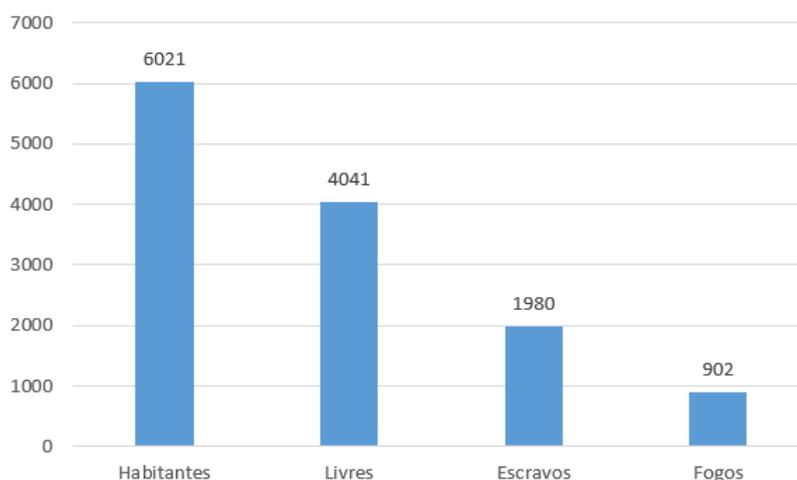


Gráfico 6: População de Formiga em 1832

Na década de 1830 ocorreram diversos movimentos que almejavam o progresso para o arraial, como as solicitações para elevação à categoria de vila e a abertura de um colégio eleitoral. Esse movimento teve apoio dos demais distritos como Arcos e Cristais cujo parte da população, assim como em Formiga, escreveram abaixo assinados. Ambas as povoações, assim como o então arraial de São Vicente Férrer da Formiga, pertenciam à São Bento do Tamanduá e solicitavam sua remoção deste termo em prol da ascensão de Formiga à vila (SOBRINHO, 2007, p. 270).

Foram realizados abaixo assinados em Formiga nos anos de 1833, 1835 e 1836; Arcos documentou seu abaixo assinado também em 1833; e Cristais no ano de 1835 (SOBRINHO, 2007, p. 270–283). Estes documentos contaram com grande contingente de assinaturas advindas de membros da Guarda Nacional que já estava instalada na localidade antes de sua elevação à vila (CORRÊA, 1993; OLIVEIRA, 2017a). É pertinente ressaltar que o primeiro abaixo assinado solicitando a elevação do arraial à vila é de 5 de novembro de 1833 (SOBRINHO, 2007, p. 270–273) e o “Mapa do 2º Batalhão do Município de Tamanduá, estacionado no Arraial da Formiga” data 3 junho desse mesmo ano e que, neste último documento, foi possível identificar o registro de um militar na ocupação do cargo de Corneta Mor (SOBRINHO, 2007, p. 483–484).

Nesse mesmo período, em 1835, foi solicitado em 22 de abril, por meio também de abaixo assinado, a criação de um Colégio Eleitoral da Freguesia da Formiga, tendo em vista o

quão oneroso era exercer as atividades eleitorais na vila de São Bento do Tamanduá. Esse mesmo colégio poderia servir aos eleitores de Piumhy e Bambohy, por Formiga ser sete léguas menos distante que Tamanduá. Entretanto, tal pedido não foi acolhido pela Câmara Municipal de Tamanduá, provocando um despacho final em 1836 diretamente ao Palácio do Governo (SOBRINHO, 2007, p. 277).

Em 16 de março de 1839, Bernardo Jacinto da Veiga, então Governador da Província de Minas Gerais, assinou a lei de número 134, elevando uma série de povoações à categoria de vila e, dentre estas, estava “a de São Vicente Férrer da Formiga, compreendendo no seu Município a Freguesia do mesmo nome, e as de Piumhy, e Bambuhy, com denominação de Villa Nova da Formiga” (SOBRINHO, 2007, p. 283).

Um ano antes da elevação à vila, em 1838, mas documentado em 1839, foi realizado uma “Relação Nominal dos Habitantes do Districto da Paróquia de Sam Vicente Férrer” (SOBRINHO, 2007, p. 665), na qual são citados 927 fogos e um total de 6290 habitantes. Neste mesmo ano foi elaborado um mapa estatístico que indica a existência de 933 fogos e 6499 habitantes, dos quais 4.396 (68%) eram livres e 2103 (32%) eram escravos (SOBRINHO, 2007, p. 665–742).

Fonte: Elaborado por Vinícius Eufrásio

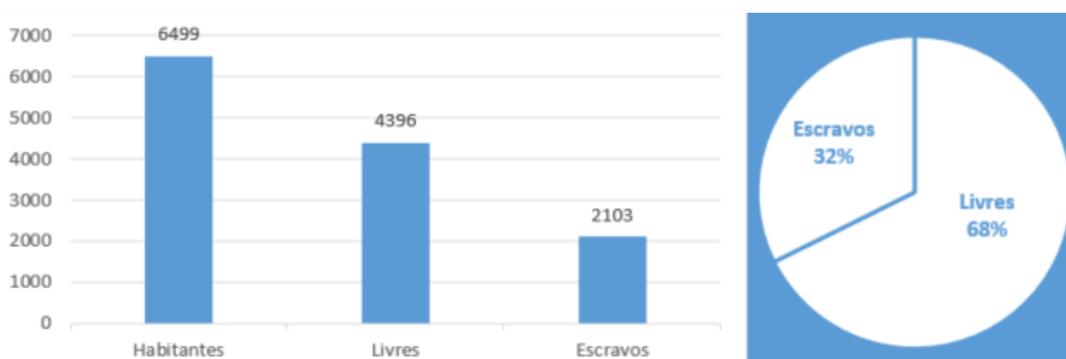


Gráfico 7: Dados a partir do Mapa Estatístico de 1839

Por meio dos documentos que contêm dados numéricos transcritos por José Francisco de Paula Sobrinho (2007) acerca do censo de 1839, foi possível identificarmos relações que não foram expressas de forma tão clara nas contabilizações anteriores, como, por exemplo, a discriminação do número de habitantes quanto ao seu local de residência dentro da então vila. Foi possível identificar que o censo subdividiu habitantes em quatorze quarteirões, não no sentido literal do termo, mas representando áreas específicas da vila e seus distanciamentos em léguas da sede (Quadro 5). Em seu trabalho, José Francisco apresentou uma listagem dos

nomes de cada localidade apresentadas no censo relacionando-os com os topônimos que recebem atualmente (SOBRINHO, 2007, p. 666).

Fonte: Elaborado por Francisco de Paula Sobrinho (2007, p. 666)

Quarteirão	Denominação	Fogos	Distância da sede em léguas	Página em que pode ser encontrada no original
1°	Largo da Matriz	96		1
2°	Dentro da Povoação	103		13
3°	Dentro da Povoação	97		19
4°	Córrego fundo	76	2	26
5°	Dentro da Povoação	33		37
6°	Ponte Alta	46	4	42
7°	Pains	30	5	47
8°	Porto Real de S. Francisco	70	9	51
9°	Arcos	75	5	62
10°	Paraíso	44	3	70
11°	Mata do Ribeirão	49	5	76
12°	Cachoeira	70	1	82
13°	Rio Santana	78	4	91
14°	Saco	66	5	99
Total de fogos		927		

Quadro 5: Detalhamento, por quarteirão, dos moradores de Formiga em 1839

Segundo outro censo realizado pela paróquia no ano de 1874, o então município de Formiga (1858), apresentava 20.806 habitantes sendo que, dentre estes, 17.181 (83%) eram livres e 3.625 (17%) eram escravos. Embora o salto populacional pareça extremamente significativo, devemos considerar que Santana do Bambuy foi agregada como freguesia da Villa Nova da Formiga em 16 de março de 1832 e como distrito do município de Formiga em sua elevação municipal em 6 de junho de 1858. Assim, salientamos que a população então do novo distrito não fora levada em conta nos censos anteriores por não ser considerada como pertencente à Formiga até 1858. Estes totalizavam 6.596 habitantes, sendo 5.572 (84%) livres e 1.024 (16%) escravos. Portanto, para estimarmos o crescimento populacional de Formiga dentro de um mesmo recorte geográfico seria necessário excluirmos a população de Santana do Bambuy do cálculo geral, considerando que os mesmos núcleos populacionais mensurados em 1839 teriam em 1874 o quantitativo de 14.210 habitantes, sendo 11.609 (82%) livres e 2.601 (18%) escravos.

Foi possível obter acesso à quatro contagens populacionais realizadas na primeira metade do século XIX nos anos de 1808, 1826, 1831 (publicação em 1832), 1838 (publicação em 1839), sendo que, as duas últimas foram documentadas no ano seguinte a sua realização,

respectivamente 1832 e 1839 e concomitantemente com as elevações à distrito (1832) e, mais tarde, vila (1839). Foi possível ter acesso à uma outra contabilização realizada 1874, após a elevação à município (1858) e agregação do território de Santana do Bambuy⁹⁸. Para elaboração do gráfico abaixo foram considerados os dados das contagens populacionais e também as estimativas apresentadas pelos viajantes que passaram pela povoação no início do século XIX para que, assim, fosse possível estimarmos a crescimento populacional da comunidade (Gráficos 8 e 9).

Essas contagens da população, ou censos, eram realizadas pela igreja com objetivo de contabilizar os habitantes e também estabelecer tabelas com valores para arrecadação financeira que seriam direcionados aos padres, ao Vigário e à Diocese mediante os serviços prestado à comunidade, como, por exemplo, casamentos, missas, absolvição, dentre várias outras demandas (SOBRINHO, 2007, p. 591). Contudo, devemos considerar tais dados como um retrato dos crescimentos populacionais do município ao longo do século XIX, levando em conta a imprecisão das mensurações ocorridas neste período.

Fonte: Elaborado por Vinícius Eufrásio

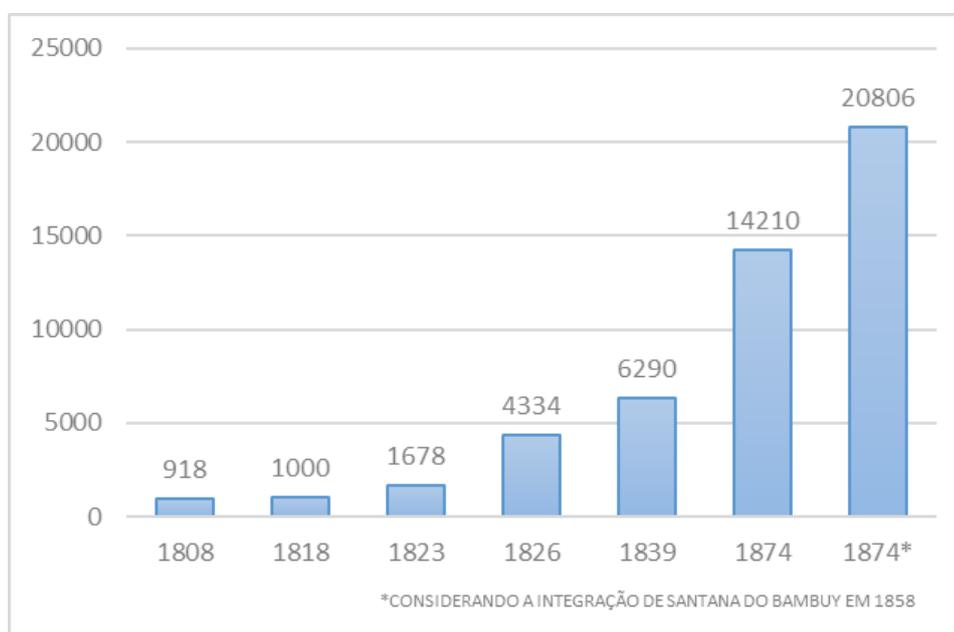


Gráfico 8: Crescimento populacional em Formiga entre os anos de 1808 e 1874

⁹⁸ Na primeira metade do século XVIII, em sua primeira entrada no oeste mineiro, Pamplona teria formado, com seus companheiros, um núcleo em Bambuí que se tornou o centro ao redor do qual outros núcleos foram surgindo (BARBOSA, 1979, p. 207). Ao longo do século XIX, é possível identificar que Formiga cresceu de forma suficiente para incorporar, e até superar, os territórios de seus vizinhos.

Fonte: Elaborado por Vinícius Eufrásio

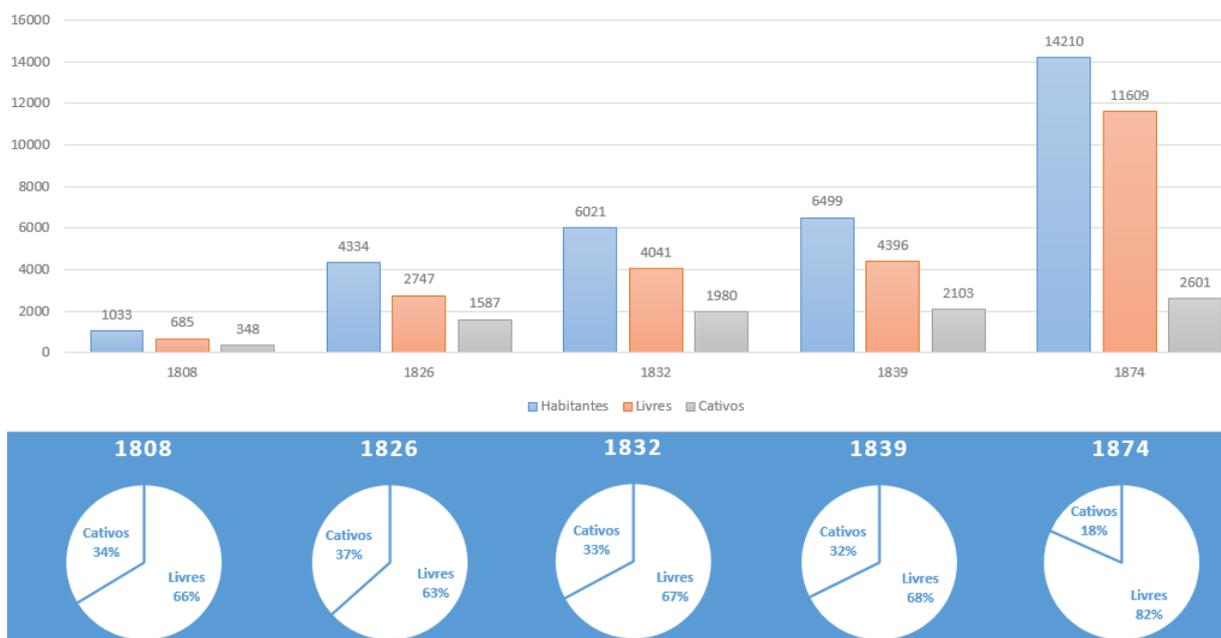


Gráfico 9: Relação entre população livre e cativa ao longo do século XIX em Formiga

O “Almanak Administrativo, Civil e Industrial da Província de Minas Gerais para o Anno de 1864” traz diversos dados que caracterizam Formiga no início daquela década e nos primeiros anos de sua existência enquanto município. A cidade é descrita como habitada por cerca de 20.800⁹⁹ moradores, abundante em água, tendo pontes sobre seus rios, estrutura de abastecimento de água, uma povoação repleta de casas construídas com boa arquitetura, belos templos religiosos (Igreja São Vicente Férrer e Igreja do Rosário), três cemitérios¹⁰⁰, indústria limitada e um movimentado centro comercial com intenso trânsito de carreiros, viajantes e tropeiros, exportando produtos para diversas outras localidades.

Seu commercio é activo principalmente nos mezes de setembro à abril, em que affluem muitos carreiros do sertão a comprar sal, e outros gêneros, e calcula-se a exportação do sal de 30 à 50 saccas, segundo a animação do commercio. Exporta também para o sul da província muito assucar, algodão, pannos, sollas, couros de rezes e de veados, cal, rodas de fiar &c., cujos gêneros são comprados e permutados pelos tropeiros que importão sal. Há muita abundancia de gêneros alimentícios de todas as espécies. A indústria do município ainda muito limitada, e cifra-se em tecidos de lá e algodão para factos, colxas, cobertas &c. (MARTINS; OLIVEIRA, 1864, p. 376).

⁹⁹ Quantidade condizente com o censo populacional de 1874 (ver gráfico 7).

¹⁰⁰ Sendo um na Igreja do Rosário, situado no alto da força; dois pertencentes à Igreja Matriz, sendo que um deles estava situado na rua das flores e o outro, construídos pelos Capichinos, situava-se no alto do sapé (MARTINS; OLIVEIRA, 1864).

Nas edições do “Almanak Administrativo, Civil e Industrial” publicadas entre os anos de 1864 e 1874, podemos ver Formiga e seus distritos como pontos representativos dentro da cultura e economia da província de Minas Gerais em meados do século XIX, sobretudo nesta sua segunda metade. A exportação de produtos agrícolas e animais, sobretudo porcos, surge de forma expressiva na documentação e é possível identificarmos um intenso trânsito de pessoas na pelas estradas da região. Deste modo podemos considerar que a localização geográfica de Formiga, como porta de entrada para o sertão mineiro, e as intensas atividades econômicas, como o cultivo agrícola e a exportação de seus produtos, corroboraram para que a cidade se configurasse como um polo pelo qual as pessoas transitavam e, tal conjuntura, servia como plano de fundo e também fomentava uma atividade cultural proporcionalmente intensa, embora menos documentada ou cujos registros precisam ser melhor lastreados.

No início do século XX, era possível identificar ranchos que, já naquele tempo, aparentavam como velhos e que foram construídos com o objetivo de receber e acolher viajantes, bem como, servir como pouso residentes da zona rural que se deslocavam até a cidade e, conseqüentemente, movimentavam o comércio local. A cidade possuía três ranchos localizados em suas diferentes entradas e ofereciam suporte a todos aqueles que precisavam permanecer em Formiga por mais de um dia (RIBEIRO, 1966).

Foram construídos especialmente para pouso de viajantes e tropeiros que ali iam fazer compras no comércio, vender ou realizar quaisquer outras atividades que impusessem a sua permanência na cidade por mais de um dia. Ali também se arranchavam ciganos com seus ursos e macacos dançarinos e as grandes levas de imigrantes nordestinos que por ali passavam com destino às florescentes lavouras de São Paulo, em fila indianas, estalando as suas alpercatas de couro cru, com seus surrões amochilados às costas, seus bordões ferrados às mãos, barbados e sujos de causar medo às crianças e mesmo a adultos. A cidade tinha três desses ranchos, um em cada entrada. Eram feitos de madeira sem pintura e adobes. Tinham na parte da frente três portões enormes de madeira em ripas, sendo o seu piso terra batida. No meu tempo, já eram velhos, sinal de que ali já existiam há muitos anos. Também os roceiros pobres, quando iam com suas famílias para os festejos de Semana-Santa ou Natal, costumavam pousar ali. Chegavam, entravam portões adentro com seus carros-de-boi, escolhiam, quando podiam, um canto acoberto de goteiras e ventos, e ali ficavam, contentes como se estivessem em suas próprias casas, durante todo o período das festas (RIBEIRO, 1966, p. 39–40)

Por outro lado, aspectos que dizem respeito à infraestrutura e economia local, como a pertinência das estradas que passavam por Formiga, a criação de animais, a grande quantidade de viajantes que passavam pela localidade, os números da arrecadação pública, dentre outros

indicadores, puderam ser identificados em maior abundância em documentos que vão desde os relatos de Saint-Hilaire a outras narrativas e publicações em periódicos locais e até mesmo produzidos em outros estados, como é o caso do *Jornal de Brasil* (Rio de Janeiro) em que foi possível encontrar diversas notícias relacionadas à Formiga na primeira metade do século XX.

Estou em Formiga! 126 léguas e tanto! Formiga é uma cidade com ruas, luz elétrica, água encanada, uma estação da Oeste, justiça, polícia, telephone, e governo municipal. E na clássica acepção do termo uma cidade. Estou no hotel central, quarto n. 6, o que indica que tem diversos quartos este hotel sertanejo. Há muito hospedes, caixeiros viajantes – os “cometas” – que tagarelam à mesa e também fazendeiros e lavradores que vêm tratar do inventário e divisões de terras (JORNAL DO BRASIL, 1916 s. p.).

Na historiografia acerca de Formiga, durante o século XX, podemos constatar a ocorrência de variadas atividades expressivas e que estão relacionadas ao desenvolvimento da região centro-oeste de Minas Gerais, pois foi um movimentado entreposto comercial e contava com diversas atividades culturais (COELHO, 2016; SOBRINHO, 2007). Neste âmbito, era uma das cidades mais ricas do estado, cotando também com a estrada de ferro da Rede Mineira de Viação (FERREIRA, 1959, p. 139). De acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística presentes na *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros*, a cidade de Formiga possuía apreciável importância em relação ao seu desenvolvimento nos campos da agricultura, pecuária e indústria (FERREIRA, 1959, p. 140).

Já no século XVIII, para além da economia e infraestrutura, outro aspecto que deve ser considerado no impulsionamento do fazer cultural formiguense é o cotidiano religioso na cidade, pois, este, também foi determinante para o desenvolvimento cultural de Formiga, uma vez que a povoação teve início e prosperou a partir dos arredores da Igreja São Vicente Férrer, localizada na região central do município, local onde foram erguidas suas primeiras construções comerciais, residenciais e culturais (COELHO, 2016; EUFRÁSIO, 2018b; SOBRINHO, 2007). Em 1958, ano do centenário da elevação ao *status* de cidade, o Conselho Nacional de Estatística divulgou diversos dados demográficos sobre o município e, dentre eles, podemos destacar que 98% da população da época (aproximadamente 36 mil habitantes) declaravam-se como católicos romanos (CABILÓ, 1958, p. 7) e, deste modo, possivelmente integravam o circuito de celebrações promovidas em torno da Igreja Matriz São Vicente Férrer e da Igreja de Nossa Senhora do Rosário.

2.3. As Primeiras Igrejas em Formiga e os Festejos do Congado

Ao abordarmos a realidade do tempo passado na comunidade formiguense, não podemos deixar de lado escritos que expressam o cotidiano local assim como o Cônego Ivo Soares de Matos (1915-1994) exprimiu sobre o fictício Arraial da Mumbuca, um lugar no espaço e no tempo usado metaforicamente para representar o costume de sua gente, traduzindo em palavras o jeito mineiro, interiorano e sertanejo de ser.

O primeiro repique do sino acorda os paroquianos, que se vestem de trajes domingueiros. Os repiques são contados. Todos sabem que o terceiro será o de entrada e que depois só haverá a chamada de entradinha para começar a missa das dez. Às 9 o povo da roça vem chegando. Uns a pé, outros a cavalo [...] O pessoal de roupinha melhor toma os lugares na frente na igreja. Uma grade no meio separa homens das mulheres [...] Após a Missa, a praça se regurgitava de gente. Formavam rodas, cumprimentando-se, estendendo a mão, inclusive as crianças tomavam a benção. Os homens acendiam seus cigarros de palha, davam gostosas gargalhadas. Enquanto as mulheres permaneciam aos pés dos santos, beijando fitas, dando esmolos, suspendendo as crianças para beijarem também. Algumas passavam a toalha do altar no rosto, saíam sem dar as costas para o santo, depois de lá deixarem vela acesa. Outra iam à sacristia levando garrafa de azeite, perna ou braço, ou cabeça de cera, como promessa (MATOS, 1979, p. 35–36).

Após os primeiros movimentos sertanistas que povoaram a região do Campo Grande no século XVIII, surgiram logo as capelas, uma das primeiras providências tomadas nos núcleos populacionais, pois era através delas que ocorriam os principais registros relacionados à vida da comunidade. Na região central do então Arraial São Vicente Férrer da Formiga foram erguidas duas igrejas, uma sob a invocação do próprio padroeiro do arraial e a outra sob a invocação de Nossa Senhora do Rosário.

A construção de templos religiosos, como as Igrejas ou as Paróquias que, geralmente eram localizadas na parte central do povoado, tinham como objetivo exprimir o poder onipresente do Deus cristão e a cosmovisão do colonizador. A organização do espaço nos povoados coloniais sugere a ideia de que, assim como fé dominante, os templos deveriam trazer à tona e fazer prevalecer a imagem da vitória do bem contra o mal e da salvação daqueles que se convertiam ao cristianismo (NEVES, 2007, p. 209). As capelas eram espaços de funcionamento litúrgico e de sociabilidade, funcionando também como mecanismos de configura e/ou dispositivos de poder nos sertões de Minas Gerais, consagrando e exprimindo posições políticas e sociais dentro das comunidades (ANDRADE, 2007, p. 154–155).

Embora o registro fotográfico mais antigo de Formiga date 1872 (Figura 203), e nos afaste da atmosfera dos primeiros anos do século XIX, podemos observar que, seguindo a lógica espacial das comunidades coloniais, os templos religiosos católicos, sobretudo aquele destinado ao padroeiro da comunidade branca, ganham lugar de destaque na arquitetura da cidade¹⁰¹ (Figuras 203 e 204).

Fonte: Acervo *Formiga Fatos, Fotos & Filmes*

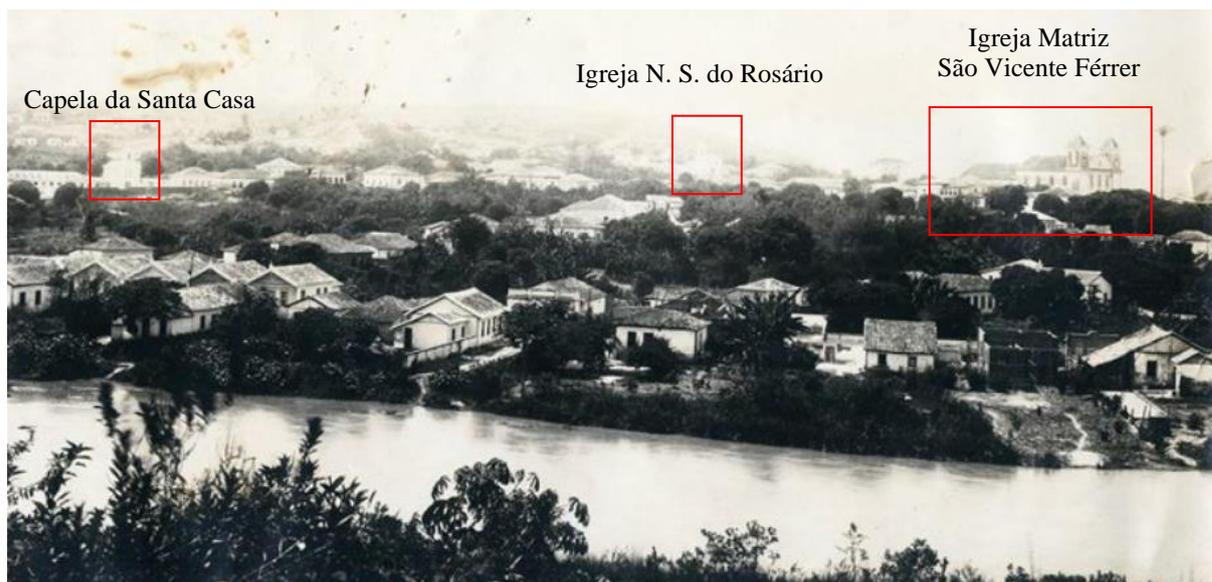


Figura 203: Fotografia de Formiga, considerada como registro fotográfico mais antigo (1872)

Fonte: Acervo *Formiga Fatos, Fotos & Filmes*

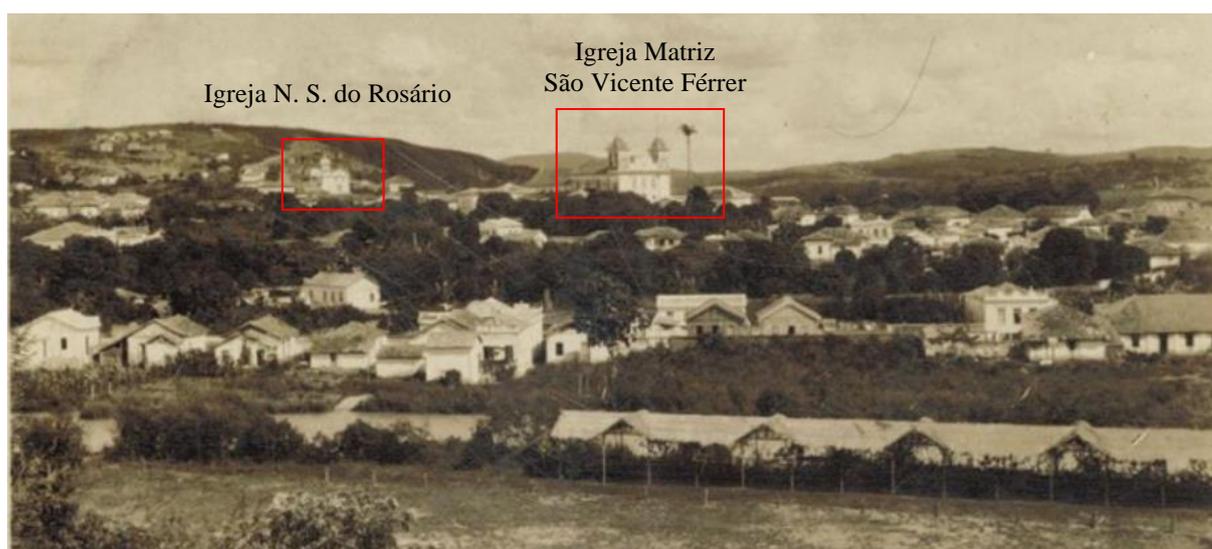


Figura 204: Cidade de Formiga, início do século XX

¹⁰¹ Essa relação poderá ser verificada em outros exemplos imagéticos ao longo deste trabalho.

As capelas, no contexto do Brasil colonial, não deixavam de atender às motivações cotidianas e específicas da vida dos habitantes, mas devemos considerar as funções de cariz político e ideológico dessas instituições em relação ao seu poder sobre a população, destacando o papel chave que exercido por seus líderes no campo político-administrativo das comunidades, gerando na sociabilidade em torno de si, um polo centralizador de controle e autoridade (ANDRADE, 2007, p. 153).

Em 11 de março de 1765 o Capitão-mor João Gonçalves Chaves pediu provisão para ereção de uma capela (Figura 198). Esse ano é considerado por alguns historiadores locais como marco ou elemento cronológico para definição do início efetivo da povoação, tendo em vista que no século XVIII as comunidades não auríferas se estabeleciam em torno de um pouso e uma capela (COELHO, 2016; CORRÊA, 1993; SOBRINHO, 2007).

Num exercício de imaginação, podemos admitir (e existem versões cuja origem desconhecemos e não pudemos comprovar), a construção de um pequeno cômodo de taipa, coberto de folhas ou capim, uma estrutura bem rudimentar, muito provavelmente nos arredores do Largo do Ferro e que servisse como casa de oração para os viajantes e tropeiros, considerando-se, para tal, a intensa religiosidade do povo; com o crescimento do arraial, teve sua localização alterada para o então Largo da Matriz, atual Praça São Vicente Férrer, em construção mais sólida e no local onde hoje se acha a Igreja Matriz da cidade [...] Levantada a capela, iam surgindo casas ao seu redor, construídas dentro do patrimônio, geralmente pelos próprios fazendeiros, que se mantinham fechadas durante a semana, abrindo-se aos domingos [...] O padre ou capelão, vinha periodicamente celebrar os ofícios religiosos; não raro, o capelão era um dos fazendeiros do lugar (podemos interpretar este exemplo como nosso, pois, nosso primeiro capelão, o Padre Salvador Paes Godoy dos Passos, era igualmente proprietário em Formiga, mais precisamente no Padre Doutor, que tem este nome por sua causa) [...] Depois que o povoado era elevado à condição de freguesia, o vigário, como homem de mais luzes, colocava-se geralmente à frente de todos os movimentos locais (SOBRINHO, 2007, p. 254–255).

Nos séculos XVII e XVIII, por três formas principais surgia um povoado: a) o arraial aurífero, que se formava em função da mineração; b) aquele relacionado a um pouso; c) aquele formado em torno de uma capela (SOBRINHO, 2007, p. 253).

Em contextos agrícolas e vigorosamente rurais da capitania de Minas Gerais, chegou-se a concluir que o arraial surgira em consequência da fabricação da capela. Contudo, os laços estreitos entre a conformação do arraial e o campo que o sustinha, principalmente com a generalização de roças e a criação de gado, torna sem sentido indicar essa causa primária do núcleo de povoamento. Compondo a relação urbanização-instituição eclesiástica de

modo historicamente dinâmico e diversificado, verifica-se que a existência de uma capela, mesmo que não correspondesse a uma povoação com edificações e rede de relações locais visíveis, não podia significar ausência de um lugar estratégico – cruzamento de rotas, confluências de rios, passagens obrigatórias, fertilidade e salubridade locais, condições de acesso -, onde pousos e ranchos, esporadicamente, permitiam trocas e algum nível de sociabilidade. Assim, o lugar da capela, manifestando o movimento dos entrantes e povoadores, com certa evidência, surgia antes da instituição da capela (ANDRADE, 2007, p. 152).

Quando determinado número de fazendeiros já estava estabelecido em uma localidade específica, requeriam provisões para uma capela na qual fosse possível que, periodicamente, um padre celebrasse missa e distribuísse sacramentos. Geralmente um fazendeiro doava parte do seu patrimônio para o padroeiro da capela e, dentro deste terreno, a capela era construída. O padre, juntamente com fazendeiros e donos das vendas, torava-se também uma figura de liderança na povoação e, além das obrigações religiosas, era responsável pela realização de registros populacionais como batismos, casamentos e óbitos. Entretanto, entre 11 de março de 1765 e 13 de abril de 1780, não foram encontrados registros de atos litúrgicos por se tratar de uma capela filial da Matriz de São Bento do Tamanduá e que os registros de batismos, casamentos, óbitos e testamentos só foram autorizados em 13 de abril de 1780 (SOBRINHO, 2007, p. 254-258).

Fonte: Acervo particular de José Francisco de Paula Sobrinho



Figura 205: Igreja Matriz São Vicente Férrer na segunda metade do século XIX

De uma pequena ermida construída em adobe, toras de aroeira e alicerçada em blocos de pedra em e contendo esculturas, entalhes e altares com influências do barroco e do rococó que remetem ao início da povoação em meados do século XVII, passou de Capela à Paróquia e, em um curto espaço de tempo, configurou-se como espaço para a realização de práticas religiosas e culturais da comunidade local.

A 14 de julho de 1.832, o Decreto da Regência elevava à Paróquia diversos Curatos da Província de Minas Gerais, dentre eles o de Formiga. É importante salientar que nesse período vigorava no Império do Brasil o regime do Padroado, esse regime facultava ao soberano o direito de: criar dioceses, paróquias e também escolher os bispos. O decreto de criação da Paróquia São Vicente Férrer dizia: “A Regência, em nome do Imperador o Senhor D. Pedro II, tem sancionado, e manda que se execute a Resolução seguinte da Assembleia Geral da Província de Minas Gerais. Província de Minas Gerais Resolução seguinte da Assembleia Geral da Província de Minas Gerais: (...) Art. 8º – O Curato de Formiga do Tamanduá,” (Excerto do Decreto da Regência Imperial). É importante destacar que tanto a provisão da capela, nos idos de 1.765 quanto na criação da paróquia houve por parte das autoridades eclesiásticas de São Bento do Tamanduá (Itapecerica), certa resistência, e não fosse a disposição dos moradores do sítio de São Vicente Férrer da Formiga, os processos teriam se arrastado ainda mais. Segundo alguns historiadores o processo para a ereção da paróquia se arrastou de 1.814 a 1.832 (PARÓQUIA SÃO VICENTE FÉRRER, 2020).

Ao longo dos anos, a Igreja passou por ampliações e reformas necessárias à manutenção de sua estrutura. Em 26 de novembro de 1845, um vereador local reclamou a necessidade de ter a construção da ampliação Igreja Matriz concluída, uma vez que era o principal espaço utilizado pela população para fins sociais, culturais e, sobretudo, religiosos (CORRÊA, 1993, p. 54). As obras de ampliação só foram iniciadas em 1º de janeiro de 1846 e gatou-se 60\$000 que foram patrocinados por Simplício Rodrigues (O DIÁRIO, 1962, p. 7)

Nota-se-lhe um contraste flagrante da fachada com o interior. Modelo rígido do missionário jesuítico. Seus balcões arrancados, há pouco tempo, de madeira de lei sobre naves laterais que faziam a divisão entre homens e mulheres. Os altares, inclusive o altar-mor, são folheados a ouro. Ornamentados com colunas, capitéis e volutas (CORRÊA, 1993, p. 56).

Por meio da Lei nº. 1.215, de 22 de agosto de 1864, que estipula o orçamento provincial e fixa a despesa para o exercido entre 1º de julho de 1865 e o último dia de junho de 1866, no Título IV, que diz respeito ao culto público, consta que foi repassado à Formiga a

quantia de 1:800\$000 como auxílio para reparos e construção de matrizes (MARTINS; OLIVEIRA, 1864, p. 141). Em 1873 no título de culto público que descreve a despesa provincial para aquele ano e para o ano seguinte, foi possível identificar a destinação de “1:000\$, desde já, para alfaias de cada uma das matrizes da Formiga, Araxá, Uberaba e Lavras” (MARTINS, 1873, p. 9). No exercício entre 1874 e 1875 são destinados 5:000\$ para a conclusão das obras da cidade de Formiga (MARTINS, 1874, p. 611).

José Augusto de Souza Júnior¹⁰² (1906-1996), popularmente conhecido como Juquinha Dragão, em suas memórias não publicadas, apresentou narrativas de sua avó, Josephina (1862-1937), localmente conhecida pelo apelido Santa, trazendo informações sobre a ampliação da capela que deu origem à atual Igreja Matriz logo após a Guerra do Paraguai (1864-1870) e que, para a realização da obra, fora demolido o cemitério que existia diante da mesma. Suas memórias oferecem relato sobre reforma conduzida pelo Padre João da Matta Rodarte, por volta de 1918, na qual atuaram um pintor italiano conhecido como Panaco e os construtores Jerônimo Teixeira e, seu irmão, Francisco Teixeira, moldando e entalhando os arcos de madeira e ornamentos sobre o qual está assentado o coro (SOUZA JUNIOR, [s.d.]).

Fonte: Acervo *Formiga Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 206: Vista de Formiga a partir da margem direita do rio, sem datação

¹⁰² Nasceu em 1º de março de 1906 e faleceu em 23 de dezembro de 1996.

Como veremos ao longo deste trabalho, muitas das práticas musicais que se desenvolveram em Formiga ao longo dos anos, estiveram conectadas direta ou indiretamente com a cosmovisão religiosa ligada ao catolicismo, a relação entre a comunidade e a Igreja São Vicente Férrer e o espaço físico e simbólico existente em seu entorno. Todavia, não podemos desconsiderar o fato de que tais espaços eram apropriados por determinados grupos da sociedade e, normalmente, enfatizam o distanciamento existente entre duas camadas sociais em uma trama complexa de conflitos e convivência. Em grande parte dos povoados surgia também capela de Nossa Senhora do Rosário que, constituída por sua respectiva Irmandade, servia para os cultos religiosos dos escravos.

Em 31 de outubro de 1818, o botânico austríaco Johan Emanuel Pohl (1782-1834), identificou em Formiga duas capelas que adjetivou como construções insignificantes de um mísero arraial situado entre três morros¹⁰³. Possivelmente o viajante se referia às capelas que deram origem à Igreja Matriz São Vicente Férrer (antes de ampliações e reformas) e à Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Em seu livro, podemos observar que o autor destaca que a maioria dos habitantes eram compostos por negros e mulatos, ressaltando também a presença de três rosários de ouro com cruces sendo utilizado como adereço no pescoço da mulher que lhe hospedara na Fazenda de João Francisco, distando quatro léguas de distância da sede do arraial em sentido à Serra do Piuí (POHL, 1976, p. 92).

Fonte: Acervo *Formiga Fatos, Fotos e Filmes*

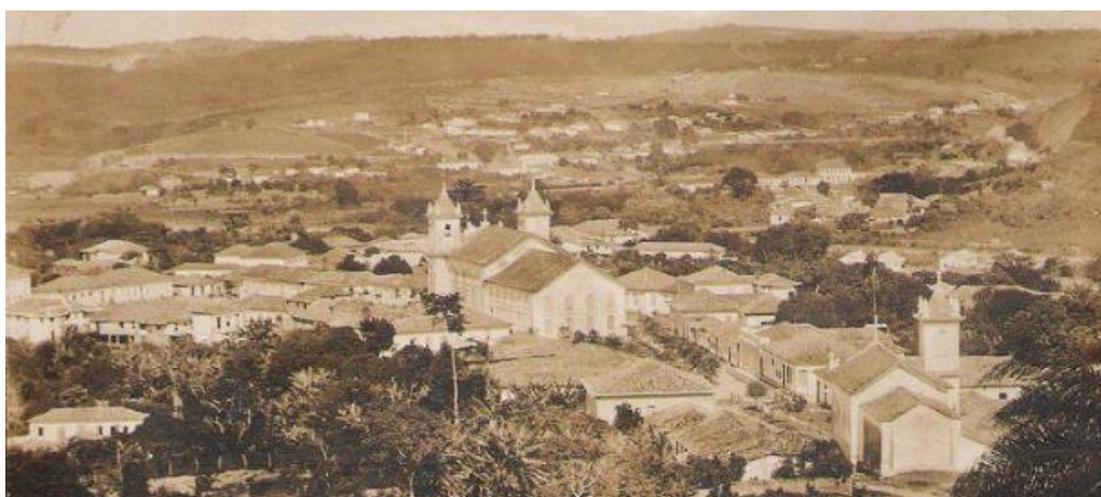


Figura 207: Vista panorâmica de Formiga, bairro do rosário (primeira década do século XX)

¹⁰³ Leopoldo Correa (1993, p. 46) questiona se essas seriam as capelas que deram origem à Igreja Matriz São Vicente Férrer e à Igreja de Nossa Senhora do Rosário ou se poderia ser a supracitada capela do Padre Doutor Salvador. Entretanto, como Emanuel Pohl (1976, p. 90) mencionou a localização das capelas entre três montes, podemos considerar que não trata-se da possível capela do Padre Doutor, uma vez que essa teria sido construída fora de onde se constituiu a sede do município, distando aproximadamente 6 quilômetros.

Em Formiga, a construção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário teve início por volta de 1810 e situava-se em uma praça que recebera o mesmo nome. O templo foi erguido por iniciativa dos membros das Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, criado no então arraial no ano de 1809 e, em sua maioria, era composta por escravos e negros livres que representavam grande parte da população local, aproximadamente três quartos (REVISTA A PAR, 2017). Entretanto, uma análise do mapa das listas do distrito realizado em 1808 (ver gráficos 1 e 2), aproximadamente 39% da população era formada por pessoas brancas, sendo que 61% era descrita como preta ou parda (ARANTES, 1808).

As anotações das despesas referentes à construção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário foram realizadas por Bernardo Alves Moreira no ano de 1814¹⁰⁴. Em sua atuação como presidente da irmandade, entre 25 de dezembro 1809 e 24 de dezembro de 1816, registrou também uma arrecadação de 669\$187 (CORRÊA, 1993, p. 47). Segundo os registros de seu fluxo financeiro, passou por um processo de ampliada em 1846 (O DIÁRIO, 1962). Ficava localizada atrás da Igreja Matriz São Vicente Férrer e era templo para os festejos de sua comunidade, como, por exemplo, o Reinado. Segundo relatos locais, sem um expressiva intervenção comunitária, a construção foi misteriosamente demolida entre os anos de 1965 e 1967.

De forma geral, era uma construção simples, que remetia à segunda fase do barroco mineiro, com apenas uma torre, teto sem forro e pouco objetos no interior, porém era o principal ponto de celebração de negros alforriados, escravos e membros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Foi reformada no início do século XX e passou a ser uma das atrações da povoação, reunindo um número cada vez mais expressivo de fieis especialmente em razão das festas de congado¹⁰⁵ (FONSECA, 2008, p. 49–50).

A Igreja de Nossa Senhora do Rosário estava localizada em frente ao edifício sede do governo municipal e cerca de duzentos metros da parte de trás da Igreja Matriz São Vicente Férrer. De forma contrastante, era uma construção singela, direcionada às práticas religiosas da comunidade negra, porém, por razões aparentemente não esclarecidas à sociedade em geral e, especialmente, ao grupo comunitário que fazia uso do local, a Igreja foi demolida pelas autoridades formiguenses em janeiro de 1967 (SOBRINHO, 2007, p. 227).

¹⁰⁴ Para maiores detalhes sobre as despesas da construção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, consultar a publicação de Leopoldo Corrêa (1993, p. 47–48).

¹⁰⁵ O registro mais antigo em Minas Gerais remete à André João Antonil, que passou por Villa Rica entre 1705 e 1706 e dá notícias sobre as festividades em sua obra publicada em 1711.

Em meados dos anos de 1960, foram espalhados boatos de que a Igreja apresentava riscos de ruína estrutural e que poderia vir a desabar, pondo em risco a vida dos seus frequentadores e de que morasse na região. O bispo da Diocese de Luz, Dom Belchior da Silva Neto, enviou uma determinação por escrito para que o templo fosse demolido. Entretanto, após o desmanche, percebeu-se que não havia abalos estruturais e que a Igreja de Nossa Senhora do Rosário não passava pelo risco de desabamento. Desde então, corre pela cidade o boato de que o padre Nicolau Hilesheim, que atuou em Formiga entre 1966 e 1968, teria impulsionado à demolição para que fossem vendidas partes da construção (os santos, as portas, e as janelas) para um rico empresário de Londrina, no estado do Paraná. Embora o livro biográfico acerca da vida do empresário Celso Gacia Cid, chamado “O Tempo de Seo Celso” e escrito pelo jornalista Domingos Pellegrini, publicado pela Gráfica Ipê em 1990, apresente, nas páginas 316 e 317 uma narração sobre a vinda do empresário em Formiga, o fato é ainda especulativo (REVISTA A PAR, 2017). Registros encontrados na Paróquia São Vicente Férrer, escritos pelo próprio padre Nicolau também oferecem testemunho sobre os fatos ocorridos:

Na folha 20-b do livro de tomo, que se encontra na secretaria da paróquia, o vigário de 1967, Nicolau J. Hilesheim, relata que os dois párocos anteriores a ele tinham recebido ordens de demolição do então bispo Dom Belchior da Silva Neto, só que não a cumpriram porque haveria oposição de algumas pessoas da comunidade. Com a chegada do Padre Nicolau, foi enviada a Formiga uma ordem escrita do bispo para que a demolição fosse cumprida. O padre José Luiz procurou, mas não encontrou tal documento nos arquivos de sua secretaria. Os dois vigários anteriores foram Mauro Paulo Jungklaus, que deixou Formiga em 1961, e Inocêncio Warmelling, que ficou até 1966, quando Nicolau assumiu. Fica claro que a idéia de demolição existia desde antes de 1961 (REVISTA A PAR, 2017, p. 22–23).

Por meio de atos públicos, alguns cidadãos chegaram a questionar a decisão de demolir a Igreja e os motivos para tal ato extremo. Manifestações contaram com a participação de figuras como o ex-governador Magalhães Pinto e a Professora Doutora Ângela Vaz Leão, uma vez que não teriam sido apresentados documentos que comprovassem o estado precário da construção. Há relatos que apontam que, dentre as principais motivações para a demolição, estão os interesses de um determinado grupo social que, utilizando do poder de sua influência, manifestavam-se contrários às atividades relacionadas ao congado e à folia de reis, típicas da cultura negra, que eram celebrados nas proximidades da Igreja que, com o desenvolvimento urbano ao seu entorno, ocupava uma posição central no município. Do

patrimônio da antiga Igreja de Nossa Senhora do Rosário, teria restado apenas o sino¹⁰⁶ que, atualmente foi incorporado em uma nova igreja construída anos mais tarde em uma região um pouco mais afastada da Igreja Matriz, ao lado do Cemitério do Rosário (FONSECA, 2008, p. 49–50).

Historiadores apostam na ideia de que o preconceito de um determinado grupo de pessoas tenha influenciado a derrubada da construção. Atividades originárias da cultura negra, como Congado e Folia de Reis, eram celebrados nas proximidades da igreja, o que supostamente incomodava algum grupo sociais. Além disso, fontes defendem que moradores fizeram um abaixo-assinado a favor da demolição. Se tal documento existiu, acabou se perdendo (JORNAL O PERGAMINHO, 2015).

Fonte: Acervo *Formiga Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 208: Antiga Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Formiga (1814-1967)

Nos primeiros anos de século XIX, a maior parte da população do povoado era composta por escravos que frequentavam o pequeno templo para realização de suas práticas religiosas (REVISTA A PAR, 2017). Dentre essas práticas, pudemos identificar a presença do

¹⁰⁶ Aparentemente, no discurso de alguns dos moradores do atual bairro do rosário e membros a irmandade, não há um consenso sobre o paradeiro da imagem da santa padroeira.

Congado que, de acordo com o “Dossiê do Registro do Congado em Formiga”, realizou sua primeira apresentação em 1816, dois anos após a conclusão da Igreja do Rosário. Essas manifestações eram caracterizadas por uma mistura de costumes de matriz africana, a representação de cortejos reais, a realização de desfiles, danças e entoação de cantigas.

Tendo em vista a Igreja do Rosário como espaço para prática da fé por pessoas da irmandade de negros, bem como as tradições festivas ligadas à devoção ao rosário e seu viés musical (COSTA, 2006; LUCAS, 2014) é podemos imaginar a existência de práticas sonoras de cunho religioso, como os batuques e as rezas cantadas do povo negro em devoção aos seus santos e ancestrais. Sobre as Festas do Rosário em Formiga, o jornalista Claudinê Sílvio dos Santos escreveu:

Ainda no século XVIII, nossa pequena freguesia já vivia uma grande festa religiosa [...] os 4.800 escravos que aqui residiam na grande paróquia de São Vicente, que se estendia desde o rio Grande até o São Francisco em Porto Real, praticavam a dança, que era uma maneira de amenizar o jugo imposto pela escravidão [...] fato que fortalecia muito a prática da devoção a Nossa Senhora do Rosário. Já concluída, a velha Igreja do Rosário, era então o palco dos brincantes (SANTOS, 2005b).

Fonte: Acervo *Formiga Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 209: Largo da Federação e reunião de pessoas em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário no final do Século XIX.

Segundo texto escrito pelo jornalista e memorialista local Claudinê Silvío dos Santos, ainda no século XVIII a freguesia que se estendia do Rio Grande ao São Francisco já vivenciava festas religiosas relacionadas às práticas dos milhares de escravos residentes na vasta região vinculada oficialmente à povoação de São Bento do Tamanduá. As celebrações em culto à Nossa Senhora do Rosário eram incentivadas pelo padre Francisco da Anunciação Teixeira Coelho¹⁰⁷, pois os festejos, além de comporem uma representação performática e simbólica que envolve uma complexa cosmovisão, eram uma maneira dos negros amenizarem o julgo imposto pela escravidão. O espaço existente em torno da antiga Igreja do Rosário servia como palco para que ternos de várias comunidades dançassem, cantassem e tocassem em devoção à Nossa Senhora do Rosário. Esse movimento fora incentivado e favorecido pela chegada do religioso Monsenhor João Ivo Rodarte na cidade em 1872 (SANTOS, 2005b).

Fonte: Acervo da Irmandade do Congado de Nossa Senhora do Rosário de Formiga/MG



Figura 210: Representação da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (por Luís Frade)

Arinos Ribeiro (1902-19??), em seu livro “Memórias de um Mineiro Sexagenário” (1966), descreve suas lembranças das festividades que ocorriam em torno da Igreja de Nossa Senhora do Rosário no começo do século XX. Segundo descreve, seus relatos remetem à mais de meio século no passado a contarmos regressivamente a partir de meados da década de

¹⁰⁷ É possível que ele tenha atuado no município entre 1832 e 1872.

1960, quando possivelmente ocorreu seu processo de escrita. O autor relata em três sessões do seu livro, abordando eventos que, embora ocorressem em datas diferentes, estavam conectados entre si e contavam a participação dos grupos de congado como um dos elementos centrais. São essas atividades, nomeadamente: 1) O levantamento dos mastros, que começava às nove horas da noite no dia sete de dezembro; 2) As festas de natal¹⁰⁸, compreendendo o período entre oito e vinte e cinco de dezembro até a realização da missa do galo; 3) O dia de reis, cujas celebrações tinham início no dia seis de janeiro e seus eventos subsequentes se estendiam até meados do dia vinte do mesmo mês. O autor destaca a grande movimentação popular e a receptividade com a qual a comunidade da época se envolvia nos festejos realizados em tornos das igrejas localizadas na região central de Formiga.

As festas começavam às nove horas do dia sete de dezembro com repicar do sino da Igrejinha do Rosário e o espocar de dúzias de foguetes. Muitos dias antes já estavam chegando à cidade os roceiros, sitiantes e fazendeiros das circunvizinhanças e até de municípios fronteiriços. Os fazendeiros, alguns tinham casas próprias, outros, alugavam-nas ou hospedavam em casas de parentes e compadres. A maioria, porém, composta de sitiantes pobres, vinha nos seus carros-de-boi, toldados de couro cru, e fazia um deles os seus alojamentos [...] e ali permaneciam, com suas famílias, até que se findar sem as festas, ou seja, até o dia sete de janeiro (RIBEIRO, 1966, p. 112).

Nas primeiras décadas do século XVIII, por meio dos relatos de Saint-Hilaire, é possível perceber que grande parte da população local vivia nas regiões rurais e essa mesma impressão persiste no discurso de Arinos Ribeiro ao relatar sobre os festejos no município e ao descrever o êxodo sazonal da população rural que faziam morada na sede municipal durante os tempos de festa. Em meados do século XX, o IBGE documentou e classificou Formiga como uma cidade preponderantemente rural, uma vez que cerca de 63% da população residia em seus arredores e tinham a agricultura, a pecuária, a silvicultura (somando cerca de 62%, mas tendo a pecuária como a mais expressiva) e indústria de transformação (sendo cerca de 11%) como principais atividades econômicas exercidas no município (CABILÓ, 1958, p. 7–9).

Em relação aos festejos do Reinado de Nossa Senhora do Rosário praticados em Formiga no início do século XX, foi possível identificar determinados grupos, algumas de suas características e suas denominações. Dentre os vários grupos participantes das festividades, são citados por Arinos Ribeiro quatro tipos de ternos, e eram localmente

¹⁰⁸ Arinos Ribeiro cita que, o que ele denomina em seu livro como “Festas do Natal”, eram chamadas por “eles” – referindo-se aos congadeiros – como “Festas de Reinado” (RIBEIRO, 1966, p. 129).

denominados como: a) Guaxupés; b) Congados; c) Moçambiqueiros; d) Marias-sem-sal (RIBEIRO, 1966, p. 113).

Lá tudo para nós era divertido, era festa. Até o buraco do mastro! O foguetório continuava, agora mais moderado para economizar, e o repique dos sinos, com o revezamento dos sineiros, sustentava-se firme, afogando o povo com inúmeras variações. Começavam, então, a chegar os grupos – que nós denominávamos “ternos” – dos congados (RIBEIRO, 1966, p. 113).

Os Guaxupés, um grupo formado por velhos e moços descalços, enfeitados da cabeça aos pés, na maioria vestindo, sobre as calças, saias ou combinações de mulheres que nunca lhes passavam dos joelhos e cujas músicas possuíam melodias descritas como “azunzumbadas” e produzidas por instrumentos “exóticos”. Tocavam caixa de couro cru produzidas pelos próprios integrantes dos grupos e diversos outros instrumentos como, por exemplo, sanfonas, cuícas, rabecas, “chic-chics”, violas, chocalhos e outros considerados pelo autor como exóticos devido às suas procedências indígenas ou africana. O autor destaca as práticas vocais realizadas por esses grupos que, segundo suas memórias, cantavam fazendo em quarta e quinta voz de forma muito bem afinada e, mesmo sem compreenderem da teoria da arte, performavam tão bem a causar admiração aos mais exigentes maestros (RIBEIRO, 1966, p. 113–114).

Os grupos identificados como Congados, segundo o autor, eram chamados assim por não possuírem uma denominação especial. Em suas práticas performáticas, esses grupos se dispunham lado a lado de dois em dois, formando duas filas, e utilizam como instrumento uma caixa de menor porte que era tocada com apenas uma baqueta pelo capitão do grupo, o único sem um par ao seu lado. Os demais participantes tocavam reco-recos e um outro instrumento feito com duas talas de madeira de aproximadamente quarenta centímetros de comprimento separada na parte superior por de sua extensão por diversas rodelinhas de lata superpostas umas às outras e que era tocado sendo batido com uma das mãos na outra, cujos dedos faziam girar, com ruído as rodelinhas. As indumentárias desses grupos eram compostas por calças brancas e muitos enfeites nas camisas e cabeças e, também descalços, performavam evoluções uma fila de frente para a outra, cantando, segundo o autor, de forma bem ritmada e afinada.

Os grupos chamados de “Marias-Sem-Sal” eram compostos por aproximadamente quinze ou vinte pares de pessoas, fantasiadas e usando máscaras, que dançavam uma marcha em duas filas formadas pelos pares, sendo que, um indivíduo em cada par, fantasiava-se de mulher. Enquanto o grupo estava parado e não avançava pela multidão, realizava evoluções

que, segundo o autor, eram muito bonitas e aparentavam ser muito bem ensaiadas. Seu instrumental era composto por viola e sanfona, que vinham à frente das duas fileiras. Todos os demais integrantes do grupo traziam em sua mão direita um bordão de cerca de dois metros de comprimento como o quão percutiam com seu par acompanhando o ritmo das canções que eram entoadas em três ou quatro vozes e, também, com uma beleza e afinação enfatizadas por Arinos Ribeiro em suas memórias.

Outros grupos identificados por Arinos Ribeiro são chamados de Moçambiqueiros e, na descrição apresentada, possuem elementos contrastantes aos demais grupos relatados em suas memórias:

Em seguida, vinham aqueles que o povo denominava “moçambiqueiros”. Era um grupo de pretos, ali das beiras da cidade, que dançava quase sempre “no fogo” sem fantasias, descalços, com correias de guizos amarradas nos tornozelos. Como instrumento, só uma caixa grande, tocada por um deles. Dançavam ao ritmo da caixa um sapateado interessante, ora em pé ora agachados, em cantavam, desafinados, quase inteligível:

“É uê... ê uá...
 “É uê, vamo jacundá...
 “Batata da china, mingáu de cará,
 “É uê, vamo jacundá... (RIBEIRO, 1966, p. 115)

Na descrição do autor, os grupos chegavam à Igreja do Rosário em ordem, sendo, consecutivamente, os Guaxupés, os Congados, os Moçambiqueiros, e, por fim, os Marias-Sem-Sal. Seu relato nos leva a compreender que exista mais de um grupo em cada uma dessas categorias. Os grupos subiam pelo meio do povo em direção à Igreja tocando, dançando e cantando sob o comando de seus capitães que traziam apitos de comando e um bordão enfeitado nas mãos.

Cada um dos grupos cantava, em forma de responsório alguns dos versos que o autor traz como exemplo em seu livro memorial:

Os grupos subiam para a Igreja pelo meio do povo, que abria alas, se espremendo, tocando, dançando e cantando sob a direção dos “capitães”, que traziam apitos de comando e um bordão enfeitado nas mãos. Cantavam afinados e cadenciosos:

(Capitão) “Nossa Senhora tá me chamando...”

(Coro) “Viemo de longe, tamo chegano...”

[...]

O “capitão”, com seu apito, comandava de fora. A fila de pares era puxada por uma viola e uma sanfona. Em três ou quatro vozes, também cantavam numa afinação impressionante:

“Ô minhá pombinha branca...

“Ô minhá pombinha branca...

“Gavião qué te cumê...

“Gavião qué te cumê...

“A podê de porva e chumbo...

“A podê de porva e chumbo...

“Gavião há de morrê ê!...

“Gavião há de morrê ê!...

“Ai... ai...

“Gavião há de morrê ê!...

[...]

Os seus cantos nem sempre tinham fundo religioso. Havia, também, alguns em que eles manifestavam espírito belicoso:

(Capitão) “Seu João amarelinho, oia lá...

“Cê tópa cumigo de vagá.

(Coro) “Óia lá, óia lá...

“Cê tópa cumigo de vaga (RIBEIRO, 1966, p. 114–120).

Dentre os grupos lembrados por Arinos Ribeiro, o autor aponta especialmente os “Marias-Sem-Sal” como um conjunto muito respeitado, “pois era formado de gente da cidade” (RIBEIRO, 1966, p. 115). Tal informação nos permite considerar se os outros grupos eram: 1) Visitantes de outras cidades, que viajavam para Formiga para participar do evento; 2) Composto por residentes da região rural que, conforme descrito anteriormente, moviam-se e instalavam-se na área urbana por aproximadamente um mês; 3) Eram compostos por um grupo de destaque social no município, uma vez que, nas memórias apresentadas pelo autor, o mesmo não é descrito como “formado por pretos”, como “exótico” e é o único que não realizava sua participação no festejo estando os integrantes “descalço”. Este também é o único grupo cujo, dentre os instrumentos, não é mencionada a existência de qualquer tipo de tambor.

No relato de Arinos Riberio também é possível observar o uso de determinados adjetivos, ora positivos e ora negativos, a respeito da prática dos grupos e das atividades musicais em torno dos festejos. Ao mesmo tempo que surgem elogios às indumentárias, fantasias, evoluções, execução rítmica e afinação, surgem críticas em relação à inteligibilidade das letras dos cânticos entoados e à paisagem sonora formada pelos grupos performáticos.

Enquanto o povo delirava sob aquela barulheira infernal, de congados cantando e dançando, de caixas ao máximo, rabecas gemendo, a cuíca emitindo alto as suas ventosidades, as violas guinchando, os foguetes subindo, os sinos repicando, crianças chorando, mijando e sujando, bofetões estalando, o álcool evaporando dos estômagos e cabeças cheias de cachaça queimada e vinhos zurrapas... aparecia, soleníssima, à porta da Igreja, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, composta por homens mais sisudos da cidade, com as suas opas creme e a cruz, ladeada por dois lampiões, à frente. Pronto!... Vai ter início a grande festa! E então formado o séquito que vai buscar os “Padrinhos da Bandeira” lá no centro da cidade. À frente, os grupos dos congados, mais assanhados do que nunca. Dos lados, aos tropeções e empurrões, a massa compacta do povo e por último a irmandade e a banda de música. Os “Padrinhos da Bandeira” – um senhor e uma senhora – escolhidos a dedo entre a gente mais rica da cidade ou das fazendas (RIBEIRO, 1966, p. 115–116).

A narrativa trazida por Arinos deixa transparecer, quase que em sua completude, as fronteiras sociais demarcadas pela participação dos grupos performático nos festejos denominados dicotomicamente no discurso local como Festas de Natal por alguns e Festas de Reinado por outros. Podemos compreender que, possivelmente, os grupos performáticos participantes das festividades eram formados a partir subgrupos intracomunitários que se dividiam em diferentes estratos sociais e conviviam entre si em âmbito local. O desejo formado na descrição apresentada em suas memórias, posicionam, durante o cortejo em honra aos Padrinhos das Bandeiras, consecutivamente: 1) Os grupos Guaxupés; 2) Os grupos Congados; 3) Os grupos Moçambiqueiros; 4) Os grupos Marias-Sem-Sal; 5) O público; 6) A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário; 7) A Banda de Música.

Ao se aproximar o cortejo da igreja, os sinos, num entusiasmo louco, misturavam as suas vibrações mais festivas ao espocar dos foguetões, dispostos, atrás da igreja, em linhas de doze, ligados, para a morte, entre si, por um estopim. Atrás da Irmandade, a banda de música enxurdava todo mundo com o mais ruidoso dos seus dobrados (RIBEIRO, 1966, p. 117).

As honrarias oferecidas aos Padrinhos da Bandeira eram prestadas em troca de determinadas atribuições que iam além do seu papel figurativo na festa. Eles eram responsáveis por aspectos relacionados à manutenção da festa, como: providenciar a pintura da bandeira e do mastro utilizado no ano anterior para que seu utilizado no ano de suas honras e patrocinar, aos congadeiros, bebidas ou, nas palavras Arinos: “qualquer coisinha para molharem a goela” (RIBEIRO, 1966, p. 116). O autor, em seu papel de memorialista, claramente apresenta uma perspectiva externa aos grupos congadeiros, exaltando, muitas das vezes, que o desejo pelo consumo alcoólico era a principal motivação para a participação dos

grupos e sua colaboração com as festividades, desconsiderando aspectos relacionados à espiritualidade inerente à devoção à Nossa Senhora do Rosário e as práticas culturais tradicionalmente realizadas em torno dessa devoção.

Entrementes, sob entusiasmo mais vibrante ainda, os congados cantam e cabrioleiam, numa homenagem que era uma verdadeira adoração, frente a uns cinco ou seis quintos de cachaça e vinho ordinário, doce, expostos ali na calçada [...] o cortejo se desloca, rumo à igreja, tendo à frente os congados que caminham dançando e olhando à esquerda para os quintos [...] As línguas estalam e as gargantas engolem em sêco, ávidas por libertarem de uma vez o “espírito de Baco” naqueles quintos encarcerado [...] está chegando a horas das torneiras jorrarem [...] lá pelas dez horas da noite, todos os quintos estavam vazios (RIBEIRO, 1966, p. 117–119)

De forma geral, a festa para o levantamento dos mastros tinha início na noite de sete de dezembro e perdurava até o fim do dia seguinte. Seu início era marcado pelos repiques dos sinos da Igreja do Rosário, o estourar de fogos de artifício e a chegadas dos diversos ternos para que, junto à Irmandade, o povo e da banda de música, fossem, em cortejo, buscar os Padrinhos das Bandeiras que seriam erguidas na ponta do mastro¹⁰⁹. Esse cortejo, na noite de sete de dezembro, percorria as ruas da cidade em busca dos padrinhos em suas casas, diante das quais tocavam, dançavam e, em ainda em cortejo, conduziam os padrinhos, juntamente com a bandeira repintada, até o altar da Igreja do Rosário para que fosse benzida pelo padre. Em seguida, os padrinhos retornavam com a bandeira para a nave da igreja para que a mesma fosse colocada na ponta do mastro que, por sua vez, era carregado, encaixado em um buraco previamente perfurado, e erguido pelos participantes do evento. Tal feito, considerado o auge da festa, era comemorado com alegria, entusiasmo e uma profusão de sonoridades advinda dos foguetes, sinos, ternos de congado e banda de música. Por fim, um outro cortejo era formado, mas sem a participação da banda, para que, encerrando a celebração, os padrinhos fossem conduzidos novamente até suas casas, diante das quais distribuía-se cachaça e vinho em considerável quantidade.

A paisagem sonora do levantamento do mastro é descrita por Arinos Ribeiro da seguinte forma:

O mastro era carregado por centenas de mãos e levado para fora da igreja, em direção ao buraco onde seria plantado. Nesta hora máxima, ao som estridente da banda de música, do roncar de todas as caixas, das cantigas diversas em diversos tons, do repicar frenético dos sinos, do estourar dos

¹⁰⁹ O texto de Arinos Ribeiro relata o levantamento de um mastro com uma bandeira em honras à Nossa Senhora da Conceição (RIBEIRO, 1966, p. 118)

foguetões com bombas de dinamite, aquele povaréu miserável, mas alegre e conformado na sua humildade, olhando a “bandeira” subir, bocas abertas, rindo, desdentadas, juntavam os seus gritos, os seus berros em diapasões diversos:

“Viva Nossa Senhora do Rosário...
 “Viva Nossa Senhora da Conceição...
 “Viva Jesus, Nosso Senhor...
 “Viva seu Padre Joãozinho...
 “Viva a Irmandade do Rosário...

[...] E todo o mundo estava alegre!... E os sinos continuavam a retesar os nervos do povo, a cutucar seu entusiasmo para não arrefecer. Os congados dançavam à volta do mastro já a prumo. Os “padrinhos” aparacem à porta da igreja. A algazarra aumenta (RIBEIRO, 1966, p. 118).

Em meio a este contexto musical, chama a atenção a receptividade social das festas em torno da Igreja do Rosário, atraindo moradores da zona rural e reunindo uma quantidade significativa de pessoas no festejo. Também é notório a quantidade de grupos congadeiros que participam ativamente das festividades, a interação da banda de música nesse contexto (integrando os cortejos e o levantamento do mastro) e a presença constante da participação dos sineiros.

E os foguetes e os sinos não se descansavam no mandar pelos ares a chama de entusiasmo que incendiava as almas daquela pobre e simplória massa humana! [...] E os sinos continuavam a ser repicados alegremente, agora, em honra a Irmandade de Nossa do Rosário, que estava na rua. Os sineiros, dos quais eu tinha a honra de ser o chefe, só paravam quando o sacristão, subindo os setenta e seis degraus da escada que levava à torre, gritava no ouvido do garoto (eu) que executava os marteletes: para com isso. A festa já acabou. A Irmandade já se recolheu. A Igreja já está fechada! (RIBEIRO, 1966, p. 118–119).

Nessa narrativa, talvez os sinos sejam sempre lembrados uma vez que, como recorda Arinos Ribeiro, em sua mocidade, exerceu a função de sineiro, e, por essa razão, atribuía aos sinos um papel de destaque em todas as descrições relacionadas às festividades religiosas, enfatizando a função dos sinos e o uso de suas sonoridades no contexto de cada uma das celebrações e eventos.

Ao meio-dia, nova fogueteira e o sinos começavam a tocar, não esse “bam-bala-lão” de hoje, que até entristece a gente, mas um repicar alegre, festivo, com dois garotos treinados, um no repique, com os marteletes e o outro com o badalo, no acompanhamento. Aquilo sim, é que dava “tenência” a uma festa!... (Modéstia à parte, eu era um dos melhores sineiros da minha

cidadezinha). Eu era, e ainda sou, louquinho por sinos!... (RIBEIRO, 1966, p. 112–113).

Embora Arinos Ribeiro não traga maiores detalhes sobre o ofício de sineiro e sobre em qual das igrejas exercia seu papel, podemos considerar que tais práticas ocorriam na antiga Igreja de Nossa Senhora do Rosário pois a Igreja Matriz São Vicente Férrer não possuía sinos nas duas primeiras décadas do século XX.

Fonte: Acervo fotográfico *Formiga Fatos, Fotos e Filmes*



Figura 211: Sinos que estavam localizados na antiga Igreja do Rosário

Fonte: Acervo fotográfico *Formiga Fatos, Fotos e Filmes*



Figura 212: Retirada dos sinos da antiga Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Formiga em 1966

As doações dos sinos e do relógio da Igreja Matriz são atribuídas a Antônio Ferreira e sua esposa que, “tornaram-se populares (...) porque além de outras qualidades nobilitantes,

dotaram a Igreja [sic] Matriz dos sinos e relógio que ainda hoje nos marcam as horas” (SILVA & SOUZA JÚNIOR, 1929, p.11). O relógio foi produzido na França e data de 1928 e seus primeiros sinos não permanecem no local, tendo sido substituídos pelos que permanecem no templo atualmente e datam os anos de 1942 e 1943. O sino da Igreja de Nossa Senhora do Rosário foi inaugurado em 10 de abril de 1822 e nele foram gastas oito arrobas de cobre à razão de 300 réis por arroba e foram pagos 20\$000 à João Alves por sua fabricação (CORRÊA, 1993, p. 47). Os sinos foram removidos por volta do ano de 1966 em decorrência do processo de demolição sofrido pelo templo.

Embora não tenham sido encontrados registros que nos permitam verificar a existências de sinos da Igreja Matriz São Vicente Férrer no período anterior às duas primeiras décadas do século XX, um fato que chama atenção é que a praça existente diante do templo possuía o formato de um enorme sino (Figura 213), tendo um coreto em sua parte central fazendo alusão ao badalo. O memorialista Arinos Ribeiro também descreve a utilização de sinos durante as sessões de arrecadação de doações que a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário Promovia no interior da Igreja Matriz, identificada por ele em seu livro como “igreja debaixo” (RIBEIRO, 1966, p. 121).

Fonte: Acervo fotográfico *Formiga Fatos, Fotos e Filmes*



Figura 213: Praça da Igreja Matriz São Vicente Férrer de Formiga em 1900¹¹⁰

¹¹⁰ No período da Primeira Guerra Mundial, sob a administração do prefeito José Gonçalves do Amarante, ocorreu o calçamento de ruas do centro do município e a finalização da praça da Igreja Matriz São Vicente

O relato de Arinos Ribeiro acerca das práticas dos sineiros permite nos considerar a existência de processos educativos, ou de treinamento, por meios dos quais os tangedores de sinos aprendiam um repertório próprio que, segundo o autor, era composto de inúmeras variações e executado por um determinado número de sineiros que, ao longo das festividades em que suas habilidades eram requeridas, revezavam a função entre si para que os repiques dos sinos fossem sustentados durante toda a festa (RIBEIRO, 1966, p. 113).

Os festejos de natal são descritos de forma bastante semelhante à estrutura festiva relatada na celebração do levantamento dos mastros, envolvendo, musicalmente, os ternos congadeiros, a banda e os sineiros em meio à uma paisagem sonora composta pelo foguetório e pelas vozes da massa gritando vivas para os reis e para a Irmandade.

As onze horas, já começavam a aparecer os grupos de “congados” [...] Começavam, então, as suas evoluções, cantando e dançando em volta da igreja e do mastro [...] Ao meio-dia, com a chegada da banda de música, abriam-se as portas da igreja, os sinos começam a mandar pelos ares a alegria dos seus sons e os foguetes espocavam [...] A Irmandade, então, saía da igreja, incorporada, cruz da guia à frente e ladeada por dois lampiões portados pelos irmãos. Com os “congados” à vanguarda, o povo dos lados – servindo de cunha – a Irmandade e a banda de música atrás, movimentava-se o cortejo rumo à casa dos “Reis das Coroas” [...] O cerimonial do séquito era o mesmo já relatado [...] repique de sinos, forte foguetório e a mistura do zum-zum do povo com as músicas e cantigas dos congados (RIBEIRO, 1966, p. 120–121).

Aspectos relacionados à religiosidade e tradição presentes no festejo podem ser percebidos em meio aos trâmites sociais também existentes na realização de acontecimentos descritos pelo memorialista, sobretudo, no que diz respeito à arrecadação de verbas pela Irmandade, ponto que o autor enfatiza e menciona a participação da banda de música e dos sineiros em honras àqueles que doavam grande quantia de dinheiro no momento específico denominado como sessão e que era conduzido pelo presidente da Irmandade do Rosário (RIBEIRO, 1966, p. 119–124).

Na nave superior da igreja eram armados dois tronos, um para os “Reis da Coroa” e o outro para os “Reis Perpétuos”. Na inferior, colocavam uma mesa de três metros de comprimento, mais ou menos, arrodada de cadeiras. Ali, depois da chegada dos Reis, se assentaria a Diretoria da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, que se encarregaria de receber as esportula ofertadas dos membros componentes do “rol de figurantes”, como sejam: o Rei e a Rainha da Coroa, (os Reis Perpétuos não faziam ofertas) os

Férrer que, embora tivesse um jardim plantado e florido, era rodeada por cercas de arame farpado (SOUZA JUNIOR, [s.d.]).

mordomos das varas de prata e madeira e os Juizes. Todos esses componentes haviam sido escolhidos no ano anterior, quando, então, foram entregues ao Rei e à Rainha (destacados entre as pessoas mais ricas do município) as coroas de prata, aos mordomos as varas e aos Juizes os seus títulos (cartinhas) [...] A sua triunfal chegada à igreja, o que acontecia sob um entusiasmo louco, de sino repicando, a banda tocando, os foguetões com bombas de dinamite estourando nas nuvens, os congados numa infernal mistura de músicas e cantigas e o povo que parecia mais uivar com seus gritos e vivas [...] Enquanto os congados cantavam e dançavam arrodando o mastro e a igreja, o Presidente da Irmandade abria a sessão [...] Perto do Presidente, fora da mesa, ficava assentado um Irmão com um tambor; a banda de música, de pé, ao lado, engatilhada; na torre, os sineiros com os marteletes e badalo nas mãos, prontos para entrarem em cena e na porta da igreja, do lado de fora, o fogueteiro com seus foguetes [...] A Rainha se apresentava trazendo a sua coroa na salva “forrada”. Um dos Irmãos recebia das mãos da “Rainha” a salva com a coroa, que jogava para um canto, enquanto o Presidente passava, rápido, a mão na salva e tirava o “forro”. Então o Irmão da caixa gritava para todo o mundo ouvir: viva a Rainha que deu um conto de réis! [...] O tambor rufava, os sinos repicavam, os foguetes subiam, a banda tocava e o povo respondia ao viva: vivôôô!... A “Rainha” voltava ao seu trono empafiada, estourando-se de importância (RIBEIRO, 1966, p. 120–122).

Podemos observar uma trama interessante em relação às camadas mais altas da sociedade formiguense, a forma como se apropriam da tradição dos negros e usam disso para alimentar o próprio ego. Neste sentido, o negro subalterno encontra caminhos para fazer com que sua cultura perpassasse nas malhas sociais, seja aceita, apropriada e financiada. Nesta complexa negociação, os menos favorecidos encontram mecanismos para jogar com seus rivais de classe e tencioná-los a contribuir. Quanto mais o figurante desse em valor financeiro, com mais ênfase era ovacionado, pois, à medida que, por exemplo, um juiz ou mordomo ofertasse uma quantia menor em dinheiro, perdia o direito de ser horado com foguetório, repiques de sinos, o tocar da banda ou a intensidade do rufo do tambor que, por sua vez, limitava-se a um curto repique de baquetas.

O Irmão tamborista que estava sempre de olho (era sua obrigação) na abertura do envelope, gritava: viva o mordomo que deu quinhentos mil-réis!... Tambor, banda, repique, o vivôôô do povo, menos foguetes [...] Viva o Mordomo que deu cem mil-réis!... Tambor, repique e vivôôô do povo, menos música e foguetes [...] Viva o Juiz que deu vinte mil-réis!... Tambor, menos repique, música, foguetes e vivôôô do povo [...] Viva o Juiz que deu menos de vinte!... Tambor rápido: tururum-dum-dum [...] Terminada a sessão, a mesa estava alta de dinheiro, pois os Juizes, que eram em grande quantidade, visto que a Irmandade não perdia tempo, mandando, o ano inteiro, cartinhas de nomeação por todos os recantos do município (RIBEIRO, 1966, p. 123).

Além, é claro, da devoção religiosa que permeia as celebrações descritas, podemos compreender que os cortejos tinham a função de prestar honrarias especialmente a três categorias de envolvidos na festividade: 1) A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário; 2) Os Reis Perpétuos, figurados, geralmente, por pessoas da classe mais pobre e própria comunidade frequentadora da Igreja do Rosário¹¹¹; 3) Os Reis Festeiros, ou Reis da Coroa, e os integrantes de sua corte, integrantes que, com suas doações, são responsáveis por oferecer suporte financeiros à festa, à Irmandade e, após as celebrações, distribuir alimentos e bebidas ao grupos de congado que integram seu cortejo.

Fica perceptível que espectros da desigualdade social afloram no contexto das festividades descritas por Arinos Ribeiro, não só na forma como o autor escreve, mas também nos acontecimentos relatados.

Esquecia-me de dizer que os “Reis Perpétuos” se descascavam ali na Igreja mesmo e se metiam no farrancho que iria levar os “Reis das Coroas”, pois em casa dêstes, além dos tradicionais quintos de cachaça e vinho zurrapa, ainda eram distribuídos, com fartura, tabuleiros e mais tabuleiros de “quitandas” as mais variadas. Eles faziam isto porque já sabiam, por experiência de muitos anos, que ninguém ia se abalar para levar “Reis Perpétuos” em casa [...] O que os congados queriam, e o povo também, era ver o que havia dentro daquele vasilhame que os “Reis” punham na calçada (RIBEIRO, 1966, p. 124).

O sistema de arrecadação financeira ligada aos festejos e às práticas performáticas surge como uma prática comum e que perdurava quase todo o mês de dezembro a partir da data do levantamento do mastro que, aos domingos, recebia a visita dos congados que percorriam as ruas da cidade fazendo paradas em determinadas casas, tocando, cantando e pedindo doações até a data do natal. Na noite da véspera, 24 de dezembro, a cena também era permeada pelo som de foguetes, a atuação dos sineiros¹¹² e, durante a missa do galo, era realizada a apresentação de um grupo de cantores e músicos vestidos de pastores e pastoras entoando melodias em louvor à Jesus. Após atuação na missa, durante a madrugada do dia 25 de dezembro, enquanto o povo na igreja se punha a prestar honras à imagem do santo menino

¹¹¹ “Eram representados pelo velho Batista e a Sinhana. Ele, matador de porcos e vendedor de carnes na rua e ela lavadeira muito estimada na cidade” (RIBEIRO, 1966, p. 121). Embora o autor, em vários momentos, apresente nomes e identifique pessoas em seus relatos, mesmo tratando-se de um livro de memórias, é possível pressupor que em dados momentos pode ocorrer imprecisão nos dados apresentados. Estes podem ser tomados como indícios investigativos, mas não como verdades postas.

¹¹² “As dez horas da noite, os sinos começavam a encher o povo de alegria. Os seus repiques dessa hora em diante, até à meia-noite, eram de quinze em quinze minutos. Às onze horas, o largo já estava que não cabia mais ninguém [...] Às onze e meia em ponto, o sineiro pegava o badalo do sino grande e mandava pelos ares o som forte da última “entrada” para a missa do galo” (RIBEIRO, 1966, p. 125).

e a deixar esmolhas, este grupo musical percorria as ruas da cidade e realizava paradas para cantar diante das casas que tivessem presépios e os quisessem receber (RIBEIRO, 1966, p. 125–126).

“Pastorinhas da ternura...
 “Apanhai a bela flor...
 “Para enfeitar a capela...
 “Do Divino Salvador...
 “Do Divino Salvador (RIBEIRO, 1966, p. 126).

As Festas do Reinado e a atuação dos congados também abarcavam as festividades as celebrações em honras aos reis magos que ocorriam durante o mês de janeiro. A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário elegia os Padrinhos das Bandeiras para as festas do ano que se iniciavam e também nomeava as pessoas que cumpririam os papéis de Reis das Coroas e Mordomos nas festividades daquele ano. Os juízes, seriam avisados ao longo do ano através do envio de cartas expedidas pela Irmandade, uma vez que grande parte destes eleitos residiam em povoados e roças da região rural do município. Além dos grupos congadeiros, nestas celebrações denominadas como Dia de Reis (que perduravam entre os dias 6 e 20 de janeiro), também estavam presentes pessoas que figuravam uma estrela (portando uma lanterna), os reis magos, um pastor e muitas pastorinhas que atuavam acompanhadas de uma orquestra. Em cortejo, o grupo visitava os presépios montados nas residências e, de forma cênica, representavam atos de adoração e oferendas.

O “Dia de Reis” em minha cidadezinha já não era um dia tão alegre como os das festas anteriores. Notava-se um certo arrefecimento no entusiasmo dos “congadeiros” e também do povo. Todos os grupos cantavam com alusões à despedida, e cantavam triste! [...] Pareciam chorar pela morte das festas e pela ressurreição de suas pesadas lides! Nesse dia – ninguém oferecia “molhas-goelas” – os “congados” dançavam e cantavam rodeando a igreja e o mastro, sob apreciação do povo, que os acompanhava [...] À noite, aparecia o grupo dos “reis magos”, composto dos três “reis”, um pastor e muitas pastorinhas, além de uma orquestra com muitas figuras e muito afinada [...] O velho “pastor”, ao som de maviosas melodias executadas pela orquestra, cantava, com suas “pastorinhas”, lindas e ternas estancias alusivas ao ato (RIBEIRO, 1966, p. 127–128).

A arrecadação de donativos também se fazia presente nestes momentos de louvor. Ao dono da casa era apresentada a possibilidade de ofertar algum valor em dinheiro ao grupo que realizava a performance.

Conforme o tamanho da esmola era o tamanho da cerimônia. Esmola polpuda, cerimônia completa; esmola magra, cerimônia simples, com corte de um, dois e três atos. Ao sair, quando a esmola os satisfazia, cantavam:

“Deus lhe pague,
 “Deus lhe pague,
 “A bela esmola...
 “Ai que...
 “Ai que nos deu
 “Com alegria...a... etc (RIBEIRO, 1966, p. 128).

Ao longo de aproximadamente duas semanas, o grupo cumpria roteiros semelhantes, prestando louvor, tocando, cantando e recolhendo donativos nas casas da cidade. Contudo, no dia seguinte ao dia de reis, 7 de janeiro, havia também a festa de arreamento do mastro que fora levantado um mês antes. Juntamente com o som de foguetes e o repicar dos sinos, os congados dançavam e cantavam em volta do mastro até que este fosse completamente retirado e tivesse a bandeira removida de sua ponta. Em séquito, juntamente com os grupos congadeiros, a Irmandade do Rosário levava a bandeira para a casa dos “Padrinhos da Bandeira” que foram convidados para as responsabilidades daquele ano e que deveriam levá-la pintada para a próxima cerimônia de levantamento do mastro.

Com a igreja aberta às duas horas da tarde, começava a festa de arriamento do mastro. Sob o repique dos sinos, do espocar dos foguetes e da barulheira dos “congados” a dançarem em volta do mastro, começavam a escavar ao pé do mesmo que já sendo arriado devagarinho [...] Na calçada da casa do “padrinho” já estava, àquela hora, montada a bateria de quatro ou cinco quintos de vinho ordinário e cachaça, que estouraria as cabeças daqueles “congados” e o povo apaixonados e tristes por ser aquela a última carraspana que lhes proporcionavam as “Festas do Reinado”, **como eram denominadas por eles** as “Festas de Natal” na minha linda e saudosa cidadezinha! (RIBEIRO, 1966, p. 129).

Diferentes grupos de congado, cantores e cantoras, banda de música, sineiros e até uma orquestra vem à tona através das memórias de Arinos Ribeiro (1966) ao recordar o tempo que viveu em Formiga nas duas primeiras décadas do século XX. Seu relato ímpar traz aspectos da sociedade em que viveu e, de certo modo, nos permite um vislumbre dos modos de vida do brasileiro interiorano das Minas Gerais. Mesmo tendo o povo formiguense como um exemplo com suas particularidades, em termos de amostra, podemos concordar com Carlo Ginzburg quando, ao tratar dos limites da singularidade, nos diz que “da cultura do próprio tempo e da própria classe não se sai” (GINZBURG, 2006, p. 20). Ao que se refere à música, seu testemunho surge dando lugar à interação entre estes conjuntos performáticos distintos –

cada qual com suas próprias características – e nos permite questionar as fronteiras que muitas das vezes são postas às práticas culturais e sobretudo ao fazer musical.

A partir do vislumbre que este memorialista formiguense nos permite ter sobre o movimentado contexto musical descrito, cabem muitas perguntas cujas respostas a análise documental ainda não permitiu e responder e, diante de tantos fragmentos que possam ter se perdido, talvez a permaneçamos sem respostas. Durante a década de 1950 as atividades com Congado foram suspensas por determinação da Igreja Católica, passando a ser aceito novamente na década de 1960. Tendo em vista o tempo que passou, tal hiato pode ter provocado rupturas geracionais e ocasionado o que podemos compreender como uma brecha geracional na memória coletiva (ASSMANN, 2008). Dado os limites da oralidade, do fazer cultural pautado nesse meio de transmissão e preservação, e o uso da mesma como fonte de pesquisa para a história, pouco podemos reconstituir sobre os modos de fazer música dessa gente que viveu em Formiga nos finais do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. A escassez de fontes e indícios sobre o comportamento e atitudes das classes subalternas do passado é com certeza um dos maiores obstáculos com os quais a escrita sobre a história precisa lidar (GINZBURG, 2006).

Considerando a participação da banda de música no contexto de práticas descritas por Arinos Ribeiro em seu livro e que este conjunto poderia ser a Corporação Musical São Vicente Férrer, uma vez que há uma menção a um maestro de nome Pedro¹¹³, os documentos deste acervo são um dos poucos resquícios das práticas musicais daquele tempo que permaneceram preservados e estão acessíveis para a pesquisa (ver sessão 1.4). Por outro lado, talvez apenas o acesso à essa documentação não seja suficiente para responder como se dava a integração entre a banda, os sineiros e os grupos de congado no âmbito dos festejos que ocorriam em torno das primeiras igrejas em Formiga, bem como, quais repertórios eram praticados, as motivações existentes por traz de tamanho movimento cultural e religioso, as tramas que permeavam as relações entre as classes, a mentalidade coletiva da época, o lugar social desses diferentes praticantes de música e os grupos aos quais pertenciam, dentre muitas outras questões.

Nossa análise não pode desconsiderar que quando Arinos Ribeiro se propôs a escrever suas memórias e registrar suas recordações sobre a história de sua cidade, ele o fez depois de

¹¹³ Possivelmente trata-se de Pedro de Deus, o primeiro maestro da banda, sobre o qual foi feita introdução no capítulo anterior. Arinos Ribeiro cita seu nome no capítulo em que relata sobre os festejos em honraria à São Sebastião e destaca a participação da banda de música, mas sem evidenciar o nome da mesma (RIBEIRO, 1966, p. 129–137). Em diferentes pontos de seu livro, o autor menciona a atuação da banda de música e da orquestra, mas não as identifica com precisão.

anos e a partir de seu ponto de vista, seu posto de sineiro, seu lugar social, sua classe, com suas lentes e forma de ver e compreender tudo o que descreve. Assim, não podemos deixar de notar sua qualidade como fonte e também suas limitações. José Carlos Reis relaciona o historiador a um "pássaro de minerva", que passa a noite realizando um exame do que foi o dia, sem a certeza de que pode conhecer o "passado-dia" (ou se apenas o recria em sua mente), pois ao tematizar este lugar não se encontrando mais neste espaço-tempo que já é anterior ao seu agora. Não sabe se conhece ou se imagina. Assim, é possível considerar que toda interpretação histórica é a atribuição de sentido ao que foi vivido a partir da ótica assentada sobre um "mirante temporal", ou seja, um ponto de vista a partir de um tempo e lugar social específico, do qual se escreve e se reescreve a história do passado a partir de uma posição do presente, organizando um em função do outro (REIS, 2006, p. 8–9).

Ao longo da pesquisa, foi possível constatar que, no âmbito das tradições populares em Formiga, como, por exemplo, a Festa do Reinado e as atividades em torno do Rosário, a produção de documentos e a preservação dos mesmos ainda se dá de forma singela ou quase não é feita. Nas visitas realizadas aos acervos, bibliotecas e na própria sede da Irmandade mais antiga do município, muito pouco foi encontrado. Neste sentido, é válido informar que em 1983 foi fundada a Associação do Congado de Nossa Senhora do Rosário e São Judas Tadeu para organização e realização das festas comunitárias. Com o passar dos anos, outras irmandades surgiram em outros bairros de Formiga (Irmandade do Congado de Nossa Senhora de Lourdes, Irmandade dos Congadeiros da Comunidade de Nossa Senhora Aparecida e Irmandade dos Moçambiqueiros) tornando o movimento congadeiro mais disperso pelo município.

Atualmente os membros do congado de Formiga possuem um número variável de componentes cujos membros se dividem em diretoria, reinado e regência de cada terno. No município existem quatro diretorias independentes, compostas cada qual pelos membros de sua irmandade e que são responsáveis pelas demandas administrativas. O reinado, por sua vez, é composto pelos membros coroados durante as festividades, subdividindo-se em três grupos: os reis negros, os reis brancos ou reis nomeados, e os reis de promessa. A regência em relação aos grupos performáticos, chamados de ternos, é responsável pela parte artística do festejo, apresentando suas performances com indumentária específica, escolhida e confeccionada por seus capitães. Estes grupos, por sua vez, apresentam, cada qual, uma variedade de repertórios rítmicos e de cânticos, estilos próprios de dança, indumentária e instrumentação musical.

Fonte: Acervo da Irmandade do Congado de Nossa Senhora do Rosário de Formiga/MG



Figura 214: Grupo de Congadeiros liderados por Vicente Antônio Alves (conhecido com Canhoto) na Festa de Nossa Senhora do Rosário em 1963

Um recorte de jornal, emoldurado e dependurado em local de distinção em uma das paredes internas da sede da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Formiga, apresenta uma reportagem que traz um dos poucos, e mais antigos, registros hemerográficos sobre os grupos congadeiros no município na ocasião de um festejo em 1963. A imagem retrata o grupo liderado por Vicente Canhoto em companhia dos capitães Vává e Belchior e a capitã Dita. Juntamente com eles, estavam também Luiz Biquira, João Coutinho, Totonho Galdino, Zinho o sanfoneiro, Raimundo Aranha, Lico Aurélio, Antônio Dedé, Manuel Rosa com a bandeira, João Modesto, João Evangelista, Goianinho, Elio, José Geral, Enio e Corumbá.

O jornalista Claudinê, relatou suas memórias da infância, informando que, aos 6 anos de idade, em 1948, já participava dos festejos que aconteciam diante da antiga Igreja. Claudinê menciona nomes como Sr. Tônico Peão que, dentre muitos outros brincantes, pagadores de promessa e capitães, atuou como comandante do terno de Vilão desde aquele tempo até os seus então 90 anos, sendo acompanhado, na data em escreveu a reportagem, por seus filhos, netos e bisnetos que mantêm a tradição. O jornalista menciona também o nome de Pedro Grande, nascido em 1880, com um dos mais antigos e sabidos rezadores que conheceu. Ainda dentre os nomes destacados, há Sr. Joaquim do Rosário e sua diretoria (Bento açougueiro, Tônico Peão, José Antônio Pereira, José Rosa da Silva, Orídio Silva, José Deon, Lauro Barbosa, Cabo Leopoldina dentre outros) que foram os principais responsáveis pela construção da nova Igreja do Rosário (SANTOS, 2005b). Em meio aos cidadãos que saltam à memória do jornalista Claudinê Silvio dos Santos, cabe destacar:

Jesus Silva, José Roço, Zé Lifonso, Celestino Silva (o Fino), Luiz do Couto, Luiz Zoca, Sr. Didi (o homem que mais conhecia da festa), Joaquim Cazanga (o rei da magia), Raimundo do André, Antônio Brito, Antônio Valentino, D. Cecília, D. Ninica, Domingos Almeida, Ideifonso Silva, José Messias, Osvaldo Ribeiro (o rei da catira), Francisco Antônio, Feliciano Almeida, Dorvalino Batista (o Valco), José Carrilho, João Geraldo, João Jeremias, Benedito Ramos, Raimundo Ferreira, José Silva (o Badeco), José dos Anjos, Lúcio Silva, Vicente Canhoto, João Lemos Tavares (o Civica), Zacarias de Paula, João Alves, Joaquim Cesário, Altamiro Cazanga, José Gonçalves, Divino Carlos, Diotilio de Paula, Talma Barbosa, D. Constância, José Vitor, João Ramos, Sebastião Amaro, José Reis, o sanfoneiro Aleino Paiva, e tantos outros que ainda estão participando das festas (SANTOS, 2005b).

A comunidade congadeira enfrentava grandes desafios para a realização das festividades, especialmente no que diz respeito ao aspecto financeiro. Os ternos encontravam dificuldades em conseguir verba para confeccionar suas vestimentas, comprar ou dar manutenção em seus instrumentos, e, até mesmo, garantir alimentação para os participantes, especialmente para ternos que vinham de comunidades da redondeza ou de outras cidades para participar do festejo. Durante muito tempo, o Reinado de Nossa Senhora do Rosário encontrou nos festeiros, também chamado de reis brancos, a possibilidade de viabilizar a realização das festas, pois estes assumiam a responsabilidade de ofertar patrocínios, servir lanches, almoços e jantares ao congadeiros que rezam, cantam, tocam, dançam e celebram em honras diante das casas desses benfeitores (RESVISTA A PAR, 2005).

Até o ano de 2005, em Formiga, atuavam seis ternos de Congo, quatro ternos de Moçambique, três de Vilão e três de Catupé¹¹⁴. Os festejos aconteciam em quatro etapas. A primeira é o levantamento dos mastros, geralmente feita com um mês de antecedência e, para tal, os ternos formiguense se reúnem no cruzeiro iluminado no bairro do Rosário e seguem um ritual. Há uma moça vestida de Princesa Isabel, personagem que historicamente é considerada como responsável pela liberdade dos escravos. Os congadeiros fazem uma referência a ela e pedem passagem. A princesa, em um ato de bondade abre espaço para que os grupos passem e deixem suas bandeiras aos pés do cruzeiro. Em seguida, os grupos saem tocando, cantando e dançando pelas ruas da cidade em direção à Igreja do Rosário onde fazem o levantamento dos mastros. As outras etapas são feitas nos três dias consecutivos. No primeiro deles são realizados os festejos para Santa Efigênia e a Nossa Senhora das Mercês. No segundo dia são realizados festejos em honra a Nossa Senhora do Rosário. No

¹¹⁴ Dada a semelhança da sonoridade das palavras, talvez Catupés seja a designação correta para os grupos que Arino Ribeiro registrou em suas memórias como Guaxupés.

terceiro dia a festa é em celebração a São Benedito e ocorre uma missa celebrada na Igreja do Rosário e, posteriormente, as bandeiras são retiradas dos mastros (RESVISTA A PAR, 2005).

Um texto publicado em 2008 pela revista “A Par” traz um memorial em homenagem aos 150 anos de Formiga e destaca a existência de três irmandades relacionadas à prática do Congado com atividade na cidade até aquela data. A narrativa é construída a partir da história do Senhor Antônio Felipe de Souza, que naquela altura, possuía 93 anos de idade e era participante do terno de Vilão bem como membro da Irmandade do Congado de Nossa Senhora do Rosário, a maior e mais antiga do município. O texto faz menção às seguintes irmandades: A Irmandade do Congado de Nossa Senhora do Rosário; A Associação do Congado Nossa Senhora do Rosário e São Judas Tadeu; e, A Irmandade Nossa Senhora de Lourdes. Cada uma delas possui administração independente, a inscrição de seus ternos associados, realiza suas próprias festividades e celebrações a partir de uma calendarização específica (FONSECA, 2008, p. 290). Em um período que antecede cada festejo, cada irmandade elabora um orçamento para avaliar os gastos com alimentação e confecção de roupas para que essa estimativa seja apresentada à Prefeitura Municipal de Formiga em solicitação de apoio aos eventos (FONSECA, 2008, p. 290).

A Irmandade do Congado de Nossa Senhora do Rosário é constituída por sete ternos: dois de Congo (formado por idosos), três de Vilão (conhecidos como Ternos de Varinha), e um da Catupé (formado, em sua maioria, por mulheres). No mês de julho, ocorre o levantamento dos mastros em frente à Igreja Nossa Senhora do Rosário trazendo Bandeiras homenageando Nossa Senhora das Mercês Santa Efigênia e São Benedito. As festas dessa Irmandade são agendadas geralmente no mês de agosto. No primeiro dia de confraternização os festeiros se reúnem na sede da irmandade e saem em procissão, cantando e dançando, partindo da sede da irmandade em direção à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, onde ocorre uma missa que marca o início da festa. O cortejo é formado por um grande grupo com personagens icônicos chamados de festeiros, esse grupo é formado pelas figuras do Rei e Rainha Congo, Princesa Isabel, Rei Perpétuo, Rainha Perpétua, Rei e Rainha de Santa Efigênia, Rei e Rainha de São Benedito, Rei e Rainha de Nossa Senhora das Mercês e Reis Mordomos (FONSECA, 2008, p. 290).

Após a realização da missa, os ternos de Congado acompanham os festeiros até as suas casas enquanto as atividades nas proximidades da Igreja são finalizadas com show para os presentes. No segundo dia, depois do almoço na sede da Irmandade, um cortejo com os ternos e festeiros sai do convento, denominação tradicional para determinar um ponto de encontro

dos participantes. No caso da Irmandade do Rosário, o convento é Capela Santo Antônio, localizada na Rua Sete de Setembro. Às 18 horas, em procissão, os festeiros eternos caminham novamente até a Igreja do Rosário. Já no terceiro e último dia de festa o público assiste o descimento das Bandeiras (erguidas tradicionalmente um mês antes, em julho). Esse ato ocorre logo após a missa Conga realizada na Igreja do Rosário e, assim como no primeiro dia do evento, os ternos deixam os festeiros em casa (FONSECA, 2008, p. 290).

Fonte: Acervo da Biblioteca Pública Municipal Doutor Sócrates Bezerra de Menezes



Figura 215: Grupos de Congado em Formiga/MG fotografados por Marcela Machado, à esquerda Terno de Moçambique e à direita Terno de Vilão do Elias (RESVISTA A PAR, 2005, p. 24–25)

Associação do Congado Nossa Senhora do Rosário e São Judas Tadeu foi criada em 1983 por Divino Carlos e Francisco Cesário. Até o ano de 2008, a irmandade contava com dois ternos de Congado: o Guaxupé, composto em sua maioria por homens; e o Rosa de Prata, caracterizado pela presença feminina e pelo tipo de dança que apresenta. As festividades realizadas por essa Irmandade são iniciadas em abril, com levantamento dos mastros e, no mês de maio, e, durante dois dias (sábado e domingo), os festeiros e ternos se reúnem no local escolhido como convento: o antigo matadouro do bairro Alvorada. O primeiro dia de festa é feita a comercialização de um almoço e procissão dos ternos buscando pelos festeiros em suas casas e caminhando até o local escolhido para o convento. No segundo dia os ternos acompanham novamente os festeiros até o convento para que seja realizada a missa Conga e o descimento dos três mastros com as bandeiras de Nossa Senhora do Rosário São Benedito Santa Efigênia Nossa Senhora Aparecida e Nossa Senhora de Lourdes que foram erguidos no mês anterior à celebração da missa (FONSECA, 2008, p. 291).

A Irmandade Nossa Senhora de Lourdes realiza as suas festividades com o levantamento de mastros no final do mês de junho e os cortejos acontecem também um mês após esse evento, geralmente em julho. Essa Irmandade não possui ternos inscritos e, por essa

razão, suas festividades são realizadas com ternos participantes de outras comunidades. A programação dos eventos também ocorre aos sábados e domingos sendo que, no primeiro dia, acontece uma procissão dos ternos após a realização de um almoço. Os ternos buscam os festeiros em suas casas e, em procissão, seguem cantando e dançando pelo caminho até o convento escolhido pela irmandade. Neste caso, utilizam da Escola Municipal Miralda de Carvalho, localizada no bairro Nossa Senhora de Lourdes. Mais tarde o cortejo anda em direção à Igreja Nossa Senhora de Lourdes, que fica nas proximidades do local do convento. No domingo as atividades são semelhantes e os ternos acompanham novamente os festeiros em cortejo que os retorna à escola Miralda para celebração da missa conga e, em seguida, é descimento dos mastros (FONSECA, 2008, p. 291).

Buscando um olhar sobre um panorama mais próximo à realidade atual da tradição na cidade de Formiga, foi possível verificar que, em 2014, foi registrado a participação de mais de dois mil congadeiros nos festejos de Nossa Senhora do Rosário. O evento aconteceu entre os dias 22 e 23 e 24 de Agosto do referido ano nas imediações da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, próximo à sede da Irmandade do Congado de Nossa Senhora do Rosário, instituição responsável pela organização das festividades. A festa recebeu ternos vindos de várias cidades como Congonhas, Oliveira, Arcos, Itapeçerica, Belo Horizonte, Uberaba, Camacho, Belo Vale e Conselheiro Lafaiete. Em uma reportagem realizada pela Revista A Par, o então presidente da Irmandade, Wanderlane Aparecido da Silva, destacou a importância dos eventos para a comunidade congadeira, em especial, os acontecimentos mais tradicionais como, por exemplo, a realização da Missa Conga, a realização dos cortejos e a participação de vários ternos performando danças e músicas ancestrais (REVISTA A PAR, 2014, p. 33).

Embora tenha sido encontrada pouca documentação disponível para consulta sobre a história da tradição congadeira na cidade de Formiga¹¹⁵, especialmente se comparado ao expressivo contingente documental gerado pelas práticas de bandas e repertório de concerto (apresentadas no primeiro capítulo), as fontes consultadas nos permitem perceber que as celebrações em torno do Reinado de Nossa Senhora do Rosário em Formiga configuram-se como uma tradição mais do que centenária e que teve início pelo menos do começo do século XIX com criação da sua Irmandade do Rosário (1809) e a com construção da Igreja do

¹¹⁵ De acordo com informações divulgadas na Revista A Par, a tradição centenária sofreu períodos e interrupção ao longo dos anos e só passou a ser sistematicamente registrada a partir da década de 1970 com a construção da nova Igreja do Rosário. A história da reativação do congado em Formiga, em grande parte, aconteceu devido à atuação de personalidades como Claudinê Silveiro dos Santos, Odette Khouri e Marconi Montoli, aos capitães congadeiros Joaquim do Rosário, Zé Rosa, Tonico Peão, Domingos Carroceiro, Sr. Didi, Bento açougueiro, dentre outros, e aos padres da paróquia formiguense (REVISTA A PAR, 2005, p. 22).

Rosário, entre 1810 e 1814. Não podemos desconsiderar a existência de práticas performáticas envolvendo música de matriz africana antes destes dos acontecimentos anteriormente mencionados, especialmente, se levarmos em conta o quanto toda a região na qual foi constituído o município de Formiga era repleta de núcleos populacionais quilombolas e que, ao longo do seu desenvolvimento comunitário, contou com uma grande quantidade de pessoas negras ou pardas residindo na sede municipal e em suas mediações rurais.

O entorno das primeiras igrejas em Formiga surge na história do município como um espaço de tensões, de conflitos, de representações de poder por meio da religião, da política e da cultura, mas também pode ser interpretado como um espaço de fluxos e interações entre as diversas camadas sociais que integravam a comunidade formiguense na sua circularidade¹¹⁶. Não resta dúvidas de que muitas práticas musicais ocorreram no entorno destes templos que, ao longo da formação do município, se configuraram como um dos principais pontos de convívio social da população, como vimos, em suas diferentes camadas. Processos de aculturação, apropriação, subordinação, trânsitos diversos podem ser observados no contexto abordado, mas carecem ainda de análises e investigações mais profundas que permitam a formulação de reflexões em torno das questões aqui postas e outras que virão ainda a surgir.

2.4. Evidências Musicais Entre os Séculos XIX e XX

Como os acervos localizados na cidade de Formiga possuem um grande contingente de documentos que possibilitam a pesquisa acerca das práticas musicais na história do município ao longo do século XX, foi empreendido um esforço para encontrar evidências que apontem para atividades com música realizadas em meados do século XIX. Embora não tenha sido levantado nenhum acervo pertencente a uma instituição ou músico que contenha um expressivo número de fontes musicográficas anteriores ao início de século XX, existem muitos indícios que apontam para a existência da ocorrência de música em espaços festivos, religiosos, teatros e, também, realizadas por grupos vocais, bandas e/ou orquestras.

Os registros mais antigos que documentam a atividade de músicos residentes na cidade de Formiga remetem aos nomes de Antônio Fernandes, João Brás da Costa e José Brás da Costa¹¹⁷, listados no “Livro Primeiro de Entradas” e que são identificados como “Professores da Arte da Música” nesta documentação da Confraria de Santa Cecília de Vila Rica fundada

¹¹⁶ O conceito de circularidade é aqui compreendido como uma relação circular e de influência recíproca entre cultura subalterna e cultura hegemônica (GINZBURG, 2006).

¹¹⁷ Com quem Francisco Fonseca estudou violino.

na segunda década do século XIX e que compreendia como práticas musicais as atividades religiosas e também sociais (MONTEIRO, 1996).

A Confraria de Santa Cecília de Vila Rica foi organizada no ano de 1812 com o objetivo de atenuar diversos problemas que acarretavam a prática de música no contexto da transformação econômica pela qual passava Minas Gerais, especialmente no que diz respeito às formas de contratação para prestação de serviços e a profissionalização do ofício de musicista. Em um primeiro momento, os músicos se afiliaram na confraria instituída em Vila Rica e, com o passar do tempo e à medida em que outras confrarias surgiam, passaram a se ligar àquelas mais próximas aos seus logradouros (MONTEIRO, 1996).

O fato destes três indivíduos serem inscritos como “Professores da Arte da Música” e o contexto de que ocasionou a fundação da confraria e os tipos de práticas reconhecidas pelos seus membros, nos permite considerar que se tratavam de pessoas que atuavam diretamente com práticas musicais em Formiga relacionadas a atividades profissionais, sendo que estes não eram padres e tampouco cidadãos aficionados à música.

A Confraria de Santa Cecília representou para os músicos do século XIX, um veículo que ao mesmo tempo em que manteve as formas do culto, zelou pelo profissionalismo. Nos termos de filiação, contidos no “Livro primeiro de entradas dos irmãos”, o tratamento dado aos músicos sugere o caráter de exclusivismo [...] Como João de Deus, a maioria dos outros inscritos eram também “Professores da Arte da Música”; aqueles que não traziam essa denominação eram padres intérpretes de canto-chão, pessoas ligadas aos músicos por matrimônio ou algum grau de parentesco e protetores influentes na associação [...] Além das obras assistenciais e do gerenciamento da Confraria, a mesa diretora teve ainda autoridade e responsabilidade sobre qualquer prática profissional dos irmãos músicos nela listados. O irmão juiz não só mandava socorrer os enfermos e pobres, como também nomeava examinadores para os músicos e concedia a licença indispensável para a atuação em festas e outras atividades em que a prática da música foi indispensável. As observações estenderam às práticas musicais, sejam atividades religiosas ou puramente sociais, como saraus, teatros e festas de família (MONTEIRO, 1996, p. 33–34).

O fato de Antônio Fernandes, João Brás da Costa e José Brás da Costa serem músicos residentes em Formiga afiliados à Confraria de Santa Cecília de Vila Rica em meados do século XIX indica que a música praticada na localidade era condizente com os padrões de qualidade regulados pela diretoria da entidade, pois, não só nos núcleos urbanos, mas também nas povoações mais distantes, a mesa diretora designava pessoas para fazer valer sua autoridade, estabelecendo valores de contrato de prestação de serviços e fiscalizando a participação de músicos não examinados em festas públicas ou de caráter solene.

Podemos considerar que já no início do século XIX, em Formiga, haviam músicos cujas práticas estavam alinhadas como o pensamento vigente em torno da profissionalização do serviço do músico e, sobretudo, reforça que, mesmo diante da ausência de um acervo desta época e indícios documentais mais contundente, é possível vislumbrarmos a existência de atividades opostas, não profissionalizadas e que careciam de regulação. Neste sentido, devemos considerar que a preocupação e as questões relacionadas à profissionalização e atuação dos músicos nas festividades não se caracterizavam como uma problemática exclusiva de Vila Rica e se estendiam a outras vilas mineiras. Dentre as localidades administradas pelo diretor geral da Comarca do Rio das Mortes, cujos registros puderam ser identificados entre 1817 e 1822, é possível considerar: Aiuruoca; Baependi; Barbacena; Bom Sucesso; Campanha; Dolores de Campos; Farinha Podre, que remete ao Triângulo Mineiro; Ibituruna; Jacuí; Lavras; Prados; São José del-Rei, atual cidade de Tiradentes; Santana do Morro do Chapéu, que remete à atual Santana dos Montes; Oliveira; Candeias; Tamanduá, atual Itapeçerica; e Formiga (PARDINI; ROCHA; RESENDE, 2021).

O documento musicográfico contendo a data mais antiga identificado na cidade de Formiga, até então, trata-se de um manuscrito datado em 1808 e refere-se à uma missa coral, encontrada em meio ao acervo de partituras da Corporação Musical São Vicente Férrer (Figura 216). Existem cópias desta mesma missa para as vozes de soprano e tenor, sendo que a primeira recebe datação de 1808 e a segunda remete ao ano de 1898 (Figura 217). A primeira não apresenta indicação de copista e a segunda contem a assinatura de alguém denominado Nazareth logo abaixo da indicação da data 9 de fevereiro de 1898. Por meio de um auxílio do Professor Doutor Fernando Lacerda Simões Duarte, foi possível identificar que ambas as cópias dizem respeito à uma missa composta pelo padre sanjoanense José Maria Xavier (1819-1887), evidenciando o equívoco em relação ao ano de 1808 registrado no manuscrito (Figura 216).

O questionamento acerca do documento de 1808 (Figura 216) e a possibilidade da data redigida no mesmo se tratar de um erro de escrita ou interpretação por parte do copista se deu especialmente devido ao fato de que ambas as cópias foram encontradas dentro do mesmo invólucro e se configuram como partes complementares a uma mesma peça musical, além de possuírem semelhanças em relação ao tipo de papel e à grafia utilizada. Cabe ressaltar que foram encontradas outras partes avulsas desta mesma peça dentro de outros invólucros do acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer e que a maior parte destas cópias possuem datas referentes aos anos finais do século XIX, alguns indicando a produção da cópia por Nazareth e, outros, não contendo qualquer indicação de quem gerou o documento a não ser a

semelhança da grafia e do tipo de papel. No referido acervo, foram encontradas apenas partes vocais da Missa Cathedral de José Maria Xavier.

Fonte: Acervos da Corporação Musical São Vicente Férrer

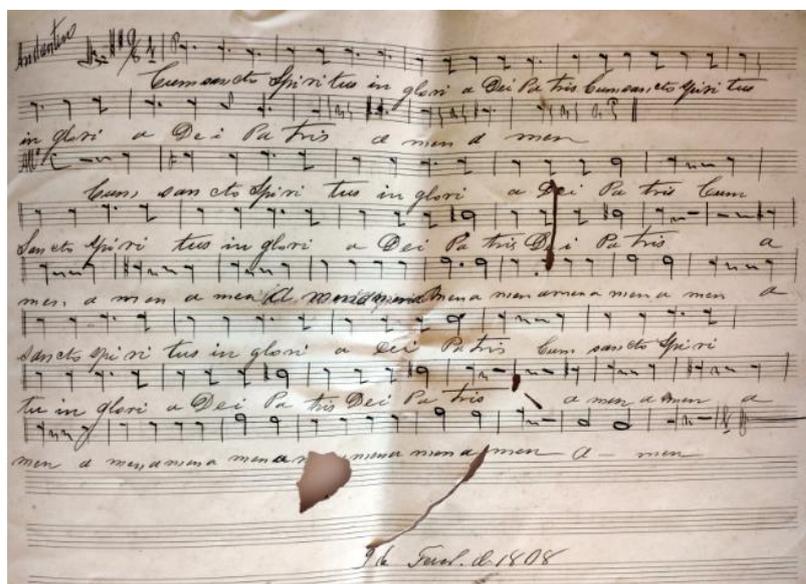


Figura 216: Excerto musicográfico da parte para Soprano da “Missa Cathedral” (1808)

Fonte: Acervos da Corporação Musical São Vicente Férrer

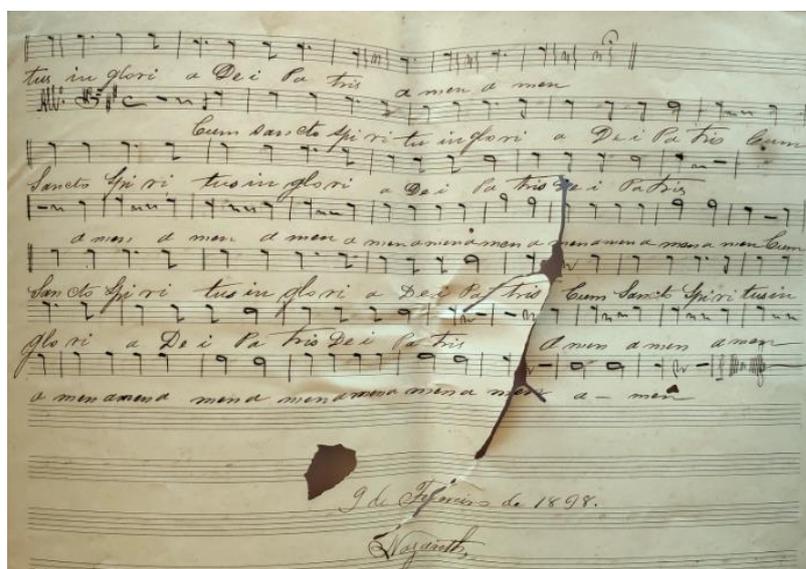


Figura 217: Excerto musicográfico da parte para Tenor da “Missa Cathedral” (1898)

A Corporação Musical São Vicente Férrer, fundada oficialmente em 1908, atuava em eventos civis e também sacros, uma vez que, no contexto do município, estes dois contextos não eram divididos por uma demarcação linear e nítida devido à uma trama de relações

sociais e até mesmo em respeito à vínculos pessoais, como poderia ter sido o caso entre a Banda São Vicente Férrer e a Paróquia de mesmo nome, uma vez que Pedro de Deus, fundador da euterpe, aprendeu música com Monsenhor João Ivo (1838-1918).

Os exemplares supracitados da “Missa Cathedral” (Figuras 216 e 217) configuram-se como duas partes avulsas, tenor e soprano, e representam a única peça vocal em meio aos documentos musicográficos da Corporação Musical São Vicente Férrer que, em sua maioria, são obras para serem executadas por conjuntos instrumentais. Diante da ausência de registros musicográfico no acervo da banda referente ao acompanhamento instrumental, não foi possível averiguar se essa música, integrava o repertório sacro executado pelo grupo e, também diante da falta de qualquer registro sobre proveniência dos manuscritos, não foi possível identificar os detentores dessa obra e seu contexto original de produção, mas a presença da mesma pode auxiliar pesquisas futuras sobre a circulação musical na região.

Os relatos de Arinos Ribeiro (1966) sobre os primeiros anos do século XX nos permite perceber que havia integração entre conjuntos instrumentais, como a banda de música e a orquestra citada pelo autor, e cantores e cantoras da cidade, incluindo o coro de pastorinhas. O “Almanak Administrativo, Civil e Industrial” traz informações sobre o desenvolvimento da música formiguense em meados do século XIX e menciona um “choro de música” que se destacava em comparação com aqueles que podiam ser encontrados nas cidades centrais da província de Minas Gerais (MARTINS; OLIVEIRA, 1864, p. 376). Podemos interpretar que o termo *choro* se refere à prática de música coral e, dado o manuscrito da “Missa Cathedral”, haveria um certo vínculo entre o cenário de prática coral e o contexto religiosos em torno das igrejas do município.

Considerando que a Corporação Musical São Vicente Férrer é o conjunto musical mais antigo sobre o qual foi possível acessar evidências mais precisas sobre suas dinâmicas de funcionamento, contextos de atuação, repertórios, integrantes e, sobretudo, fundação, podemos inferir que uma banda também não surge de uma hora para outra e que sua constituição em 1908 tomou como base um contexto musical previamente existente e a participação de músicos que já atuavam em outros grupos no município, afinal, também existem evidências claras, embora menos objetivas, que nos permitem apontar a existência de outros grupos instrumentais que praticavam música em Formiga já no final século XIX, tanto nos âmbitos da música popular, como erudita, e nas fronteiras e trânsitos existentes entre estas realidades que, quase que de forma artificial, nos são postas como polos antagônicos, o que, na realidade e em meio à circularidade de sujeitos no meio musical, não necessariamente se faz presente.

Foi encontrada uma menção à Orchestra Lyra Formiguense em matéria do jornal Cidade de Formiga, publicado em 24 de abril de 1924, homenageando Juca Pedro (1857-1924) em ocasião de sua morte. No jornal é mencionada uma breve biografia de Juca informando sobre suas atuações como presidente da Orchestra Lyra e, em 1923, como diretor da Banda de Música Santa Cecília. Contudo, não foram encontradas informações precisas sobre o período em que Juca atuou como presidente da Orchestra Lyra Formiguense ou da Banda de Música Santa Cecília.

Até o presente momento, não foram encontrados fundos documentais específicos que tenham origem confirmada nas atividades da Banda de Música Santa Cecília ou da Orchestra Lyra Formiguense e que permitissem identificar maiores detalhes sobre a formação e a atuação, contudo, em uma pesquisa de mestrado realizada sobre a banda da cidade vizinha de Arcos, foi encontrado um relato do senhor Pixano, informando que foi introduzido à música por um parente que se chamava José Arcanjo¹¹⁸ e que atuava como maestro da banda Santa Cecília na cidade de Formiga (REZENDE, 2016a).

Existem menções sobre a Orchestra Lyra¹¹⁹ Formiguense informando sobre sua formação e atividade a partir de 1885 por meio da atuação de vários músicos e tendo o total apoio do Monsenhor João Ivo. Essa mesma fonte informa que a Lyra Formiguense, devido ao grande número de músicos que possuía, deu origem à dois outros grupos: 1) Corporação Musical São Vicente Férrer (1908) e; 2) Banda do Santo Antônio (sem data definida), comandada por Juca Bicho e Sr. Boffa (SANTOS, 2003b), porém, sobre este grupo, não foi possível obter qualquer outra informação ou identificar qualquer documentação específica¹²⁰.

Arinos Ribeiro (1966), enfatiza em vários momentos, a presença da banda e orquestra em seus relatos sobre as festividades que lembrou ocorrer tradicionalmente nos meses de dezembro e janeiro, por outro lado, não deixa claro a qual banda se refere e nem se estava se referindo sempre a um mesmo conjunto. Em seu texto, o autor claramente aborda a banda de música e a orquestra como dois grupos distintos e que surgem em momentos específicos dos festejos. Entretanto, não atribui nomes ou faz identificações precisas, o que dificulta a análise e abre muita margem para interpretações e especulações. Fala também da atuação das pastorinhas que, aparentemente, era um grupo acostumado a cantar acompanhadas tanto da banda como da orquestra em distintos momentos e a realizar performances em apresentações

¹¹⁸ Existem referências à Zé Arcanjo e composições de sua autoria no acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer. Segundo carta enviada (Figura 162), os manuscritos contendo suas peças estão no referido acervo por terem sido enviados para apreciação de José Eduardo Júnior.

¹¹⁹ Seu nome aparece grafado como “Lyra” e “Lira”.

¹²⁰ Existe a possibilidade de existirem relações com o grupo musical retratado na Figura 115.

de rua, como os mencionados cortejos natalinos e nas festas de reis (RIBEIRO, 1966, p. 129–137).

Ainda em seus relatos, Arinos identifica por nome somente uma banda que denomina como “Euterpe Santa Cecília” e atribui sua fundação, presidência e regência ao maestro João Bochecha, que também tocava tuba. Ao descrever a cena de um baquete só para homens que ocorrera na ocasião do quinto aniversário do grupo, o memorialista identificou também a presença de um padre de nome João (ou Joãozinho), de um percussionista denominado Zacarias e de um clarinetista chamado Zezinho. Nesta ocasião, o memorialista poderia estar se referindo a Monsenhor João Ivo ou ao Padre João da Matta Rodarte (Figura 218), figuras que surgem como expressivos incentivadores das práticas musicais e da educação musical em Formiga no período entre séculos.

Fonte: Álbum da Cidade de Formiga (SOUZA JUNIOR; SILVA, 1929)



Figura 218: Padre João da Matta Rodarte

O banquete em homenagem ao maestro contava com cerca de sessenta participantes, o que nos remete à possibilidade de tratar-se de um conjunto numeroso fundado nos primeiros anos do século XX, mas que contava com a integração de musicistas que possivelmente vinham atuando no município pelo menos desde os anos finais século anterior.

O fato verificou-se num banquete que a banda de música “Euterpe Santa Cecília” oferecera, por ocasião da passagem do seu quinto aniversário, ao seu fundador, seu presidente, seu maestro e exímio “tubista”, senhor João Bochecha [...] O banquete, de uns sessenta garfos, mais ou menos, foi servido ao ar livre, em uma mesa reta, muito comprida. Depois que a banda executou, em honra ao homenageado, o “Silvano Brandão”, único dobrado

que ela sabia de cor, o João Bochecha foi conduzido, sob palmas e vivas, ao lugar de honra, à cabeceira da grande mesa, pelo Zacarias do bombo e o Zezinho da Clarineta, os dois mais bem vestidos do dia, visto que a banda ainda não tinha podido comprar fardamento (RIBEIRO, 1966, p. 49).

No jornal *Correio da Formiga*, publicado em 31 de maio de 1903, é noticiada a programação da festa ao *Martyr* São Sebastião incluindo espaços com música, leilão de prendas, fogos de artifício, um grande balão de ar, missa cantada e sermão. Na programação que compreende os dias 05, 13 e 14 de junho de 1903 é mencionado que “todos os actos serão abrilhantados com excelentes peças musicas habilmente executadas pela festejada banda Santa Cecília” (FRANÇA, 1903, p. 4). “Para as crianças e moços do interior, não havia nada mais atrativo e empolgante do que as festas da igreja precedidas de novenas com os seus indefectíveis leilões de prendas” (RIBEIRO, 1966, p. 129).

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos



Figura 219: Excerto do Jornal Correio da Formiga, 1903

Arinos Ribeiro (1966), remetendo às suas lembranças da primeira década do século XX, descreve como ocorriam as festas em honrarias ao santo guerreiro na cidade de Formiga e fala também sobre a atuação da banda de música neste contexto e como a mesma interagiu com os demais acontecimentos que compunham o evento e com as pessoas que dele participavam.

As novenas tinham início assim: as dezoito horas de uma sexta-feira, depois do toque das nove badaladas da Ave-Maria, os sinos eram repicados e três foguetes estouravam no ar, alertando o povo para a reza, que iria começar às dezenove horas e terminar meia hora depois [...] Terminada a reza, cujo fim também era anunciado pelo espocar de três foguetes, o mulhério apinhava as escadas do adro da igreja e os homens à frente delas, junto ao coreto do leiloeiro. A banda de música ficava do outro lado, em frente ao coreto, acomodada em bancos de tábuas, sem encostos, ali feitos a propósito. Então começava o leilão de prendas oferecidas pelas famílias da cidade. O velho Tônico, pregoeiro perpétuo, fazia verdadeiras chantagens na sua profissão [...] Enquanto o Tônico manobrava com as suas prendas e chantagens, a “euterpe” mandava fogo para o sangue daquela boa gente com suas valsinhas dolentes, os seus maxixes, polcas e tangos, ajudando o leiloeiro a enfezar os namorados. E nós, os garotos daquele tempo, também assanhados por aquelas músicas quentes, dançávamos atrás da banda e brincávamos de nos esconder entre as mulheres, nas escadarias, apesar dos xingamentos, empurrões e beliscões (RIBEIRO, 1966, p. 129–132).

Embora Arinos nomeie a banda como Santa Cecília, é possível perceber que, ao relatar algumas situações ocorridas nas festividades de São Sebastião em Formiga, apresenta nomes que podem nos remeter à Corporação Musical São Vicente Férrer, como, por exemplo, ao atribuir o cargo de maestro a um indivíduo denominado Pedro, nome do primeiro maestro deste grupo musical em questão. Por se tratar de obra literária com o compromisso de constar as memórias de seu autor, podemos considerar as informações apresentadas com algumas ressalvas no que diz respeito a nomes de grupos e pessoas envolvidas nos acontecimentos descritos.

Vamos então, ao domingo da festa: Os festejos tinham início às quatro horas da madrugada, quando saía da casa do presidente da comissão da festa, em alvorada, a banda de música. Antes da saída, porém, era oferecido aos músicos e acompanhantes (a estes com uma certa parcimônia e má vontade) um café-com-leite muito bem encorpado com “quitandas” caseiras [...] Quebrando o jejum, como eles diziam, a banda tocava o seu primeiro dobrado e saía, com grande acompanhamento, para percorrer as principais ruas da cidade e tocar nas esquinas e portas principais. De vez em quando, ouvia-se uma nota desafinada de um instrumento qualquer. Apurava-se a coisa e chegava-se à pitoresca conclusão: o excesso de “leite” tinha adormecido a língua do Chico pistonista; ou então: o estúpido Zé Vicente, empanturrado de “quitandas”, tinha arrotado no bocal do seu bombardino. O “maestro” Pedro chamava a atenção dos faltosos, mas, sem muita autoridade pois aquele “leite” estava influenciando também nas marcações do seu “contra-baixo”. Às sete horas, ia todo mundo, com a banda, buscar o “pau-de-sebo”, que era levantado em frente à igreja, com a molecada toda ajudando (RIBEIRO, 1966, p. 132–133).

Uma banda de música denominada como “Santa Cecília” também surge no relato que Leopoldo Corrêa faz acerca das festividades carnavalescas realizadas também em 1903,

fechando o desfile dos carros alegóricos “executando as músicas mais vibrantes do carnaval” (CORRÊA, 1993, p. 123). Tendo em vista o notório prestígio atribuído à essa banda, podemos inferir que sua atividade advém dos anos anteriores e que, possivelmente já estava em atividade no final do século XIX¹²¹.

As informações recolhidas nos permitem afirmar a existência de um grupo musical identificado como Santa Cecília e que determinados momentos é chamado de banda, euterpe e até orquestra por aqueles que produziram as fontes consultadas. O que as fontes não permitem compreender com clareza é qual foi o período de atuação deste grupo, quem teriam sido seus integrantes, qual sua dimensão e representação dentro do contexto do município, se teria, de fato, coexistido com outros conjuntos musicais semelhantes e, não obstante, onde estariam os vestígios documentais remanescentes de sua existência – como, por exemplo, seu acervo musicográfico – que nos permitiram uma investigação mais consistente acerca de sua trajetória musical.

Fonte: Fotografia cedida por Jorge Zaidam



Figura 220: Fotografia de uma banda não identificada em Formiga

¹²¹ Uma vez, pesquisando em jornais foi possível identificar uma notificação acerca de uma festa à São Sebastião que ocorrera no ano de 1898 e contou com a presença de uma banda de música, porém, na ocasião da redação do presente texto, não foi possível localizar a fonte para sua inclusão neste estudo.

Por intermédio de Jorge Zaidam de Oliveira, foi possível ter acesso a uma fotografia localizada em Formiga cuja identificação do grupo, dos seus integrantes e da data não foi realizada. Esta imagem (Figura 220), não se trata de uma fonte objetiva, pois, dentre várias possibilidades, este documento poderia representar um grupo que passou pela cidade em determinada ocasião ou poderia ser até uma fotografia com origem em outra localidade e que teve paradeiro no município. Entretanto, por se tratar de uma foto encontrada em Formiga, não podemos descartar a possibilidade de ser um dos grupos formados no município e que participou de seu intenso contexto musical e cultural entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX¹²².

Um dos locais que possivelmente também servia de palco para os grupos formiguenses se apresentarem era o Theatro Alecrim, inaugurado em 1887 e que passou a se chamar Cine Theatro Municipal de 1917 até 1951, quando foi consumido por um incêndio e com o fogo se perdeu parte da história da arte formiguense¹²³.

Fonte: (SOBRINHO, 2007)



Figura 221: Teatro Municipal na Rua do Alecrim, fotografia do final do século XIX

¹²² Foi possível verificar o grupo registrado na fotografia supracitada (Figura 220) trata-se da Lira Monsenhor Otaviano, grupo fundado em 1900 na cidade de Santo Antônio do Monte, localidade que era considerada como distrito pertencente à Formiga até a década de 1870. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/santo-antonio-do-monte/historico>. Acesso: em 28/01/2023.

¹²³ No local onde encontrava-se a construção, atualmente funciona como estacionamento da Prefeitura Municipal de Formiga.

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos e Filmes*

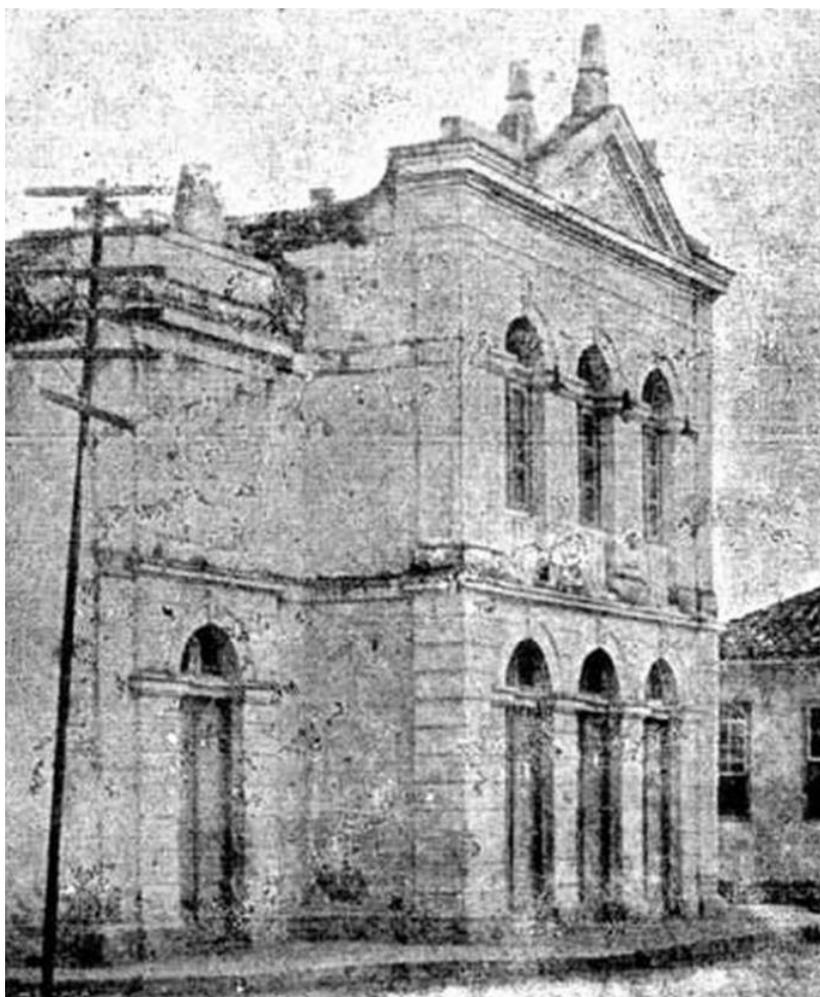


Figura 222: Cine Theatro Municipal da cidade de Formiga

No ano de 1951, um incêndio no antigo prédio do Teatro Municipal marcou os registros históricos do município de Formiga. O fogo destruiu documentos históricos, fotografias e publicações de grande parte da história da cultura formiguense. Não foram encontrados registros da fundação do Teatro Municipal, mas, em meados de 1907, um grupo de atores fez sucesso na cidade atraindo grandes plateias. No ano de 1924, o prédio foi remodelado pela Câmara Municipal de Formiga e, quatro anos mais tarde, foi vendido para uma empresa que o chamou de cine teatro, possivelmente, por servir à ambos os propósitos. Depois do incêndio em 1951, foram inaugurados outros cinemas na cidade de Formiga, um deles foi o Cine Glória que localizava-se no prédio da então Padaria Santa Cruz, na esquina da Rua Barão de Piumhi com a Rua Pio Doze e que ainda preserva parte de suas características originais (REVISTA MAIS, 2008, p. 28).

Fonte: Acervo de Odette Khouri



Figura 223: Interior do Cine Theatro Municipal em 14 de dezembro de 1942

Embora a historiografia local nos conte sobre a inauguração do Theatro do Alcrim em 1887, há registros no “Almanak Administrativo, Civil e Industrial da Província de Minas Gerais” que documenta a existência de um teatro na rua do Alecrim já edificado no início da década de 1860. Contudo, a descrição contida no documento refere-se a uma construção aparentemente mais singela do que aquela que pode ser verificada por meio das imagens anteriores (ver Figuras 221, 222 e 223).

Há um theatrinho, situado na rua do Alecrim, obra suficiente para o paiz, edificado à expensas dos particulares, e no qual poucas representações se tem dado, em consequência do abandono em que tem estado; ultimamente porém organizou-se um sociedade dramática com o fim de dar-se uma receita ao menos por mez, e depois disso já tiveram lugar algumas (MARTINS; OLIVEIRA, 1864, p. 375).

Arinos Ribeiro (1966), em suas memórias, também apresenta informações sobre a existência de um teatro e que é descrito como uma construção simples se comparado aos edifícios para este fim que podemos encontrar em centros da época como São Paulo e Rio de Janeiro (local no qual Arinos residia no momento da redação de seu livro). O autor descreve o espaço físico do teatro e também oferece sua perspectiva pessoal sobre os espetáculos que ali

ocorriam, delineando também características e costumes do público frequentador. Seu relato deixa claro a existência de um circuito de artistas que se apresentavam neste palco formiguense e quais os estratos camadas sociais tinham condições, ou não, de acessar e consumir o fazer artístico ali produzido.

Naquele tempo, ainda não tínhamos cinema, mas, em compensação, tínhamos um teatrinho que era uma beleza!... Ele era pequenino, mas tinha uma boa plateia, camarotes e galerias. Ali, afora as companhias teatrais que, de vez em quando, por lá apareciam, representava o nosso grupo de amadores, levando à cena os seus dramalhões pesados como a peça, aliás muito triste e, por isto, muito chorada, “Deus e a Natureza” e outras do mesmo gênero. O teatrinho tinha uma deficiência: só tinham bancos na plateia. Aqueles (famílias importantes) que tomavam camarotes, que comportavam cinco pessoas, traziam de suas casas as cadeiras, na hora do espetáculo, trançadas na cabeça de um criado, e as levavam de volta, do mesmo modo, após o espetáculo. As classes média e baixa pouco iam ao teatro devido ao preço absurdo dos ingressos, que variavam, conforme a companhia que se exibia, de mil a dois mil-réis. Se compararem, como base no salário-mínimo atual, chegarão à conclusão de que a entrada custava um dia de salário do trabalhado braçal daquela época – 1.000 – ou seja, em nossa época, Cr\$4.200, que o salário-dia do mesmo trabalhador (RIBEIRO, 1966, p. 29).

Relatos que remetem às primeiras duas décadas do século XX, realizados por Juquinha Dragão em seus originais nunca publicados, também permitem a identificação de um trânsito artístico na cidade de Formiga que integrava o teatro local dentro de um circuito de apresentações que havia também circulado em grandes centros do país. Embora essa documentação não remeta propriamente ao século XIX, mas sim aos primeiros anos do século XX, devemos considerar que uma cidade não passa a integrar um circuito artístico de maneira repentina e que, tal integração, também perpassa por processos culturais e mercadológicos relacionados à oferta e demanda por este tipo de prática. Neste sentido, podemos conjecturar que, em Formiga, havia uma cultura de consumo de arte e música também nos moldes de espetáculos de palco como peças teatrais com música e ópera.

Até as caravanas de circo e as periódicas companhia teatrais, logo se integravam no meio do povo, e essa gente de modos exóticos, cheias de expressões e gírias, demoravam mais por aqui. Os teatros “mambembes”, por sermos a cidade mais importante da zona, estavam ameadadamente em Formiga e, de vez em quando, por descuido, aparecia algo digno de apreciação. Nos palcos do velho Cine-Teatro Familiar, Lúcia Lamemour, La Traviata, O Barbeiro de Sevilha, Viúva Alegre e outras óperas foram cantadas... Provavelmente mal cantadas, e mal representadas, porque, logicamente, eram refugio dos grandes centros que, à falta de aceitação, se emprenhavam para o interior, mas, de qualquer forma, era uma manifestação

de arte estudada e programada, bem diferentes desses “iê-iê-iê” sem ordem e sem disciplina que ultimamente aparecem com dois sujeitos “cabeludos”, uma moça semidespida rebolando e seu instrumental barato e desafinado. Dessas troupes teatrais, marcou época os “Trio Lusos”, composta por um jovem tenor, um cavalheiro italiano, incontestavelmente grande músico e compositor, e uma balzaquiana apresentável. Gente bem vestida encenou “Viúva Alegre” com guarda-roupa e cenários mais ou menos condignos, e não sei porque, demorou-se mais em Formiga, tendo se tornado populares e estimados pelo povo. O chefe da “troupe”, o italiano de conversação fluente e ademanos elegantes, fez aqui diversas composições exclusivas para a cidade, e regia nos domingos as retretas no jardim da Praça São Vicente, que executava peças renomadas, ampliando muito o repertório do Pedro Severiano de Deus e seus companheiros da Banda de Música local. Permanecendo na cidade mais tempo do que o usual, esse “Trio Lusos” levou a cena uma revista intitulada “Formiga Por Dentro” com canções e números musicados de grande efeito, vulgarizando a figura de “Jeca Tatu” lançada recentemente por Monteiro Lobato [1918]. Na abertura desse espetáculo, que era um “script” de Prestes e Agripino de Matos, altos funcionários do escritório da Estrada de Ferro Goiaz; surgia uma mocinha, que não me lembro quem era, com roupas deslumbrantes e um barrete frígido com as cores da República, e canta uns versos identificando-se como representante da cidade, e logo a seguir, aparecia o caipira, com roupas típicas: “Eu sou o Jeca Tatú, vim lá dos Paneleiros”. Ambos permanecendo em cena até o final, conduziam um espetáculo longo, onde dezenas de moços e moças da melhor sociedade, ricamente vestidos à caráter, em números bem musicados, personificando tudo que Formiga possuía de apresentável, desfilavam para terminas em um quadro que constituía na época uma apoteose belíssima (SOUZA JUNIOR, [s.d.], p. 124–125).

O fato de Formiga fazer parte da rota de artistas viajantes contribuiu com o cenário musical local que viria a ser cada vez mais efervescente à medida em que os anos avançavam no século XX. Podemos considerar que estes trânsitos artísticos, além de acarretarem diversas prestações de serviços para a cidade, possibilitavam intercâmbios que culminavam na ampliação de repertórios musicais e também culturais para os habitantes do município que, por sua vez, conviviam com estes forasteiros e absorviam as novidades advindas das suas experiências em outras estâncias.

O “Almanak Administrativo, Civil e Industrial”, já citado anteriormente, também traz informações sobre as práticas musicais na cidade e nos permite fazer conexões destas com o intenso trânsito de viajantes na região, pois a música aparece descrita ao mesmo tempo em que os autores enfatizam a hospitalidade do povo formiguense. A qualidade musical também é enfatizada, sendo comparada àquela das localidades centrais da província, dando destaque, à atuação feminina no âmbito destas práticas performáticas¹²⁴.

¹²⁴ A participação feminina na música formiguense será ainda mais evidente no século XX, integrando banda, grupos instrumentais variados, e atuando em diversos contextos culturais e educacionais.

Seu clima é bello e saudável, e seus habitantes pacíficos e amigos da hospitalidade. O amor a uma das belas-artes – a música – tem-se desenvolvido e o paiz possui um bom choro de música, ao menos o melhor que consta haver nas cidades centraes da província. Há três ou quatro piannos, e algumas executoras, e entre ellas há reconhecido merecimento (MARTINS; OLIVEIRA, 1864, p. 376).

Podemos considerar também que um dos incentivadores da música em Formiga nesse período transicional entre os séculos XIX e XX tenha sido o Monsenhor João Ivo Rodarte. Nascido em Campo Belo no dia 27 de outubro de 1838, filho de João da Mata Silva Rodarte e Maria das Dores Rodarte, teve como seu professor o Padre Joaquim Máximo da Silva Rodarte, vigário em sua cidade natal. Em 3 de janeiro de 1860, foi ordenado presbítero da Ordem de São Pedro, atuando primeiro em Cristais e depois em Formiga, sendo apresentado por Carta Imperial de 10 de abril de 1869 e colado em 17 de junho de 1870 (SOBRINHO, 2007, p. 269–270). O padre João Ivo Rodarte, foi politicamente ativo e socialmente influente, vindo a faleceu em 23 de novembro de 1918 (CORRÊA, 1993, p. 52–53). Atuou no auxílio à fundação de bandas, incentivou e apoio movimentos culturais em que havia a presença de práticas musicais e também atuou em processos de ensino musical.

Outras evidências que apontam para a presença de práticas musicais na localidade ainda no princípio de sua povoação podem ser aferidas na forte presença militar no território de Formiga, tendo sido encontrados registros da organização do Batalhão da Guarda Nacional (1838) e que contava com corneteiros e tambores e nos oferece indícios sobre a influência militar e sua relação com práticas musicais no *incípte* da história local¹²⁵. A documentação levantada traz indícios que atestam a presença de uma banda de música em festas de santos e em celebrações civis na cidade de Formiga no final do século XIX e uma forte evidência sobre suas características está relacionada aos manuscritos que representam marchas, hinos e dobrados em cópias e autógrafos de compositores locais, caracterizando a existência de performances sobre um repertório tradicional da música militar brasileira. Como exemplos, temos registros documentados pela Câmara Municipal de Formiga que em 20 de novembro de 1891 enalteceu a presença de uma banda de música no grande festejo realizado em comemoração à promulgação da Constituição Federal de 15 de novembro de 1891.

A criação de conjuntos musicais civis proliferou no final do século XIX e possuíam fortes características militares, especialmente em relação à sua indumentária. Os nomes destes grupos geralmente eram iniciados pelos termos “Lira”, “Corporação”,

¹²⁵ Este destacamento contribuiu com homens para lutar na Guerra da Tríplice Aliança (1864 - 1870) a 1ª Brigada Mineira integrante do Corpo de Voluntários da Pátria (CORRÊA, 1993; OLIVEIRA, 2017a).

“Filarmônica”, “Associação” ou, simplesmente, “Banda” e eram formadas, a princípio, por músicos militares que cumpriam suas funções como oficiais e também funções sociais, tocando em procissões, funerais, festividades diversas religiosas e comemorações cívicas da comunidade (CARVALHO, 2007).

Neste sentido, vemos mais uma vez o quanto é urgente a realização de trabalhos sistemáticos sobre os acervos para a elaboração de uma sólida história da música militar no Brasil, capaz de mapear sua produção e identificar sujeitos que estão silenciados em acervos sujeitos à pena de perecerem sob condições adversas e desaparecerem. É necessário buscarmos soluções modernas para garantir acesso público e de qualidade ao conteúdo dos acervos sobre os quais trabalhamos, fazendo com que o mesmo possa gerar novos frutos, seja em estudos musicológicos ou no âmbito das práticas musicais (CARVALHO, 2007).

Segundo levantamento realizado pelo Projeto Bandas de Música da Fundação Nacional das Artes, quase um quinto das bandas de música cadastradas em todo o território nacional (19,6%) concentram-se em Minas Gerais e há projeções que enumeram a probabilidade de existirem milhares de acervos que contêm documentos para o estudo da música gerados por entidades interpretativas em suas práticas ao longo dos anos no Brasil, sendo que a maior parte destes poderia se concentrar também em território mineiro (CASTAGNA, 2016). Neste sentido, devemos considerar a necessidade de desenvolver trabalhos em torno de acervos desassistidos para que seja possível garantir a construção de condições básicas que sirvam como uma base capaz oferecer suporte à reflexão musicológica sobre evidências documentais (CASTAGNA, 1997, 2008, 2016), especialmente em realidades cujo estudo sobre práticas musicais ainda está apenas no início e possui potencial promissor, como é o caso de Formiga e de várias outras cidades do oeste mineiro. Resultados, como o deste estudo, podem ser replicados em diversas realidades semelhantes em Minas e por todo Brasil, tendo em vista a construção de histórias das músicas locais, uma vez que os próprios moradores podem ainda não ter tido acesso às informações históricas sobre sua localidade, silenciadas pelo tempo e por direcionamentos políticos e pela falta de soluções cabíveis.

Buscando compreender, por meio da Musicologia e suas vertentes históricas e sociais, a complexa circularidade das tramas entre instituições e comunidade e as formas pelas quais podem ter se influenciado mutuamente na construção de uma sociedade formiguense ao longo do século XX, vislumbra-se a possibilidade de um aprofundamento em relação a prática de música militar no município tendo em suas expressões na disseminação e o reforço de crenças, valores, padrões, comportamentos e simbologias. A realização de um recorte que aborda as formas pelas quais a influência militar exerceu poder sobre as práticas musicais em

Formiga e o papel social das Bandas de Música e Fanfarras que se proliferaram no século XX na vida da comunidade requer um maior aprofundamento conceitual sobre a temática da música militar em si, suas interpretações e desdobramentos a partir de estudos já realizados.

A forte presença militar na região ao longo do século XIX pode ter influenciado as atividades e produção musical relacionadas à vida cotidiana, eventos cívicos, festejos e momentos sociais da comunidade formiguense que reverberaram fortemente no século seguinte e na percepção de valor que os cidadãos possuíam em relação aos músicos que, mesmo não sendo militares, atuavam fardados com uma indumentária que remetia à pompa dos oficiais. Neste sentido, embora as fontes identificadas não configurem um acervo uno de informações sobre a presença militar no município, os dados se complementam de forma a permitir uma interpretação que perpassa a trama histórica pelo viés dos arcabouços políticos e seus fluxos ideológico e de significação que atuavam inerentemente sobre a sociedade de forma a determinar delineamentos e estruturas de discurso que impulsionaram a atividade e produção musical na cidade.

A Guarda Nacional foi um organismo criado em todo território brasileiro, pela Regência e que tinha o principal objetivo de defender a Constituição, a Liberdade, a Independência e a Integridade do Império (OLIVEIRA, 2017). De acordo com Leopoldo Corrêa (1993), a Guarda Nacional foi instalada em 1838, sendo anterior à elevação do arraial à Vila Nova da Formiga, que se deu pela Lei nº 134, de 16 de março de 1839, portanto anterior à elevação da vila à cidade, estabelecida pela Lei estadual nº 880, de 6 de junho de 1858. Leopoldo ainda relata a participação de formiguenses na Guerra do Paraguai (OLIVEIRA, 2017a).

Sobre esta atuação, curiosamente, é corrente no imaginário local o caso de que um formiguense denominado Chico Diabo teria sido o responsável por deferir o golpe de morte no líder paraguaio Solano López. Chico, supostamente, é identificado em uma fotografia (Figura 224) na qual aparece segurando uma corneta e, portanto, poderia exercer funções musicais na tropa. Contudo as fontes são controversas e não foi encontrada, de fato, nenhuma evidência sobre o responsável pela morte do paraguaio, tampouco que o mesmo seria um formiguense de nome Francisco Gomes Diniz¹²⁶, ou Chico Diabo. Também não se sabe ao certo se o indivíduo identificado na fotografia (Figura 224) corrente em matérias de jornais locais é realmente este músico militar mencionado.

¹²⁶ Na bibliografia consultada sobre a Guerra do Paraguai, o personagem Chico Diabo é nomeado como José Francisco Lacerda ou apenas Francisco Lacerda, divergindo do nome atribuído ao personagem na versão formiguense (LAVARDA, 2009; GIRELLI, 2017; MORAES, 2018; SANTOS, 2020; MALVA, 2020).

O cabo Francisco Gomes Diniz partiu de Formiga em 1865 com outros milhares de pracinhas para participar do conflito. De família simples, residente no Bairro Quinzinho, Francisco deixou para trás dois filhos e a esposa, Firmina de Jesus, grávida [...] O conflito terminou cinco anos depois, com a morte do ditador Solano Lopéz. O paraguaia foi morto a golpes de espada por Francisco Gomes Diniz, na cidade de Cerro Corá [...] Após a morte de Solano Lopéz, Francisco começou a ser apelidado de “Chico Diabo”. Como reconhecimento pelo seu trabalho na batalha, o formiguense recebeu o título de alferes, o que corresponde hoje ao cargo de sargento. Algum tempo depois, o herói formiguense retornou à terra natal e pôde conhecer a filha Maria Gomes Diniz. “Chico Diabo” faleceu em 1873 [...] Ainda hoje, “Chico Diabo” é lembrado com orgulho por familiares em Formiga. Dezoito bisnetos do pracinha moram no município e são descendentes de Maria Gomes Diniz, a filha do “Chico Diabo” (O PERGAMINHO, 2015 s. p.)

Fonte: (O PERGAMINHO, 2015)



Figura 224: Foto de Chico Diabo divulga em Formiga

Os casos que são contados sobre este personagem reverberam certo anseio, um orgulho patriótico e em um senso de bairrismo, mas não vão de encontro a subsídios científicos e historiográficos que permitam associar de forma objetiva a figura de Chico Diabo à cidade de Formiga, mas pelo contrário. Foi possível verificar que informações dispersas podem ser encontradas em *blogs* e *websites* pela internet ou em vários trabalhos publicados

em repositórios institucionais e páginas de periódicos, contudo, a maior parte dos indícios destoa das narrativas que são veiculadas entre os moradores do município e em publicações de mídias formiguenses (LAVARDA, 2009; GIRELLI, 2017; MORAES, 2018; SANTOS, 2020; MALVA, 2020).

Embora não tenha sido encontrada nenhuma documentação iconográfica que remeta à divisão da Guarda Nacional que existiu em Formiga e que sirva como evidência imagética para representação de sua organização musical, umas das fotografias mais antigas do Tiro de Guerra 267 (Figura 225), fundado em Formiga na segunda década do século XX, nos possibilita visualizar um retrato de um pequeno grupo militar empunhando armas, acompanhados de uma moça porta-bandeiras, e tendo diante de si dois tambores e uma corneta.

Fonte: (OLIVEIRA, 2017)



Figura 225: Tiro de Guerra 267 na segunda década do século XX

Em outra ocasião, em sete de setembro de 1922, outra fonte permite identificar o Tiro de Guerra 267, juntamente com o Tiro de Guerra 619, instalado em Arcos que, por época, ainda integrava o município de Formiga posicionados ao lado de um grupo de instrumentistas durante a celebração do centenário da independência do Brasil (Figura 226).

Fonte: (OLIVEIRA, 2017)



Figura 226: Comemoração do centenário da independência do Brasil, dia 7 de setembro de 1922, realizada pelo Tiro de Guerra 267 (Formiga) e o Tiro de Guerra 619 (Arcos), destacando a presença de um grupo musical à esquerda na fotografia

Em uma outra imagem (Figura 227), também podemos perceber a integração entre a Escola de Instrução Militar e uma banda de música durante um evento cívico em celebração ao dia da independência do Brasil de 1929. A análise iconográfica nos permite inferir que tratava-se da Corporação Musical São Vicente de Ferrer, pois chama a atenção sua indumentária, muito semelhante àquela evidenciada em outras fotografias do grupo na década de 1920, a formação instrumental, e o fato de ser a única banda cujas evidências concretas apontam para a plena atividade de 1929.

Fonte: (OLIVEIRA, 2017)



Figura 227: Escola de Instrução Militar nº 192 na praça São Vicente Ferrer em 7 de setembro de 1929

A partir de um levantamento sobre as atividades de grupos de escoteiros na história de Formiga realizado por Marconi Montoli na década de 1980, foi possível verificar que escoteiros e militares participavam de atividades conjuntas no município. Também é possível constatar a interação destes grupos com grupos musicais locais na segunda década do século XX e mesmo que não seja possível identificar com precisão quais grupos musicais participavam destas interações, podemos considerar que tais dinâmicas podiam não se restringir à apenas um grupo musical.

Em uma das cartas recebidas por Marconi em 1982, relatando uma experiência que ocorrera entre 1917 e 1918, é possível ler: “A instrução dos Escoteiros constava de formaturas, com instrução à noite, no pátio da Prefeitura. Ao final da semana promovíamos evoluções na Praça principal, com a presença da Banda de Músicos dirigida pelo Padre Rodarte” (OLIVEIRA, 2017a). Embora não seja mencionado o nome da banda, no relato apresentado, há a informação de que a mesma era regida por um religioso de sobrenome Rodarte, possivelmente João da Matta. Por mais que não seja possível identificar com precisão quais os grupos, e seus integrantes, que praticavam música junto aos grupos militares, foi possível constatar uma integração das práticas musicais dentro do contexto das práticas militares existentes em Formiga.

Ao longo de todo o século XX, e também nos dias atuais, é possível verificar a presença de atiradores do destacamento militar local, o Tiro de Guerra 04-030 cujas origens remetem ao antigo Tiro de Guerra 267 e que se organizava nas dependências do Ginásio Antônio Vieira, participando em diversas atividades cívicas (Figura 228), esportivas e sociais, bem como, oferecendo apoio à comunidade local em diversas demandas e colaborando em ações de auxílio à municipalidade por meio de parcerias estabelecidas entre este centro de formação militar e a prefeitura municipal (OLIVEIRA, 2017a).

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 228: Desfile cívico no centro de Formiga

Na pesquisa de Jorge Zaidam Viana de Oliveira (2017), foi encontrada uma edição especial do jornal *O Estado Novo*, datando 6 de junho de 1942, realizada em comemoração ao 84º aniversário da cidade de Formiga. No documento é citada a participação da Escola de Instrução Militar (E.I.M.) nº 107 nas comemorações realizadas.

Às cinco horas fomos despertados com o toque de alvorada pela E.I.M. 107 que, pelos passos cadenciados de seus fortes soldados, trazia à ‘Princesa do Oeste’ o primeiro abraço de parabéns [...] Às onze horas, para um dos lindos recantos de nossa cidade, nas imediações do ‘Country Club’, dirigiu-se grande número de pessoas gradas, além de autoridades civis e militares, dos alunos do Ginásio Antônio Vieira, soldados da E.I.M 107, Associação Escoteira de Formiga e do representante de ‘O Estado Novo’, para assistirem à inauguração do ‘Stand Marechal Floriano Peixoto’, doado pela Prefeitura ao Exército Nacional. O Sr. Prefeito Carlos Camarão fez a oferta entregando as chaves do prédio ao 1º Tenente Manuel Francisco Pacheco, do 11º Regimento de Infantaria, de São João Del Rei. Com palavras cheias de entusiasmo, agradeceu o Tenente Pacheco, pelo Exército Nacional. A Corporação Musical São Vicente Férrer executou o Hino Nacional e em seguida, falou com eloquência o Tenente Oscar Teixeira de Lima. As pessoas presentes percorreram o prédio, havendo ainda um concurso de tiros, em que tomaram parte quase todos os Reservistas presentes e a madrinha da E.I.M. 107, a encantadora Senhorita Jaci Camarão (OLIVEIRA, 2017a).

A música esteve ligada às ações militares desde tempos muito remotos e desempenhou funções para além de meio de comunicação no campo de batalha, servindo também como um elemento psicológico (CARVALHO, 2007). As fontes consultadas sobre Formiga também

nos permitem constatar que, para além das atividades militares ocorridas no município ao longo do século XIX e na primeira metade do século XX, ocorreram momentos de forte interação com os grupos que praticavam música localmente e que essa relação militar, civil e social perdurou ao longo do desenvolvimento do município e que, ao passar dos anos, se deu em distintas oportunidades.

Embora as bandas civis possuam semelhanças com as bandas militares, como a típica indumentária, com uniformes que remetem aos trajes militares e com quepes sobre as cabeças (CARVALHO, 2007), na cidade de Formiga, não foi encontrada evidências da existência de bandas militares nos mesmos moldes das bandas civis existentes, especialmente com a mesma instrumentação. Entretanto, em diversas celebrações, foi possível identificar a participação da Fanfarra do Tiro de Guerra 04-030¹²⁷ atuando com desfiles da tropa juntamente com as bandas locais em festividades e eventos sociais. Dentro dessa relação entre estes tipos de agremiações, em diversas ocasiões ao longo do século XX, por meio da iconografia, foi possível verificar a interação entre os grupos. Foi possível identificar também a interação entre bandas militares, bandas civis e fanfarras, tanto militares quanto estudantis.

Fonte: Acervo fotográfico Claudinê Silvio dos Santos

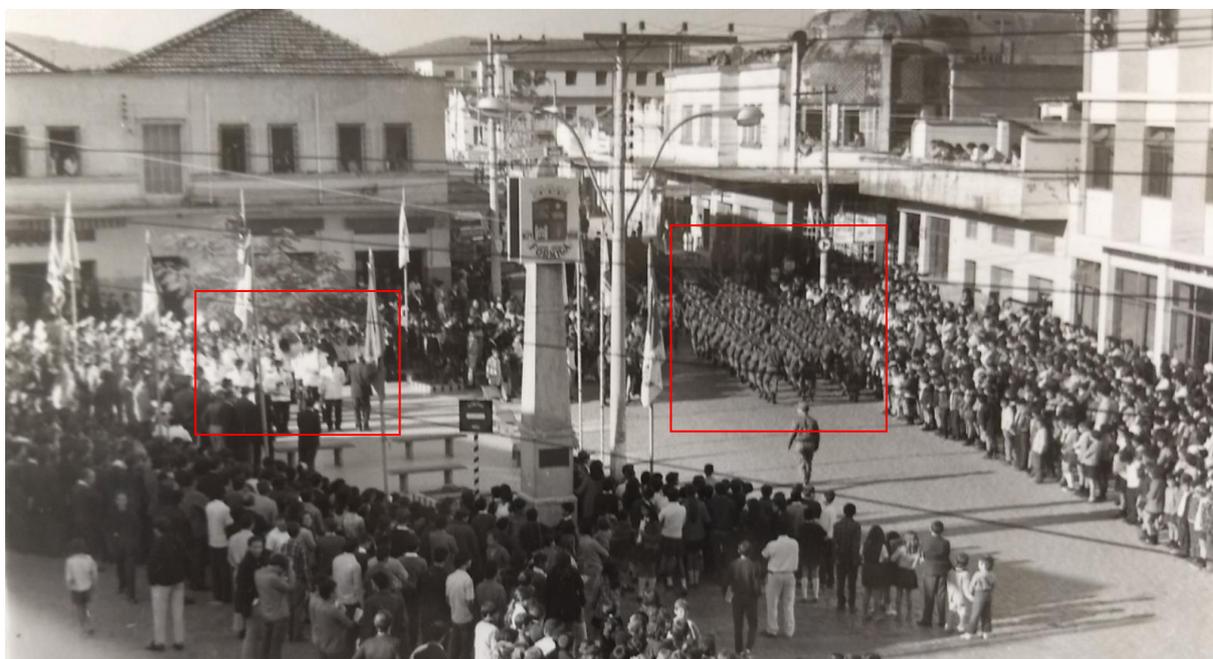


Figura 229: 1º Festa Formiguense Ausente em 6 de junho de 1970, destacando a presença da Corporação Musical São Vicente Férrer e de uma tropa militar, possivelmente o Tiro de Guerra local

¹²⁷ Cujas histórias são trabalhadas por Jorge Zaidam Viana de Oliveira no livro “Sentinelas Formiguenses: história do Tiro de Guerra de Formiga-MG (1917-2017)” publicado em 2017.

Fonte: Acervo fotográfico Claudinê Silvio dos Santos



Figura 230: Desfile do Tiro de Guerra em 1961 em celebração do dia da independência do Brasil, destacando dois militares portando cornetas

Os relatos presentes nas memórias não publicadas de Juquinha Dragão nos permitem compreender que celebrações que integravam a população em comemoração às datas festivas, como o aniversário da cidade, ocorreram tradicionalmente em Formiga ao longo de sua história e que envolviam distintos grupos musicais e entidades locais, como as instituições de ensino que, por vezes, também se apresentavam de forma artística e musical. Este é um tipo de manifestação cultural que pode ser verificada também ao longo de todo o século XX e que também pode ser presenciada até os dias atuais.

Elevada à categoria de cidade em 6 de junho de 1858, todos os anos, com paradas militares, desfiles escolares, sessões cívicas, o povo comemora o “dia da cidade”, como sendo 6 de junho, por efeito da lei de 1.939, que instituiu esta data como data magna, como o dia do formiguense (SOUZA JUNIOR, [s.d.] s.p.).

Fonte: Acervo fotográfico Claudinê Silvio dos Santos



Figura 231: Desfile em celebração ao 1º centenário do município de Formiga em 1958, destacando a participação da Banda de Tambores do Batalhão de Guardas da Polícia Militar de Minas Geras e a presença da Corporação Musical São Vicente Férrer marchando em seguida

Juquinha Dragão, nos permite averiguar que, além recorrência desse gênero de práticas culturais fosse um diferencial da cidade de Formiga em relação à outras localidades da região, havia uma grande receptividade pela população. Este envolvimento da comunidade local também pode ser aferida na iconografica que, mesmo em diferentes épocas, apresenta as ruas das cidade preenchidas por uma multidão de espectadores.

Este fato passa-nos desapercibido, e quando assistimos o desfile de colegiais numerosos, não atentamos que esse fenômeno não é comum em outros lugares, e nem em cidade nenhuma se vê pelas ruas, nas residências e nos lugares públicos, tanta criança e tanta gente moça. Foi um forasteiro que me despertou a atenção para o fato que afinal é uma verdade, que pelo hábito não estranhemos e nem lhe atribuímos causas especiais, aceitando-o indiferentes como um índice natural da fertilidade do povo (SOUZA JUNIOR, [s.d.] s. p.).

Fonte: Acervo fotográfico Claudinê Silvio dos Santos

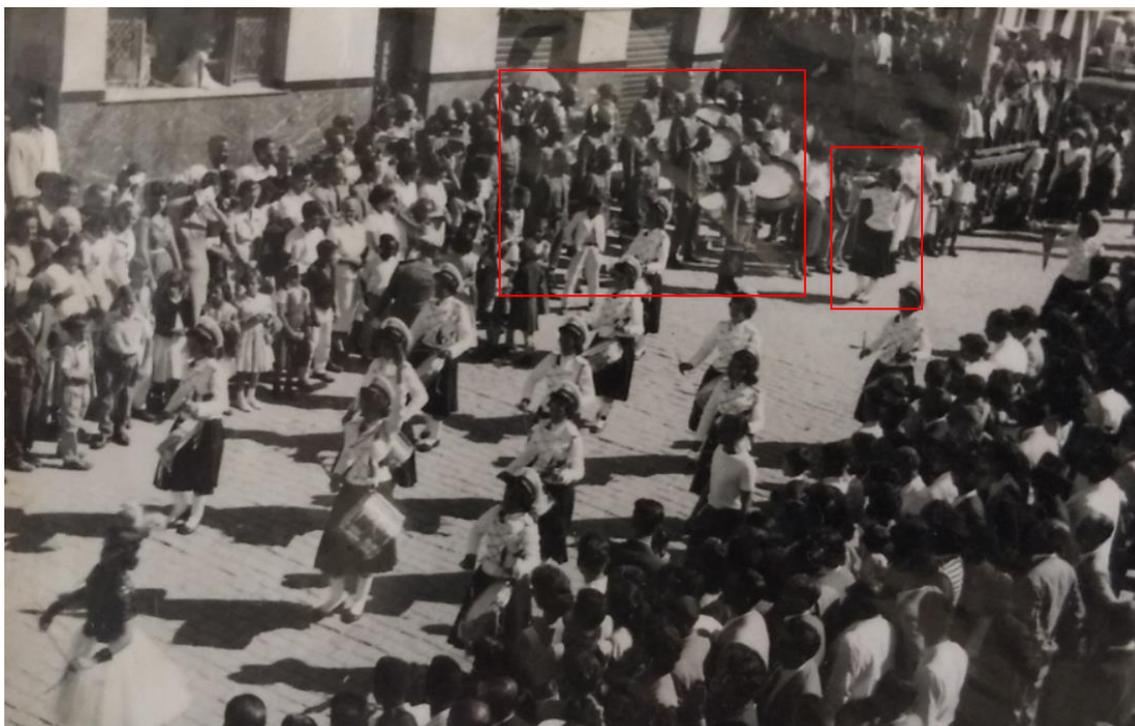


Figura 232: Desfile em celebração ao 1º centenário do município de Formiga, em 1958, destacando a presença da Fanfarra Feminina do Colégio Santa Teresinha e a participação da Banda de Tambores do Batalhão de Guardas da Polícia Militar de Minas Gerais

Fonte: Acervo fotográfico Claudinê Silvio dos Santos



Figura 233: Desfile em celebração ao 1º centenário do município de Formiga, em 1958, evidenciando a atuação de uma corneteira da Fanfarra do Colégio Santa Teresinha ao lado da Banda de Tambores do Batalhão de Guardas da Polícia Militar de Minas Gerais

A documentação, sobretudo iconográfica e também hemerográfica, acerca das celebrações e eventos nos oferecem fortes evidências sobre as práticas musicais em Formiga. Neste sentido, foi divulgado, no dia 7 de abril de 1916, o aniversário de Borges de Mello, aparentemente uma pessoa bastante prestigiada no município e que, por ventura de seu dia, recebeu um grande banquete no Hotel Oeste, ocasião que contou com a presença da Orchestra das Oficinas da Goyas (A NOTÍCIA, 1916). Trata-se da única menção a este grupo musical encontrado ao longo desta pesquisa, contudo, não podemos desconsiderar o fato de que a Corporação Musical São Vicente Férrer surgiu a partir da junção de operários que trabalhavam na estrada de ferro da Goyas.

Somos forçados a divulgar o aniversario do Exmo. Sr. Dr. Borges Mello, antes do dia, porque só muito adiante será publicado o nosso jornalzinho, e faltaria-nos então ensejo para enviar-mos a s. ex. nossos parabéns. O anniversariante do próximo dia 1º, terá pela segunda vez entre nós, de ver o quanto é estimado e catado em Formiga, recebendo em sua residência os cumprimentos de quantos têm a ventura de privar com S. Ex.. Ser-lhe-há offerecido no Hotel Oeste um grande banquete para o que estão sendo feitos preparativos especiaes, devendo tocar durante essa homenagem distincta a orchestra das oficinas da Goyas (A NOTÍCIA, 1916 s. p.)

Naquele início de século XX, Formiga era ponto terminal da linha da Estrada de Ferro Oeste de Minas e ponto inicial da Estrada de Ferro Goyaz, explorada por uma companhia subvencionada pelo Governo Federal e tendo à sua frente e principal mentor o Dr. João Teixeira Soares. A estrada de ferro possuía um importante papel de conexão entre as cidades em uma época em que não havia ainda o trânsito de automóveis e caminhões, tão comuns nos dias atuais e fazia do município um importante ponto de baldeação e também de embarque de pessoas e cargas, ocasionando em trânsitos que, conseqüentemente movimentavam o consumo e a produção cultural na localidade.

Essa estrada de Ferro Goiaz, nascida em Formiga em 1906, tinha aqui uma grande officina, constituindo-se como estrada de penetração rumo a Goiaz, o principal veículo de progresso da cidade, não só pelo grande número de empregos mais diversificados que proporcionava, como também porque os seus trilhos, avançando lentamente, faziam convergir para Formiga, a cidade principal e sede da organização, todo o comércio da zona [...] Naquela época não havia ainda os automóveis e nem os caminhões, que constituíam artigos de luxo, pois os Fords foram lançados no Rio de Janeiro em 1912, e não havia rodovias por parte alguma. O transporte de mais luxo e conforto era o ferroviário, e as mercadorias transportadas pela “Oeste” eram aqui baldeadas e transferidas para a “Goiaz” assim como as mercadorias importadas e exportadas nesta zona, que chegavam em carros de bois e lombos de burro, e eram embarcadas em Formiga. Nesse tempo Belo Horizonte era uma capital

nascente e as vias férreas dali ainda não entroncavam com as nossas, pelo que Oeste e Goiaz, constituíam-se em “linhas troncos” de uma região, sobre a qual tínhamos amplo domínio econômico, social e educacional. A não ser a distante Uberaba e São João Del Rei, como ponto de pernoite forçado, Formiga era a cidade mais culta e mais prospera, era a “Meca” que atiaia viajantes, visitante e mercadores de uma vasta zona, ensejando um progresso até 1920 num ritmo que, mantido, nos faria hoje a maior cidade de Minas. Formiga que era o ponto favorito dos “cometas” que buscavam seu comercio importante e onde vinham as famosas “tropas” de viajantes fazer ponto de partida [...] Nunca Formiga avançou tanto rumo ao progresso como, na primeira década deste século, em que se estruturavam os alicerces dos dias atuais. E nunca o povo de Formiga foi tão previdente quanto ao futuro, e nem tão devoto à construção dos dias vindouros (SOUZA JUNIOR, [s.d.] s. p.).

Em dezembro de 1905, foi noticiada no *Jornal do Brasil*¹²⁸, a inauguração da Estação Ferroviária de Formiga contanto com a presença de Francisco Salles (1863-1933) – então governador do estado de Minas Gerais (1902-1906) – e Lauro Muller (1863-1926), ministro viação naquele mandato (REVISTA DA SEMANA, 1905b, 1905c). A estação tem sua história diretamente ligada às práticas musicais na cidade, uma vez que, a Corporação Musical São Vicente Férrer, oficialmente fundada em 1908, foi formada por operários que trabalhavam na construção da estrada de ferro. É válido ressaltar também que Formiga era considerada como um dos mais importantes centros ferroviários, ponto terminal da Estrada de Ferro Oeste de Minas e ponto inicial da Estrada de Ferro de Goiás, servido ainda pela Rede Mineira de Viação (FERREIRA, 2002, p. 15).

Embora, não tenham sido encontrados registros que atestassem a presença de músicos ou grupos musicais formiguenses na inauguração da estação ferroviária (Figura 234), há referências sobre a apresentação de práticas musicais realizadas pela “banda de música dos oficiais da Oéste” na cidade Formiga (JORNAL DO BRASIL, 1905) e a realização de um baile na Câmara Municipal cujo glamour aparece ressaltado na documentação (REVISTA DA SEMANA, 1905b).

Tocou durante o *lunch* a banda de música das officinas da Oeste. O representante do *Jornal do Brasil* foi muito distinguido pelas senhoritas e donos do hotel. Houve baldeação para o trem da Oeste, constante de oito carros, às 7 horas. A banda de música vae até Formiga (JORNAL DO BRASIL, 1905).

¹²⁸ Diário e matutino, o *Jornal do Brasil* foi fundado na cidade do Rio de Janeiro no dia 9 de abril de 1891, por Rodolfo de Sousa Dantas e Joaquim Nabuco, em mais de cem anos de atividade, teve papel de grande importância na a imprensa brasileira. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-do-brasil/>. Acesso em 04/12/2019.

Fonte: Jornal do Brasil (1905a, p. 2963)

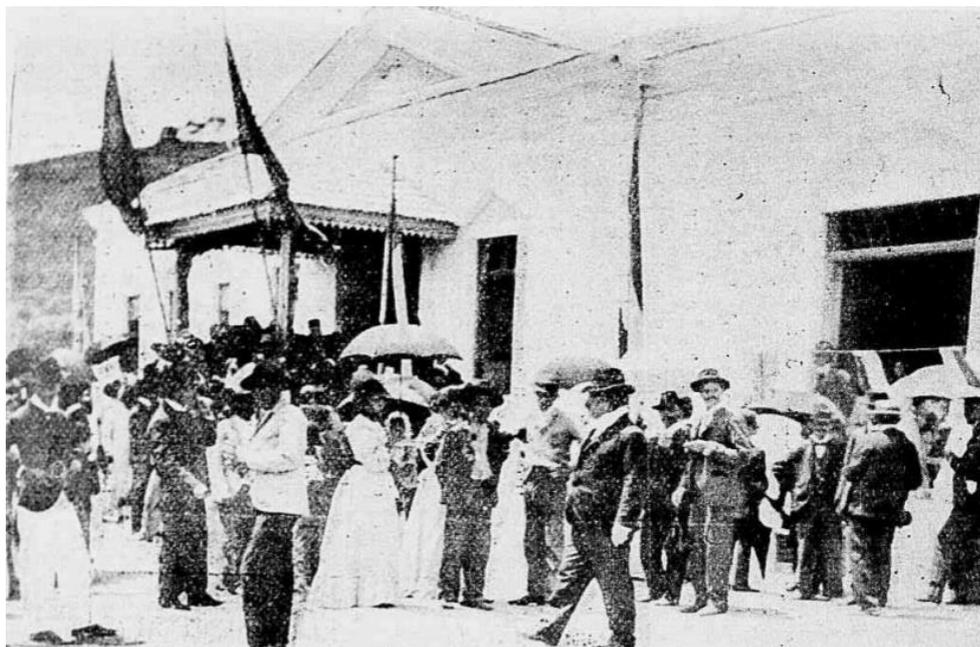


Figura 234: Inauguração da estação de Formiga em 1905

Fonte: Acervo virtual de Márcio Camargo (2004)¹²⁹

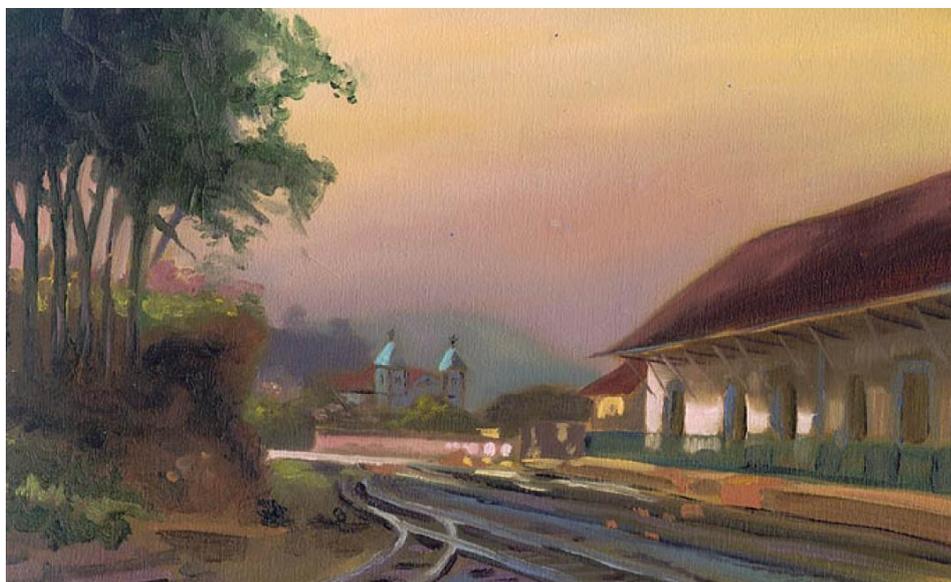


Figura 235: Estação Ferroviária da Cidade de Formiga

¹²⁹ Segundo o autor “a cena mostra o amanhecer na antiga estação ferroviária da cidade de Formiga. Hoje no lugar funciona o museu municipal. Ao fundo é possível ver a Igreja Matriz da cidade. Esta pintura foi adquirida pelo Srº João Carlos Rosso em 25/10/2004”. Disponível em: <https://www.marciocamargo.com.br/obra/pintura-a-oleo-sobre-tela-estacao-ferroviaria-da-cidade-de-formiga>. Acesso em: 30/06/2019. Marcio Camargo é paulistano, nascido no bairro da Vila Matilde, em 1975, desde 1999 mora na cidade de Formiga. É autodidata e desde o ano 2000 teve mais de 460 trabalhos arrematados por colecionadores do Brasil e do exterior, em países como Holanda, Bélgica, Peru, México, Espanha e Portugal (CAMARGO, 2015).

Outro tipo de documentação que nos remete a evidências musicais remotas pôde ser acessada a partir do trabalho de José Sobrinho (2007) e dos diversos documentos cujas transcrições estão presentes em sua volumosa obra que trata da historiografia, história e genealogia formiguense. Nos dados apresentados pelo autor, coletados em diversos órgãos da cidade e fora dela, há informações sobre o ofício de diversos moradores da cidade ao longo do século XIX, tendo, dentre estes, um músico por profissão, identificado como Antônio da Silveira, um homem pardo casado de 71 anos de idade, o censo de 1831 (SOBRINHO, 2007, p. 599). Nas atas de eleições da Câmara Municipal de Formiga no ano de 1852, dentre os eleitores, são identificados, no campo referente à profissão, quatro violeiros: Antônio Luciano de Oliveira, de 69 anos; Antônio Luciano de Oliveira Júnior, 37 anos; Clemente Luciano de Oliveira, 41 anos; Cândido Pio de Oliveira, 31 anos; possivelmente membros de uma mesma família que habitava, por época, o 15º quarteirão da então vila (SOBRINHO, 2007, p. 317).

No “Almanak Administrativo, Civil e Industrial” (1864), também são mencionados a existências de violeiros ou fabricantes de violas: “A N. e uma legoa de distancia da cidade encontra-se um pequeno povoado denominado – Caxoeira – bonita localidade, e por onde paixão imensos viajantes e tropeiros, e onde fabrica-se boas violas de pinho da Europa” (MARTINS; OLIVEIRA, 1864, p. 376). Nesta documentação Antônio Luciano d’Oliveira¹³⁰; Francisco Teixeira de Rezende; José Malaquias Bispo são identificados com violeiros (MARTINS; OLIVEIRA, 1864, p. 379).

Vestígios como estes nos dão indícios sobre a existência de práticas musicais na cidade de Formiga já na primeira metade do século XIX e, se considerarmos que Antônio da Silveira tinha setenta e um anos em 1831, ano em que foram coletados os dados para a elaboração do censo de 1832, o musicista poderia ter atuado no então arraial ainda no século XVIII, pois em meados do ano 1800, Antônio ainda seria um homem de aproximadamente quarenta anos de idade e, portanto, já poderia atuar profissionalmente com atividades musicais. Uma lógica semelhante poder ser aplicada aos violeiros identificados nos dados sobre as eleições de 1852.

Outro ponto que chama atenção no documento de 1852 é o fato de que cada um daqueles cuja profissão se relaciona também com as práticas musicais é identificado como “violeiro” e não como “músico”, como acontece com Antônio da Silveira no documento publicado em 1832. As razões para isso possibilitam a formulação de vários questionamentos, contudo, estaria o instrumento praticado pelo musicista relacionado de alguma forma com o

¹³⁰ Possivelmente trata-se do mesmo violeiro, Antonio Luciano, identificado nas atas de eleição da câmara na década anterior.

reconhecimento social atribuído a ele na documentação? Poderia sua instrumentação de prática, a viola (ou violão), estar associado à determinados tipos de práticas (como o divertimento e vadiagem) que desqualificariam seu papel como músico? Poderia tal identificação, que o desassocia da função de músico, estar relacionada aos seus espaços de atuação? Sua atuação como violeiro, instrumentação que o distanciava das práticas musicais profissionais, fazia com que fosse considerando menos qualificado ou, até mesmo, desconsiderado como músico? Ou poderia, simplesmente, ser uma escolha indiscriminada quanto ao termo grafado ocasionada pelos produtores dos documentos de 1832 e 1852?

De fato, é possível inferir a existência de um sistema de coerção que impunha a exclusão mediante as diferenças entre os méritos do dominador e do dominado. Segundo a ótica imperialista, para o colonizador, faz-se necessário a constante manutenção do aparato incorporador, excluindo ontologicamente os personagens vítimas da dominação apesar de suas virtudes (SAID, 2011). Compreender as práticas musicais em Formiga e sua história, especialmente em anos tão remotos como o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, configura-se como um desafio que vem sendo empreendido a partir do levantamento de questões e da costura entre evidências documentais mesmo diante de uma documentação produzida por “uns” sobre a história de “outros”.

Por meio de transcrições de processos criminais registrados entre 1820 e 1870 contidos no Acervo do Fórum de Formiga, detalhadamente transcritos pelo Laboratório de Pesquisa e Conservação Documental (LABDOC) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), foi possível encontrar indicações que fazem referência à prática com música no município. Na caixa de número 08, documento 19, é possível encontrar o processo de crime aberto em 24 de abril de 1843 que traz informações sobre músicos se envolvendo em delitos de agressão.

No dia 24 de abril de 1843, na Vila Nova da Formiga, houve um “barulho” do qual o Oficial de Justiça Manoel Hipólito Xavier saiu ferido. Segundo relatos das testemunhas, quatro homens, entre ele Joaquim Delfino de Arantes, estavam tocando viola. Ana Monteiro chegou ao local em que estavam tocando e por algum motivo começou a brigar com os violeiros, e nesta discussão Joaquim ameaçou de cortar a cabeça de Ana. No momento da confusão chegou o Oficial de justiça Manoel e dispersou os violeiros (LABDOC/UFSJ, [s.d.] [Cx. 08, doc. 19]).

Na caixa de número 09, documento 06, é possível encontrar outro processo criminal contendo relato complementar ao mesmo delito citado anteriormente. O processo de crime

aberto em 24 de abril de 1843 e finalizado no dia 12 de dezembro de 1846 e traz informação sobre homens tocando viola na região central da vila.

Em 24 de abril de 1843, aproximadamente à meia noite, no "Largo do Ferro", na Vila de Formiga, em casa da crioula Maria Francisca (Francisca), homens tocavam viola e um deles brincou que cortaria a cabeça da crioula com sua espada. O oficial de justiça Manoel Hipólito Chavier saiu em defesa da dita crioula, quando foi espancado, com uma espada, pelo réu Joaquim Delfino de Arantes, um dos indivíduos envolvidos no barulho [...] (LABDOC/UFSJ, [s.d.]).

Na caixa 06, documento 09, foi identificado o processo de crime de 5 de maio de 1838 considerando um indivíduo denominado Clemente como réu devido a um assassinato. A ocupação do mesmo é descrita como "vive de fazer violas e da roça" (LABDOC/UFSJ, [s.d.] [Cx. 06, doc. 09]). Um outro relato, ainda nos possibilita perceber a realização de um crime durante um ato de repressão em relação à celebração dos festejos de Nossa Senhora do Rosário, já realizados pela população negra que residia em Formiga na década de 1830.

O inspetor do 2º quartirão, Tristão da Cunha Alvarenga, enviou um comunicado ao Juiz de Daz do Distrito da paróquia de Formiga, Honório Hermeto Corrêa da Costa, dizendo que, no dia 26 de dezembro de 1837, às 3h da tarde, na Rua Direita, deparou-se com um barulho de uns negros, quando, se aproximando, viu os réus João José Coutinho (armado com um pau), Francisco Antônio da Fonseca e Joaquim Delfino de Arantes, a espancaram e feriram os negros, que se achavam brincando em comemoração à Festa do Rosário. Nesse instante, Tristão junto com outros indivíduos tentou intervir no barulho, mas o dito João José partiu para cima dele tentando acertá-lo com o pau (LABDOC/UFSJ, [s.d.] [Cx. 05, doc. 21]).

Na região de Formiga, foram caracterizados espaços de intenso trânsito de negros fugidos, cativos, livres cujas as dinâmicas, embora ilegais, não passavam despercebidas pelos atores da dominação que se beneficiavam com o não isolamento destas comunidades, tirando proveito desses negros em troca de silêncio. Em meio a essa conjuntura, perpassavam uma trama complexa de situação cotidianas, como demonstra análises realizadas por Jacyra Antunes Parreira (2003) nos documentos presentes no arquivo do Fórum Magalhães Pinto.

Escravos e libertos encontravam-se para orar, festejar seus deuses e lançar seus corpos na dança intensa dos batuques e candomblés; aí eles cantavam e falavam sobre suas tradições e seus ressentimentos, aí também conspiravam ou se levantavam (REIS; SILVA, 1989, p. 39).

Estes ajuntamentos de negros foram severamente combatidos e, seus habitantes, caçados como bestas selvagens, pois, a partir deles, originavam os principais movimentos que assolavam a ordem pública na região do município. O quilombo é considerado como uma das formas de resistência e contestação ao sistema escravista, extremamente violento e opressor ao qual recorriam os negros fugidos, utilizando este espaço para convívio com seus iguais e recriação de seu mundo, produzindo reivindicações culturais, religiosas, trocas materiais e também relações de parentesco e compadrio, essa última, demasiadamente valorizada pelos negros. Acrescentando à concepção de que o quilombola fugia para recriar um mundo distante do trabalho escravo e olhos vigilantes, a documentação revela, por meio dos depoimentos registrados em inquéritos, que os maus tratos dispensados sofridos eram a principal motivação para fuga (PARREIRA, 2003).

A existência destes espaços na região de Formiga e seu cariz enquanto espaços de recriação cultural dos negros, sugere a existência de práticas sonoras em território formiguense, porém, cabe-nos questionar se poderiam – naquela época – ser consideradas como atividades musicais em Formiga, uma vez que seus praticantes, embora presentes na vida cotidiana da localidade, não se encontravam inseridos na sociedade enquanto cidadãos e, conseqüentemente, tampouco ocupavam um lugar de reconhecimento social. A questão abordada aqui vai de encontro ao fato de que, o que hoje compreendemos como uma prática musical legítima de determinados grupos sociais, poderia não ser reputada como tal em uma sociedade que sequer reconhecia o direito à cidadania e aos modos próprios de viver de determinados indivíduos.

Por outra perspectiva, os trânsitos de pessoas por espaços comuns na Formiga do século XIX, como na Taberna da Rita Liberata, ocasionavam o convívio de indivíduos e grupos de distintas raças e posições sociais, interagindo em momentos onde podemos verificar que havia a realização de práticas musicais.

Como foi o caso de Manoel e seu companheiros, que se reuniram na taberna da Rita Liberata, três dias antes do crime [...] Lá estavam, Hortência de 40 anos mais ou menos, Domingos Gonçalves Cerqueira com sua caseira, Rita do Aquiles e um crioulo, Joaquim [...] Mais tarde, juntaram-se a eles três mulatos e um crioulo. Apresentados por Rita do Aquiles como carreiros. Justificou que estavam arranchados no Morro das Balas porque “iam comprar sal longe dali” e aproveitavam a folga para suciar, tocar viola, dançar e beber [...] Altas horas, Rita já bastante “esquentada de caxaça” confidencia à dona da casa que “os pretos eram escravos fugidos e aquilombados” por isso não deveria dançar com eles e nem dar confiança demais. Então, Rita Liberata, a dona do rancho, depois do aviso reclamou de

“incomodo de saúde” e foi se deitar, recomendando a casa de seu genro, Zé Beirigo que prometeu “zelar de tudo” (PARREIRA, 2003, p. 56–57).

Às tabernas, são atribuídas caracterizações que as colocam no patamar de espaços para elaboração cultural, política e como elo de ligação entre o lícito e o ilícito, pois, ali, escravos, ex-escravos, quilombolas e escravos fugidos se reuniam em processos de negociação para fins de comércio ou acertos de contas (REIS; SILVA, 1989). Por meio de relato acima, podemos perceber que interações entre brancos e negros, mesmo diante das tensões, se davam em ocasiões cotidianas. É evidenciado a formação de redes sociais entre taberneiras, fiandeiras, negros fugitivos, quilombolas e escravos, e as tabernas, neste contexto, surgem como suporte econômico de vários quilombos, sendo ponto de venda e receptação de produtos roubados ou produzidos por seus moradores, como, por exemplo, o algodão (PARREIRA, 2003, p. 91).

Um outro exemplo a ser citado é o caso de crime cometido por Manoel da Cruz e seu bando, ocorrido em agosto de 1867 e registado na caixa 1870 do arquivo do Fórum Magalhães Pinto. Os registros sobre esta investigação servem como evidência da presença de práticas musicais na região na segunda metade do século XIX, pois, em uma das “súcias”¹³¹ ocorridas na taberna da Rita Liberata, munido de uma viola, ficou “pagodeando com elles” (PARREIRA, 2003, p. 57).

Perguntada sobre o que acontecia nas reuniões, Rita do Aquiles descreveu-a: “A súcia constou de toques de viola, cantoria, dança, de catêrê, café, biscoitos, e caxaça, distinguindo-se nos toques, cantoria e dança, o mulato Feliciano que tinha sinais na cara.” Noutro dia repetiram a súcia, dessa vez em outra casa, de Joaquim Custódio, o grupo era o mesmo da noite anterior. As reuniões onde se encontravam a escravaria e libertos, seja para dançar ou comer sugeriam conspiração. Planos eram traçados, negócios feitos. A intimidade e exclusividade daquele momento por si só sugeriam conclusão (PARREIRA, 2003, p. 57–58).

Outro caso, cujo estudo de documentos presentes no Fórum Magalhães Pinto realizada por Jacyra Antunes Parreira (2003) pode nos remeter à evidência de práticas musicais, trata da prisão e morte por espancamento na cadeia de Formiga de um escravo fugitivo. A documentação demonstra que, em 1862, o negro Feliciano, possivelmente um escravo em fuga, foi morto na cadeia de Formiga em decorrência aos ferimentos consequentes de uma surra que levava. No dia 19 de junho daquele mesmo ano, compareceram à Câmara Municipal, testemunhas oriundas da comunidade de Morro das Pedras, local onde Feliciano foi

¹³¹ Grupo de indivíduos de péssima reputação ou de má índole; corja. Festejo de ambiente familiar; festança ou farra. A convivência em família; sociedade. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/sucia/>. Acesso em: 23/06/2019.

apreendido por tropeiros rumo à Goiás (rota comum daqueles que se arranchavam na região) que suspeitaram que o indivíduo era um escravo que havia fugido, pois, conforme relataram "já vinha surrado de trás" e carregava um pequeno balaio contendo imagens de santos, demonstrativos de sua fé e possivelmente aquilo que teria de mais caro: a crença na proteção dos santos (PARREIRA, 2003, p. 43–45).

O episódio flagrante nos sugere que Feliciano, possivelmente, carregava imagens de santos típicos da devoção negra, como São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora do Rosário. Embora não exista uma descrição detalhada sobre quais seriam exatamente as imagens contidas no balaio do escravo apreendido, tal narrativa nos possibilita uma inferência sobre a existência de práticas devocionais aos santos comuns à cultura afrodescendente e sua ressignificação no Brasil, oferecendo-nos mais pistas sobre prática musicais na povoação.

Por meio de um jongo cantado que remanesce do tempo dos escravos que residiam na Fazenda Tamboril e cujos versos eram entoados como oração – recolhidos através de moradores da região que onde hoje pertence ao município de Pains, mas que, no século XIX, compunha o extenso território de Formiga – podemos, mediante a interpretação do sentido de suas palavras perante do contexto no qual estavam inseridos os negros, perceber seus desejos e reconstruir na imaginação uma síntese do sofrimento ao qual eram submetidos e a pressão da vida sob cativo e maus tratos.

Nos versos e cantos dos escravos, entoados como oração, são palpáveis seus desejos. Em momentos de extrema tensão, como no caso das fugas, repetiam: " Tomara que chove muito pro lado de onde vim pra apagá meus rastro, pra ninguém saber de mim" (PARREIRA, 2003, p. 45)

A situação de fugas de escravo era crítica em Formiga na década de 1860, demonstrando o aumento de aglomerações quilombolas na região. Em 1868 a tensão chegava a níveis desesperadores, levando diversos fazendeiros buscarem apoio nas autoridades locais que, por sua vez, solicitaram reforços às instâncias superiores para a captura ou extermínio dos escravos fugidos que provocavam transtornos na ordem da cidade e se aglutinavam no Quilombo da Ponte Alta. Em 6 de janeiro, foi enviado delegado de Formiga, Joaquim Leite Ferreira de Mello, um ofício ao chefe de polícia da capital da província relatando-lhe as dificuldades enfrentadas para efetuar prisões e seu receio em relação ao aumento do número de fugas e da força dos quilombos (PARREIRA, 2003, p. 47–48).

Os escravos fugiam pelos mais variados motivos: abusos físicos, separação de entes queridos por vendas ou transferências inaceitáveis ou simplesmente prazer de namoro com a liberdade. Conhecedores das malhas finas do sistema, escapavam muitas vezes já com a intenção de voltar depois de pregar um susto no senhor e assim marcar o espaço de negociação no conflito (SILVA, 1989 apud PARREIRA, 2003, p. 42).

Era intensa a rede de comunicação entre os escravos e isso prejudicava imensamente o trabalho da polícia que, no dia 16 de março daquele mesmo ano, reportou sobre mais ataques e crimes, reiterando o pedido por reforços diante do crescimento do Quilombo da Ponte Alta por razão do aliciamento de escravos para a fuga e também alertando as autoridades da capital sobre o risco eminente rebelião contra a ordem estabelecida. A documentação indica a existência de diversos quilombos e mocambos na região da Mata de Pains e Arcos, e que, no decorrer do ano de 1868, foram combatidos de forma frutífera pela polícia local e o apoio vindo da capital para fazer frente aos bandos (PARREIRA, 2003, p. 59–60).

As informações advindas destes processos deflagram as relações cotidianas existentes entre livres, cativos e quilombolas, demonstrando proximidade e interação entre estes estratos sociais por meio de situações que permeavam os conflitos que ascendiam em meio ao regime escravocrata que assolava a parcela negra da população. Neste cenário complexo, cujos relatos presentes na documentação servem como testemunho, práticas musicais como danças, pagodeios e devoções aos santos surgem como representativas no plano de fundo que existia em meio ao contexto da vida formiguense no século XIX, imprimindo funções e simbolismos da música nessa sociedade.

Existe um certo grau de ironia se pensarmos que os sujeitos pertencentes às classes sociais privilegiadas são evidenciados através dos mais diversificados tipos de fontes à disposição dos historiadores, mas, de forma oposta, ao pobre, e mais ainda ao excluído, só era dada uma voz quando se cometia um crime (ou quando era acusado de um). Por outro lado, os ditos grandes feitos, daqueles tidos como grandes homens, reverberam na documentação política, nas notícias de jornais, nas colunas de publicações periódicas que abordam temas sociais, na arte letrada, e, nas mais diversas tipologias documentais, iremos encontrá-los como sujeitos produtores de discurso ou como referências nos discursos representados.

Neste sentido, os registros repressivos, como os processos criminais, são paradoxalmente os espaços documentais onde os historiadores poderão encontrar literalmente as vozes de todas as classes, mas sobretudo as dos indivíduos pertencentes aos grupos sociais menos privilegiados do ponto de vista político, econômico e social (BARROS, 2005). Devemos considerar que os registros oficiais, de forma geral, expressam o ponto de vista

oficial e, para reconstruir as atitudes daqueles menos privilegiados, ou seja, “vistos de baixo”, os registros precisam ser suplementados por outros tipos de fontes e uma maior variedade de evidências (BURKE, 2011). O homem que pertence aos extratos sociais menos privilegiados só recebe a voz ou tem a sua transparência é revertida através de um filtro colocado por pessoas que, na maior parte das vezes, pertence a outro grupo social e detém o poder de documentar.

Que existiram práticas musicais realizadas pelos grupos menos favorecidos socialmente em Formiga ou em qualquer lugar, sobre isso não há dúvidas. As perguntas que ressoam dizem respeito a como chegaremos a essas fontes e quais as evidências sobre essas práticas do passado ainda podemos acessar. Como foi possível verificar nos documentos consultados nesta sessão do texto, as informações sobre essas pessoas e seus modos de vida, apenas chegam até nós, estudiosos do passado, quando representados por meio do registro de atos que destoam dos fatos dos dia-a-dia que essa gente levava e, em todas essas situações, os indivíduos menos favorecidos, chegam através de representações cunhadas a partir da percepção de outros sujeito que, provavelmente, experienciavam o mundo a partir de um outro lugar social.

Analisando as informações escritas por memorialistas, viajantes e autores que abordaram a história da formação do município de Formiga, foi possível perceber que estes autores frequentemente não abordavam as práticas musicais em seus relatos ou que pouco se preservou dos documentos que se referiam aos anos iniciais de povoação desta localidade nos séculos XVIII e XIX. Pudemos identificar também a existência de pouca documentação em periódicos locais e iconografia no que diz respeito às práticas musicais pertencentes à cultura das classes socialmente mais desfavorecidas, sobretudo da cultura negra, como o Rosário de Nossa Senhora do Rosário e que aparenta ser um evento ignorado pelo olhar jornalístico ou pelos que optaram por preservar algumas fontes em detrimento de outras, pois, mesmo diante das fortes evidências que sugerem sua intensa presença na região, estes acontecimentos aparentam ter ficado fora da atenção, especialmente, se comparado às bandas de música e outras realizações sociais que envolvem a prática musical.

Tendo em vista que a produção de discurso é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos e pode ser compreendida como lutas, sistemas de dominação e também como objeto de dissuasão, a apropriação destes mecanismos está emaranhada em relações de poder (FOUCAULT, 1999) e

vemos tal esquema claramente representado nos casos exemplificados acima¹³². De forma geral, é possível afirmar que, até então, foram encontradas poucas evidências em relação aos festejos populares e atividades musicais em tabernas, bordeis, comunidades de negros e aldeamentos indígenas na região de Formiga, especialmente se considerarmos que, segundo relatos, descrições de viajantes e textos de memorialistas locais, estes contextos eram numerosos no município.

Ao voltarmos nosso olhar para a narrativa existente na história produzida pela musicologia, considerada por Kevin Korsyn (1999) como tradicional, veremos que os discursos sobrevêm para tornar contínuo o que é descontínuo, buscando cobrir lacunas no tempo, na ação e na documentação, promovendo a continuidade de narrativas através do uso do que o autor denomina como "contextos privilegiados" e que constituem várias formas de composições para criar narrativas históricas de conjunturas específicas. São tidas como "privilegiadas" porque, na crítica de Korsyn (1999), na construção de narrativas, são utilizados um número limitado de contextos, preferindo certos tipos de locais, pessoas e práticas com o sonoro em detrimento de outras. Isso nos faz perceber que uma série de contextos se tornam estereotipados e previsíveis, limitando as perguntas que fazemos sobre música. Talvez em Formiga, e em várias outras localidades do país, dado o histórico da colonização, contextos privilegiados tenham prevalecido na história em detrimento de outros que, por fatores sociais, culturais e de poder, tenham sido fadados ao silêncio. Por esta razão, na abordagem cartográfica deste estudo, buscou-se mapear e evidenciar o maior número de contextos possíveis, mesmo que, de forma óbvia, não sejamos capazes de apontar uma totalidade de práticas (até mesmo pela ausência de fontes e tempo hábil para isso) e efetivos em lidar com a complexidade de tramas e situações musicais que ocorreram em Formiga.

É possível considerarmos que a maior parte da narrativa existente na história produzida pela musicologia ao longo do século XX mantém relações com determinados privilégios, por meio dos quais, vários discursos sobrevieram para tornar contínuo o que é descontínuo, buscando cobrir ausências no tempo, na ação e na documentação. Neste sentido, o historiador não presta um bom serviço quando apenas elabora uma continuidade graciosa entre o mundo atual e o mundo que o antecede, mas, de forma reversa, produz uma história capaz de educar para a descontinuidade (WHITE, 1994). Ao promover a continuidade apenas através de contextos privilegiados, reforçamos narrativas que se constituem de várias formas para criar discursos históricos sobre conjunturas específicas, dando voz a uns e ofuscamos

¹³² Assim, este trabalho, como qualquer outro estudo, também está sujeito a relações de poder, pois não é isento, de forma alguma, dos processos e mecanismos de seleção inerentes aos acessos, uso e escolhas das fontes.

outros, bem como, por consequência, limitando as perguntas sobre música a estereótipos culturalmente pré-determinados (KORSYN, 1999).

Até o presente momento, tem sido possível verificar, de forma panorâmica, que o contexto formiguense e sua formação enquanto município, se encaixam como um terreno fértil para manifestações culturais e artísticas, e faz-se necessário um esforço contínuo para que seja possível processar a quantidade de materiais encontrados nos fundos documentais investigados, nos textos de antigos moradores e também na história oral, amplamente representada nos causos que passam de geração para geração ao longo dos anos através da narrativa de pessoas que, apaixonadamente, contam histórias do passado com imensa propriedade narrativa, integrando algo derradeiro como parte de sua própria vida.

Muitos estudiosos, na construção de suas narrativas históricas, abordam fatos como dados e desconsideram que a construção do conhecimento emerge das perguntas que o pesquisador faz sobre os fenômenos encontrados e que os processos de reconstituição dos acontecimentos estão ligados às questões que o historiador escolhe solucionar, afinal, devemos levar em conta que não há apenas uma visão correta sobre um objeto em estudo, mas várias, considerando as diferentes perspectivas de abordagem e estilos de representações possíveis na construção das narrativas (WHITE, 1994).

Embora a documentação existente em Formiga possibilite ao pesquisador musicólogo encontrar alguns vestígios sobre a existência de uma diversidade de práticas musicais na região ao longo do século XIX, como em espaços festivos, tabernas, bordeis, comunidades quilombolas e aldeamentos indígenas, essas não estiveram dentre o escopo abordado pela historiografia local produzida no século XX e que, por sua vez, tratou de evidenciar apenas acontecimentos, espaços, práticas e pessoas que julgaram como pertencentes ao seu interesse ou como mercedores de um lugar de destaque social e cultural, circunscritas em uma campo de visão limitado.

Deste modo, a partir da realização de um levantamento documental de largo escopo temporal e dos tipos de fontes encontradas, o presente trabalho apresenta a construção questionamentos sobre a hegemonia cultural estampada na documentação disponível nos acervos formiguenses (que contêm majoritariamente representações de música escrita) na busca por compreender aspectos que configuraram a invisibilidade ou descontinuidade em relação às demais práticas musicais na região e sua ausência na produção historiográfica acerca da localidade em que hoje está situado o município de Formiga.

Dado este contexto, a crítica decolonial pode auxiliar a compreender, ou ao menos problematizar, as relações entre o estabelecimento de variadas relações de dominação e produção de documentos históricos uma vez que o projeto de dominação imperialista investiu na separação do homem branco dos demais grupos étnicos para caracterizar diferentes status nos quais o homem “outro”, diferente daquele que exercia o papel de dominador, era transformado em ser subserviente e inferior, sujeito a uma escrita invisível (SAID, 2011). Assim, ao interpelar a documentação existente em Formiga, devemos considerar não apenas seus contextos de produção, mas também seus produtores e que, mesmo as fontes que dizem respeito aos grupos localmente marginalizados, nomeadamente comunidades indígenas e comunidades do povo negro, foram produzidas a partir das mãos e do olhar de terceiros.

Se considerarmos que as pesquisas sobre as práticas musicais de tradição escrita em Formiga ainda estão em um estágio incipiente e com o levantamento dos primeiros acervos acontecendo somente nestes últimos anos (a partir de 2017), a situação da produção de conhecimento acerca das práticas musicais dos grupos subalternos é ainda mais grave frente à omissão das fontes em função do reconhecimento social recebido na configuração do povoamento do município no qual desempenharam um papel socialmente mais desfavorecido.

Desde o final século XX, tem sido possível verificar a realização de estudos que procuraram revisar as fontes europeias e colocá-las em confronto com as fontes produzidas por europeus e seus descendentes mestiços a partir de pontos de vista fronteiriços, geográficos e culturais acerca da história latino-americana (FONSECA, 2019). No Brasil, no que diz respeito aos estudos musicológicos, podemos observar que essa revisão vem sendo feita, movida teoricamente ainda por referências estrangeiras, sobretudo europeias e norte-americanas, indicando a persistência de uma cultura acadêmica canônica e pouco fundada pela experiência e produção de conhecimentos locais e outras epistemes. No que diz respeito a esse revisionismo, ações no sentido da descoloniedade podem ser aferidas com maior frequência em trabalhos relacionados especialmente à etnomusicologia do que propriamente aos trabalhos ligados às correntes musicológicas de cariz histórico.

Na construção de uma perspectiva crítica, os procedimentos canônicos só poderiam ser renovados a partir da emancipação ou libertação em relação ao solo original de teoria crítica, o próprio ocidente, ascendendo assim a uma dimensão mais global (DOMINGUES, 2013). A reprodução de modelos vigentes apenas nos conduziria a reprodução ou reinvenção de tipos diferentes de dominação ou, por outro lado e na melhor das hipóteses, estaríamos desatentos a estes processos e fadados a proliferação de reproduções.

Na construção de um discurso histórico, devemos assumir que, metodologicamente, as tramas escolhidas e as narrativas elaboradas surgem apenas como uma perspectiva enredada em meio às deliberações que tomamos enquanto pesquisadores em relação aos contextos/objetos pesquisados. O reconhecimento dessa limitação permite ponderar que as pesquisas são construídas a partir de um determinado ângulo, sabendo aquilo sobre o que se vê e também aquilo que no momento não é possível abarcar (FOUCAULT, 1998). A história geralmente não é escrita em seu tempo, portanto, o conhecimento histórico se produz em consonância com a mudança e cada tempo histórico está condicionado ao tempo de sua escrita, ao contexto de sua época e aos pensamentos vigentes que nesta ecoam (REIS, 2006). Defronte ao que foi apresentado e tendo em perspectiva a emergência da crítica decolonial nos estudos contemporâneos, talvez possamos usar dessa virada de chave para delinear caminhos diferentes do que a historiografia dos séculos anteriores pôde construir e, conseqüentemente, traçar caminhos que ainda não sabemos ao certo se são melhores ou piores, mas que sejam indubitavelmente diferentes.

3. FORMIGA, A CIDADE CIGARRA: Histórias Temáticas, Contextos e Práticas Musicais no Século XX

A minha linda cidadezinha, hoje

Hoje?!...

Só vendo para crer!

Vão lá ver a minha linda cidadezinha!

Está uma moça perfeita!

Está forte, crescida!

Linda de causar inveja às suas vizinhas!

Muito bem calçada com seus sapatinhos de paralelepípedos!

Muito bem vestida, com seus palacetes moderníssimos!

Já usa um pequeno chapéu com uma pluma muito branca, feita com a fumaça de suas primeiras fábricas!

Usa “lingerie” finíssima, tecida nos seus inúmeros estabelecimentos educandários!

Tem, em seu “palácio”, farta energia elétrica e água abundante!

Tem, para suas distrações, os seus clubes e uma grande praça de esportes com uma bela piscina!

Está rica, pois, dispõe de uma grande frota de veículos motorizados, de um comércio relevantes e de uma produção agropecuária muito desenvolvida.

Ela, hoje, ostenda, com orgulho, o pomposo título com que foi agraciada: “Princesa do Oeste”

Arinos Ribeiro (1966)

“Nunca Formiga avançou tanto rumo ao progresso como, na primeira década deste século, em que se estruturavam os alicerces dos dias atuais. E nunca o povo de Formiga foi tão previdente quanto ao futuro, e nem tão devoto à construção dos dias vindouros” (SOUZA JUNIOR, [s.d.] [p. 68 do manuscrito]). A frase registrada nos originais contendo memórias de Juquinha Dragão, dão ênfase e representam seu ponto de vista sobre contexto de desenvolvimento em que o município estava imerso no começo do século XX, indo em congruência ao levantamento apresentado até aqui e que demonstra a intensa atividade cultural, especialmente musical, no município.

Neste capítulo, serão abordadas as práticas musicais encontradas na história da cidade de Formiga e que foram identificadas a partir de fontes elencadas no levantamento documental realizado, especialmente nos fundos apresentados no primeiro capítulo, uma vez que, mesmo dentro da proposta cartográfica a qual esta pesquisa se propõe, não foi possível mapear todas as recorrências de fatos e contextos pertinentes à prática musical que existiram ao longo da vida social e cultural no município, sendo necessárias algumas seleções.

No senso comum, existe uma referência que nos diz que os fatos falam por si, contudo, dentro do fazer científico, devemos considerar o quão irreal é esta afirmação, pois os fatos falam apenas quando o historiador os aborda por meio das fontes que tem acesso e, dentro de uma gama de possibilidades, delibera quais os fatos que vêm à cena e em que ordem ou contexto. Este modo de fazer história, caracteriza o pesquisador como um selecionador. A convicção num núcleo sólido de fatos históricos que existem de forma objetiva e independentemente da interpretação do historiador é um tanto ingênua, pois, a história que se lê, embora baseada em fatos e indícios, foi produzida a partir de considerações realizadas a partir de documentos que, por si mesmos, não constituem qualquer narrativa (CARR, 1996).

Neste sentido, este capítulo será construído por narrativas elaboradas a partir de tramas temáticas evidenciadas pelo conteúdo de parte dos documentos consultados nos acervos formiguenses. Por se tratarem de fontes que remetem à temporalidade distintas, mas cujo o escopo temporal abarca praticamente todas as décadas do século XX. Encontrou-se, principalmente na iconografia e em sua análise mediante os outros tipos de fontes levantadas e consultadas, um subsídio substancial para a construção deste trecho da pesquisa.

O estudo iconográfico nos possibilita analisar fotografias de época que permaneceram em acervos públicos ou privados e também aquelas utilizadas para fins comerciais ou publicitários, seja em capas impressas de partituras, cancionários, discos, álbuns, revistas, folhetos, dentre outras tipologias que são frequentemente manipuladas por profissionais para finalidades estéticas ou direcionadas a ilustrar alguma notícia em periódicos (GONZALEZ, 2017, p. 20). Tendo em perspectiva também a utilização de periódicos como fonte para o estudo das práticas musicais (ULHÔA, 2022; ULHÔA; NETO, 2014), estes também se destacaram como evidência, especialmente no contexto das festividades e eventos locais.

As imagens nos possibilitam enxergar, por exemplo, uma proximidade entre as práticas musicais em um cenário cultural no qual os contextos civis e religiosos se interligam em meio às cosmovisões locais e na composição de um comportamento coletivo na sociedade formiguense, perpassando também pelas projeções e expectativas dos indivíduos e dos grupos em diferentes estratos. Os espaços públicos, como ruas e praças, surgem como locais do fazer musical e da vida comunitária partilhando direta ou indiretamente dos valores que lhes são inerentes. Deste modo, como exemplo (Figura 236), podemos observar a integração da Corporação Musical São Vicente Ferrer em um evento de cunho militar realizado pelo Tiro de Guerra diante da Igreja Matriz São Vicente Ferrer, integrando núcleos que não possuem qualquer vínculo institucional direto, mas que, em meio ao espaço cultura da cidade,

desenvolvem uma rede de relações partilhadas e colaborações em âmbito comunitário no qual diversas entidades interagiam.

Fonte: Acervo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes



Figura 236: Formatura do Tiro de Guerra 261, em 1969, em frente à Igreja Matriz São Vicente Férrer

Os estudos musicológicos que buscam maiores reflexões acerca da utilização efetiva do recurso iconográfico de época como fonte de pesquisa¹³³ têm se mostrado como uma valiosa fonte de informação sobre práticas musicais do passado devido aos tratamentos dados a este tipo de documento e que vão além do seu cariz ilustrativo inerente (GONZALEZ, 2017, p. 31). Um exemplo neste sentido é a forma pela qual Vinícius Mariano de Carvalho (2018a) aborda as pinturas de Cândido López (1840-1902) e fotografias existentes acerca da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), extraindo informações que lhe permitiram diversos apontamentos acerca do universo sonoro do conflito e das funções da banda de música e sua participação nos campos de batalha, nos contextos do combate, bem como sobre suas repercussões e implicações sociais no Brasil pós-guerra.

¹³³ É notória a eficácia desta abordagem em um viés mais analítico e interpretativo, mas é também perceptível um anseio por um contínuo desenvolvimento (CASTAGNA, 2008, p. 26).

Tendo como princípio norteador o fato que a atividade musical não pode ser completamente analisada fora de seu contexto e distante da compreensão do lugar que ocupa na sociedade, é necessário considerarmos que, quando abordamos a aparente autonomia de uma obra ou apresentação musical e os aspectos de sua funcionalidade estética, estamos lidando com interações imbricadas no pensamento social de um grupo, seja de forma consciente ou não (WHITTALL, 1999, p. 75).

Deste modo, as imagens são consideradas como textos possuidores de graus de eloquência específicos e não como ilustrações de um passado, abordando significados e símbolos visíveis e embasando reflexões sobre dinâmicas e representações ocultas ou omissas, o que está contido ou ausente, seja regra ou exceção, comum ou solene, o simplório e o excepcional, os ambientes, lugares, espaços, as atitudes, instrumentação e organização, o desenvolvimento tecnológico, as tendências, dentre outros e, de forma significativa, contribuem para fortalecer a ideia de aproximação visual entre o mundo do passado e o que pode ser contemplado no presente (GONZALEZ, 2017, p. 31).

O uso de imagens pode ser considerado como uma evidência histórica potencial, dando à fonte iconográfica o lugar de testemunha ocular, interpondo-a ao lado de textos literários e depoimentos orais para compreensão, por exemplo, da história das mentalidades, das estruturas sociais e da vida cotidiana, tendo em vista, especialmente, seu aspecto como indício da história no presente com capacidade de nos permitir “imaginar o passado de forma mais vívida” (BURKE, 2017, p. 24). Muitas das vezes, o documento imagético, por si, não nos possibilita compreender o evento e o fato que representa, mas serve como ponto de partida para aprofundamentos e a relação com outras fontes que, em muitos casos, podem se configurar como informações complementares que temos, por exemplo, escritas nos versos de uma fotografia ou relatos podem ser obtidos através da história oral ou a partir de entrevistas com os detentores de um determinado acervo, assim como com pessoas que possuam algum tipo de ligação com o contexto ou indivíduos representados na evidência imagética.

Para exemplificar, uma fotografia da Corporação Musical São Vicente Férrer durante uma performance realizada nas ruas da cidade não nos permite, por si só, apresentar informações sobre a ocasião que o documento representa. Contudo, as informações coletadas pelo colecionador que detinha este documento em vida e as anotações registradas e mantidas junto à fotografia, possibilitou compreendermos que se tratava da participação da banda em um evento promovido por Remaclo Fóxius em 1949, então pároco da Igreja Matriz São Vicente Férrer.

Fonte: Acervo fotográfico Claudinê Silvio dos Santos



Figura 237: Corporação Musical São Vicente Férrer durante evento promovido pela Igreja Matriz em 1946, sob a direção do Pároco Remaclo Fóxius

Ainda neste panorama geral, podemos questionar os repertórios e também os discursos projetados em meio aos tipos de prática que os indícios nos remetem, como os eventos desconhecidos e seus sujeitos. A pesquisa em acervos, utilizando fontes de diversas tipologias, tem nos permitido identificar nomes que as narrativas impressas em periódicos e os textos escritos por memorialistas não abarcaram (EUFRÁSIO; ROCHA, 2019b, 2019a). Neste sentido, nos cabe questionar se, na construção das narrativas históricas, haveria alguma conexão entre o pertencimento social dos sujeitos e lugar que estes ocupam (ou não) na memória deliberadamente construída pela comunidade ao longo dos anos.

Sendo, neste trabalho, as práticas musicais na história de Formiga o objeto de estudo e a iconografia uma das nossas principais ferramentas de análise e interpretação histórica, podemos alçar questionamentos acerca da produção dos dois Álbuns da Cidade Formiga, publicados respectivamente em 1929 e 1939. Estes livros, embora repletos de imagens retratando personalidades atuantes no contexto da cidade, omitem o papel dos músicos e dão pouco ou quase nenhuma evidência social a esta função, mencionando somente aqueles cidadãos notáveis cujas práticas musicais eram uma atividade secundária em suas vidas,

como, por exemplo, o Padre Remaclo Fóxius que, mesmo sendo um reconhecido organista com atuação na cidade, é destacado nas coletâneas memoriais somente pela sua função eclesiástica e não por sua atuação artística. Assim sendo, sem desconsiderar os processos de seleção e o poder que o longo prazo atribui a quem tem a capacidade de documentar, cabe aqui, questionar qual teria sido, de fato, o lugar de reconhecimento e o tipo de valor atribuído à arte no cerne de uma comunidade, na vida e no imaginário das pessoas ao longo da construção da memória formiguense.

Certamente, muitos outros lugares e múltiplas personalidades compuseram este enredo, mas são evidenciados apenas aqueles que foram privilegiados pelas lentes, pelos periódicos, pelas câmeras, pelo tempo, pelas pessoas, por suas memórias e suas narrativas. A escrita da história está, até certo ponto, a mercê de quem produz a fonte, de quem possui a caneta em mãos e de quem tem o poder para selecionar, documentar e difundir informações enquanto memória escrita. As ações destes sujeitos se influenciam e configuram o fazer historiográfico e a produção de conhecimento sobre o passado, pois modelam o que podemos acessar e, conseqüentemente, sobre o que podemos falar no tempo presente.

Em suma, podemos considerar o enriquecimento que pode ser alcançado através da análise iconográfica aliado ao cruzamento de fontes e a não segregação de abordagens metodológicas por quaisquer razões ou desafetos, podendo trazer benefícios para a construção de narrativas na história da música e na musicologia de abordagem histórica, pois, nos últimos anos tem sido possível apreciarmos a realização de trabalhos que vão de encontro a uma maior pluralidade nas ciências musicais. Para a construir narrativas sobre o passado sonoro em Formiga, existem vários caminhos e, certamente, a abordagem aqui apresentada é um deles, apontando direções em meio à sua incipiência e ressaltando a imensa quantidade de trabalho que ainda necessita ser realizado.

Uma visão panorâmica se faz necessária para que possamos mensurar dimensões, compreender estruturas, reconhecer existências, identificar recorrências e apreciar algo a partir de uma perspectiva mais geral para que, partindo desta primeira apreciação de um todo ou parte dele, nosso olhar possa seguir em direções específicas e ter condições de deliberar de forma mais consciente dentro das possibilidades que o panorama, ou a cartografia inicialmente apresentou.

Fonte: Revista Manchete nº 555 (PINTO, 1962)

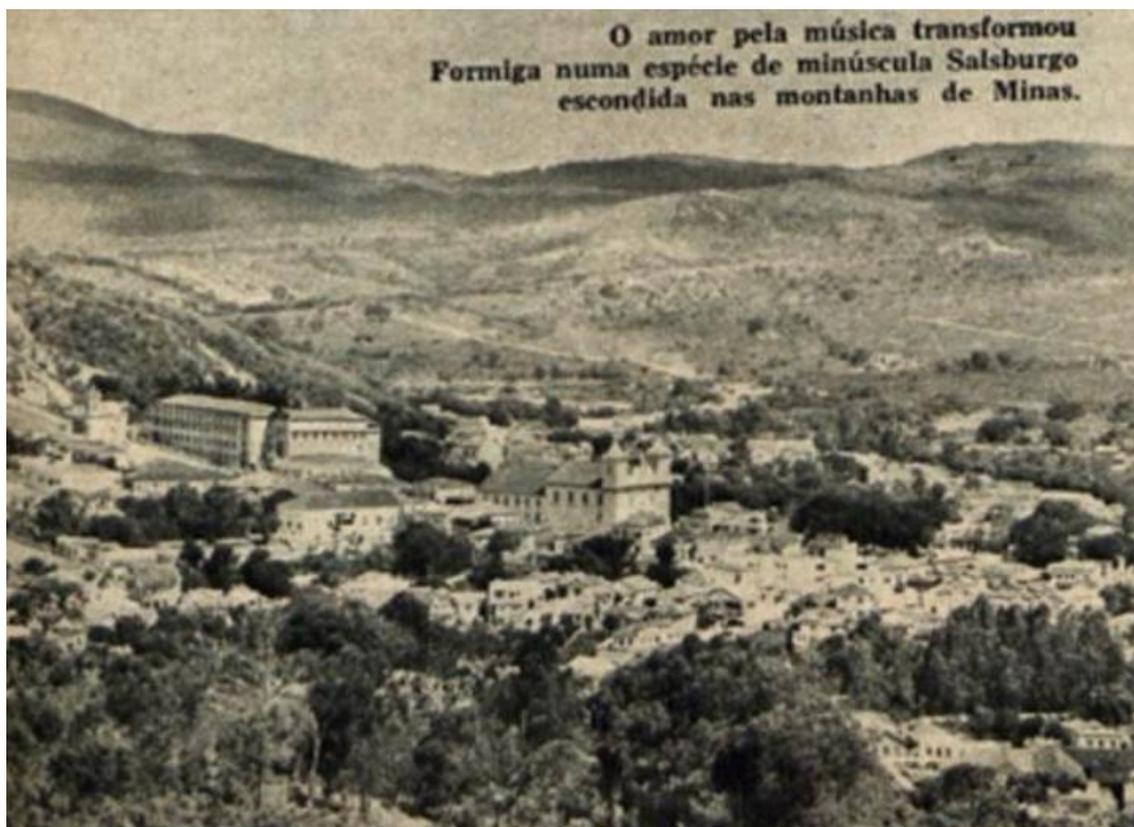


Figura 238: Vista panorâmica da cidade de Formiga veiculada pela Revista Manchete em 1962

Assim como nosso olhar examina de forma sequencial os elementos em uma imagem panorâmica e com o passar do tempo vai realizando incursões específicas em cada ponto que lhe chama atenção, esta parte da pesquisa está relacionada aos temas que sobressaíram ao olhar a medida em que foi possível ter contato com as fontes documentais consultadas e interpretá-las tendo em vista a construção de narrativas sobre as práticas musicais na história de Formiga. Em síntese, quando se vê uma cidade do alto (Figura 238), você apenas a vislumbra, mas não a conhece, pois, conhecê-la requer adentrar suas ruas, suas construções, ir de encontro com sua gente e com a forma como vivem.

3.1. Formação e Educação Musical Formal em Formiga no século XX

O cenário de Formiga, como rota comercial, ocasionava um volumoso trânsito de pessoas e, como consequência disso, podemos observar, por meio de variadas fontes, uma intensa atividade e produção musical durante o século XX, especialmente no que diz respeito

à vida religiosa, em espaços de entretenimento e convívio social, como teatro, cinema, clubes, salões, ruas e praças e também por meio de instituições de ensino (EUFRÁSIO, 2018b). Neste contexto, Formiga passou a ter um crescente reconhecimento devido ao seu grande desenvolvimento nos campos da agricultura e pecuária, destacando-se do mesmo modo como centro industrial de apreciável distinção. Da mesma forma, a cidade se sobressaía por ter um elevado nível de desenvolvimento cultural, aparecendo entre as mais avançadas cidades de Minas na década de 1950 (FERREIRA, 1959, p. 139–140).

Dentre as instituições educacionais mais antigas do município, foi possível encontrar registros sobre a Escola de Gramática Latina que, a partir de iniciativa privada, em 1825, já funcionava no então Arraial de São Vicente Férrer da Formiga e atendia poucas dezenas de estudantes (CORRÊA, 1993). Ainda neste sentido, surge o Externato Formiguense, criado no final do século XIX e que serviu para a educação de jovens do município naquele tempo. Embora a lei que reconhece sua instalação seja de 23 de janeiro de 1898, a publicação encontrada no Jornal “O Oeste”, redigida por José Bernardes de Faria, abre margens para considerarmos que o educandário já estava em funcionamento já estava em funcionamento antes mesmo desta data, pois, na ocasião da solenidade para sua instalação, o Externato formiguense já apresentava todo o corpo docente e estrutura necessária para seu funcionamento (FARIA, 1898).

De acordo com Leopoldo Corrêa (1993), este educandário já era considerado como uma excelente instituição em 1897 e contava com pessoas como Dr. Cícero Ribeiro de Castro, Dr. Eduardo Lucian Briquet, Dr. Francisco Cleto Toscano de Brito, Bento Araújo, José Pedro de Orozimbo e Silva, Fortunato de Souza Pereira, Dr. Rodolfo Almeida, Carlos Soares, Pedro de Faria e Olímpio Nonato de Faria na composição de seu corpo docente.

Terá lugar hoje, às 11 horas do dia no edifício da municipalidade, o acto da instalação do Externato Formiguense, creado, honras à patriótica administração da Câmara Municipal desta cidade, pela lei municipal, n. 44 de 23 de janeiro de 1898. Com quanto já existisse a ideia iniciadora desse grande melhoramento antes de assumir o seu mandato actual câmara, todavia lhe cabem com justiça os encômios e merecidos applausos que espontaneamente lhe faz esta população, reconhecida do grande beneficio que acaba de receber de sua bella e sabia administração. O Externato Formiguense, ainda no berço de sua radiosa existência, já é dotado das condições e predicados necessários para proporcionar aos alumnos um ensino aprofundado e mothodico, que os torna habilitados para comparecerem diante de um tribunal de exames da instrução pública. Porquanto, dotado de toda as commodidades necessárias para o seu bom funcionamento e dirigido por um corpo docente constituído de pessoas ilustradas e de reconhecida capacidade, o Externato Formiguense, por

intermédio de sua congregação, procurou amoldar os seus estatutos disciplinares e regulamentares no regimen adoptado pela instrução pública, representada neste Estado no Internato e Externato do Gynnasio Mineiro, o que muito importa para os alumnos que pretendem completar o curso. São, pois, vantajosas e lisonjeiras as condições em que se encontra o Externato Formiguense que tem por objetivo facilitar o estudo secundário àquelles que, pelos múltiplos obstáculos e insuperáveis dificuldades, ficam privados, a mau grado seu e a despeito de todos os esforços, desse grande benefício de que goza apenas uma fração da mocidade deste grandioso Estado. Foi então, inspirada e movida por esses sentimentos nobres de patriotismo e de generosidade que a Câmara Municipal desta cidade, guiada pelo robusto talento e critério de seu digno chefe, resolveu, creando o Externato, a pôr em execução a grandiosa ideia que embalava docemente a imaginação febril e ardente de uma esperançosa pleiade de jovens, dotados de vigoroso talento, que são o ornato das esperanças desta cidade. Aos primeiros reflexos da existência do nascente instituto, já podemos lobrigiar um futuro risonho e cheio de esperanças para esta mocidade, em cujo cérebro vive sepultada e sem cultivo a inteligência, como o diamante bruto entranhado no seio da terra. Já podemos antever os grandes e importantes resultados desse verdadeiro laboratório de instrução, que tem por tarefa pôr em fugida e dissipar a espessa massa de trevas que povoam este pequeno mundo que chamamos de cérebro humano e difundir luzes naquelles espíritos onde ainda são vagas, confusos e desconexas as ideias de verdade do direito, da justiça e do dever. Por isso é justo que afluamos em massa e compareçamos hoje ao edifício da Municipalidade para mais solemnidade e brilhantismo do acto da installação do Externato Formiguense (FARIA, 1898, p. 1–2).

Ainda não foi encontrado nenhuma documentação remanescente das atividades educacionais desta instituição e, portanto, não foi possível identificar a existência de práticas musicais no âmbito deste educandário. Porém, também não é possível excluirmos este fato, sendo que esta lacuna direciona nosso olhar para a necessidade de realização de mais pesquisas em torno deste educandário na história local.

De acordo com uma publicação de Aluísio Veloso da Cunha no grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*, antes mesmo do município de Formiga contar com escolas públicas regulares, o ensino se dava de forma “privada” e “ambulante”, ou seja, destinado apenas a quem possuía condições para pagar pelos serviços de professores. O autor informa sobre a existência das duas primeiras escolas rurais, identificando-as em Ponte Alta e no Morro das Pedras, tendo iniciado suas atividades em 07 de outubro de 1834. Em seu relato, Aluísio ainda enfatiza que a cidade tem uma tradição de ensino educacional das mais respeitadas de Minas Gerais este legado que remonta desde o princípio de sua formação (CUNHA, 2015). Na fotografia abaixo (Figura 239), de forma panorâmica, podemos ver: 1) Ginásio Antônio Vieira; 2) Igreja Nossa Senhora do Rosário; 3) Colégio Santa Teresinha e sua capela; 4) Igreja Matriz São Vicente Férrer.

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*

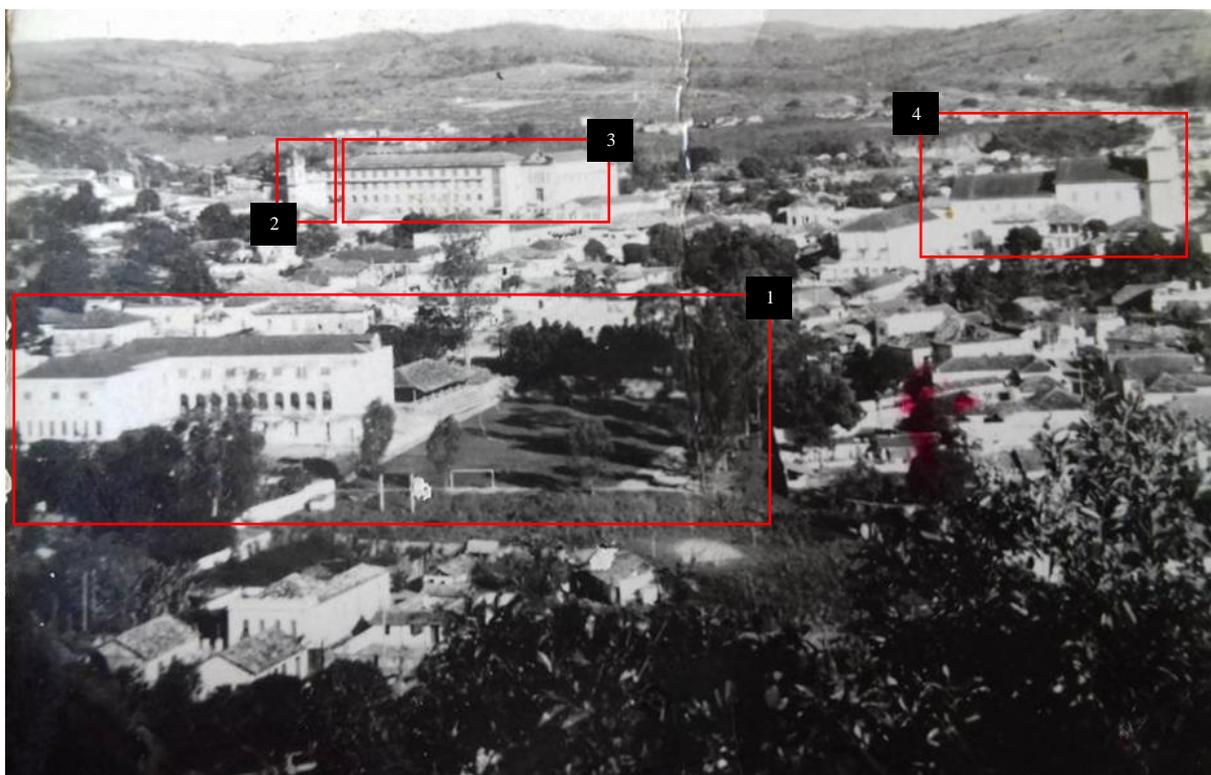


Figura 239: Fotografia contendo dois dos educandários formiguenses na primeira metade do séc. XX

Na primeira metade do século XX, surgiram outros educandários que tiveram grande relevância na formação intelectual e moral da juventude que integrava a comunidade formiguense, sendo estes, o Ginásio Antônio Vieira, fundado em 1916 (Figura 240); o Grupo Escolar Rodolfo Almeida, de 1918; o Colégio Sul Americano, fundado em 1919; o Colégio Imaculada Conceição, de 1924; a Escola Normal, fundada em 1928; o Colégio Espírito Santo, de 1932; a Escola Normal e Colégio Santa Teresinha, de 1938; e o Grupo Escolar Joaquim Rodarte, de 1945 (CORRÊA, 1993).

Em meados da década de 1920, o Ginásio Antônio Vieira contava com um conceituado corpo docente, cerca de 128 alunos internos e 76 alunos externos. O corpo docente, era constantemente avaliado pelo Departamento de Nacional de Ensino, recebendo altas pontuações pelas bancas examinadoras designadas. A instituição mantinha os cursos primário, admissão, seriado e também de instrução militar.

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*

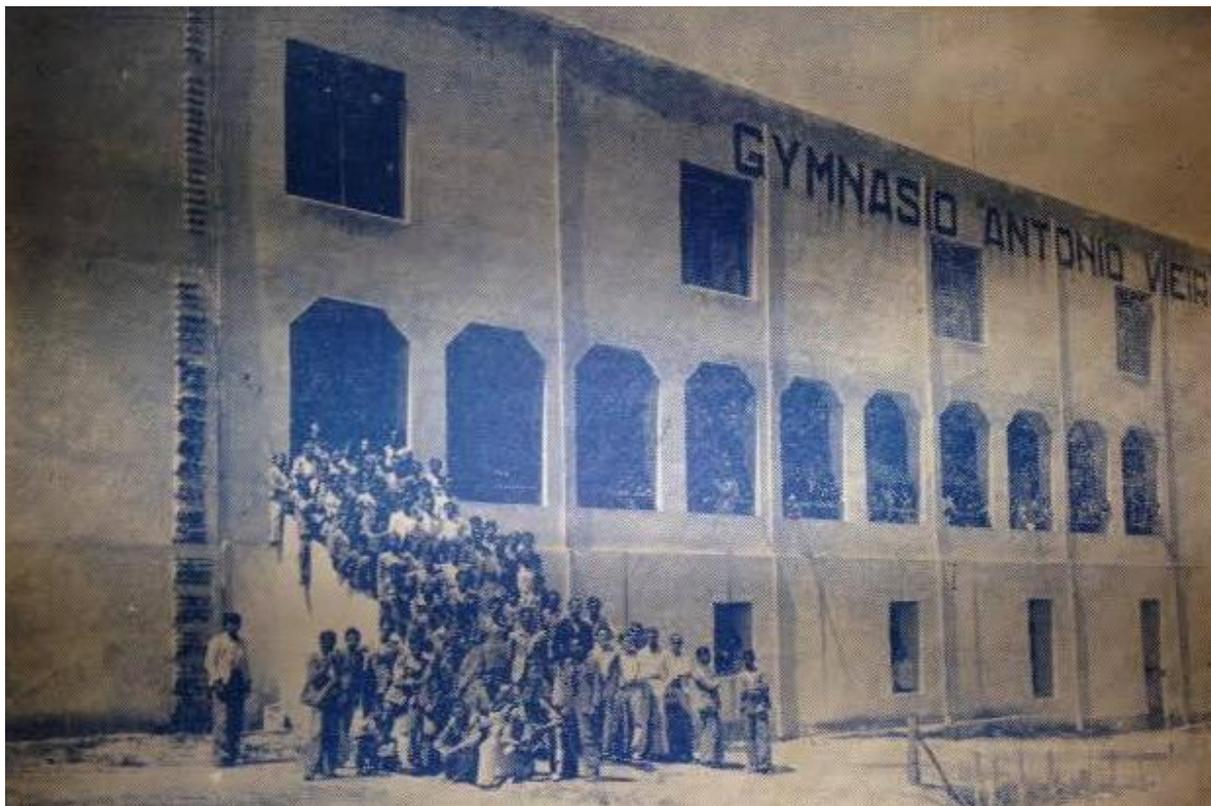


Figura 240: Fotografia do Ginásio Antônio Vieira

Na fotografia abaixo (Figura 241), é possível visualizarmos os integrantes do corpo de educadores do Ginásio Antônio Vieira. Assentados, da esquerda para a direita, podemos ver: Josino Silva, fiscal de ensino; Maria José Almeida; Juventina Garcia Leão; o diretor Antônio Augusto da Costa Leite. De pé, também da direita para a esquerda, temos: Augusto Barbosa; Aluizio Coimbra, que também atuava como advogado; Coriolano Pinto Ribeiro; Octavio Duguet Coelho; Primeiro Tenente José Luiz Guerra Barreiros; Sargento Oscar T. Lima, instrutor da Escola de Soldados que funcionava de forma anexa ao Ginásio Antônio Vieira (SOUZA JUNIOR; SILVA, 1929).

O Ginásio Antônio Vieira é o estabelecimento de ensino que maior vínculo teve com o Serviço Militar em Formiga na primeira metade do século XX e que também abrigou práticas musicais em seu interior. Com o fechamento do educandário, o imóvel foi adquirido por empresário que almejavam sua demolição para aproveitamento do terreno, contudo houve interferência de agentes culturais locais por meio da Prefeitura Municipal. Neste sentido, ao fim dos trâmites legais, o que restou do Colégio Antônio Vieira, antigo Ginásio Antônio Vieira, passou a pertencer ao patrimônio do Município de Formiga. Após sua aquisição, um grupo de personalidades ligadas à cultura local e que eram integrantes da extinta Academia

Formiguense de Arte (AFA), solicitou uma audiência com o prefeito da época, o senhor Eduardo Brás para tratarem de assuntos relacionados a criação de um órgão capacitado para tratar de assuntos culturais no município.

Fonte: Álbum da Cidade de Formiga (SOUZA JUNIOR; SILVA, 1929, p. 38)



Figura 241: Corpo docente do Ginásio Antônio Vieira

Este grupo era composto por pessoas como a professora e pintora Dinah Silveira Castro, que lecionou por muitos anos naquele educandário em questão, a professora de música Odette Khouri, as artistas plásticas Maria Amélia Rodarte – conhecida por “Pequenina” – e Norma de Senna. Nesta audiência, propuseram que no edifício recém adquirido, funcionasse a Secretaria Municipal de Cultura, e que fosse nomeado como secretário o professor e músico Marconi Montolli, tendo a musicista Lenyrce Corrêa de Mello Machado como secretária adjunta. O Prefeito apoiou a ideia e determinou que a Secretaria de Cultura funcionasse no imóvel recém adquirido, nomeando Marconi e Lenyrce respectivamente como secretário e secretária adjunta de cultura (OLIVEIRA, 2017a). Marconi Montolli, era considerado como detentor de um lastro cultural invejável e Lenyrce Machado era tida como uma musicista de alto quilate. Ela teria sido responsável pela execução de um concerto em duo com Hilmar Toscano Rios, ela ao piano e ele ao violino. Muitas outras atividades musicais nesse período também tiveram a batuta de Lenyrce (OLIVEIRA, 2017a).

Também foi possível identificar a existência do Colégio São José como predecessor do Ginásio Antônio Vieira e que funcionou em um prédio nas proximidades da Igreja Matriz São Vicente Férrer. Esta instituição, de cariz confessional, foi a primeira a iniciar o ensino secundário em Formiga, ainda em regime de internato, e foi fundado por pelos padres Bernardo Fernandes Nogueira e Manoel Lopes, ambos de origem portuguesa (CUNHA, 2015; SOUZA JUNIOR, [s.d.]).

Ajudados pelo padre Benjamin Teixeira Coelho, um sacerdote formiguense muito culto, que havia viajado à Europa e outros continentes, pelo que nos contava belas histórias de suas viagens, despertando-nos a curiosidade em suas aulas de geografia, abriu-se para Formiga, uma era de progresso no rumo das letras. A semente lançada, frutificaria após, graças o espírito de sacrifício de uma equipe de formiguenses abnegados que fazia parte o Dr. Washington Pires, Carlos Soares Júnior, segundo de Magalhães Gomes, Dr. Iago Pimentel, e diversos outros, e entre eles, como mais entusiasmado e que olhava o empreendimento com mais seriedade, o Professor Antônio Augusto da Costa Leite. Foi sobre os ombros deste último, que por motivos óbvios, veio recair afinal, poucos anos após, toda a responsabilidade do colégio, que vem vencendo galhardamente sua árduo, sadia e patriótica missão, como celeiro intelectual desta zona. É inumerável o número dos homens proeminentes nesta província, que no Ginásio Antônio Vieira, receberam as primeiras luzes. A história desse ginásio não se comporta em um capítulo, e para render-lhe as homenagens a que faz jus, nesses cinquenta anos de profícuo trabalho, há de surgir quem buscando as raízes, fixe a figura de todos que contribuíram e continuam contribuindo para a consecução de sua nobre missão, até hoje (SOUZA JUNIOR, [s.d.] [p. 59 do manuscrito]).

Ainda sobre as mais antigas instituições de ensino do município, nas memórias de Juquinha Dragão, foi possível encontrar referências à Escola da Dona Marreca no ano de 1914. Maria das Dores Rodarte foi a primeira mulher formiguense a receber o título de normalista pela Escola Normal de São João Del Rei e atual como educadora de crianças em Formiga no começo do século XX.

Matriculei-me na escola primaria em 1914, e como não havia nenhum grupo escolar, só tendo sido construído o primeiro em 1918 – Rodolfo Almeida – tendo a Prefeitura doado o terreno em 16 de maio de 1913, e contribuído com 50% de seu custo, comecei cursando uma escola de Dona “Marreca”, que era o apelido da professora [...] Dona “Marreca” que foi a primeira moça de Formiga laureada com o título de normalista pela Escola Normal de São João Del Rei, era casada sem filhos, e talvez por isso, apesar de sua proclamada nervosia nos tratava – principalmente os melhores alunos – como seus verdadeiros filhos. Em compensação também gostávamos muito dela, e cada qual desejava lhe advinhas os pensamentos [...] A Dona “Marreca” punha empenho em nos ensinar, tinha vaidade de seus alunos, acompanhava-lhes pela vida afora os progressos e de sua insistência resultou

que muito “cabeça dura” aprendeu alguma coisa, não tendo, todavia, aprendido a lhes serem gratos, pois, nem ao menos, uma rua existe em Formiga, que lhe lembre o nome, que se outros méritos lhe foram negados, pelo menos tem um só seu: Foi a primeira moça em Formiga, que diplomou como normalista. Esse privilégio pertence à Dona Maria das Dores Rodarte (SOUZA JUNIOR, [s.d.] [p. 61-62 do manuscrito]).

Arinos Ribeiro (1966), assim como Juquinha Dragão, também realizou registros sobre a educação primária em suas memórias. É interessante notar como as lembranças redigidas pelos dois memorialistas possuem relações de semelhança e complementação, mesmo que não haja como afirmar que os dois autores se referiram ao mesmo educandário ou à mesma educadora. Arinos fez referência a duas instituições de ensino: 1) a escola de Lucas, que funcionava dentro da casa na qual vivia com sua família; 2) a escola de uma professora cujo nome não foi citado, mas que surge caracterizada como uma pessoa ainda moça forte, muito severa e que também havia transformado sua própria casa em um educandário, recebendo ali a quantidade de quarenta ou cinquenta crianças matriculadas. Alunos de diferentes idades eram acomodados em uma mesma turma para aulas diárias que se estendiam das 11 às 16 horas. Os encontros tinham seu início marcado por canções de cunho patriótico e que entoadas pelos alunos a partir da regência da docente.

A professora lecionava aos quatro anos no mesmo tempo de aula, que era das 11 às 16 horas. Iniciava a aula com o canto, tendo nas mãos a vara de marmeleiro para marcar o compasso e “afinar” o aluno no caso de necessidade.

– Todos de pé. Vamos Cantar. E puxava:

“Com valor a sorrir caminemos

Em demanda da pátria servir” (RIBEIRO, 1966, p. 75).

O castigo surge como uma prática comum naquele início de século XX e está presente nos relatos de ambos os memorialistas supracitados, mencionando que os deveres escolares eram cumpridos acompanhados de agressões físicas, aplicadas a partir de palmatórias ou varas de marmelo. Historicamente, nos processos de educação, a criança é colocada à margem e a infância é tratada simplesmente como um estágio provisório e de menor importância que existe antes do indivíduo adentrar à vida adulta. Neste sentido, podemos considerar que, por meio de diferentes processos de escolarização (que podem ser vistos como sistemas que plantam padrões e doutrinas), em cada época, as sociedades impuseram às crianças seus padrões de racionalidade e comportamento, reduzindo a infância e relegando à esta fase da existência uma marginalidade em relação à vida adulta (PIORSKI, 2016).

Em meio aos relatos de Arinos Ribeiro (1966), chama a atenção o fato de que vários dos episódios que descrevem agressões físicas, ou correções, advindas das professoras aconteceram durante momentos de prática musical, demonstrando que a violência era utilizada como um recurso para que a música soasse o mais próximo daquilo que a professora esperava ouvir, sendo priorizada em detrimento do desenvolvimento humano do aluno, sujeito que estava ali mais a serviço das atividades do que o fazer musical estava a serviço de sua educação, do seu aprendizado ou de sua oportunidade de fruir daquele momento.

As professoras (digo “as” porque nós conhecíamos a fama das outras) estavam tão habituadas, tão insensíveis na aplicação de tais castigos que, às vezes, o faziam sem uma palavra sequer, sem um gesto de raiva e mesmo sem interromper as suas aulas ou prelações. Certo dia, na hora do canto, a professora notou que um menino estava distraído, olhando um ferimento que tinha numa das mãos e não cantava. Ela, com sua inseparável vara, encaminhou-se cantando, para o lado do distraído e... sem perder uma só nota do hino que cantava:

“Recebe o afeto que se encerra”
 Chuaaap...
 “Em nosso peito juvenil”

A vara assoviou no ar, o menino chiou metendo uma nota aguda e desafinada no canto e a impassível professora continuou cantando e marcando o compasso com a vara ainda vibrando da varada dada (RIBEIRO, 1966, p. 79)

Seu relato também demonstra a existência de outros espaços que eram destinados à educação das crianças no município e nos permite perceber que as práticas musicais, sobretudo vocais, estavam presentes nestes ambientes.

Um belo dia, na hora do canto, dona Sinhá nos avisou que, a partir do dia seguinte, nós iríamos, duas vezes por semana, à outra escola masculina aprender, com os meninos de lá, a cantar, em francês, a “Marselhesa”!... E assim, duas vezes por semana, nós descíamos, todos descalços, em fila dupla, a rua principal da cidade, rumo à outra escola, onde íamos aprender, de ouvido, o maravilhoso “hino nacional francês” (RIBEIRO, 1966, p. 81)

Em termos de repertório, Arinos Ribeiro (1966) ressalta uma alta recorrência acerca da entoação de hinos de teor patriótico em meio aos momentos destinados à prática musical dentro dos educandários, dando especial destaque ao entusiasmo cívico inspirado pelos feitos do mineiro Santos Dumont, que ganhava projeção mundial com suas invenções e com o voo de um dos modelos *Demoiselle* na primeira década do século XX.

Recordo-me de alguns versos assim:

“O Brasil cada vez mais poderoso,
 “Menos teme o rugir fero bretão...
 “Era forte nos campos e nos mares...
 “Hoje nos ares, com seu balão...”

A música deste hino, então, era linda!... Não sei porque as escolas de hoje não o ensinam mais aos seus alunos. Naqueles tempos nós o cantávamos arrogantemente, dando azo ao nosso orgulho e patriotismo!... (RIBEIRO, 1966, p. 80).

O ensino de música pode ser encontrado ao longo de toda a história da educação brasileira, entretanto, foi durante a primeira metade do século XX que se teve uma grande expansão dentro da educação básica. A prática musical foi instituída nas escolas públicas brasileiras somente em 1854 por meio de um decreto que explicitava que seu ensino deveria ocorrer basicamente a partir de dois níveis que contemplavam noções básicas de música e o exercício do canto, não explanando qualquer consideração para além disso. Contudo, apenas no final do século XIX, o decreto federal de número 981, publicado em 28 de novembro de 1890, passou a considerar a presença de um profissional com conhecimento especializado no que diz respeito à prática musical (FONTERRADA, 2005; LEMOS JÚNIOR, 2017).

Levando em conta o contexto apresentado e os relatos advindos dos memorialistas, sobretudo Arinos Ribeiro, retratando suas experiências em espaços educandários de Formiga nos primeiros anos do século XX, podemos considerar que as práticas musicais daquela época continham maior proximidade com o tipo de ensino instituído em meados do século anterior, configurando-se mais como um processo de exercício do canto e do civismo do que propriamente como uma situação de musicalização. Por outro lado, não podemos desconsiderar que, dentro das possibilidades e das condições, essas ações continham um certo teor de educação musical.

Para além dos relatos de memorialistas, de forma panorâmica, podemos considerar que as práticas com música no cenário formiguense se configuravam no âmbito de espaços religiosos, praças públicas e ruas, locais de entretenimento e convívio social como os teatros, cinema, clubes, salões de festas (EUFRÁSIO, 2018b). De forma complementar, a documentação identificada nos acervos de algumas instituições de ensino nos permite constatar a forte presença de práticas com música também em ambientes educacionais a partir da fundação de instituições como no Ginásio Antônio Vieira (1930), no Colégio Santa Teresinha (1938) e na Escola Normal de Formiga (1928). Esta última, alcançou grande prestígio e reconhecimento para além das fronteiras municipais, uma vez que, nos livros de

matrículas, foi possível constatar que o educandário prestava atendimento a alunas advindas não só da região de Formiga, mas também de outras cidades e até mesmo outros estados.

A história da atual Escola Estadual Jalcira Santos Valadão, conhecida como Escola Normal, tem início com a transferência do antigo Colégio Imaculada Conceição para a cidade vizinha de Itapecerica¹³⁴, deixando, na cidade de Formiga, alunas que não tinham condições de se transferirem também. Em seus primeiros anos, a escola funcionou nas dependências do Ginásio Antônio Vieira, sob acolhido do então diretor Antônio Augusto da Costa Leite, que cedeu para a escola a possibilidade de ocupação de alguns de seus espaços ociosos do prédio que sediava o ginásio (CAMBRAIA et al., 1986, p. 3–4).

Antônio Leite, também conhecido como Tônico, além de diretor do ginásio era também vereador, entrando com o projeto de nº 08 na Câmara Municipal de Formiga, autorizando a criação da Escola Normal Municipal, cuja instalação ocorreu nas dependências do próprio Ginásio Antônio Vieira com a abertura da primeira turma de normalistas¹³⁵ a partir da lei nº 1088 de 30 de agosto de 1928¹³⁶, publicada no Órgão de 05 de setembro de 1929 e reconhecida pelo decreto de nº 9397 de 12 de fevereiro de 1930, que passou a denominá-la como Escola Normal de Formiga. Em 1933 foi lançada a pedra fundamental para construção de sua sede própria, localizada no entorno da praça Ferreira Pires (Figura 237) que, terminada em 1936, encontra-se em funcionamento até os dias atuais (CAMBRAIA et al., 1986, p. 3–4).

A instituição foi equiparada às Escolas Normais Oficiais em 5 de junho de 1928 e passou a ser constantemente avaliada pelo o Governo do Estado em agosto daquele mesmo ano. Ainda em 1928, a instituição diplomou sua primeira turma de normalistas, contendo cerca de quinze moças que, já em 1929, encontravam-se em plena atividade profissional, tendo seus diplomas registrados na Secretaria do Interior, sediada na cidade de Belo Horizonte (SOUZA JUNIOR; SILVA, 1929). Cabe destacar que a normalista Marinha Pinto, recém-formada naquele ano, foi designada para integrar a banca de exames de Canto Coral do curso de Adaptação da instituição daquele mesmo período, avaliando suas colegas mais jovens (ESCOLA NORMAL MUNICIPAL DE FORMIGA, 1928a).

A existência da Escola Normal em Formiga, bem como muitos dos avanços que podemos observar na educação local, se devem aos serviços prestados por Antônio Leite; pelo Doutor Washington Ferreira Pires (1892-1970), político formiguense de reconhecimento

¹³⁴ Ainda não foi encontrado documentos sobre as atividades desta instituição educacional em Formiga e nem sobre sua transferência.

¹³⁵ As normalistas eram aquelas que cursavam o Curso Normal para adquirir habilitação para lecionar nas séries iniciais da educação básica.

¹³⁶ Foram encontradas informações discrepantes quanto à legislação que instituiu o curso de normalistas em Formiga, o jornal Gazeta do Oeste (1992) menciona “lei nº 1068 de 1929”.

nacional; e pelo Doutor Newton Pires, presidente da comarca (SOUZA JUNIOR; SILVA, 1929). Washington Ferreira Pires, nasceu na cidade de Formiga em 13 de fevereiro de 1892, foi filho de Matilde Guilhermina de Faria Pires e do médico e político José Carlos Ferreira Pires, responsável pela introdução do raio X no Brasil e deputado federal por Minas Gerais de 1891 a 1899. Washington foi eleito como deputado estadual no ano de 1923 e reeleito em 1927. Permaneceu na Câmara estadual mineira até 1930, pois, em março daquele ano, foi eleito como deputado federal pela legenda do Partido Republicano Mineiro, exercendo seu mandato até a dissolução da Câmara em virtude da vitória da Revolução de 1930. No dia 16 de setembro de 1932, foi indicado por Olegário Maciel, presidente de Minas, para assumir o Ministério da Educação e Saúde, substituindo Francisco Campos. Ocupou o cargo no ministério até o dia 25 de julho de 1934, atuando como intermediário entre Olegário Maciel e Getúlio Vargas (FARIA, 2009).

Possivelmente, o papel que Washington Ferreira Pires exerceu no cenário político influenciou positivamente o progresso que pudemos observar em Formiga na primeira metade do século XX, especialmente em relação à formação e educação formiguense. Neste sentido, também foi paraninfo da primeira turma de normalistas formadas na cidade em 1928, sendo homenageado pela instituição que ajudara a fundar. Ainda sobre sua contribuição para com Formiga, o memorialista Juquinha Dragão, destacou:

O Dr. Washington Ferreira Pires, uma das mais brilhantes figuras formiguenses, que se projetou no mundo político de Minas e do Brasil, como deputado estadual, deputado federal, Ministro da Educação e da Saúde no governo Getúlio Vargas, cargos em que elevou o nome de sua cidade natal, e contrivuiu decisivamente para o seu progresso, defendendo-a na tribuna, na imprensa e na cátedra como professor da Escola de Direito da U.F.M.G (SOUZA JUNIOR, [s.d.] [p. 119 do manuscrito]).

No ano de 1947, a abertura do curso ginásial ocasionou em uma mudança de denominação para “Ginásio Estadual e Escola Normal Oficial de Formiga”, vindo a ser modificada novamente em 1964 para “Ginásio Estadual e Escola Normal Newton Pires”. A partir da lei nº 4941 de 12 de setembro de 1968, que regulamentava a autorização de funcionamento do 2º ciclo secundário de forma anexa, o Colégio Normal Oficial passou a se chamar “Colégio Estadual de Formiga”. No ano de 1969 o crescente número de matrículas levou à instituição a utilizar partes de um prédio que havia sido construído para outro colégio, mas que ainda se encontrava desocupado. Em 1974, voltou a funcionar somente em sua sede e, dois anos depois (1976), dividiu suas turmas em outras escolas da cidade para a reforma de

seu prédio. Em 1978, recebeu a denominação de “Escola Estadual de Formiga” e, posteriormente, passou a ser denominado como “Escola Estadual Jalcira Santos Valadão” (1980), contando com os cursos de 1º e 2º grau, sendo que, este último ofertava turmas de educação geral e magistério (CAMBRAIA et al., 1986, p. 4). Atualmente, o educandário funciona ainda neste mesmo prédio (Figura 242), oferecendo cursos que vão desde os primeiros anos do Ensino Fundamental II até a finalização do Ensino Médio.

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão



Figura 242: Prédio da Escola Normal de Formiga a partir de 1936

A documentação encontrada nos acervos das instituições educativas de Formiga – como, por exemplo, nas Atas de Promoção da Escola Normal (registros que compreendem aos períodos entre 1928-1934 e 1956-1961) e Livros de Matrícula (1298-1941) – também permitiram identificar a ocorrência de atividades musicais diversas em torno da existência das disciplinas “Música e Canto Coral” e “Canto”. Nesta documentação, o registro mais antigo remete à 6 de dezembro de 1928, data em que ocorreu o primeiro exame de promoção das alunas de Canto Coral. A banca examinadora foi composta por Marinha Pinto, Maria do Carmo Vaz, Antônio Leite e por Josino Silva, fiscal da instituição. O documento indica que quatorze alunas foram avaliadas na ocasião, sendo todas aprovadas com alto aproveitamento, uma vez que nove delas receberam distinção e nota total.

Aos seis dias do mês de dezembro do corrente anno de mil novecentos e vinte e oito, no edifício onde funciona, nesta cidade, a Escola Normal Municipal de Formiga, presentes o Sr. Prof. Antônio Augusto da Costa Leite, director do estabelecimento, as Srtas. Marinha Pinto e Maria do Carmo Vaz, as duas designadas para examinadoras, realizou-se à uma (1) hora da tarde o exame da cadeira de Canto Coral do primeiro anno do curso de Adaptação desta Escola. Dando-se início aos trabalhos e sendo feita a chamada das alunas do curso, verificou-se a presença das seguintes: Anézia Salazar, Maria José Almeida, Risoleta Frade, Ruth Falco, Dair Simões, Telma Ribeiro, Elisabeth de Albergaria, Josephina Sousa, Elida Vieira, Eunice Vieira, Ângela Vaz da Silva, Zélia de Freitas, Carmem Faria de Mello e Helena Leite. Sorteado o ponto, mandou a comissão examinadora que se desse imediatamente começo à prova prática, o que foi feito na conformidade do Regulamento vigente. Procedendo-se ao julgamento dessas provas e sendo os respectivos grãos sommados às médias de aproveitamento constantes do mappa fornecido pela Secretaria, apuraram-se as seguintes notas de aprovação, com os quais são promovidas ao anno immediato do curso as alunas cujos nomes se seguem: Anézia Salazar – distinção grão dez (10); Maria José Almeida – plenamente, grão nove (9); Risoleta Frade – distinção grão dez (10); Ruth Falco – distinção grão dez (10); Dair Simões – distinção grão dez (10); Telma Ribeiro – plenamente grão oito (8); Elisabeth de Albergaria – distinção grão dez (10); Josephina Sousa – plenamente grão oito (8); Elida Vieira – distinção grão dez (10); Eunice Vieira – plenamente grão nove (9); Ângela Vaz da Silva – distinção grão dez (10); Zélia de Freitas – plenamente grão nove (9); Carmem Faria de Mello – distinção grão dez (10); Helena Leite – distinção grão dez (10). Do que, para devidamente constar, eu, Maria do Carmo Vaz, secretaria da comissão examinadora, lavrei a presente acta que assigno com a examinadora, o fiscal do estabelecimento e o director do mesmo (ESCOLA NORMAL MUNICIPAL DE FORMIGA, 1928a [p. 8 e 9 do manuscrito]).

Os registros encontrados no livro de “Atas de Promoção da Escola Normal Municipal de Formiga” também atestam a existência de práticas musicais que ocorriam no âmbito educandário formiguense já no seu primeiro ano de atividade com o curso de Normal, contribuindo com a musicalização destas moças. Enquanto no curso de Adaptação foi possível encontrar registro sobre a disciplina “Canto Coral”, nas páginas referentes ao curso Normal, em 1928, foi possível encontrar referências à disciplina “Música”. A ata da banca examinadora realizada em 11 de dezembro de 1928, traz as seguintes informações:

Aos onze dias do mês de dezembro do corrente anno de mil novecentos e vinte e oito, no edifício onde funciona, nesta cidade, a Escola Normal Municipal de Formiga, presentes o Sr. Prof. Josino Silva, fiscal do estabelecimento, o Sr. Prof. Antônio Augusto da Costa Leite, director do mesmo, a Prof. Lydia Affonso Braga, a Srta. Maria do Carmo Vaz, as duas designadas para examinadoras, realizou-se às nove (9) horas o exame de promoção da cadeira de Música, no primeiro anno do curso Normal desta Escola. Dando-se início aos trabalhos e sendo feita a chamada das alunas

do curso, verificou-se a presença das seguintes: Albertina Nogueira, Maria do Carmo Oliveira, Geralda Soares, Geralda Moreira, Célia Vespúcio, Ângela Rafini, Dulce de Albergaria, Maria Rita Lima, Judith Tonelli e Inah Corrêa. Sorteado o ponto, mandou a comissão examinadora que se desse imediatamente começo à prova escrita; e, finda esta, procedeu-se ao respectivo julgamento. Sendo os grãos obtidos somados às médias de aproveitamento, constantes do mappa fornecido pela Secretaria, apuraram-se as seguintes notas de aprovação, com as quais são promovidas ao 2º ano do curso Normal as alunas cujos nomes se seguem: Albertina Nogueira – plenamente, grão oito e cinco (8,5); Maria do Carmo de Oliveira – simplesmente, grão seis e dois (6,2); Geralda Soares – plenamente, grão nove e cinco (9,5); Geralda Moreira – plenamente oito e dois (8,2); Maria Oscarina Nogueira – simplesmente, grão seis e cinco (6,5); Célia Vespúcio - simplesmente grão seis e cinco (6,5); Ângela Rafini – plenamente, grão oito (8); Dulce de Albergaria – plenamente, grão nove (9); Maria Rita Lima – distinção, grão dez (10); Judith Tonelli – plenamente, grão sete (7); e Inah Corrêa – plenamente, grão oito e cinco (8,5). Do que, para devidamente constar, eu, Maria do Carmo Vaz, secretaria da comissão examinadora, lavrei a presente acta que assigno com a examinadora, o fiscal e o director do estabelecimento (ESCOLA NORMAL MUNICIPAL DE FORMIGA, 1928b [p. 15 e 16 do manuscrito]).

Tendo em vista que estas jovens, na sequência de sua formação, viriam a atuar profissionalmente como docentes em espaços educativos com a formação de crianças, a aquisição e aperfeiçoamento de habilidades musicais, sobretudo em relação ao canto, configuram-se elementos fundamentais para o exercício desta função, na qual, a música, ocupa um espaço no cotidiano, tendo funções lúdicas, cívicas e educativas. De acordo com a Lei Orgânica do Ensino Normal, este ramo do segundo grau de formação, possui, dentre suas finalidades, o papel de promover a formação de pessoal docente necessário às escolas primárias do país (BRASIL, 1946).

Na Escola Normal brasileira, por se tratar de uma instituição responsável pela formação das professoras para a escola primária, o ensino de música se mostrou como uma realidade ainda no século XIX e, deste modo, já no início do século XX, é possível perceber uma forte preocupação em relação ao ensino teórico de música no âmbito destas instituições, sendo que, especialmente, a partir da década de 1930, as alunas que frequentavam o Curso Normal, passaram a ser preparadas para trabalhar com uma outra perspectiva de prática musical, voltada para o Canto Orfeônico, especificamente direcionado à prática coletiva de canto (LEMOS JÚNIOR, 2017).

Infelizmente, em âmbito local, não foram encontrados documentos que permitissem descrever os tipos de atividades realizadas nas disciplinas de “Música” e “Canto Coral” no âmbito dos cursos de Adaptação e Normal que se davam neste educandário. Chama a atenção o fato da banca examinadora da disciplina de “Canto Coral” exigir a realização de uma prova

prática, enquanto a banca examinadora da disciplina de “Música” aplicava uma prova escrita, possivelmente de cunho teórico. Outra situação que também saltou aos olhos foi o fato de que a banca do curso Normal era integrada por uma professora, Dona Lydia Braga, enquanto para a banca do curso de Adaptação, fora incumbida a uma egressa, denominada Marinha Pinto.

De forma contrastante, Dona Lydia Braga, é quem consta na banca examinadora da disciplina de “Canto Coral” de 1928, primeiro ano do curso Normal da instituição. Tais registros nos levam a considerar que as alunas que estavam prestes a concluir o curso de normalista poderiam exercer algum tipo de atuação docente – ou a nível de estágio decência – no âmbito do curso de Adaptação, articulando seus conhecimentos junto às discentes mais jovens. Este tipo de situação se torna plausível, uma vez que durante a última série de cada curso, poderiam ocorrer processos e procedimentos referentes à orientação metodológica de cada uma das disciplinas cursadas (BRASIL, 1946).

Aos doze dias do mês de dezembro do corrente anno de mil novecentos e vinte e oito, no edifício onde funciona, nesta cidade, a Escola Normal Municipal de Formiga, presentes o Sr. Prof. Josino Silva, fiscal do estabelecimento, o Sr. Prof. Antônio Augusto da Costa Leite, director do mesmo, a Prof. Lydia Affonso Braga, a Srta. Maria do Carmo Vaz, as duas designadas para examinadoras, realizou-se a uma (1) hora da tarde, o exame da cadeira de Canto Coral do primeiro anno do Curso Normal desta Escola [...] Sorteado o ponto, mandou a comissão examinadora que se desse imediatamente começo à prova prática, o que foi feito na conformidade do Regulamento vigente (ESCOLA NORMAL MUNICIPAL DE FORMIGA, 1928c [p. 17 e 18 no manuscrito])

A partir do ano de 1929, no curso de Adaptação, ainda nas atas que registram o processo de promoção das alunas, é possível ver que a disciplina que diz respeito às práticas musicais surge com o nome “Música e Canto Coral”, aparentemente, unindo os conteúdos e atividades das disciplinas observadas separadamente em 1928, lembrando que, no curso de Adaptação de 1928, não se via o termo “Música”, mas apenas “Canto Coral”, no título da disciplina. Para este exame de promoção de 1929, foi realizada uma prova descrita como de caráter prático no dia 2 de dezembro daquele ano. Neste sentido, observando o cariz da prova descrita em ata, podemos considerar uma maior aproximação com os conteúdos que eram ministrados na disciplina de “Canto Coral” um ano antes do que com a disciplina de “Música”, anteriormente destinada apenas ao curso Normal. Por outro lado, não podemos desconsiderar o fato de que estes termos poderiam ser tratados como sinônimos e a existência de pouca distinção direta entre uma aula de música e uma aula de canto coral no âmbito da instituição (ESCOLA NORMAL MUNICIPAL DE FORMIGA, 1929a).

Ainda nas atas de 1929, porém referentes aos exames do primeiro ano do curso Normal, podemos observar que as disciplinas “Música” e “Canto Coral”, abordadas separadamente em 1928, surgem também unificadas como uma mesma disciplina denominada “Música e Canto Coral”, estando condicionada também a uma prova de teor prático realizada pela comissão examinadora daquele ano, composta pelos mesmos integrantes do ano anterior, destacando Lydia Affonso Braga como docente da respectiva cadeira (ESCOLA NORMAL MUNICIPAL DE FORMIGA, 1929b). O nome da professora Lydia Braga consta nas bancas examinadoras observadas nos registros levantados até 1931 como responsável pelo ensino de música e canto coral na Escola Normal Municipal de Formiga

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão

Acta de promoção do 1º anno do curso normal da Escola Normal Official de Formiga (cadeira de Musica e Canto Coral).
 Aos três dias do mês de dezembro de mil novecentos e trinta, ás oito horas da manhã, no edificio onde funciona a Escola Normal desta Cidade, presentes os srns. Antonio Ribeiro de Freitas, fiscal do estabelecimento; Antonio Augusto da Costa Leite e Olavo Pires honorante respectivamente director e secretario da Escola e a professora d. Lydia Affonso Braga, docente da cadeira de Musica e Canto Coral, procedeu-se a promoção das alumnas do 1º anno normal, referentes áquella disciplina. De accordo com instruções baixadas pela Secretaria da Educação e Saude Publica, foram apuradas as seguintes medidas

Figura 243: Excerto da “Acta de promoção do 1º anno do curso normal da Escola Normal Official de Formiga (Cadeira de Música e Canto Coral)” lavrada em 3 de dezembro de 1930

Na “Acta do exame de segunda época da cadeira de Música do 1º anno do curso de adaptação”, lavrada no dia 20 de fevereiro de 1931, são oferecidas informações que nos servem como indícios para compreendermos os conteúdos que eram abordados durante as aulas vivenciadas pelas alunas da Escola Normal. No documento, embora de forma pouco detalhada, é descrito que foram avaliados os conhecimentos das discentes acerca de sons, espécies de sons, compassos e claves. Para este exame, compareceu apenas a aluna Lygia

Rocha, sendo promovida com nota cinco, em um total de zero a dez. Na composição da banca examinadora para a prova de música, além de Lydia Braga, é citado o nome de Maria Ritta Lima como uma das avaliadoras designadas (ESCOLA NORMAL MUNICIPAL DE FORMIGA, 1931a).

Aos vinte dias do mês de fevereiro de mil novecentos e trinta e um, A`s 13 horas, no edifício da Escola Normal Oficial desta cidade, presentes os senhores Professor Affonso Lamonier de Andrade, fiscal do Governo Estadual, Lydia Affonso Braga, Maria do Carmo Vaz e Maria Ritta Lima designadas para a banca examinadora, procedeu-se a organização dos pontos, de acordo com o programa em vigor. Foi sorteado o ponto nº 5: sons, espécies de sons, compassos, claves. Feita a chamada, compareceu a aluna Lygia Rocha, que foi promovida, simplesmente, grau 5 (cinco). Do que, para constar, lavrou-se a presente acta que depois de assinada pelo fiscal e pelas examinadoras será subscrita pela secretaria da comissão examinadora (ESCOLA NORMAL MUNICIPAL DE FORMIGA, 1931a [p. 50 do manuscrito]).

Nas avaliações realizadas a partir do ano de 1931 é citado que os exames são realizados de acordo com o artigo 93 do “Regimento do Ensino Normal” e com as instruções baixadas pela Inspeção Geral da Instrução. Na ata de 11 de dezembro de 1931, registrando o exame de “Música e Canto Coral” das alunas do 1º ano do curso Preparatório, constam algumas reprovações na disciplina. “Não foram aprovadas as alunas Irene Garcia Neto e Maria Rita Nogueira. A aluna Olívia Voieta não foi chamada para a prova por não haver obtido a média exigida pelo regulamento” (ESCOLA NORMAL MUNICIPAL DE FORMIGA, 1931b [p. 6 do manuscrito]).

Disciplinas relacionadas à prática musical, como “Canto Coral”, “Música” e “Música e Canto Coral”, puderam ser amplamente observadas nos cursos de Adaptação, Preparatório e Normal que aconteciam no âmbito da Escola Normal de Formiga, sendo documentados entre os anos de 1928 e 1934 sobre a regência da Professora Lydia Affonso Braga. Por outro lado, foram encontrados registros que evidenciem a existência de uma menor presença das práticas musicais como disciplina no curso de Aplicação ofertado pela instituição, sendo ofertada apenas durante um período mais curto ao longo do ano (Figura 244). Também chamou atenção o fato de que as habilidades musicais integravam o conjunto de saberes registrados nas atas dos exames que compunham o processo de admissão no curso Normal do referido educandário (ESCOLA NORMAL MUNICIPAL DE FORMIGA, 1933b).

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão

Medias das alunas do 1º ano de curso de aplicação durante o ano letivo de 1933. 99

Música

Nomes das alunas	Mês					Mês				Observações	
	Março	Abril	Maior	Junho	Julho	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro		
1. Josefina Souza						2,10,9	3,10,6	4,10,6	4,10,4	13,10	
2. Elizabeth de Albuquerque						2,10,95	3,10,10	4,10,9	4,10,95	13,10	
3. Urcia Salazar						2,10,95	3,10,55	4,10,9	4,10,9	13,10	
4. Helma Leite						2,10,9	3,10,4	4,10,6	4,10,6	13,10	
5. Adelia Soares						2,10,95	3,10,95	4,10,95	4,10,95	13,10	
6. Quilina Soares						2,10,95	3,10,10	4,10,95	4,10,95	13,10	
7. Dair Simões						2,10,10	3,10,10	4,10,95	4,10,95	13,10	
8. Juraci Botelho de Saes						2,10,10	3,10,55	4,10,95	4,10,95	13,10	
9. Helina Ribeiro						2,10,95	3,10,7	4,10,55	4,10,55	13,10	
10. Geralda Marcia						2,10,10	3,10,10	4,10,10	4,10,10	13,10	
11. Evolina Soares											

Figura 244: Fragmento do livro de Atas de Promoção de 1933, contendo as médias das alunas do 1º ano do Curso de Aplicação da Escola Normal de Formiga

Na fotografia abaixo (Figura 245), podemos ver o corpo docente da Escola Normal Municipal de Formiga. Sentados da esquerda para a direita, temos: Senhor Antônio Augusto da Costa Leite, diretor da instituição; Professora Maria do Carmo Vaz, vice-diretora; Professora Maria José Gomide; Professor Josino Silva, fiscal do ensino. De pé, também da esquerda para a direita, temos: Tenente José Luiz Guerra Barreiros; Doutor Affonso Henrique Azevedo Júnior; Professor José Antônio Silva Campos; Professor Augusto Barbosa; Dona Hormensinda Pires Ribeiro; Dona Margarida Corrêa; Professora Ritta Soraggi; Dona Lydia Braga; Professora Nadyr Soraggi; Professor Coriolano Pinto Ribeiro; Doutor Aluisio de Faria Coimbra (SOUZA JUNIOR; SILVA, 1929). É possível observar que existem algumas correspondências entre o quadro docente da Escola Normal e do Ginásio Antônio Vieira.

Fonte: Álbum da Cidade de Formiga (SOUZA JUNIOR; SILVA, 1929, p. 42)



Figura 245: Corpo docente da Escola Normal Municipal de Formiga

Por meio da documentação consultada, ainda podemos perceber que as aulas voltadas para as práticas musicais compunham uma carga horária significativa na formação das alunas que frequentavam os cursos oferecidos pela Escola Normal. No livro de atas contendo as médias das alunas do 1º ano do curso de Adaptação, podemos verificar que, em março de 1933, foram realizadas doze aulas de “Música e Canto Coral”, montante que representaria aproximadamente uma carga horária de três aulas semanais (Figura 246). Ainda ao longo deste mesmo ano, o livro de atas demonstra a realização de cerca de cento e doze aulas da referida disciplina, distribuídas ao longo de nove meses e ministradas para aproximadamente cinquenta e cinco alunas. A comparação com os registros acerca da quantidade de aulas ofertadas por outras disciplinas (Português, Francês, Geografia, História do Brasil e Moral de Cívica, Aritmética, Ciências, Desenho, Trabalhos e Modelagem e Educação Física), demonstram que “Música e Canto Coral” preenchia uma parte significativa do tempo de estudo das alunas, sendo por vezes, a disciplina com maior número de aulas ao longo de determinados meses (ESCOLA NORMAL MUNICIPAL DE FORMIGA, 1933a).

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão

Mês de março de 1933

Trabalhos manuais e modelagem				Música e Canto coral				Ed. física			
Comp.	Aplic.	Alunas	Horas	Comp.	Aplic.	Alunas	Horas	Comp.	Aplic.	Alunas	Horas
8	10	-	11	8	-	12	7	-	4	10	
8	10	-	11	6	-	12	7	-	4	10	
8	8	-	11	6,5	-	12	7	-	4	10	
8	9	-	11	7,5	-	12	5	-	4	9	
8	9,5	-	11	7,5	-	12	7	-	4	10	

Figura 246: Trecho contendo as médias do curso de Adaptação da Escola Normal em março de 1933

Por outro lado, no curso Normal, podemos observar a realização de uma carga horária menor, especialmente em comparação a disciplinas como Aritmética, Geografia, Português. Nos registros da turma de 1º ano de 1933, contendo trinta e duas alunas matriculadas, podemos ver que “Música e Canto Coral” contava com algo entre seis e oito aulas mensais,

enquanto as demais disciplinas supracitadas continham quantitativos que, por vezes, superavam vinte aulas por mês (ESCOLA NORMAL MUNICIPAL DE FORMIGA, 1933a). Foi possível observar que essa configuração se repete nos demais anos do mesmo curso.

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão

The image shows two pages from a handwritten book. The left page is titled "Médias das alunas do 1º ano" and the right page is titled "normal durante o ano letivo de 1933. (provas de: Música e Teoriza)". The pages contain a table with columns for months (Março, Abril, Maio, Junho, Julho, Agosto, Setembro, Outubro, Novembro) and rows for student names. The table records numerical data for each student across the months, likely representing scores or attendance. The right page is numbered 64.

Figura 247: Páginas do Livro de Atas contendo as médias do 1º ano do curso Normal em 1933

Outro conjunto de livros de atas, referentes ao período entre 1956 e 1961, pôde ser acessado em meio à documentação disponível no acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão. Por meio destes registros, também foi possível identificar a presença da disciplina “Canto” ao longo de todo este período. Na década de 1960 ocorreu a substituição do “Canto Orfeônico” pela “Educação Musical”, não diferindo profundamente da proposta anterior, uma vez que os professores de música que atuavam em contexto escolar ainda eram praticamente os mesmos e não havia rupturas significativas entre a nova proposição e aquela consolidada por Villa-Lobos na educação brasileira (FONTERRADA, 2005).

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão

ATA DA 1ª PROVA PARCIAL DE 1956

Nos dias 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27 e 28, do mês de Junho, do ano de 1956, nesta cidade de Fernimiga, realizaram-se em 1ª chamada, as 1ªs provas parciais do corrente ano letivo, da 1ª série, turma H, do curso gimnasial, turno diurno, cujos resultados constam do boletim que adiante se vê:

NOME DO ALUNO	DISCIPLINAS									
	Português	Latim	Francês	Matemática	Hist. Nat.	Geografia	Trabalho	Desenho	Canto	
<u>Abel Faura Camargo</u>	<u>3,3</u>	<u>4,0</u>	<u>6,5</u>	<u>3,0</u>	<u>6,5</u>	<u>5,0</u>	<u>8,0</u>	<u>6,5</u>	<u>5,0</u>	<u>5,6</u>
<u>Alberto Faria Rodrigues de Melo</u>	<u>6,3</u>	<u>6,0</u>	<u>6,0</u>	<u>4,0</u>	<u>5,5</u>	<u>4,0</u>	<u>8,0</u>	<u>8,0</u>	<u>5,5</u>	<u>6,0</u>

Figura 248: Excerto da Ata da 1ª Prova Parcial de 1956

Em meio aos registros contidos nos livros de atas levantados no acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão, ao longo dos períodos abordados, 1928-1934 e 1956-1961, foi possível encontrar referências às práticas musicais a partir de disciplinas nomeadas como “Música”, “Canto Coral”, “Música e Canto Coral”, bem como, apenas “Canto”. Menções mais diretas à prática do “Canto Orfeônico” apenas foram encontradas a partir da “Ata da 2ª Prova Parcial de 1960” referente à 1ª série, turma A, do curso Ginásial, sendo designado no documento pela expressão “C. Orfeônico”. Este tipo de grafia também foi encontrado em quase todas as atas referentes ao ano de 1961.

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão

ATA DA 2ª PROVA PARCIAL DE 1960

Nos dias _____, do mês de maiores, do ano de 1960, nesta cidade de Fernimiga, realizaram-se em 1ª chamada, as 2ªs provas parciais do corrente ano letivo, da 1ª série, turma H, do curso gimnasial, turno matutino, cujos resultados constam do boletim que adiante se vê:

NOME DO ALUNO	DISCIPLINAS									
	Português	Latim	Francês	Matemática	Hist. Nat.	Geografia	Trabalho	Desenho	C. Orfeônico	
<u>Adelma C. de Mendonça</u>	<u>8,0</u>	<u>8,0</u>	<u>8,4</u>	<u>2,0</u>	<u>9,0</u>	<u>6,0</u>	<u>10,0</u>	<u>9,0</u>	<u>10,0</u>	
<u>Alvair da Silva Lima</u>	<u>5,6</u>	<u>7,0</u>	<u>8,7</u>	<u>5,5</u>	<u>5,5</u>	<u>7,5</u>	<u>10,0</u>	<u>9,0</u>	<u>9,5</u>	

Figura 249: Excerto da Ata da 2ª Prova Parcial de 1960

Em desdobramentos e pesquisas futuros, um olhar ainda mais detalhista sobre as Atas de Promoção que registraram as avaliações realizadas pelas alunas da Escola Normal de

Formiga nas décadas de 1920 e 1930, poderá auxiliar na compreensão de trajetórias de indivíduos que atuaram no cenário musical formiguense ao longo de sua vida, tendo em vista que diversas personalidades do contexto cultural do município têm seus nomes registrados na documentação desta instituição, sobretudo as mulheres da cidade que estudaram no educandário. Como exemplo, podemos ver um excerto da ata que registra “Termo de promoções de curso de adaptação da Escolar Normal de Formiga em primeira época” apontando as notas de Ângela Tonelli Vaz, personalidade com reconhecida atuação no meio musical local, sobretudo como organista na Igreja Matriz São Vicente Férrer, demonstrando habilidades musicais altamente avaliadas já em sua juventude (ESCOLA NORMAL MUNICIPAL DE FORMIGA, 1934). O referido documento (Figura 240), datado em 6 de dezembro de 1934, apresenta as notas obtidas por Ângela nas disciplinas avaliadas e o seu desempenho acerca das habilidades exigidas no exame, tendo obtidos um média de 9,5 pontos em “Música”. Por outro lado, a então aluna, teve uma média menos satisfatória em “Canto Coral”, totalizando 5,5 pontos.

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão

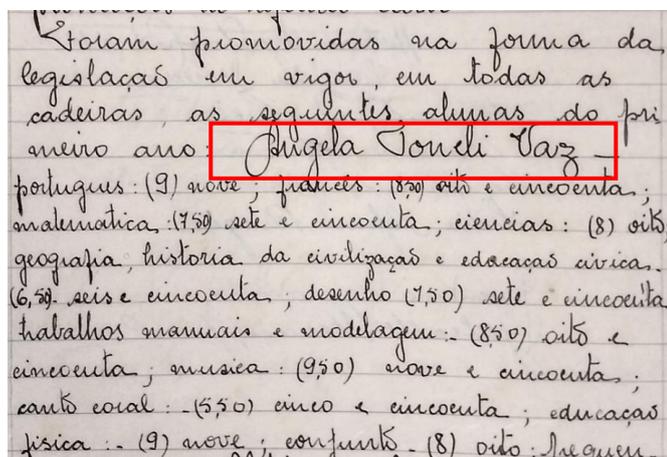


Figura 250: Excerto do “Termo de promoções de curso de adaptação da Escolar Normal de Formiga em primeira época” datando 6 de dezembro de 1934

Em 15 de abril de 1962, foi lançada a publicação de periodicidade quinzenal denominada, por meio de votação discente, como “A Formiga”. Este periódico se caracterizou como um jornal que trazia a “mensagem estudantil do Ginásio Estadual e Escola Normal Oficial” e foi fundado no âmbito desta instituição. Na nota de abertura da primeira edição redigida pelo professor Sebastião Corrêa Borges, é reforçada a intenção educativa do periódico, destacando o desejo de que a escola alcance a comunidade. A idealização deste

projeto extensionista é atribuída a um professor identificado como Carlos e, ao logo de várias edições encontradas no acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão, podemos perceber diversas reportagens e trechos do jornal redigidos por alunos da instituição, abordando temas variados, dentre os quais também podemos destacar a cultura e a música.

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão



Figura 251: Excerto do “Jornal de Formiga”, edição de 6 de junho de 1970

As práticas musicais vocais exercitadas dentro dos educandários formiguenses reverberavam na sociedade e eram empegadas em performances que serviam a situações sociais realizadas no município, tanto em eventos de cariz cívico quanto religioso. Folhetos contendo a programação de eventos evidenciam a participação dos corais estudantis em diversas ocasiões festivas em Formiga. Como um dos exemplos (Figura 252), podemos citar a participação de mil e quinhentos estudantes dos educandários locais na celebração da Missa Campal, cantando a Missa “De Angelis” realizada diante da Igreja Matriz São Vicente Férrer em 1958.

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos



Figura 252: Excerto da programação das celebrações do centenário de Formiga

De forma geral, a partir de um olhar panorâmico para os documentos que trazem indícios sobre a relação entre as práticas musicais nos educandários formiguenses, foi possível identificar a existência de relações de proximidade entre os processos educativos e a religiosidade, sendo muito comum a realização de celebrações de cariz sacro dentro das escolas e também a participação dos grupos formados por educandos nos contextos e espaços

de celebrações religiosas, sobretudo aquelas mais ligadas à Igreja Católica, considerada, por época, como a fé corrente em meio a maior parte das pessoas do município.

08 de agosto de 1949 – Às 16 horas, procede-se à benção do sacrário da nova capela e benção das imagens de Santa Teresinha, São José e Santa Inês, pelo Reverendo Padre Fernando Baumhoff; em seguida faz-se a transladação do Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário para a nova capela. A todas estas cerimônias assiste grande número de pessoas. Foi um dia de graças e júbilo. Inauguração da capela de Santa Teresinha: missa solene às 7:15, celebrada pelo Reverendo Padre Remaclo Fóxious, D. D. Vigário. Às 15 horas, benção dos anéis simbólicos das alunas que terminaram a 4ª série regional. Logo após Te Deum. Às 19:30 horas, sessão solene para a entrega dos certificados aos alunos que concluíram curso: 9 curso normal regional; 22 de curso primário e 8 do curso infantil (TERESINHA, 1949 s. p.).

No Colégio Santa Teresinha de Formiga, também ocorriam aulas de música para as alunas. De acordo com um levantamento realizado nos documentos do acervo da instituição, no ano letivo de 1938, que ocorreu entre 1º de março e 24 de novembro, foram ministradas trinta e seis aulas da disciplina de “Canto Coral” e sessenta e oito aulas da disciplina de “Música”. Em meio aos primeiros professores do Curso de Adaptação e Primário do Colégio Santa Teresinha, as disciplinas “Música” e “Canto Coral” são atribuídas à Eci Leite Rios.

Fonte: Acervo de Colégio Santa Teresinha



Figura 253: Alunos dos cursos de Adaptação e Primário do Colégio Santa Teresinha em 1954

Em 1964, como estratégia para manter as discentes presentes na instituição ou ocupadas com afazeres relacionadas ao colégio, foi organizado, no âmbito do curso de Adaptação, o “Grêmio Menino Jesus”, que mais tarde veio a se chamar “Grêmio Literário Madre Teresa Grillo Michel”. O mesmo foi inaugurado em 21 de abril daquele ano, realizando uma homenagem a Tiradentes. Os grêmios eram responsáveis pela realização de

Em meio aos documentos de Odette, foi possível encontrar o convite aos ex-alunos do Colégio Santa Teresinha contendo o programa do recital de piano de seus alunos, realizado às 20 horas do dia 28 de outubro de 1990 no salão nobre do educandário (Figura 255). O folheto contém os nomes dos pianistas e a referência à participação do Coral Cristo Rei, indicando o repertório que seria cantado pelo coro durante o evento.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

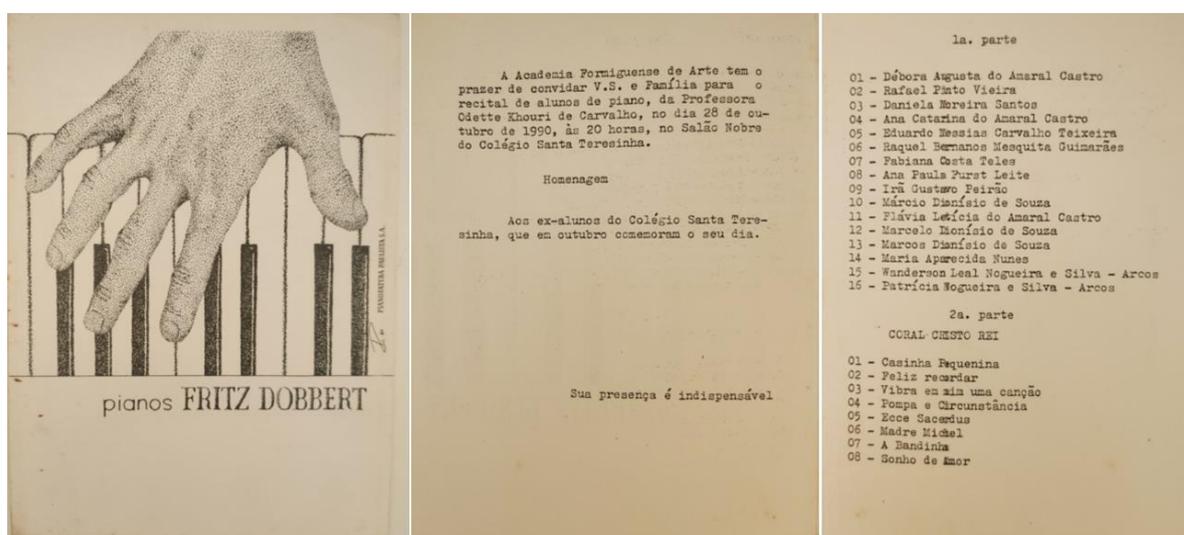


Figura 255: Convite para recital de alunos de Odette Khouri em 1990

O documento acima não deixa claro se as aulas de piano ocorriam no âmbito do Colégio Santa Teresinha, se ocorriam por intermédio da Academia Formiguense de Arte, citada no texto do programa, ou se os alunos eram discentes que participavam de aulas particulares ministradas pela educadora. A documentação presente no acervo de Odette Khouri deixa claro que a mesma, além de trabalhar com educação musical escolar, também atuava diretamente no ensino de instrumento. Existem materiais didáticos utilizados pela professora que apontam para estratégias lúdicas empreendidas no âmbito do ensino de piano, especialmente em relação ao ensino quanto a identificação de notas grafadas no pentagrama a partir das claves de sol e fá. No exemplo a seguir (Figura 256), é possível visualizar o emprego de uma padronização de cores para auxiliar os estudantes na percepção e memorização quanto ao posicionamento das notas musicais na partitura.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho



Figura 256: Uso de cores para o ensino de leitura de notas

Voltando nosso olhar para a atuação de Odette Khouri como professora no âmbito da educação musical escolar, foi possível ter acesso à alguns dos seus cadernos de planejamento, a partir dos quais, podemos verificar os conteúdos elencados para suas aulas em 1979, contemplando tópicos como: conhecer a história de hinos cívicos e cantá-los (Hino Nacional, Hino da Bandeira, Hino da Independência, Hino da Proclamação da República, Hino do Colégio Santa Teresinha¹³⁷, Hino à Tiradentes, Hino à Formiga, dentre outros); sons e suas classificações; instrumentos musicais; vozes e classificações; formas musicais; gêneros; arte popular e erudita; folclore; a música no Brasil; curiosidades musicais; escrita musical; dentre outros temas e atividades.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

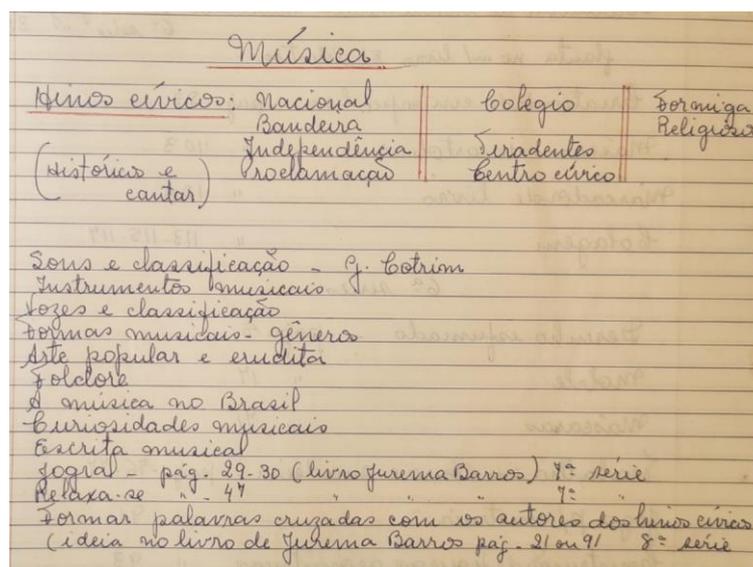


Figura 257: Fragmento do caderno de planejamento de aulas de Odette Khouri de 1979

¹³⁷ Letra de Irmã Maria Elizabete Pitanguí Viana e música composta por Francisco Fonseca, existem cópias musicográficas no acervo do autor e cópias da letra no acervo do Colégio Santa Teresinha.

Em seu caderno de planejamento para a disciplina “Educação Artística”, também de 1979, para Escola Estadual Joaquim Rodarte, constam informações referentes à realização de trinta e seis aulas, sendo uma a cada semana, para alunos de quinta a oitava série do primeiro grau. Como objetivos gerais, são descritos: a) desenvolver a imaginação criadora; b) desenvolver a sensibilidade; c) desenvolver a coordenação motora; d) desenvolver a iniciativa individual juntamente com o espírito de solidariedade e de cooperação necessários à vida em sociedade; e) desenvolver a vontade de pesquisa e descobrir as possibilidades do meio ambiente; f) compreender a importância cultural da arte como veículo de expressão dos sentimentos; g) estimular no educando o desenvolvimento de habilidades que lhe permitam usar o lazer construtivamente. De forma mais específica e direcionada à música, Odette cita ter o objetivo de estimular o educando à expressar-se através do canto e dos instrumentos musicais, relacionando-se com o folclore nacional.

Em relação às aulas de planejadas para o contexto da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão (mesma instituição na qual funcionou a Escola Normal Municipal de Formiga) naquele mesmo ano, foi possível identificar que a educadora tinha a intenção de trabalhar conceitos básicos de teoria musical, como, por exemplo, estrutura e funcionamento da pauta, claves, notas, fórmulas de compasso simples, leituras de peças musicais, escalas maiores, escalas menores e tonalidades. Chama a atenção o fato de que, embora todos os planejamentos analisados sejam referentes à uma mesma faixa etária, neste último, preparado para aplicação na Escola Estadual Jalcira Santos Valadão, encontram-se temas um pouco mais complexos de se abordar, especialmente no contexto da educação musical escolar.

Ainda na sequência de seus planejamentos para aulas na escola regular em 1979, a educadora elencou conteúdos e as respectivas estratégias a serem utilizadas em sala de aula, nos possibilitando compreender aspectos práticos sobre a presença da música no contexto das classes coletivas dentro dos educandários formiguenses. Neste sentido, temos:

CONTEÚDO	ESTRATÉGIAS
MÚSICA – ELEMENTOS BÁSICOS, SOM, RITMO	Pesquisa de som, ritmo. Recorte e colagem observando movimento e ritmo de formas.
MÚSICAS SACRAS	Fraternidades – missas – datas cívicas etc.
MÚSICAS E ARTES CÊNICAS	Cânones, pequenas canções, músicas populares, expressão corporal, coreografia.
COSTUMES POPULARES: CONHECER ALGUMAS MANIFESTAÇÕES DA MÚSICA E	Músicas folclóricas, desenho criativo a partir de lendas folclóricas, versos para desafio, pesquisas,

DA POESIA	quadrinhas, provérbios etc.
EXPRESSÃO DOS SENTIMENTOS – A NECESSIDADE DE SE EXPRESSAR: PLÁSTICA, CORPORAL E MUSICAL	A importância da memória como condição do desenvolvimento intelectual, desenvolvimento de observação, desenvolvimento de dramatização.
MÚSICAS CÍVICAS, RELIGIOSAS E POPULARES	Aulas práticas, adequadas às diversas comemorações.
COSTUMES POPULARES, FOLCLÓRE NA MÚSICA, POESIA E COSTUMES DE CADA REGIÃO	Aulas práticas, pesquisa, concursos, palestras etc.

Quadro 6: Planejamento de Odette Khouri, elaborado a partir do caderno de 1979

De forma complementar, os documentos encontrados no acervo de Odette Khouri, demonstram diferentes aspectos dos vários contextos em que a musicista e educadora atuava. Há indícios documentais sobre sua atuação como organista, regente de coros e formadora religiosa, contendo detalhes em relação aos processos de ensino e aprendizagem nestas instituições escolares, bem como sobre as formas como a igreja e a religião católica influenciavam eventos e projetos na formação musical do formiguense. Os documentos de Odette ainda revelam a possível existência de antigas instituições ligadas diretamente ao ensino de música na cidade, como, por exemplo, a Academia de Música Santa Cecília cujo estatuto pode ser encontrado em meio seu acervo.

Sabemos que o “Hino da Academia Santa Cecília”, com música de Francisco Fonseca e letra da Irmã Maria Elizabete Pitangui Viana (Figura 258), estreou em 12 de novembro de 1960 em um evento realizado no Cine Glória, contando com a participação de mais de novecentas moças cantando (Figura 26). A composição do hino pelos autores formiguenses e a realização de tal solenidade são fatos que podem indicar aspectos da representação social que a academia de música teve em Formiga em meados do século XX. É válido ressaltar que, assim como será abordado mais adiante, ações de uma academia de música localizada em Formiga foram amplamente noticiadas em 1962 (PINTO, 1962). Por outro lado, chama atenção a existência de poucas fontes que remetem a sua existência, especialmente nos acervos institucionais consultados durante a realização desta pesquisa.

Fonte: Acervo de Francisco Fonseca

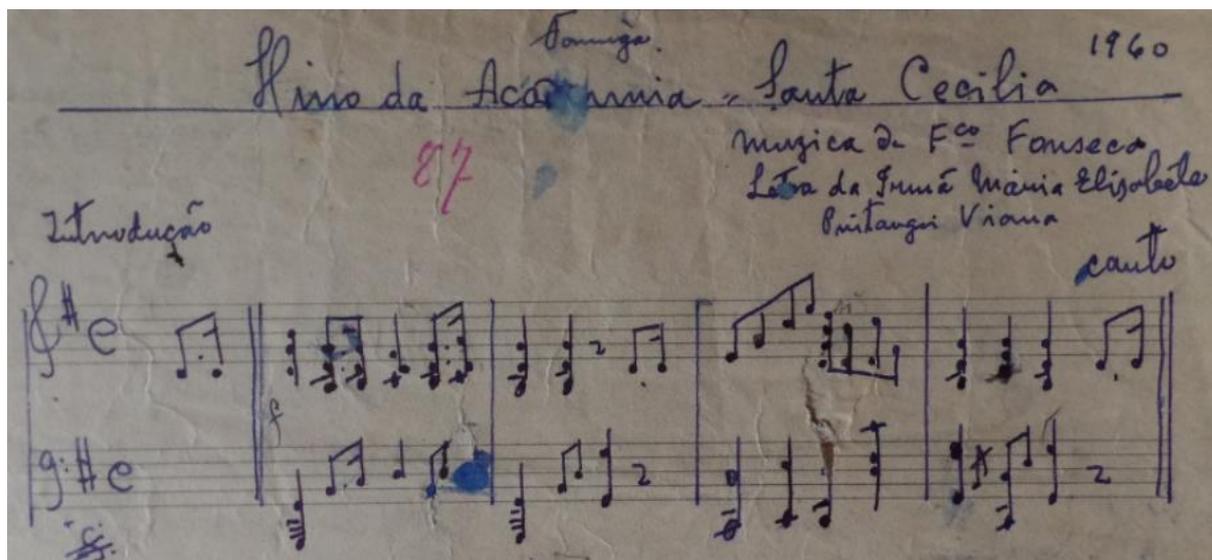


Figura 258: Excerto de uma cópia do “Hino da Academia Santa Cecília” de 1960

Também no acervo de Odette Khouri, junto a alguns jornais datados à mão, com referência às décadas de 1960 e 1970, foi encontrado um recorte de uma publicação sem cabeçalho e datação, trazendo notícia sobre o baixo desempenho de musicistas das regiões interioranas de Minas Gerais nas provas realizadas pela Ordem dos Músicos do Brasil (OMB). Nesta mesma publicação, é informado que esta instituição tem conversado com várias prefeituras e escolas do interior do estado, almejando a criação de centros de treinamento de nível médio para músicos. Neste sentido, a Ordem buscava a criação de educandário direcionados à prática musical em cidades como Montes Claros, Ponte Nova e Formiga.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

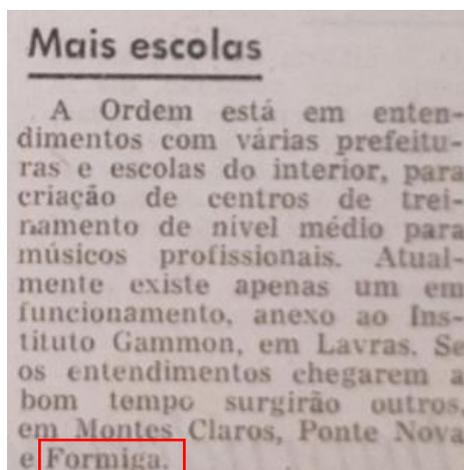


Figura 259: Trecho de reportagem de jornal sobre a criação de escolas de música em Minas Gerais

Ainda sobre as instituições que promoveram o ensino de música no município, foi encontrada uma única referência que remete ao “Conservatório Estadual de Música de Formiga MG”, criado em 28 de dezembro de 1965, por vias da lei número 4.023. Esta instituição deveria abrigar um diretor, um secretário, nove professores, quatro inspetores, um porteiro, dois serventes e funcionar em um prédio, adequado, cedido pelo Governo do Estado. Contudo, existem várias indicações que levam a crer que esta instituição nunca chegou a funcionar na cidade de Formiga. Por outro lado, existem pessoas que afirmam ter estudado em um conservatório ou escola específica de música existente no município por volta da década de 1960 (Figura 188).

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 260: Imagem de divulgação sobre o Conservatório Estadual de Música de Formiga (1965)

Por outro lado, por meio de uma articulação que surgiu no âmbito da EMMEL, envolvendo o então diretor Gibran Mohamad Zorkot, vários professores, bem como o então Prefeito Municipal, o senhor Aluísio Veloso da Cunha, foi elaborado o Projeto de Lei nº 673 para a criação do Conservatório de Música do Município de Formiga. O mesmo tramitou na Câmara Municipal em 12 de setembro de 2012, o projeto nunca veio a ser efetivamente executado e, no site da Câmara Municipal de Formiga, ainda pode encontrado através da sessão de projetos e não na sessão de leis.

Fonte: Câmara Municipal de Formiga



CÂMARA MUNICIPAL DE FORMIGA /MG
Cidade das Areias Brancas
 CNPJ. 20.914.305/0001-16

PROJETO DE LEI Nº 673/2012

Cria o Conservatório de Música do Município de Formiga.

O POVO DO MUNICÍPIO DE FORMIGA, POR SEUS REPRESENTANTES,
 APROVA E EU SANCIONO A SEGUINTE LEI:

Câmara Municipal de Formiga, 17 de setembro de 2012.

Aluísio Veloso da Cunha
 Prefeito Municipal

Figura 261: Projeto de lei para a criação do Conservatório de Música do Município de Formiga

Embora esta parte do estudo tenha se atido a identificar situações de educação e formação musical no âmbito dos educandários formiguenses por meio dos acervos consultados, devemos considerar que, de forma mais geral, as práticas musicais na história de Formiga estiveram inseridas em espaços de produção de um “fazer musical” no âmbito da própria cultura, o que possibilita a ampliação de nossa consciência e compreensão sobre os ambientes de formação e ensino-aprendizagem de música na comunidade, existindo para além das salas de aula e das instituições formais. Deste modo, devemos considerar também as maneiras e os mecanismos através dos quais os processos de manifestações culturais e percursos educativos se relacionaram dentro do contexto musical formiguense e também os impactos e influências que tiveram um sobre o outro, afetando mutuamente a comunidade ao seu entorno, “dado que sabemos que aprender é parte das práticas cotidianas que não são principalmente educacionais em sua intenção e organização, como a aprendizagem na prática ocorre na vida cotidiana” (LAVE, 2015. p. 42).

O ensino formal, direcionado especificamente à prática musical, foi sistematizado em Formiga na década de 1990, com a fundação da EMMEL (Escola Municipal de Música Eunézimo Lima) e a instituição de cursos de instrumentos e teoria musical dentro de sua proposta curricular. Fontes orais e documentais demonstraram que as práticas de ensino e

aprendizagem em música ocorriam no âmbito das diversas formações musicais existentes na cidade ao longo dos anos. Tais processos de aprendizado ocorriam: 1) no âmbito das instituições, como, por exemplo, os educandários supracitados, mas também no âmbito das bandas de música, os coros, os clubes e dos conjuntos, se dando especialmente por meio do contato entre músicos mais e menos experientes; 2) e num âmbito não institucionalizados, cuja ocorrência se dava por meio do contato mestre e aprendiz, ou a partir do contato com os contextos musicais em si, por meio das interações entre sujeitos e o ambiente cultural proporcionado pelas suas atividades.

Neste sentido, o presente estudo, surge como um primeiro mapeamento das práticas relacionadas aos processos de formação e educação musical ao longo da constituição histórica da cidade de Formiga e de sua comunidade, podendo servir como base para a realização de pesquisas futuras, ainda muito necessárias para que possamos compreender e realizar registros acerca destes processos que compõem e integram a memória local, bem como a história de sua gente, sua cultura e sua música.

3.2. As Fanfarras Como Espaços de Prática e Formação Musical

Durante a busca pelo lugar da música e das práticas musicais dentro dos educandários formiguenses, foi possível encontrar uma forte representação das performances realizadas pelas fanfarras estudantis, oriundas de escolas que tiveram um importante papel na formação e na educação musical no município ao longo do século XX. Considerando, especialmente, a capacidade que estes grupos musicais mantiveram em relação ao contato com a sociedade, fez-se indispensável sua inclusão neste estudo.

Metodologicamente, para esta etapa da pesquisa, foram consideradas fontes iconográficas, hemerográficas e produções bibliográficas resultantes de investigações de pessoas ligadas a instituições educativas de Formiga, coletadas *in loco*, com o objetivo de levantar um aparato documental mais direcionado à dois grupos em particular, dado suas participações no contexto municipal ao longo do século XX, sendo estes: 1) a Fanfarra da Escola Normal; 2) a Fanfarra do Colégio Santa Teresinha de Formiga. A documentação levantada nos permitiu ter um olhar sobre ambas as instituições e analisar suas atividades musicais e seus espaços de atuação, bem como sua receptividade e relevância para a sociedade formiguense ao longo dos anos. Nas análises realizadas, também foram

considerados os aspectos relacionados à sua formação, organização e atuação em eventos cívicos e estudantis.

As representações imagéticas sobre atividades estudantis com fanfarras a partir da década de 1950, demonstram os espaços e eventos nos quais os grupos realizavam suas performances, bem como aspectos relacionados à receptividade social destas práticas. As atuações destes grupos ocorreram e ainda ocorrem principalmente em desfiles anuais que são realizados na região central da cidade durante o dia 6 de junho, em comemoração à emancipação política e elevação ao *status* de município de Formiga, e no dia 7 de setembro, em celebração à independência do Brasil.

Considerando que estes conjuntos musicais são categorizados e denominados conforme suas características instrumentais, esse tipo de banda¹³⁸ tem transformado vidas e influenciando culturalmente os municípios em que estão presentes, porém, mesmo diante de sua relevância social e da dimensão de suas práticas, as fanfarras ainda são um assunto pouco explorado no meio acadêmico brasileiro (SOUZA, 2013, p. 15). Neste sentido, delimitamos esta sessão do trabalho para tratar das informações coletadas em torno das atividades ocorridas com as fanfarras escolares em Formiga, levando em consideração as particularidades que este tipo de formação musical apresenta no panorama das práticas musicais em Formiga e que se relaciona mutualmente com processos educativos e culturais, tendo, ao longo dos anos, se expandido como uma tradição duradoura no âmbito da cultura local, sendo mantida até a atualidade.

Por se tratar de uma prática que ocorre vinculada aos espaços educativos formiguenses, de forma geral, podemos dizer que as fanfarras são formadas por crianças e jovens que frequentam os educandários, encontrando na prática musical, uma possibilidade a mais de educação e formação cultural, bem como social. A notória presença feminina na documentação imagética recolhida nas escolas, sobretudo no Colégio Santa Teresinha, surgiu como um grande destaque em relação à participação da juventude em momentos de festividades comunitárias (Figura 262), tanto nas celebrações cívicas (como o aniversário da cidade ou nos feriados nacionais), como em eventos educativos, como, por exemplo, as Olimpíadas Estudantis disputadas por diversas instituições de ensino de Minas Gerais na década 1950.

¹³⁸ Informações mais detalhadas podem ser obtidas junto através da Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras.

Fonte: Acervo do Colégio Santa Teresinha de Formiga



Figura 262: Desfile do Colégio Santa Teresinha de Formiga em 1956

Na iconografia sobre fanfarras, de forma geral, é comum observarmos a participação feminina em funções como balizas, bailarinas, ou compondo a comissão de frente, portando bandeiras e estandartes. Porém, no contexto formiguense da década de 1950, as fotografias evidenciam a presença de garotas como percussionistas da Fanfarra do Colégio Santa Teresinha (Figura 263) e também assumindo funções comumente ocupadas por rapazes, como, por exemplo, a função de corneteira do conjunto musical (Figura 264).

Fonte: Acervo do Colégio Santa Teresinha de Formiga



Figura 263: Fanfarra do Colégio Santa Teresinha de Formiga em 1958

Fonte: Acervo do Colégio Santa Teresinha de Formiga



Figura 264: Desfile do Colégio Santa Teresinha de Formiga na década de 1950

Estas testemunhas oculares surgiram como exemplos peculiares em meio a documentação iconográfica formiguense e, cabe destacar que, por época, a banda feminina foi considerada como uma inovação, já que as bandas das demais escolas eram todas de formação masculina, e foi premiada como vencedora no desfile de abertura da primeira Olimpíada Estudantil em 1956 (Figura 265), diferenciando-se em relação aos demais grupos participantes do concorrido evento (FERREIRA, 2002, p. 57–59).

O desfile de abertura foi no dia 21 de abril e o colégio participou com três novidades: a banda feminina, uma inovação, visto serem as bandas das escolas de Minas todas masculinas; o uniforme branco, que consistia numa saia pregueada branca, uma blusa branca, e a tradicional boina. Levavam a bandeira do colégio, que fora aprovada pela madre provincial Irmã Eurózia Gazzí, e seria adotada como a bandeira de todos os Colégios da Província do Coração Imaculado de Maria, da Congregação das Pequenas Irmãs da Divina Providência, à qual Formiga pertencia. Nessa primeira Olimpíada, o colégio recebeu a Taça Tiradentes como prêmio por ter tirado o 1 lugar no desfile de abertura (FERREIRA, 2002, p. 58–59)

Fonte: (FERREIRA, 2002)



Figura 265: Integrantes da banda do Colégio Santa Teresinha ao lado da baliza e do treinador esportivo, Floriano Simões, em 1956

A presença da banda feminina do Colégio Santa Teresinha pode ser verificada em documentos iconográficos que datam anos da década de 1950 e do começo da década de 1960, participando em diversos eventos realizados no município e em outras cidades de Minas Gerais. Dentre estas ocorrências, podemos destacar sua participação nas comemorações do primeiro centenário do município, no qual o colégio marcou presença ativa com a realização de desfiles que contaram com carros alegóricos e alguns pelotões vestidos em traje de gala que marcharam por ruas da cidade sob o som da fanfarra feminina (FERREIRA, 2002).

Fonte: Acervo do Colégio Santa Teresinha de Formiga



Figura 266: Alunas do Colégio Santa Teresinha no desfile de 1958

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos



Figura 267: Desfile das alunas do Colégio Santa Teresinha em celebração ao centenário de emancipação política de Formiga em 1958

Os registros mais antigos relacionados à grupos percussivos, no estilo banda rítmica, encontrados em Formiga estão relacionados às práticas militares e se fizeram muito presentes no contexto da cidade ao longo de toda sua formação comunitária. É comum que, na iconografia, possamos identificar tambores e cornetas junto ao grupo de soldados. Na fotografia abaixo, sem data específica, mas que compreende ao período entre 1935 e 1942, é possível vermos a Escola de Instrução Militar que funcionou junto ao Ginásio Antônio Vieira. À esquerda, na foto, podemos identificar o Tenente da Reserva Oscar Teixeira de Lima (1894-1980), de pé e portando uma espada; no centro, de ternos claro, temos, à esquerda, Doutor Henrique Braga e, à direita, Antônio Augusto da Costa Leite, conhecido como Tônico Leite, diretor da instituição. De terno preto, também posicionado bem no centro da fotografia, aparenta ser o músico Zico Dantas. Assentados no chão, diante do grupo, é possível identificar quatro músicos, marcadores de tambor, e dois corneteiros, considerados como elementos fundamentais para dar a cadência nas marchas nos desfiles cívicos e para os comandos por clarim (OLIVEIRA, 2017a).

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 268: Grupo da Escola de Instrução Militar anexa ao Ginásio Antônio Vieira

Neste sentido, não podemos deixar de mencionar a influência militar dentro dos educandários formiguenses, sobretudo em relação ao Ginásio Antônio Vieira que funcionava juntamente como a Escola de Instrução Militar e que teve a forte influência do Tenente Oscar Teixeira de Lima (1894-1980) que, nos desfiles cívicos, marchava à frente de seus soldados e/ou estudantes (OLIVEIRA, 2017a).

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 269: Fanfarra do Ginásio Antônio Vieira em 1958

Um outro ponto que chama a atenção, é que os documentos iconográficos que remetem à fanfarra feminina do Colégio Santa Teresinha estão entre as fotografias mais

antigas encontrados até o momento e que remetem às fanfarras estudantis. Assim, nos cabe considerar quais teriam sido as razões para levar um colégio confessional a instituir uma banda percussiva formada por suas alunas em plena década de 1950 e quais teriam sido os impactos desta iniciava na vida das discentes, na instituição, no contexto educativo e cultural formiguense, bem como na sociedade de forma geral.

Fonte: Acervo do Colégio Santa Teresinha de Formiga



Figura 270: Fanfarra do Colégio Santa Teresinha em 1955

Um dos carros alegóricos que desfilou na noite do dia 6 de junho de 1958, fazia alusão às artes (literatura, música, pintura, dança e escultura) que floresciam nos espaços educandários de Formiga e, no caso específico do Colégio Santa Teresinha, se davam sob a tutela do catolicismo. Diante do palanque oficial, a aluna Ana Maria Laudares, saudou a cidade por meio da declamação de um poema alusivo à data composto pela Irmã Maria Elizabete Pitanguí Viana, professora de português e literatura. Também é possível destacar a atuação da Irmã Maria Elizabete não só como docente e poetiza, mas também como compositora, pois é uma das letristas que evidenciadas no acervo de Francisco Fonseca e que produziu peças musicais em parceria com este autor nas décadas de 1950 e 1960, sobretudo hinos e músicas direcionadas à devoção católica. Como exemplo, podemos verificar a letra do Hino Oficial ao Colégio Santa Teresinha, mais fruto da parceria entre estas duas personalidades (Figura 271).

Fonte: Acervo do Colégio Santa Teresinha de Formiga

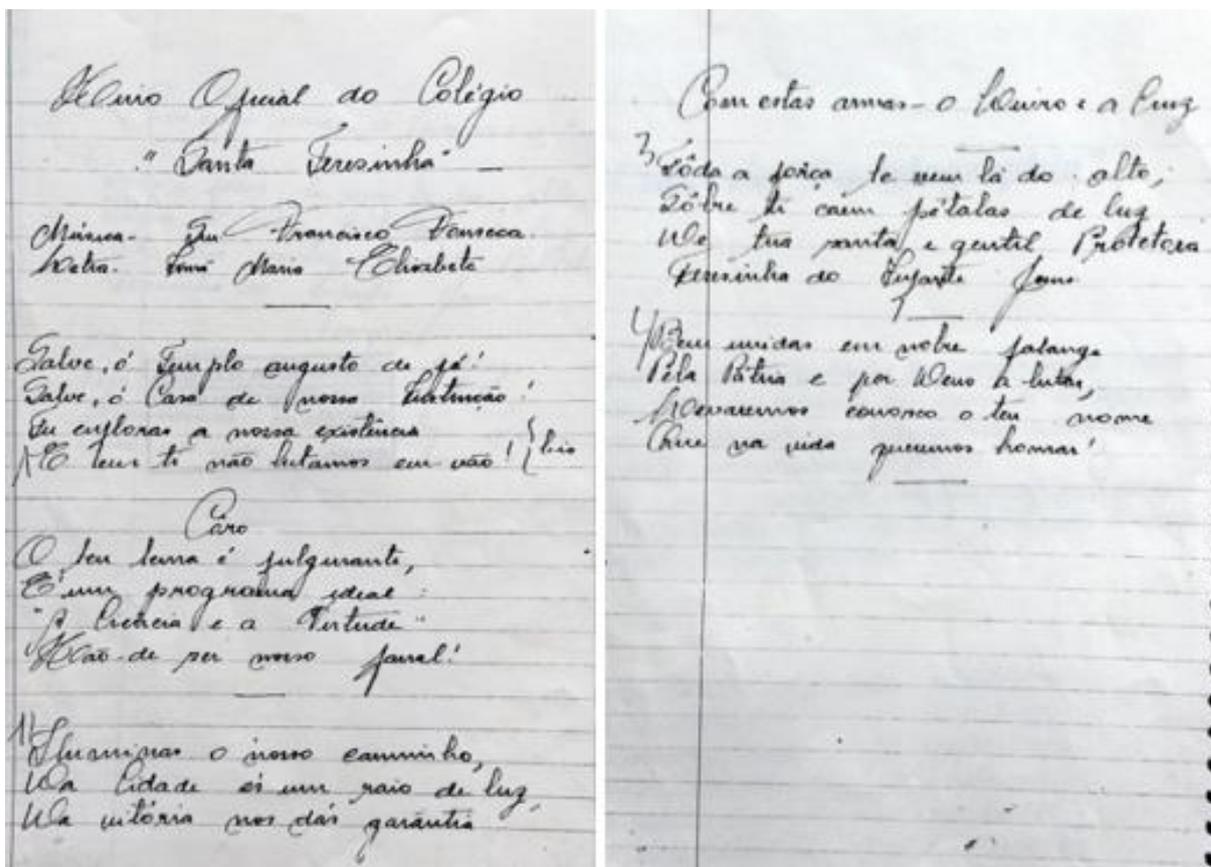


Figura 271: Cópia representando o Hino Oficial ao Colégio Santa Teresinha, músico por Francisco Fonseca e letra de Irmã Maria Elizabeth

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos



Figura 272: Carros alegóricos em 1958

Com o passar dos anos, a fanfarra do Colégio Santa Teresinha foi se transformando, ampliando o número de participantes, passando a incluir meninos e meninas, adotando outros modelos de indumentárias e mantendo-se ativa nos desfiles cívicos na cidade de Formiga até a atualidade. Em 2020 e 2021 não houve realização deste evento devido às medidas adotadas em combate à pandemia de COVID-19, contraindicando a aglomeração de um grande número de pessoas, voltando a acontecer em 2022.

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 273: Fanfarra do Colégio Santa Teresinha na década de 1970

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 274: Fanfarra do Colégio Santa Teresinha em 1998

A reunião de um grande número de pessoas nos eventos no qual desfilavam as fanfarras estudantis pode ser evidenciada praticamente em todas as apresentações cujas evidências oculares dão testemunho, tendo sempre um elevado número de espectadores em diversas outras edições destas festividades que se distinguem até a atualidade. Naturalmente, além da participação discente nestas comemorações anuais serem recorrentes no município e terem se tornado uma tradição, a presença efetiva dos estudantes nos desfiles cívicos permite justificar a multidão significativa que os prestigiava cada recorrência. É plausível considerarmos presença de seus entes familiares dentre os espectadores que assistem essas atuações em meio às grandes festividades, pois, estas, aparentam corresponder a uma identificação social e que se configuram também como momentos de projeção dos alunos das instituições participantes dos desfiles perante a comunidade local.

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*

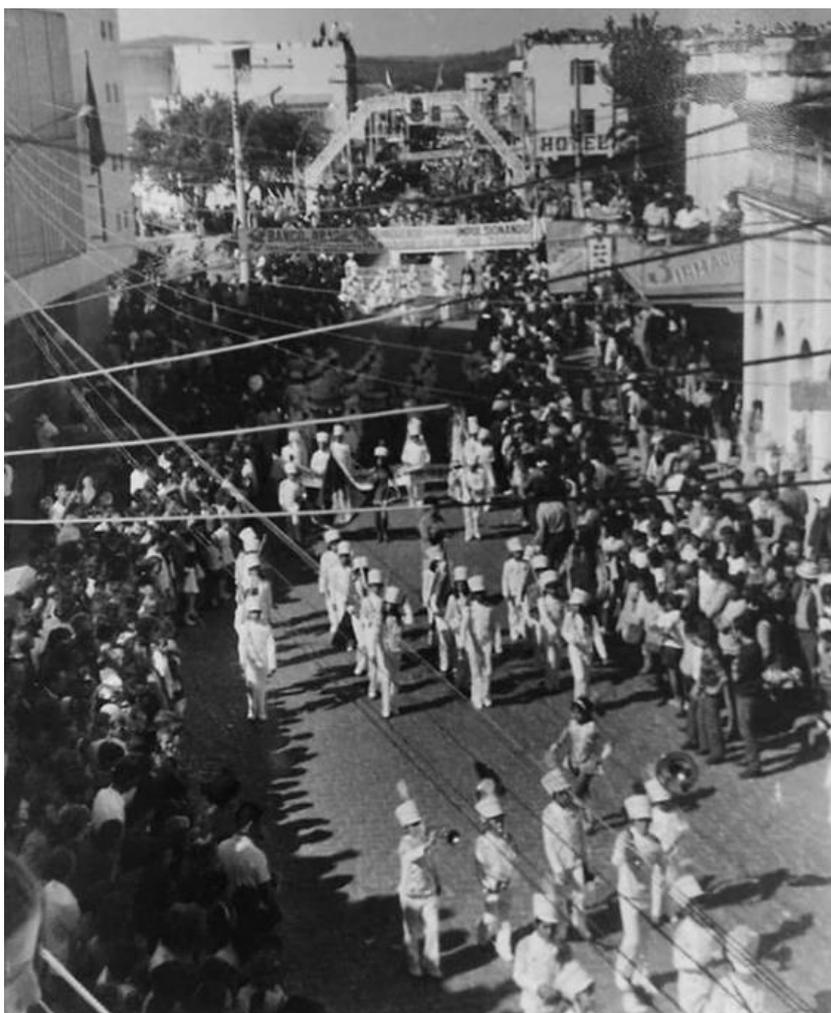


Figura 275: Desfile cívico na cidade de Formiga

A identificação, a partir de uma abordagem discursiva, pode ser caracterizada por seu funcionamento processual, no sentido em que pode sempre ser mantida ou abandonada. É também constituída a partir do reconhecimento de alguma origem comum ou características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou que partem de um mesmo ideal, sendo sustentada a através de recursos materiais e simbólicos (HALL, 2014). Desde modo, a iconografia deflagra um intenso processo de identificação por parte da sociedade formiguense para com os eventos cívicos em honrarias ao município, no quais, os discentes, aos sons dos instrumentos musicais, representam seus educandários em uma situação de exposição social em que vemos a exaltação das instituições, mas também a projeção de si mesmo diante de seus professores, de amigos, colegas, familiares e demais grupos que compõem o núcleo comunitário assim como autoridades presentes no local.

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão



Figura 276: Desfile da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão, antiga Escola Normal em 1986

As fotografias também nos oportunizam perceber a integração entre fanfarras e bandas de música, ou, pelo menos, que as fanfarras contavam com a participação de músicos advindos das bandas que atuavam na cidade, incorporando seus instrumentos na composição o conjunto (Figuras 277 a 279). Como exemplo, foi possível identificar a participação de músicos da Corporação Musical São Vicente Férrer e da Corporação Musical Sagrado

Coração de Jesus, principais bandas em atividade na cidade de Formiga durante a segunda metade do século XX, colaborando com as fanfarras durante determinadas festividades cívicas ou em ocasiões específicas que ocorriam de forma mais esporádica ou extraordinária.

As evidências imagéticas sugerem que as práticas ocorriam por meio de um sistema de parcerias e que havia uma circularidade de participantes de distintos grupos. Há várias fotografias em que, por meio das distintas indumentárias, é possível identificarmos a participação de membros de fanfarras atuando como músicos nas bandas e também o oposto, colaborando com a manutenção das práticas e projeção da representação dos educandários locais (Figuras 277 a 279).

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão



Figura 277: Apresentação da fanfarra da "Escola Normal" foi no pátio do 12º RI (Atual 12º Batalhão de Infantaria de Montanha Leve), em Belo Horizonte, na década de 1960

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 278: Corporação Musical São Vicente Férrer, vestindo branco, juntamente com músicos que também participaram da Fanfarra da Escola Normal, vestindo vermelho, em 1982

Fonte: Acervo pessoal de Maria Aparecida Rodarte Alvarenga Arouca



Figura 279: Fanfarra da “Escola Normal” no pátio do Colégio Santa Teresinha de Formiga em 1966 sob a regência de Orlando Arouca

As evidências imagéticas também nos possibilitam perceber a existência de colaborações entre as instituições educacionais de Formiga que possuíam fanfarras. Em algumas fotografias foi possível perceber a participação de um grupo oriundo de uma escola em eventos realizados nas dependências das outras. No exemplo abaixo, podemos ver a Fanfarra Maria de Lourdes Vaz, da Escola Normal, integrando um evento de cunho teatral no pátio do Colégio Santa Teresinha na década de 1960.

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 280: Fanfarra Maria de Lourdes Vaz nas dependências do Colégio Santa Teresinha

Outro exemplo de integração entre as instituições pode ser verificado em uma fotografia produzida no dia 21 de abril de 1965, por meio da qual, é possível identificarmos o Tiro de Guerra 261, atual TG 04-030, participando, junto com as alunas do Colégio Santa Teresinha, de uma interpretação teatral relacionada à condenação e morte de Tiradentes. Podemos observar que uma estrutura de grande porte foi preparada para o evento, assim como uma encenação tamanha que contou, inclusive, com a utilização de cavalos e também de uma fanfarra que, pela análise das indumentárias, nos possibilita indicar que se trata da Fanfarra Maria de Lourdes Vaz, sediada na Escola Normal.

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & filmes*



Figura 281: Encenação sobre a condenação e morte de Tiradentes no Colégio Santa Teresinha, 1965

O registro mais antigo que demonstra uma atividade com a fanfarra realizada pela Escola Normal de Formiga está relacionado às comemorações do centenário da emancipação da cidade, celebrado em junho de 1958 (Figura 282). A iconografia e o folheto da programação do evento¹³⁹ nos demonstram uma festividade de grande porte e que se estendeu por vários dias, envolvendo diversas instituições do município que se apresentaram com práticas musicais e numerosos grupos alegóricos.

¹³⁹ Consultado no acervo de Claudinê Silvio dos Santos.

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão



Figura 282: Desfile da Escola Normal de Formiga em 1958

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão



Figura 283: Carro alegórico no desfile do centenário de Formiga em 1958

De acordo com as designações da Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras¹⁴⁰, estes conjuntos musicais podem ser caracterizados, principalmente, de acordo sua instrumentação e tipo de repertório praticado, costumeiramente divididos em três grandes categorias, sendo estas: a) Bandas de Percussão, subdividindo-se em banda de percussão marcial e banda com instrumentos melódicos simples; c) Fanfarras, que se subdividem em fanfarra simples tradicional, fanfarra simples marcial e fanfarra com instrumento de uma válvula; c) Bandas, que podem ser subdivididas em banda marcial, banda musical, banda de concerto e banda sinfônica (PIETRA, 2021).

No contexto dos grupos formiguenses, embora sejam denominados apenas como fanfarras dentro do discurso êmico e, de fato, possam ser reconhecidas a partir das subdivisões desta categoria, podemos identificar também que grande parte das formações observadas a partir da iconografia nos possibilitam considerar uma certa maleabilidade em termos de configurações instrumentais, permitindo aproximações com as categorias “Bandas de Percussão Marcial” e “Banda Marcial”, especialmente nas situações em que a Fanfarra Maria de Lourdes Vaz recebia a somatória de músicos advindos de bandas da cidade ou quando atuava em parceria com Corporação Musical São Vicente Férrer.

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão



Figura 284: Corneteiros da Fanfarra da Escola Normal em 1964

¹⁴⁰ Na ocasião desta pesquisa, o site da Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras estava fora do ar, neste sentido, foram consultados trabalhos de outros pesquisadores, como, por exemplo, a tese de Ana Carolina Malaquias Pietra (2021). Endereço eletrônico: <http://www.cnb.org.br/>. Última tentativa de acesso em 23/05/2022.

A flexibilização em relação a formação instrumental dos grupos, especialmente das fanfarras que tiveram a Escola Normal como sede, surge em diferentes eventos e datas ao longo do século XX, tendo variada instrumentação para dar conta das partes melódicas e harmônicas do repertório interpretado que, conforme as fontes iconográficas sugerem, não justificaria a presença de tantos instrumentos de sopro se ocorressem apenas performances puramente rítmicas. Na fotografia a seguir (Figura 285), chama atenção a presença de escaletas em meio ao instrumental do grupo e, mais ao fundo na mesma imagem, também podemos perceber a campanha de uma das tubas que participavam junto à fanfarra em suas apresentações.

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & filmes*



Figura 285: Fanfarra da Escola Normal em 1973

Além destes aspectos performáticos, a presença de variados instrumentos amplia nossa visão sobre os processos de formação e educação musical existentes em torno das fanfarras e dos educandários formiguenses, demonstrando que, em meio a esta cartografia de práticas, formações e espaços educativos em Formiga, poderia existir uma rede de circulação de conhecimentos e habilidades musicais que sobressaltam as fronteiras institucionais. Com isso, é possível conjecturar que um aluno poderia ser, ao mesmo tempo, integrante do corpo discente da Escola Normal e participar da Corporação Musical São Vicente Férrer, transitando com seu conhecimento e habilidade em ambos os espaços de atuação, partilhando saberes, ensinado colegas e também aprendendo com os mesmos em um ambiente de aprendizagem auto-organizado¹⁴¹ em meio à cultura.

¹⁴¹ Conceito que deriva do inglês *Self Organised Learning Environment (SOLE)*, cunhado pelo pesquisado indiano Sugata Mitra (2016; 2019).

A iconografia demonstra que a Fanfarra da Escola Normal era composta por um grande número de tambores de distintas alturas e também por instrumentos de sopro deflagrados em várias imagens que evidenciam suas apresentações em público. Com sua fanfarra, a Escola Normal de Formiga participou de diversos eventos e realizou muitas apresentações em sua cidade e também fora dela, como, por exemplo, a apresentação no pátio do 12º RI (Atual 12º Batalhão de Infantaria de Montanha Leve), na cidade de Belo Horizonte, em meados da década de 1960 (Figura 286). Na mesma capital mineira, em 1966, participou do desfile inicial do II Torneio da Primavera promovido pelo jornal Diário da Tarde e pela Diretoria de Esportes, em parceria com a Escola de Educação Física de Minas Gerais, que foi realizado no Campo do América, ou Estádio Otacílio Negrão de Lima. Neste evento, alguns periódicos da época, registraram a presença de cerca de vinte mil pessoas (DIÁRIO DA TARDE, 1966).

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão



Figura 286: Fanfarra da Escola Normal no 12º IR em Belo Horizonte

Quatro mil garotas desfilaram na inauguração, sábado à tarde, do II Torneio de Primavera, assistido por mais de vinte mil pessoas [...] O verde do gramado foi invadido pela graça dos corpos em bailados sutis e pelo andar que obedecia instintivamente o som da banda que tocava dobrados, marchas e o mais juvenil iê-iê-iê. Depois as meninas dos vinte e dois colégios jogaram flores e balões, e soltaram muitos pombos. No desfile, por cinco pontos de diferença, venceu o Anchieta, que levou até um carro alegórico. Em segundo ficou o Instituto de Educação, em terceiro o Estadual e em quarto a representação de Formiga (DIÁRIO DA TARDE, 1966).

As narrativas históricas sobre a Fanfarra da Escola Normal mencionam sua notável fama e a exaltam como “premiadíssima”, desenhando em torno da instituição um passado de glamour marcante para a comunidade (CAMBRAIA et al., 1986, f. 63). No entanto, mesmo que a presença da fanfarra seja marcante dentre as atividades escolares, não encontramos registros nos documentos curriculares que apontem para sua prática enquanto disciplina ou atividade acadêmica, configurando-se como uma prática extracurricular. Tampouco, foi encontrada qualquer documentação que citasse aqueles responsáveis pela formação, organização, práticas de ensino e ensaio com o grupo, pois, dentre nosso levantamento, o que aponta diretamente para a estrutura das aulas com música, diz respeito somente à uma sala de aula indicada como “sala de música” e que é mencionada como sendo um espaço de boa qualidade e grande, bastante arejada e cujo mobiliário resumia-se somente a um piano em ótimo estado (CAMBRAIA et.al. 1986, p. 29). Por outro lado, narrativas locais apontam e atribuem destaque para a atuação Orlando Arouca (Figura 279 e 280) como maestro desta fanfarra até aproximadamente 1968¹⁴², substituído pelo trompetista Messias Mugango¹⁴³. Há também menções à presença de militares auxiliando na direção musical do conjunto, sendo que, um dos nomes encontrados, se refere a Sargento Amaro, que teria atuado frente à Fanfarra da Escola Normal em 1983.

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & filmes*



Figura 287: Parte dos instrumentistas de sopro da Fanfarra da Escola Normal em 1983

¹⁴² Tal informação foi verificada juntamente a seu filho, Alex Arouca.

¹⁴³ Irmão de Paulo da Paixão Santos que, segundo Gibran Zorkot, era conhecido na cidade como um grande músico, professor de instrumentos de metais e palhetas e também por ter sido maestro na Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus.

As atividades da Fanfarra da Escola Normal, atravessaram a segunda metade de século XX, participando ativamente de diversos momentos significativos na história do município de Formiga e marcando presença anual nas comemorações do aniversário da cidade. A documentação atesta que a fanfarra passou por várias denominações e organizações, assim como a instituição à qual está vinculada, tendo sido conhecida especialmente por nomes como Fanfarra da Escola Normal ou Fanfarra Maria de Lourdes Vaz¹⁴⁴, mantendo suas atividades até os dias atuais como Fanfarra da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão.

Não conheci nenhum adolescente dessas gerações dos anos 60,70 e 80 que não se encantasse perdidamente, com a possibilidade de tocar na fanfarra [...] É que os alunos que formavam no científico saíam da tradicional fanfarra Maria de Lourdes Vaz, quando era dada oportunidade aos novos candidatos a assumir um instrumento e uma vaga na maravilhosa fanfarra. A distribuição não tinha muito critério, a vaga era ocupada por quem chegasse primeiro e daí o integrante tinha que aprender, em tempo recorde, os toques, e pior, se não aprendesse, tinha que passar o instrumento tão disputado para outro integrante, e só não ocorria isso, com quem tinha instrumento próprio, o que era o caso de muitas garotas que tocavam scaleta da minha época, inclusive eu. Aliás cabe destacar, que as mulheres só foram admitidas na fanfarra em primeiro momento para tocar exclusivamente Scaletas, com o tempo fomos conquistando espaço e passou-se a dar oportunidades em outros instrumentos. Além da disputa ferrenha por instrumentos, ainda tinha a disputa pelos uniformes e quepes, que eram levados para serem lavados e rigorosamente passados a ferro impecavelmente para o dia do desfile. Distribuídos os instrumentos, Messias levava todos os músicos da fanfarra para o pátio central da Escola e iniciava os ensaios. Os quatro bumbos ruflavam o início do toque chamando a percussão, as cornetas bem afinadas acordavam no fundo levantando o sopro da banda em estridente algazarra, o surdo marcava a cadência, chamando os taróis a apresentarem seu monumental show. Vez ou outra, a fanfarra baixava o tom e apenas com a marcação da percussão do surdo e dos bumbos e a ajuda do pistão tocado por Messias ou Jefferson, ouvia-se o som abafado dos pífaros e das scaletas em ritmos de sucessos da época, como: Tema de Lara, Eu te amo meu Brasil, hino da bandeira, entre tantos outros que haviam e que me falha a memória os nomes. Todos os dias as 16:30 horas sem falta, estavam todos na escola reunidos para o ensaio. O compromisso era abraçado por todos, com a disciplina de um quartel. Todos nós, sem atraso, comparecíamos e levávamos aquilo muito a sério. Ninguém faltava aos ensaios de medo de perder a vaga, o instrumento, a oportunidade [...] No dia do evento, as famílias formiguenses acordavam cedo e dirigiam-se aos cordões de isolamento, que eram respeitados fielmente, outros, que tinham o privilégio de morar no alto, abrigavam vizinhos e amigos para assistir o espetáculo do desfile [...] A Escola Normal aparecia após o Tiro de Guerra, com seus ponteiros e balizas, a gloriosa fanfarra (premiada até em Belo Horizonte nos Jogos da Primavera), sob os cuidados de Messias e os infundáveis pelotões, cada um representando um tema e carros alegóricos muito bem ornamentados [...] Diante do palanque que era usualmente armado, na Praça

¹⁴⁴ Em homenagem à Dona Pequeninha, ex-diretora da Escola Normal.

Getúlio Vargas, em frente ao Bazar Guri, onde autoridades se reuniam, discursavam e assistiam o melhor que o desfile trazia, as evoluções, os novos toques das fanfarras, os carros e idéias geniais que surgiam no propósito das instituições fazerem boa figura eram exibidos diante das autoridades. Findando as solenidades e o desfile, cada um voltava faminto para sua casa e após devolver instrumentos, retirar uniformes, alimentar-se, voltava às suas rotineiras atividades, apenas com as lembranças de um dia de gala na cidade (CARVALHO, 2018b).

Por meio do jornal estudantil “A Formiga”, no qual os alunos da Escola Normal tinham a possibilidade de se expressa, foi possível encontrar informações referentes à atuação da fanfarra a partir do ponto de vista dos estudantes e apresentando elementos relacionados à história e formação do grupo dentro do espaço educativo formiguense.

Constituiu agradável surpresa para quantos puderam assistir ao magnífico desfile da nossa escola no dia 6 de junho: é que, a par do novo uniforme, vistoso e mais alegre, desfilou ela ao som e ao ritmo da “Fanfarra D. Maria de Lourdes Vaz”. Fundada no dia 14 de maio por sugestão do prof. Hélio Vaz, contando com a orientação artística do Sr. Orlando Rodarte, já com poucos dias de vida, agigantou-se e se apresentou soberbamente, encantando pelo garbo, pelas cadências e evoluções, o que provocou espontâneos e entusiásticos aplausos da população. Será a nossa “Fanfarra” mais um justo orgulho da Escola e dos formiguenses, para a qual solicitamos todo apoio, ao enviarmos nossos parabéns à sua diretoria composta pelos Srs. Prof. Hélio Vaz, presidente; Onézimo E. Lima, secretário; Fernando Barbosa, tesoureiro; Licínio Cunha e Márcio Monteiro, Inocêncio Gondim, e, em especial, à sua patrona D. Maria de Lourdes Vaz e aos Srs. Orlando Rodarte e Fausto Bottrel Moura, cuja desinteressada colaboração possibilitaram a realização do notável melhoramento. Parabéns, e que cresça e apareça (A FORMIGA, 1964 s. p.).

Fonte: Acervo da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão



Figura 288: Fanfarra da Escola Normal no Estádio Juca Pedro em 1966

A documentação analisada, demonstrou também que a atividade da Fanfarra da Escola Normal em Formiga estava relacionada com outros grupos coexistentes durante a segunda metade século XX e nos possibilitou obter informações que vão além do tipo de conjuntos e instrumentação utilizada pelos músicos, mas que, de forma complementar, nos permitem verificarmos ou formularmos questões acerca da atuação daqueles que diretamente estiveram envolvidos nestes momentos. As fotografias que retratam as atividades estudantis com fanfarras a partir da década de 1950, evidenciam espaços e eventos nos quais as instituições atuavam, bem como, fornecem informações que nos permitem considerar uma receptividade social altamente positiva por parte da comunidade.

Foi possível identificar que as fanfarras participavam de eventos em contextos distintos, para além da representação das instituições escolares, se envolvendo com a comunidade de forma semelhante às bandas de música, como a Corporação Musical São Vicente Férrer, vindo a atuar em eventos religiosos ou de interesse social. Como exemplo, por meio das fotos produzidas por Messias Couto e que atualmente estão disponíveis no acervo digital do grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*, podemos perceber a participação da Fanfarra Maria de Lourdes Vaz durante a peregrinação da imagem de Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil, que passou pela cidade em 1968. A Fanfarra da Escola Normal tocou durante a recepção da imagem nas dependências da Igreja Matriz São Vicente Férrer.

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 289: Passagem da imagem de Nossa Senhora Aparecida por Formiga em 1968

A mesma fanfarra também pôde ser identificada em performance durante a Inauguração do Fórum Magalhães Pinto, realizada no dia 6 de junho de 1965 (Figura 290). De

acordo com o depoimento de Jorge Zaidam, “esta solenidade foi abrilhantada pela famosa Fanfarra Maria de Lourdes Vaz, da então Escola Normal, que tive a honra de participar como trompetista”. A integração dos grupos em eventos solenes demonstra que a fanfarra possuía certa distinção e prestígio no município, apontando indícios que nos levam a crer que sua qualidade musical e performática possuía o reconhecimento de boa parte da sociedade formiguense, especialmente daqueles que tinham a influência sobre os acontecimentos e eventos de cunho social.

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 290: Inauguração do Fórum Magalhães Pinto em 1965

A iconografia, sobretudo aquela partilhadas por cidadãos formiguenses no espaço do grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*, possibilitou a identificação de outras fanfarras que existiram na cidade de Formiga e que tiveram atuação durante a segunda metade do século XX, mesmo que, de forma contrastante, suas atividades não surjam de forma tão expressiva como aquelas citadas anteriormente. Neste caso é possível citar a Fanfarra do Polivalente que, segundo o discurso local, ficou pouco tempo em atividade (Figura 291).

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 291: Fanfarra do Polivalente, década de 1980

De forma semelhante, é possível citarmos a Fanfarra do Colégio de Aplicação da Fundação Universidade do Oeste de Minas (FUOM), atual Centro Universitário de Formiga (UNIFOR-MG), que teve sua primeira apresentação no desfile cívico ocorrido em 6 de junho de 1972, em honras ao aniversário do município. Na fotografia a seguir, registrada na região central da cidade, foram identificados Paulo Márcio Senna, Gilson Eddy Vieira, Kiko Costa, Marcus Senna e Adriana Gomes Pereira (Figura 292).

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 292: Fanfarra do Colégio de Aplicação da FUOM

Em meio aos documentos iconográficos, também foi possível identificar a presença de uma fanfarra mirim, composta por crianças que frequentavam o Instituto 6 de Junho, também conhecido como Escolinha da Dona Jalcira, por ter sido fundado pela educadora Jalcira Santos Valadão, localmente renomada. Foram encontrados registros sobre este conjunto musical atuando nas décadas de 1960 e 1970, se destacando especialmente pelo tamanho e idade das crianças que o integravam.

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 293: Fanfarra do Instituto 6 de Junho

É possível perceber que os instrumentos utilizados pelas crianças também eram proporcionalmente menores se comparados com os instrumentos observados nas fotografias que representam os demais grupos. Em uma das postagens no grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*, é possível ler um depoimento escrito por Raniere Carlos dizendo “eu e meu irmão Ralph d’Carlos em 1970 com a roupa da Fanfarra da Escolinha da Dona Jalcira em cima da laje da casa da minha avó” (Figura 294).

Por meio de uma outra fotografia (Figura 295) atribuída à década de 1960, foi possível identificar a incorporação de instrumentos de sopro na Fanfarra do Instituto 6 de Junho. Na imagem a seguir, é possível observar que há duas crianças, um menino e uma menina, diante das fileiras de tambores portando, cada um, sua escaleta.

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 294: Crianças da Fanfarra do Instituto 6 de Junho

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 295: Fanfarra do Instituto 6 de Junho

Outra instituição que, embora não seja exatamente de cariz educacional, mas possui também uma forte frente no que diz respeito à formação de cidadãos e possui suas raízes na Escola de Instrução Militar, é o Tiro de Guerra. Na fotografia abaixo, é possível ver o TG 261 (atual TG 04-030), sob instrução dos Sargentos Batista e Natal, em um evento realizado na Praça Getúlio Vargas, no centro de Formiga, durante uma data comemorativa não identificada, pois a instituição fazia desfilies no aniversário do município, na celebração da independência do país, no dia do soldado, e tinha intensa participação nas diversas ocasiões sociais que aconteciam na cidade (OLIVEIRA, 2017a). Na fotografia a seguir, o corneteiro é identificado por Jorge Zaidam como sendo o atirador Eliône Câmara.

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 296: Tiro de Guerra 261, em 1967

Neste trabalho, já foi possível verificar o quanto os eventos realizados nas ruas e praças de Formiga ao longo do século XX eram aderidos pela comunidade e que a atuação artística dos estabelecimentos educativos locais se fazia presente nas celebrações. Neste sentido, tem sido possível perceber que a cidade era considerada como um espaço de alto nível cultural e intelectual, sendo um polo catalizador para a formação de um grande número de jovens.

Sendo a cidade da zona de melhor nível cultural, com maior número de colégios, com padrão de vida econômica relativamente fácil, costumes respeitáveis, com a melhor rede de assistência médica do interior, os chefes de famílias numerosas, para aqui se transferem, afim de educar e instruir filhos, e como só vem aqueles que tem famílias numerosas, a cidade enche-se de jovens e Formiga se torna uma cidade em que a mocidade constitui imensa maioria (SOUZA JUNIOR, [s.d.] s. p.).

Há que se falar ainda no papel de formadora de músicos que as bandas desempenhavam (CARVALHO, 2007; PIETRA, 2021; REZENDE, 2016a). A maioria dos instrumentistas das bandas não frequentava escolas de música ou conservatórios, sua formação era essencialmente nas próprias bandas, onde entravam ainda crianças, na maioria dos casos, e aprendiam a “ler música” e como tocar um ou mais instrumentos. Destas bandas civis, muitas vezes, seguiam para a profissionalização e também para bandas militares, modelo de qualidade musical, mantendo assim um vínculo de tradição e de história, representando a abrangência social desempenhada pelas bandas de música e pelos músicos militares na sociedade brasileira (CARVALHO, 2007).

O fato desta pesquisa poder ser realizada também a partir de uma visão autóctone, possibilita a partilha de experiências pessoais relacionadas à dinâmica das fanfarras e, deste modo, é possível afirmar que, muitos músicos advindos de contextos externos às escolas formiguenses, auxiliam na prática com estas bandas estudantis, motivados, especialmente, por vínculos afetivos, sentimento de pertencimento ou auxílio comunitário. Estes músicos também oferecem um suporte para as fanfarras a partir de contratação para prestação de serviços temporários e atuação durante um número específico de ensaios e performances com os conjuntos, movimentando parte da economia musical local com negociações que se dão por variadas configurações.

Este tipo de atuação também se configura como mais um meio de geração de renda para músicos e aficionados que, ao longo da vida, passaram por algum processo de formação e se sentem aptos a compartilhar tal conhecimento. Neste sentido, tem sido comum que ao profissional responsável pela direção musical das fanfarras formiguenses seja atribuída a designação de um treinador ou instrutor, ao invés de professor, sendo que, em grande parte das situações observadas, mesmo dentro de um contexto educacional, a regência das fanfarras não se dá por um profissional licenciado em música, mas sim por alguém detentor de um saber a aptidão específica para tal.

As práticas musicais com fanfarras se mostram como um tema promissor para a pesquisa musicológica no interior de Minas Gerais e, possivelmente, para outras cidades do Brasil, tendo em vista seu impacto e receptividade comunitária pelo fato de integrar instituições de ensino, milhares de estudantes e suas famílias no âmbito das próprias escolas, dos desfiles e dos eventos cívicos, surgindo em meio às evidências documentais que nos permitem a construção de narrativas históricas sobre estes contextos.

3.3. Os Carnavais em Formiga

No decorrer das pesquisas sobre as práticas musicais na história do município de Formiga, também foi possível encontrar, nas atividades carnavalescas, uma forte representação das práticas musicais locais no século XX e que puderam ser acessadas especialmente através de indícios imagéticos. De forma complementar, relatos de memorialistas encontrados em publicações literárias, biográficas e em periódicos locais também possibilitaram a realização de análises sobre as práticas musicais relacionadas ao carnaval formiguense.

Para a realização desta parte do estudo, foram consultados os seguintes acervos em Formiga: 1) Museu Municipal Francisco Fonseca; 2) Biblioteca Pública Municipal Doutor Sócrates Bezerra de Menezes; 3) Acervo da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus; 4) Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer; 5) Acervo de Odette Khouri; 6) Sobretudo, o acervo virtual *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*. Este último serviu como principal repositório para levantamento e análise das fontes oculares no decorrer dessa parte da investigação, pois, na busca por uma melhor interpretação de determinadas das fontes, foi possível encontrar, no âmbito das postagens e comentários dentro desta rede social, informações que direcionaram a pesquisa em direção a interlocutores capazes de complementar os dados advindos das fontes documentais. Neste sentido, em prol do levantamento e análise de dados para construção desta narrativa, foi necessário a realização de entrevistas com formiguenses que, graças à sua atuação em contextos de prática musical, testemunharam ou participaram dos episódios incluídos no presente texto.

Uma vez que as fontes que possibilitam a compreensão acerca das práticas musicais sobre o carnaval em Formiga encontram-se dispersas em diferentes acervos, prosseguiu-se com a realização de estudos que pudessem promover conexões entre os dados, fatos, eventos, pessoas e instituições diretamente relacionados à realização destas atividades. Tendo em vista a dimensão do tema e a quantidade de fontes ainda disponíveis para consulta e análise, e que não foram esgotadas por esta pesquisa, evoca-se aqui uma visão geral e espera-se que, futuramente, este trabalho possa servir como documentação acerca deste recorte temático e como um impulsionador à realização de novos estudos, especialmente em torno dos aspectos que configuram uma economia criativa gerada e gerida pelos músicos locais.

Consideramos como fontes para os estudos relacionados com a música, todos os meios que podem proporcionar ao pesquisador informações sobre as práticas inerentemente musicais

ou seus aspectos extramusicais, sejam estas: documentos em seus vários formatos, produções bibliográficas ou pessoas. As fontes propriamente musicais, estão diretamente relacionadas com a prática da música e caracterizam-se pelos registros destes eventos ou como sínteses prescritivas para que estes ocorram, como é o caso de uma partitura. Por outro lado, há fontes que não trazem dados diretamente relacionadas com as práticas musicais em si, mas permitem a compreensão de informações e de aspectos contextuais relacionados com os eventos performáticos (GARCÍA, 2008).

Assim, essas fontes podem ainda ser compreendidas como diretas, produzidas a partir das próprias atividades que as geraram, e indiretas, obtidas como resultados de distintos processos realizados a partir do trabalho com as fontes. No caso da documentação relacionada aos carnavais que foi encontrada em Formiga, existe um predomínio de fontes diretas, geradas a partir das próprias atividades musicais de diferentes conjuntos performáticos, músicos, compositores e muitos outros agentes, cujas práticas tiveram como consequência a produção de documentos iconográficos, hemerográficos, musicográficos *etc.*

Na dinâmica em que uma cidade se insere, podemos identificar que a realidade é composta por diversos grupos e atores sociais que interagem a partir de situações específicas no âmbito do fazer cultural, convivendo com os cotidianos comunitários que lhes são apresentadas ao longo do seu contexto de atuação e, ademais, em meio a esta conjuntura, estes sujeitos ainda se relacionam com suas próprias atividades e produção. Assim, as diferentes formas como os grupos e atores se organizam socialmente em seu tempo, interferem na produção de suas atividades culturais e na forma de recepção, identificação e valorização destas atividades pela comunidade em que estão inseridos. Tais aspectos têm impacto direto na documentação que é produzida e nas ações diretamente ligadas à preservação dos acervos que são gerados ao longo dos anos. Ou seja, o fato do carnaval formiguenses ser uma prática amplamente documentada, deve-se ao fato de ter sido um evento de alta relevância social.

Enquanto os acervos musicográficos encontrados em Formiga preservaram informações sobre um determinado tipo de atividade musical, sobretudo aquelas correlacionadas com música de concerto e bandas marciais, foi possível observar que as práticas musicais ligadas às manifestações populares não passaram pelo mesmo processo de registro e documentação. Podemos compreender que esse contraste ocorre devido às características específicas de cada tipo de música e também devido às configurações específicas dos espaços e instituições no âmbito das quais cada prática musical foi, ou não, gerada, performatizada e documentada. Tal lógica pode ser utilizada para que possamos

compreender a razão pela a documentação, em específico sobre o carnaval formiguense, se dá majoritariamente por vias da iconografia ou da hemerografia.

Assim, embora os documentos musicográficos não componham o conjunto principal de evidências sobre as práticas musicais no carnaval formiguense, favorecem a análise do contexto, paralelamente aos demais tipos de documentos também identificados, como fotografias, vídeos, periódicos e outros. Para melhor compreensão do contexto representado por cada fonte, pressupõe-se a realização de análises externas, por meio, principalmente, de um posicionamento e/ou perspectiva específica que nos permita olhar cada situação para além dos objetos a fim de visualizar aquilo que em diversos aspectos o circundam e estabelecem relações com ele (KORSYN, 1999). Neste sentido, compreende-se que texto e contexto, ou seja, objeto e a conjuntura ao seu entorno, condicionam-se mutuamente e são indispensáveis para a criação das representações que compõem a escrita de nossa narrativa sobre os fatos.

A busca pelos acervos formiguenses vem possibilitando uma análise para além das obras musicais encontradas, permitindo a construção de um olhar crítico em prol da compreensão das atividades musicais ocorridas em Formiga ao longo do seu desenvolvimento comunitário no decorrer século XX, período temporal do qual se enquadra a maior parte das fontes encontradas, sobretudo aquelas de cunho iconográfico.

As fontes documentais levantadas nos acervos em Formiga e os vestígios encontrados na historiografia apontam para uma sociedade que, por época, atribuía grande importância às celebrações carnavalescas no município. A primeira fonte que pode nos remeter a essa visão refere-se ao convite que o então gestor municipal, José Bernardes de Faria¹⁴⁵ (1859-1934), fez ao músico, compositor e carnavalesco João Nazário dos Santos (1873-1926), no final do século XIX, com o objetivo de impulsionar a organização e animação das festas de carnaval no município.

João Nazário dos Santos nasceu por volta de 1873 em Cantagalo (RJ). Ele faleceu em 3 de março de 1926 em Três Pontas (MG). É versão corrente entre familiares que este grupo familiar se originou no interior do estado do Rio de Janeiro, transferindo-se para Formiga a convite do então Prefeito José Bernardes de Faria, no final do século XIX. Seu objetivo principal seria o de organizar e animar o carnaval na cidade. Tinha outras profissões: pintor, escultor, restaurador, compositor, músico, ator teatral e carnavalesco. Por volta de 1898, sua primeira atividade foi comandar a reforma da pintura da hoje demolida Igreja de N.S. do Rosário. Foi, juntamente com Orosimbo Pedro da Silva (Juca Pedro) e João Soraggi, incentivador do teatro em nossa cidade, montando peças teatrais, dirigindo e interpretando peças no Teatro Municipal. Deixou várias peças musicais de cunho religioso e destinadas a

¹⁴⁵ Foi prefeito em dois períodos, 1898 a 1908; 1912 a 1913.

procissões católicas e também para festas profanas, habitualmente executadas pela Corporação Musical São Vicente Férrer. Desgostoso com forma grosseira como foi tratado na década de 1920, mudou-se para Três Pontas, a convite do também formiguense Luiz Frade, onde faleceu. Este autor respeitando a versão familiar, registra sua opinião particular de que seriam eles originários de nossa região, moradores por algum tempo naquela localidade fluminense e regressando posteriormente. Seus pais são de Formiga (SOBRINHO, 2007, p. 2688).

Além de ter atuado no contexto dos festejos, João Nazário teria também sido um dos percussores da prática com teatro, montando, dirigindo e interpretando peças, além de ter composto obras para procissões católicas e outras celebrações seculares para serem tocadas, especialmente, pela Corporação Musical São Vicente Férrer (SOBRINHO, 2007, p. 2688). Entretanto, nos documentos da Corporação Musical São Vicente Férrer que ficaram sob a guarda de seu último maestro, Manoel Luís Duque, não foram encontradas composições de João Nazário dos Santos. Isso pode evidenciar o extravio de parte do acervo original da corporação e o fato de que há uma quantidade considerável de manuscritos sobre música que ainda não foram localizados em Formiga.

Neste sentido, é também possível que a banda que tocava as composições de João Nazário dos Santos não fosse a Corporação Musical São Vicente Férrer, mas sim a banda Santa Cecília, descrita como executora de vibrantes músicas nos festejos carnavalescos em Formiga no ano de 1903. João Nazário é descrito como o grande factótum do carnaval formiguense, responsável pela organização e direção geral do evento, isso incluiria desde os cortejos às apresentações musicais. Juntamente com Aristides Fonseca, participou também da reorganização do Clube dos Democráticos Teimosos de Formiga, no qual atuou como presidente em 1909 (CORRÊA, 1993).

Ainda na historiografia local, foi encontrada uma menção ao papel dos clubes nos festejos carnavalescos que, durante três dias, desdobravam-se em atividades recreativas que eram destaque na região. O Clube dos Democratas Formiguenses, sob a liderança de Alberto Amarante, foi destaque no carnaval de 1903, apresentando três carros alegóricos durante a festa. O primeiro caracteriza-se como uma carruagem de gala conduzindo uma moça luxuosamente trajada, considerada a princesa da festa, e que empunhava o estandarte do clube. O segundo carro fazia referência ao vaso-de-guerra Manaus, um navio que conduzia os soldados brasileiros em demanda do Acre. O terceiro carro representava o balão de Santos Dumont (CORRÊA, 1993), possivelmente assemelhando-se ao modelo N-5, que venceu o Prêmio Deutch após rodear a Torre Eiffel em 1901.

Pouco serão os adjetivos a qualificar a maravilha dos carros a percorrer as ruas da cidade, sem te ver em vídeo e Capricho aos mais ricos carros dos grandes centros. A guarda de honra dos Príncipes, cavalgando lindos animais (muito bem arreados) seguiam os carros alegóricos. Fechava o préstito a banda Santa Cecília executando as músicas mais vibrantes do carnaval. Em frente à residência do Dr. Bernardino Antunes Corrêa, o Dr. Rodolfo Almeida fez vibrante discurso (CORRÊA, 1993, p. 123).

Também no carnaval de 1903, na historiografia local, é possível encontrar uma menção de destaque em relação à Francisco Fonseca (1884-1970), compositor e musicista local que, especialmente na primeira metade do século XX, compôs inúmeras danças para os bailes formiguenses e que, também no carnaval de 1903, regeu um grupo de músicos desta localidade que teriam se apresentado com “chistosas peças carnavalescas de autoria daquele grande músico” (CORRÊA, 1993, p. 123).

Por meio de uma busca hemerográfica, foi possível encontrar uma publicação de 2 de abril de 1905 da Revista da Semana, edição ilustrada do Jornal do Brasil, que era publicada semanalmente. O periódico retrata, sem discorrer sobre o contexto das fotografias, algumas cenas do carnaval do oeste de Minas Gerais, trazendo ao destaque cena carnavalesca do município de Formiga, evidenciando, sobretudo, o quão era expressiva a participação musical durante as festividades daquela época (Figura 297).

Fonte: Revista da Semana (1905)



Figura 297: Banda de Música no carnaval de Formiga em 1905

No primeiro capítulo deste estudo (sessão 1.4), apontamos que a fotografia de 1905 veiculada na Revista da Semana pode corroborar com a hipótese de que o grupo musical retratado poderia se tratar do conjunto denominado como Lira Formiguense, mas não podemos excluir o fato de que esta numerosa banda poderia ser qualquer outra agremiação, inclusive, não devemos também descartar o fato de que, como veremos diversos exemplos a seguir, as bandas que tocavam nos carnavais caracterizavam-se por serem conjuntos sazonais que reuniam músicos advindos de diferentes agremiações.

Ainda nesta mesma publicação, são veiculadas fotografias (Figuras 298 e 299) que possibilitam visualizarmos como se davam os cortejos de carros alegóricos descritos na historiográfica local e nos relatos de memorialistas (CORRÊA, 1993; RIBEIRO, 1966; SOUZA JUNIOR, [s.d.]), caracterizando-se como carruagens repletas de alegorias e que eram puxadas por cavalos. Nas imagens contidas no periódico é possível ver um número expressivo de carros alegóricos na região central da cidade, identificada no periódico como sendo os arredores da Praça Ferreira Pires (REVISTA DA SEMANA, 1905a).

Fonte: Revista da Semana (1905)



O prestito ladeando a praça dr. Ferreira Pires

Figura 298: Fotografia veiculada na Revista da Semana de 1905

As imagens veiculadas pela Revista da Semana, em 1905, chamam atenção não apenas pelas informações oculares reveladas, mas também pela sua característica enquanto publicação do Rio de Janeiro, centenas de quilômetros de distância de Formiga. O que teria atraído a atenção do periódico carioca para o carnaval de uma pequena cidade do interior

mineiro e lhe conferido este lugar de destaque? O fato de João Nazário ter trabalho no Rio de Janeiro antes de vir para Formiga poderia ter influenciado na publicação das fotografias?

Fonte: Revista da Semana (1905)

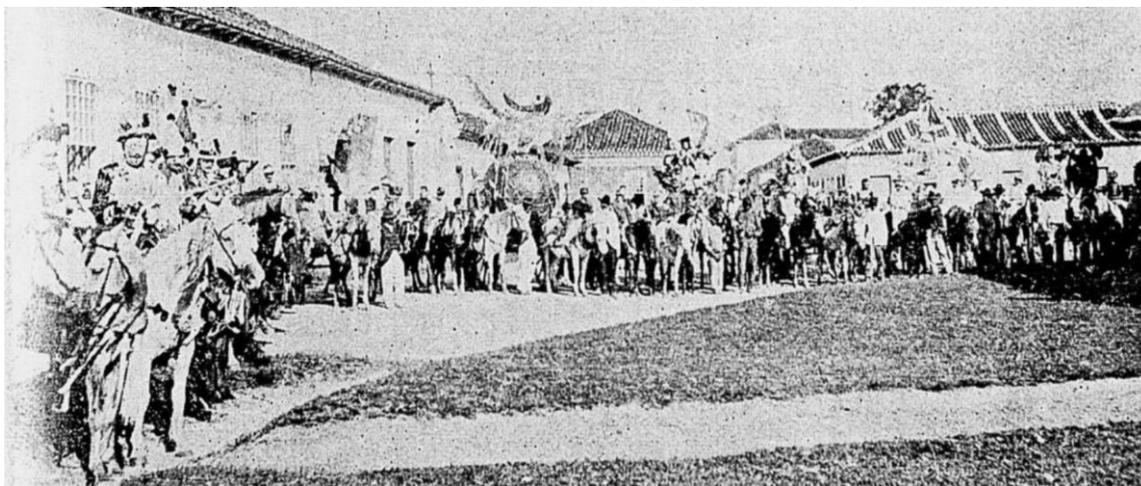


Figura 299: Carnaval de Formiga em 1905

Segundo o que é possível perceber através da documentação acessada, os festejos de carnaval em Formiga no final do século XIX e no início do século XX, tomavam proporções notáveis para a época e para realidade interiorana do município, destacando-se como uma importante manifestação cultural da comunidade que, naquele tempo, era possível observar semelhanças entre os festejos de Formiga e a forma pela qual os foliões festejavam nos carnavais cariocas da segunda metade do século XIX (FLORES, 1996). É possível que isso tenha se dado devido a influência das intervenções do carnavalesco João Nazário.

Limões, bisnagas, confetes e serpentinas em profusão. Os foliões conduziam confete, em sacos, levados por indivíduos pagos para este Mister. Terminados os dias de folguedo, empregados da câmara levavam vários dias na limpeza da cidade, cuja as ruas ficavam tapetada de confete. Muitos leitores, ainda daquela época, hão de se recordar desses fatos e verão que não há exagero no que descrevemos [...] Em 1908, surgiu o Grêmio das Violetas que deixou lembranças [...] Muito poucas vezes se fizeram festejos daquele brilho (CORRÊA, 1993, p. 123).

Um trecho do documento datilografado, autógrafo, contendo as memórias do ex-vereador e comerciante José Augusto de Souza Júnior (1906-1996), localmente conhecido pela alcunha de Juquinha Dragão, também contém informações sobre o carnaval realizado em Formiga nas primeiras décadas do século XX. Este tipo de evento foi descrito como uma festa que marcava época nas redondezas e que era ansiosamente aguardada pela comunidade. De

acordo com o autor, que teve grande experiência na administração pública local, a própria Câmara Municipal de Formiga, por volta de 1918, também votava verbas com o intuito de fomentar os festejos carnavalescos que aconteciam na cidade (SOUZA JUNIOR, [s.d.]).

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos



Figura 300: Grupo carnavalesco em Formiga, 1930

Juquinha também menciona o nome Zé Pereira¹⁴⁶, sendo possivelmente um bloco tradicional, e o cita acompanhado de um palhaço vestido de vermelho que tocava o bombo da Banda de Música ao lado de um corneteiro que era seguido por mascarados usando capuz ou tinta sobre o rosto e que, em forma de um cortejo muito bem alinhado, percorriam as ruas da cidade, realizando inúmeras brincadeiras e cantorias por onde passavam. O memorialista também identifica outra agremiação composta por mais de cinquenta homens mascarados que seguiam em um cortejo organizado em duas filas, nas quais, os integrantes, empunhando varinhas que eram percutidas de forma entrecruzadas com seu par, realizavam passos de dança e entoavam canções¹⁴⁷. Esse segundo grupo era comandado por Zacarias e Beno Preto, bem como por outras pessoas que Juquinha apenas identifica como crioulos e mulatos que percorriam a cidade recolhendo donativos em uma sacola. O dinheiro arrecadado era suficiente para que, no último dia de carnaval, fosse possível viabilizar um farto jantar, repleto

¹⁴⁶ Nomenclatura típica para agremiações carnavalescas em diversas localidades do Brasil.

¹⁴⁷ A presente descrição contém semelhanças com as descrições coletadas sobre as performances e práticas de determinados grupos de Congado em Formiga, realizadas durante os festejos do Reinado de Nossa Senhora do Rosário no início do século XX.

de bebidas alcoólicas, e que somente findava com o repicar dos sinos da meia noite (SOUZA JUNIOR, [s.d.]).

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes



Figura 301: Bloco 13 de Maio, identificado também como Bloco do Zé Pereira

Em suas memórias sobre os festejos, Juquinha Dragão, ainda atribui grande participação, por anos, a um bloco que identifica em suas memórias como “Maria Sem Sal”, mas que, aos poucos foi sendo substituído por pessoas que ele caracteriza como “maltrapilhos mascarados” e “herdeiros degenerados dessa gente espirituosa que punha graça e dava vida ao escalão do carnaval de Formiga” (SOUZA JUNIOR, [s.d.] s. p.). O termo “Maria Sem Sal” relacionado a grupos musicais também foi identificado nas memórias de Arinos Ribeiro (1902-19??), contudo, dentro do contexto das performances do congado durante festividades que ocorriam entre dezembro e janeiro no entorno das Igrejas São Vicente Férrer e Nossa Senhora do Rosário em Formiga.

Segundo este outro autor, os grupos chamados de “Marias-Sem-Sal” eram compostos por aproximadamente quinze ou vinte pares de pessoas fantasiadas e usando máscaras que dançavam uma marcha em duas filas formadas pelos pares sendo que, um indivíduo em cada par, fantasiava-se de mulher (RIBEIRO, 1966). Na hemerografia, também foi possível encontrar informações reforçando que, nas décadas de 1950 e 1960, “blocos populares e

avulsos sempre apareciam, com preferência de homens vestidos de mulheres, caveiras, piratas e gatinhos” (GÉA, 2003 s. p.).

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes



Figura 302: Bloco Carnavalesco dos Artistas

Ao longo do desenvolvimento dos estudos acerca da documentação disponível sobre o carnaval em Formiga, e buscando relacionar as fontes imagéticas com outros tipos de fontes levantadas, tem sido possível identificar a existência dos grupos que participaram das festividades na primeira metade do século XX assim como: o Bloco “13 de Maio” ou do Zé Pereira (Figura 301); o Bloco dos Artistas (Figura 302), cujas características remetem às descrições atribuídas aos “Maria Sem Sal”; o Bloco Flor do Manacá (Figura 303); e o Bloco Electro Jazz (Figura 304).

Na historiografia produzida mais recentemente, é possível encontrar menções à blocos carnavalescos e indicações de registros iconográficos que retratam sua atuação nas décadas de 1930 e 1940, identificando o grupo Flor do Manacá em fotografias especificamente dos anos de 1938 e 1943 (EUFRÁSIO; ROCHA, 2019b).

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes



Figura 303: Bloco Carnavalesco Flor do Manacá

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes



Figura 304: Grupo Carnavalesco Electro Jazz

Uma matriz para mimeógrafo foi encontrada no acervo de Odette Khouri, o documento possui suas iniciais e data do dia 09 de fevereiro de 1982. Por se tratar de uma

matriz para ser utilizada em um aparelho capaz de produzir cópias em alta escala e por encontrarmos algumas destas cópias no referido acervo, é possível considerar que a canção ou marchinha de carnaval intitulada “Zé Pereira”, sem compositor especificado na fonte, pode ter sido veiculada para os participantes do carnaval daquele ou serviu como meio de divulgação da letra a ser cantada pelos brincantes na ocasião das festividades.

No entrudo de 1846, o sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes animou a folia carnavalesca do Rio de Janeiro, com um grupo tocando zabumbas pela rua, era o Zé Pereira, costume português. Os imitadores criaram novos grupos, cantando jocosamente e tocando instrumentos de percussão e sopro. Irreverentemente, alegre e barulhento o Zé Pereira desfilava pelas ruas, arrastando a criançada (FLORES, 1996, p. 157).

O Zé Pereira estaria relacionado ao início das manifestações carnavalescas cariocas na segunda metade do século XIX e, este personagem, teria surgido como um esforço de afirmação sociocultural que passou a ser caracterizado a partir de um grupo de indivíduos que saiam às ruas da cidade com instrumentos de percussão como bumbos, zabumbas, timbas e taróis durante o período do carnaval (FARIA; CAMARGO, 2021).

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

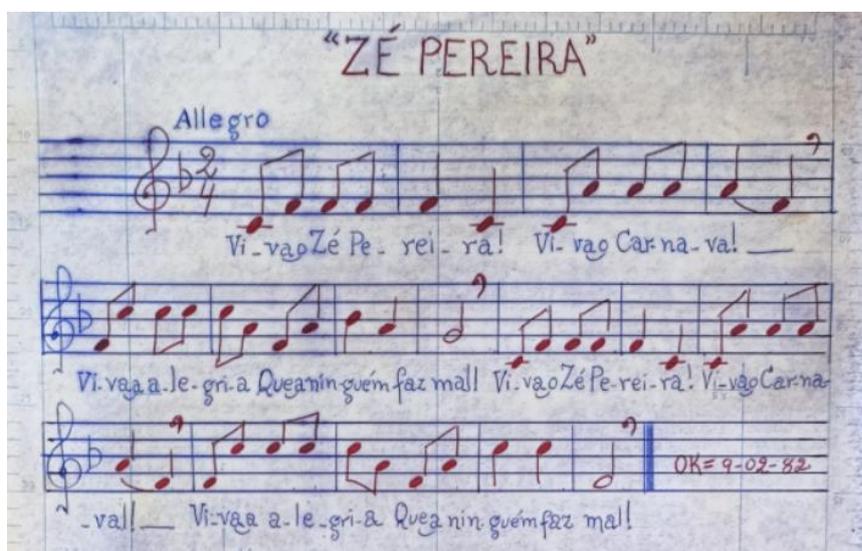


Figura 305: Matriz para mimeógrafo contendo a melodia intitulada “Zé Pereira”, contendo as iniciais de Odette Khouri e a data de 09 de fevereiro de 1982

Entre as décadas de 1950 e 1970, podemos identificar a presença do Conjunto Dália Azul (Figura 306) na documentação iconográfica acerca do carnaval formiguense. O grupo

era composto por vários músicos locais e liderados pelo trombonista José de Oliveira, localmente conhecido como Maestro Zezinho. Segundo o que pode ser possível reconhecer por meio das evidências imagéticas, o conjunto contava com uma formação instrumental que incluía principalmente bateria, trombone, trompete, saxofone, banjo, violão e demais instrumentos percussivos como bongo, pandeiro e maracas.

Além de Zezinho, o conjunto era composto por Antenor Basílio, também trombonista; Zé do Franco, tocando trompete; Wantuil Basílio, Mauri Pereira e Mestre Quinha, no saxofone; Walter Lopes, no clarinete¹⁴⁸; Zinho, também chamado de “Ora Viva”, era responsável contrabaixo, com sua tuba; “Piolho”, no violão; Antônio Crica e Walmir Lopes, no banjo; Milton “Gibi”, Gerny de Souza e Aurélio Jeremias, tocando percussão; incluindo também Donato e Paulo Silva, sendo que, este último, mais tarde veio a se tornar saxofonista¹⁴⁹ (OLIVEIRA, 2021).

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes



Figura 306: Conjunto Dália Azul no carnaval de 1962

Em uma série de entrevistas concedida para essa pesquisa em abril e maio de 2021, Jorge Zaidam de Oliveira, filho do Maestro Zezinho, contou sobre sua infância e adolescência, período em que acompanhou seu pai em diversos carnavais. Zaidam destacou que, em Formiga, existia uma nítida divisão entre as festividades da elite social e as comemorações das camadas mais pobres do município.

¹⁴⁸ Se tornou regente da Banda da Polícia Militar do batalhão de Passos, em Minas Gerais.

¹⁴⁹ Deste grupo, atualmente, estão vivos apenas Walter Lopes, Milton “Gibi”, Mari Pereira e Paulo Silva.

Também haviam bailes no Centro Operário Formiguense, na Máquina de Arroz (Rua do Tomé), Caixote em Pé (Rua Governador Valadares) e na Panela de Pressão, assim demoninado porque era um local fechado e abafado, com pouca ventilação, local onde existiu a primeira fábrica de macarrão, dos irmão Pieroni, destruída por um incêncio, localizava-se na Rua Marechal Deodoro. Durante a folia, a animação ficava por conta de vários pequenos conjuntos, que se formavam apenas durante o período momesco, sendo que os mais constantes foram o do Zezinho do Trombone, do Bolivar Montserrat e do Pranchê. Somente a partir do ano de 1958 foi que surgiu o mais famoso e longevo, que chegou para ficar, era o Conjunto Centenário, que tinha o comando do Messias (GÉA, 2003 s. p.).

Os ricos frequentavam bailes organizados em salões, especialmente no Clube Centenário, localizado na região central da cidade (Figura 307). Por outro lado, as pessoas mais humildes, realizavam suas festas em espaços cedidos, alugados, ou improvisados para a realização dos bailes. Por se tratarem de espaços que ordinariamente não eram utilizados para fins festivos, as ornamentações ficavam, muitas das vezes, por conta dos próprios músicos, que atuavam também como organizadores das festividades de carnaval das camadas populares da sociedade local.

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 307: Conjunto Centenário

Tendo como exemplo a atuação de Zezinho, narrada por seu filho Zaidam, a organização dos bailes de carnaval era também uma maneira por meio da qual os músicos

conseguiam unir sua paixão artística, o momento de performance musical, o entretenimento de participar do baile em si, convertendo essas ações em ganhos financeiros que também auxiliavam na composição do orçamento de suas famílias, já que nenhum destes musicistas tinha a prática musical como principal ofício. Neste sentido, o músico, ao organizar um carnaval, deveria, além de dar conta das especificidades exigidas pelas performances musicais, empenhar tarefas relacionadas à toda a logística de organização e realização dos eventos ao longo dos dias de festividades. Neste sentido, a promoção dos carnavais funcionava como um sistema de fomento à prática musical no município, pois integrava uma cadeia de produção de cultura e entretenimento que era capaz de movimentar economicamente as atividades dos músicos envolvidos.

Os bailes de carnaval das classes mais humildes aconteciam em salões improvisados. Na década de 1950 era em um entreposto de mercadorias existente na Rua Governador Valadares, conhecido pelo curioso nome de “Caixote em Pé”, dado o formato da sua construção. Nos anos 1960 e início dos 1970, salões como os do depósito da “Algodoeira”, na Rua Floriano Peixoto, onde hoje funciona um órgão da Secretaria Municipal de Saúde, da “Máquina de Café”, que existia na Rua Marechal Deodoro, quase em frente ao Centro Espírita Lázaro, do imóvel localizado na esquina da mesma Marechal Deodoro com a Rua General Carneiro e da sede do Vila Esporte Clube, na Rua Lassance Cunha, próximo à Padaria do Lack, serviram de espaços para os bailes populares de carnaval. Outros dois salões também foram utilizados para a realização desses eventos carnavalescos, esses não eram improvisados, foram construídos para, entre outras finalidades, serem locais de dança, eram eles a Sede da Banda (Corporação Musical São Vicente Ferrer), hoje Escola Municipal de Artes Maestro Zezinho e o antigo Centro Operário Formiguense, que já foi extinto, onde atualmente funciona a Loja do Galdino, na Rua Barão de Piumhi, área central da cidade. Lembremo-nos de um baile de carnaval no início da década de 1960, que aconteceu em um salão minúsculo para esse fim, nos fundos da Confeitaria Áurea, onde depois, funcionou a fábrica de sorvetes e picolés “Skimó”, posteriormente substituída, pela Sorveteria do François, na esquina das ruas Silviano Brandão com Monsenhor João Ivo (OLIVEIRA, 2021 [s. p.]).

Um outro detalhe que chama atenção, também recordado por Zaidam, é o fato de que não existia amplificadores eletrônicos no município e que, apenas na década de 1970, o violonista conhecido como “Piolho”, pertencente ao Conjunto Dália Azul, veio a ser o primeiro formiguense a se apresentar utilizando um violão elétrico. Com a ausência dessa tecnologia, conseqüentemente, os repertórios dos bailes eram tocados de forma instrumental ou cantado sem o uso de microfones. Para que se obtivesse a amplificação do som natural das vozes cantores, os musicistas, dentre eles Zezinho, utilizavam um tipo analógico de megafone e que se constituía como um cone de latão com uma alça (Figura 308).

Este mesmo acessório pôde ser identificado por Jorge Zaidam durante uma sessão de entrevista e análise conjunta das fotografias referentes ao contexto carnavalesco formiguense. Além de identificar o utensílio em fotografias do conjunto Dália Azul, dirigido por seu pai, Zaidam foi capaz de identifica-lo também em outros documentos iconográficos selecionados para este estudo, como, por exemplo, na fotografia do Bloco 13 de Maio (Figura 301), nos permitindo perceber a existência de modelos variados deste cone que funcionava como ferramenta de ampliação das sonoridades vocais durante as performances.

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes



Figura 308: Fragmento de fotografia do Conjunto Dália Azul no carnaval de 1955 destacando o cone de latão utilizado para amplificação vocal

A atuação do Conjunto Dália Azul não se continha ao espaço dos salões improvisados para a realização dos bailes, pois, à noite, antes do início de cada baile, o grupo também saía pelas ruas centrais da cidade tocando marchinhas e era seguido por uma legião de pessoas, fantasiadas ou não, sob a lideranças de outro reconhecido personagem desta trama carnavalesca local, um indivíduo denominado como Chico Goião (Figura 309), um dos principais incentivadores das festas e responsável por sua organização. O repertório do grupo se dava ao som de marchinhas tradicionais como “Abre alas”, “Mamãe eu quero”,

“Jardineira”, “Saca-rolhas”, “Me dá um dinheiro aí”, “Cachaça”, “Allah-la Ô” e muitas outras que eram veículas em publicações específicas da época (OLIVEIRA, 2021).

Muitos blocos desfilavam pelas ruas da cidade, sendo o mais tradicional o bloco “Dália Azul”, que era comandado pelo incasável carnavalesco Chico Goião, este bloco trazia uma atração irresistível para a molecada, era o popular “Lalá”, que vinha dentro de um boi, fazendo o papel de um “abre-alas”, para o bloco passar, quando chegava chifrando a todos os transeuntes, promovendo uma correria digna dos antigos filmes de pastelão do cinema mudo (GÉA, 2003 s. p.).

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 309: Chico Goião

O Conjunto Dália Azul também se apresentava em bailes e salões fora da cidade de Formiga, atuando em municípios da região, como, por exemplo, em Itapecerica (Figura 310). No retrato a seguir, que registrou a participação do conjunto durante um baile que ocorreu em Itapecerica no ano de 1962, foi possível reconhecer, por intermédio de Jorge Zaidam, os músicos envolvidos, sendo que, da esquerda para a direita de pé, pode-se ver: Ari (com maracas não mão); Antônio Crica; Maestro Zezinho, com o Trombone; “Nico”; Geraldinho do Trombone; Valter Lopes, com a clarineta; Germy de Souza, que também atuou como pratista da banda São Vicente Férrer; Marcílio, com o piston; Geremias; Robson Soares; sentado, com o violão, sendo identificado um músico de Belo Horizonte apelidado de “professor”; e, mais à direita, o saxofonista, Wantuil Basílio.

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes



Figura 310: Conjunto Dália Azul em um baile na cidade de Itapeverica, 1962

As fontes consultadas indicam que o contexto musical no carnaval formiguense era repleto de atividades que envolviam apresentações musicais promovidas e frequentadas pelos próprios cidadãos. As evidências indicam também a existência de uma economia cultural que era movimentada pelos próprios músicos e atores culturais diante das demandas da sociedade por entretenimento e diversão no contexto do carnaval e dos bailes. De forma contrastante, as fontes que nos permitem analisar as atividades musicais no carnaval de Formiga, tornam-se mais escassas a partir da década 1990 e, mesmo com o advento tecnológico que ocorreu nos anos seguintes e que facilitaram a realização e publicação de fotografias e filmagens, as fontes sobre os carnavais mais atuais não surgem como tanta recorrência nos acervos consultados e nem na hemerografia se comparadas em relação as fontes das décadas anteriores, deflagrando um enfraquecimento da manifestação em âmbito local.

Podemos dizer que os estudos em torno das práticas musicais em Formiga possuem um caráter cartográfico em relação à quantidade de fontes disponíveis para consulta e análise, especialmente, no que diz respeito às diversas atividades que vem sendo identificadas por meio dos acervos documentais, sobretudo imagéticos, e que o carnaval é um dos vários

contextos nos quais os músicos formiguenses interagiam entre si e com a vida da comunidade local.

De forma complementar, por meio de fontes hemerográficas, foi possível identificar que os grupos liderados por Zezinho não se detinham apenas ao carnaval formiguense, mas também atuavam animando jogos de futebol e eventos políticos, aliando-se a um dos partidos existentes no município em meados do século XX. Uma das participações da Charanga do Zezinho, vinculadas ao meio político, está associada à visita do então candidato a presidência do Brasil, Juscelino Kubitschek, à cidade de Formiga para um comício realizado na noite de 02 de setembro de 1955 (SANTOS, 2006c).

O conjunto musical Dalha Azul teve início em 1954, por ocasião da campanha eleitoral do prefeito Ari Aluizio Soares, que contou com o comando de José de Oliveira, conhecido como Zezinho da banda. O conjunto era formado por: Geraldinho, Meirini (banjo), Zezinho (contrabaixo de cordas)¹⁵⁰, Gibi (bateria), mestre Quinha (saxofone), Prego, (ritmo), entre outros. No entanto, quando o conjunto participava de festividades populares como dos blocos de carnaval, animando jogos de futebol ou os comícios do PTB, nestes eventos o grupo passava a ter a denominação Charanga do Zezinho, a qual eu [Claudinê Silvio dos Santos] fazia parte. A charanga era muito fiel ao partido do PTB, uma vez que, não participava de eventos ou comícios da UDV (partido que fazia oposição ao PTB), nem mesmo por uma boa quantia. Faziam a composição da charanga: Zezinho (trombone de vara e vocal), mestre Quinha (saxofone), Milton de Castro (baixo), Antenor (bombardino), Donato (bateria), Prego (ritmo), Zé Nunes (ritmo e vocal), Lalado (surdo) e eu (bumbo). Os conjuntos Dalha Azul e Charanga do Zezinho permaneceram por mais de 40 anos, levando alegria aos formiguenses. Zezinho da banda levou através de sua música a alegria por mais de 40 carnavais, evento que muito o realizava, quis então a providência divina leva-lo justamente em um domingo de carnaval, em 2003 (SANTOS, 2006a s. p.).

Em muitas fontes iconográficas, foi possível perceber a circulação dos músicos em relação aos espaços de práticas e em relação aos próprios conjuntos. Alguns musicistas, por serem personagens muito conhecidos na cena musical do município, são facilmente identificados em fotográficas de diferentes grupos e em diferentes situações, como exemplo, é possível destacar a atuação do saxofonista Zico Dantas (Figura 311) que, integrou diversos conjuntos em Formiga, do Maestro Zezinho (Figuras 312 e 314), e do músico apelidado por “Piolho” (Figuras 313 e 314), figurando esse tipo de atuação múltipla e os trânsitos entre diferentes contextos e grupos musicais.

¹⁵⁰ Neste ponto, aparentemente, há um equívoco do autor, pois José de Oliveira, o Zezinho, era trombonista. Outra possibilidade é que o jornalista tenha se referido a outro indivíduo com o mesmo nome, o que é pouco provável.

Fonte: Acervo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes



Figura 311: Zico Dantas em diferentes grupos musicais na primeira década do século XX

Fonte: Acervo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes



Figura 312: Corporação Musical São Vicente Férrer

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 313: Conjunto do Ari

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*

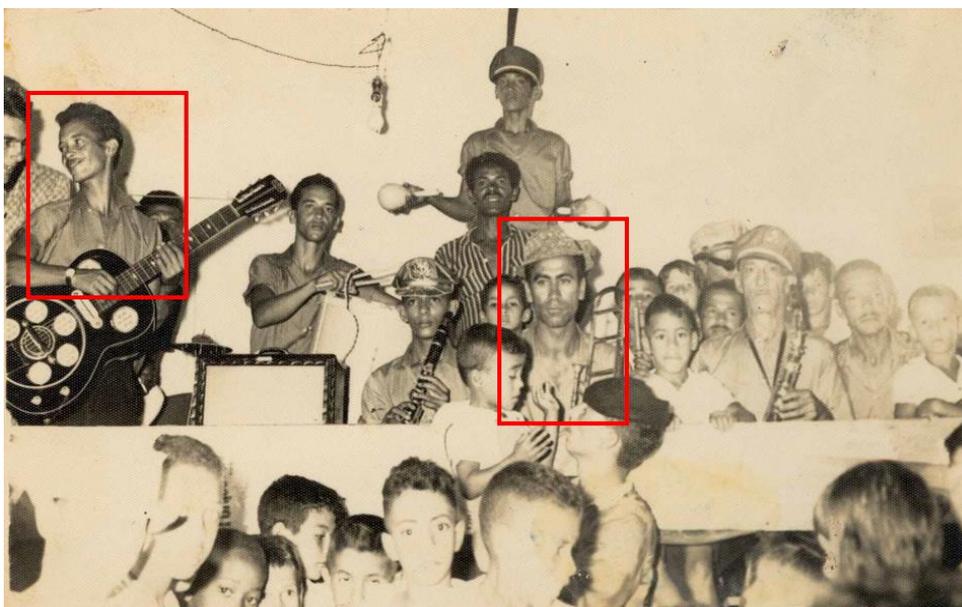


Figura 314: Conjunto Dália Azul em baile no carnaval de 1964 realizado na Máquina do Café

Existem ainda muitas fontes sobre o carnaval de Formiga para serem analisadas, comparadas, confrontadas para que possamos compreender mais sobre sua história, seus personagens, os processos de circularidade entre grupos, a relações entre estes, os mecanismos utilizados pelos músicos para promoção dos eventos carnavalescos, o movimento econômico existente em torno dessas práticas, bem como as formas pelas quais as práticas

musicais e a sociedade formiguense interagiram no âmbito das festividades carnavalescas. São muitas as questões que podemos levantar e ainda há um longo caminho investigativo para ser percorrido em pesquisas futuras em torno desta temática.

Escrever sobre o carnaval em um período de pandemia e diante da crise gerada pela COVID-19 nos levou a refletir sobre a quantidade de situações que a cultura, neste caso formiguense, necessitou atravessar e como, ao longo da história, podemos observá-la sempre como um lugar de refúgio social e está presente em toda configuração comunitária. Nestes tempos, também lamentamos, juntamente com Jorge Zaidam, que, em uma publicação recente, mencionou: “pela primeira vez, em toda a minha vida, vejo um carnaval em silêncio, sem folia” (OLIVEIRA, 2021 [s. p.]).

Tendo também um olhar sobre fontes hemerográficas, encontramos registrado que, dia 27 de janeiro de 1979, foi noticiado pelo Jornal de Formiga¹⁵¹ a participação de diversos grupos musicais no carnaval da cidade, ressaltando os desfiles das escolas de samba Unidos do Quinzinho, Batuqueiros da Alvorada e Unidos da Rua Nova, além da presença de diversas alegorias e premiações em dinheiro em modalidades diversas (Figura 315).

Fonte: Acervo *Formiga, fatos, fotos & filmes*

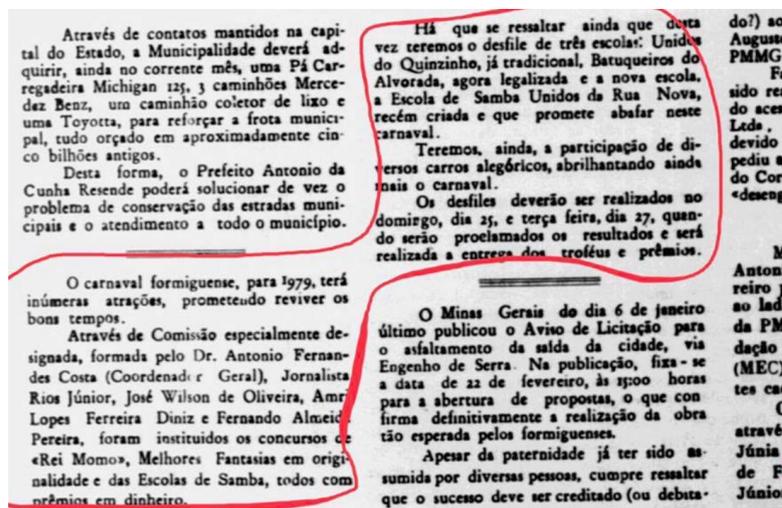


Figura 315: Reportagem do Jornal de Formiga sobre o carnaval de 1979

O texto de 1979, veiculado no periódico local, ainda deixa transparecer que as festividades de carnaval teriam entrado em declínio em algum momento e responsabiliza uma

¹⁵¹ Postagem realizada no grupo *Formiga, fatos, fotos & filmes* por Edson Tavares em 24 de novembro de 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2KRVoKz>.

nova comissão de organizadores pelas ações de resgate que seriam empreendidas naquele ano. No corpo da reportagem, contida no fragmento ilustrado acima (Figura 276), podemos ler:

O carnaval formiguense, para 1979, terá inúmeras atrações, prometendo reviver os bons tempos. Através da Comissão especialmente designada pelo Dr. Antônio Fernandes Costa (Coordenador Geral), Jornalista Rios Júnior, José Wilson de Oliveira, Amir Lopes Ferreira Diniz e Fernando Almeida, foram instituídos os concursos de “Rei Momo”, Melhores Fantasias em originalidade e das Escolas de Samba, todos com prêmio em dinheiro. Há que se ressaltar ainda que desta vez teremos o desfile de três escolas: Unidos do Quinzinho, já tradicional, Batuqueiros da Alvorada, agora legalizada e a nova escola, a Escola de Samba Unidos da Rua Nova, recém-criada e que promete abafar nesse carnaval. Teremos, ainda, a participação de diversos carros alegóricos, abrilhantando ainda mais o carnaval. Os desfiles deverão ser realizados no domingo, dia 25, e terça-feira, dia 27, quando serão proclamados os resultados e será realizada a entrega dos troféus e prêmios (JORNAL DA FORMIGA, 1979).

O carnaval formiguense da década de 1970 contava com grande divulgação e era um evento que atraía muitos turistas para o município, sendo considerado um dos melhores festejos da região. Voltando nosso olhar para os carnavais de rua, em meio a documentação levantada, também foram encontrados folhetos contendo sambas enredo de algumas das agremiações que desfilavam em Formiga, programação dos eventos e ainda muitas fotografias que podem oportunizar a ampliação da narrativa histórica acerca deste evento. A organização das escolas de samba contava com o apoio da prefeitura e seus desfiles durante as festividades ocasionavam na realização de concursos que eram permeados por disputas acirradas em torno, especialmente, da composição dos sambas-enredo, sendo estes, amplamente difundidos entre a comunidade através de folhetos, destacando, aqui as letras e melodias de autoria de Tadeu Leonel Minucci (SANTOS, 2006b).

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos



Figura 316: Folhetos contendo os sambas-enredo dos carnavais de 1977, 1978 e 1979

Segundo uma publicação em rede social, realizada pelo historiador e ex-prefeito, Aluísio Veloso da Cunha (1952-2017), Formiga contava com diversos grupos carnavalescos, dentre blocos e conjuntos musicais, que animavam as festividades urbanas. Os grupos musicais citados por ele são: Flor do Manacá, Electro Jazz e Dália Azul, dentre outros¹⁵². Em meio às fontes analisadas, foi possível encontrar registros sobre a atividade musical destes grupos carnavalescos entre as décadas de 1930 a 1980.

Fonte: Acervo de Claudinê Silvío dos Santos



Figura 317: Conjunto Electro Jazz em 1948

Dentre os grupos musicais que atuavam no carnaval formiguense, pareceu ter sido o Conjunto de Ritmos Dália Azul aquele mais representativo em relação à quantidade de fontes encontradas. O nome deste grupo surge em algumas fontes grafado como “Dália Azul” e em outras como “Dalha Azul”. Através da análise das fotografias encontradas (Figuras 318 e 319), foi possível constatar que ambas as grafias eram adotadas pelos participantes do grupo e também utilizadas durante suas performances, pois podem ser visualizadas em um dos instrumentos musicais utilizado (Figura 318) e em um dos estandartes carregado durante o

¹⁵² Outros grupos são mencionados em comentários existentes sobre a música no carnaval formiguense, como, por exemplo, o Dama das Camélias. Disponível em: <https://bit.ly/2DbJkzs>. Acesso em: 24/11/2019.

carnaval de 1960 (Figura 319). Neste sentido, optaremos por utilizar a grafia “Dália Azul”, por ser mais contemporânea e por ser empregada por vários usuários do grupo *Formiga, fatos, fotos & filmes*, inclusive aqueles ligados a este conjunto musical via parentesco com algum músico, como é o caso de Jorge Zaidam de Oliveira¹⁵³.

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 318: Conjunto do Ritmo “Dalha” Azul (1955)

Em um comentário publicado em 16 de agosto de 2016 no grupo *Formiga, fatos, fotos & filmes*, Jorge Zaidam escreveu sobre a atuação do grupo dirigido por seu pai (José de Oliveira, o Maestro Zezinho), destacando sua participação em eventos na cidade de Formiga e na região ao seu entorno. Em 1955, o Conjunto de Ritmos Dália Azul, era então composto por José Raimundo, Chico, Donato, Gibi, Mestre Quinha, Manoel, Isaltino, Gaspar, Albertino, João Rosa e o casal José de Oliveira (conhecido como Maestro Zezinho) e Alvarina Viana de Oliveira (Figura 318).

Este é o Conjunto Dália Azul, que animou bailes em Formiga e região nas décadas de 50 e 60. Também animou vários carnavais populares com as saudosas marchinhas. Era dirigido por meu pai Zezinho. Dos músicos aí

¹⁵³ Jorge Zaidam Viana de Oliveira é Capitão da Reserva do Exército Brasileiro e Historiador, filho de José de Oliveira, localmente afamado como Maestro Zezinho. Dentre seus trabalhos, publicou em 2017 um relevante trabalho sobre a história militar em Formiga (OLIVEIRA, 2017).

presentes, alguns já partiram para a Morada do Senhor (ZAIDAM, 2016a, 2016b).

Fonte: Acervo *Formiga, fatos, fotos & filmes*



Figura 319: Conjunto do Ritmo Dália Azul durante o carnaval de 1960 em Formiga

Através de uma fotografia do Conjunto Dália Azul, durante uma apresentação no carnaval formiguense de 1960 (Figura 319), Jorge Zaidam (2016b), por meio de um comentário publicado na rede social, identificou os seguintes músicos: Zinho "Ora Viva", no baixo tuba; Zé do Franco, no piston; Tião "Pastelão", tocando o banjo; Aurélio, com a caixa-surda; e, por fim, liderando o conjunto musical, Zezinho no trombone. Também foi identificado um homem de alcunha Lálá, que portava o estandarte do grupo. Neste mesmo depoimento, informou que o bloco que acompanhava Dália Azul pelas ruas era organizado por Chico Goião¹⁵⁴ (Figura 309) e por José de Oliveira (o Maestro Zezinho), este último se encarregando da organização e direção musical (ZAIDAM, 2016b). Estas informações foram confirmadas por Jorge durante as entrevistas realizadas no âmbito desta pesquisa.

Nesta mesma fotografia (Figura 319), seguindo diante do Dália Azul, foi identificado o Bloco dos Gatinhos, cuja atuação pode ser identificada, pelo menos, entre os anos de 1960 e 1979, tendo destaque em meio ao comentário publicado por Roberta Rezende (2016b).

¹⁵⁴ Durante a entrevista realizada em 28/08/2019, Elizabeth Silveira mencionou que Chico Goião era um dos grandes incentivadores do carnaval formiguense

Já desfilei no bloco dos gatinhos. Cada um com fantasia diferente, uma fronha desenhada de gatinho, bem amarrada para ninguém definir os participantes. Nem a gente sabia quem estava no bloco. Tenho lembranças inesquecíveis [...] quando desfilei não tinha mais as varinhas para bater nas pessoas. Foi em 1979. A gente abordava as pessoas na rua, abraçava, cumprimentava, cercavam as pessoas. Era muito engraçado. Parecia que ficavam esperando por mexerem com elas. Hoje isso é impossível por questões de segurança (REZENDE, 2016b s. p.).

Em uma das reportagens sobre os carnavais antigos publicados pelo Jornal Nova Imprensa, na coluna de responsabilidade de Claudinê Silvio dos Santos, foi publicado uma crônica escrita por Francisco José Géa e que teria sido originalmente publicada em um livro intitulado “Formiga, Crônicas da Cidade Amada”, cujo nenhum exemplar foi encontrado ao longo da produção deste estudo. Em sua crônica, o autor apresenta uma descrição a partir de suas memórias sobre os canarvais formiguenses ocorridos nas décadas de 1950 e 1960.

O carnaval, até o final dos anos 60, era uma festa onde a alegria e a brincadeira superava todos os sentimentos que ficavam guardados durante o ano inteiro. Era uma festa aguardada ansiosamente, na qual todos se divertiam a valer [...] Todos participavam da festa com o mesmo propósito: divertir e brincar. As festas de carnaval, em Formiga, eram autênticas, na mais pura alegria. Mais ou menos lá pelo mês de novembro, as emissoras de rádio já começavam a tocar os sambas e marchinhas, que animariam a folia do próximo ano, e com esta prévia apresentação, quando chegava o carnaval, todos já sabiam de cor, as músicas que iriam cantar. Os melhores bailes que presenciei foram, sem dúvida alguma, os realizados no Clube Centenário a partir do ano de 1959 até o ano de 1969. A animação era enorme, a moçada pilava até o sol raiar, sendo que no último dia, no encerramento do baile, o conjunto descia do palco, formando um gigantesco cordão humano, e todos deixavam o salão do clube, terminando o baile ao redor do coreto da Praça Ferreira Pires. Era inesquecível este encerramento [...] Os bailes começavam na sexta-feira, terminando na terça-feira gorda, todos com muita animação, sendo que para a criançada havia a Matinée, como se dizia antigamente. Bem antes, no mês de janeiro, haviam os bailes, chamados Gritos de Carnaval, que também funcionavam como aquecimento para a festa (GÉA, 2003 s. p.).

As entrevistas com Jorge Zaidam foram determinantes para a compreensão de fatos e identificação dos músicos representados pela iconografia levantada nos acervos de Formiga, bem como para a compreensão do contexto em que os músicos viviam. Estas ocorreram entre o segundo semestre de 2021 e o primeiro semestre de 2022, sendo que, em um primeiro momento, se deram através de videoconferência, devido às impossibilidades geradas pela pandemia de COVID-19. Por meio da contribuição deste interlocutor, foi possível identificar muitas das formas pelas quais os grupos se associavam e transitavam entre diferentes conjuntos e contextos.

Na fotografia a seguir (Figura 320), por exemplo, é possível ver o Conjunto Centenário em apresentação no Clube Centenário, se apresentando com o acréscimo de alguns músicos que também participavam da Corporação Musical São Vicente Férrer. Na imagem, da direita para a esquerda, é possível vermos: Agostinho, com o violão; Ibraim, tocando o acordeom; Messias Mugango, com o trompete; Geraldinho, segurando o trombone; não possível identificar o percussionista; Manoel Duque, com o saxofone tenor; Zé Romão, com o sax alto; Ti Carlos, à extrema esquerda, também com o sax tenor. Logo atrás há um músico que não foi identificado.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 320: Conjunto Centenário com reforço de músicos da Corporação Musical São Vicente Férrer

Em uma outra fotografia (Figura 321), foi possível identificar o mesmo tipo de colaboração entre músicos, porém, neste exemplo, foi possível identificar o Conjunto Tropic Capri¹⁵⁵ com o acréscimo de músicos que também tocavam na Corporação Musical São Vicente Férrer em um outro evento de carnaval que ocorreu na sede do Clube Centenário. Da esquerda para direita, podemos ver: músico não identificado, tocando o surdo; o contrabaixista (baixo elétrico), denominado como Corujinha, tocando maraca; Manoel Duque, com o sax tenor; Geovas, com trompete; o cantor não foi identificado; músico não identificado, com tambor; baterista também não identificado; e Orlando Arouca¹⁵⁶, um dos

¹⁵⁵ O nome do grupo advém da junção dos nomes de dois restaurantes da cidade cujos donos se juntaram para a formação do conjunto musical. Teriam sido estes os restaurantes Tropical e Capri.

¹⁵⁶ No acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer há um documento assinado por Olintho Arouca, pai de Orlando Arouca, em 1944. Trata-se de um dobrado chamado "Lúcio Ribeiro" composto por Henrique Escudero e

donos do conjunto, no fundo da foto, à direita, portando algo que se assemelha a uma baqueta e um instrumento de percussão.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 321: Conjunto Tropi Capri

Muitos documentos iconográficos nos trazem informações sobre os grupos musicais que tocaram nos bailes formiguenses ao longo do século XX, nos possibilitando compreender como estes músicos se associavam. A documentação levantada também demonstrou Manoel Duque como uma figura de liderança no que diz respeito às práticas musicais carnavalescas e a formação de conjuntos musicais (Figura 321 e 322), uma vez que este músico, a partir de sua influência na Corporação Musical São Vicente Férrer, tinha acesso direto a diversos instrumentistas do município, participando efetivamente em seus processos de aprendizagem e formação musical, bem como na inserção dentro de um mercado de trabalho existente em torno das performances em bailes e evento diversos. Neste contexto, mais uma vez, podemos perceber a associação entre práticas, formações e espaços no qual a música e seus processos constantemente formativos surgem de forma simultânea como algo em processo contínuo.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 322: Grupo composto por Manoel Duque, Zé Grande, Geraldinho e Vantuil na década de 1960

Nas décadas de 1950 e 1960, os bailes de Carnaval em Formiga aconteciam em distintos espaços do município, dentre estes temos os clubes e salões, como, por exemplo o salão do Centro Operário e o espaço da Sede da Banda. Existiram também vários outros espaços da cidade eram improvisados para a realização dos bailes carnavalescos. Nesta fotografia a seguir (Figura 323), é possível identificar que estes espaços eram ornamentados conforme as características do evento e as condições dos músicos que, como produtores de parte dos acontecimentos, realizavam uma série de tarefas extramusicais.

Zaidam nos informou que seu pai guardava ornamentos e acessório de uso carnavalesco na casa onde moravam e que possuía até mesmo um Rei Momo de tamanho considerável. Na fotografia abaixo (Figura 323), de autoria de Messias Couto e veiculado no grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*, foi possível identificar: Vantuil Basílio, com o sax; Antenor Basílio, tocando o trombone; Zinho, com a tuba; e Donato, na bateria. O trompetista não foi identificado com exatidão, mas existe a possibilidade de se tratar de Jeóvas ou Messias Mugango, ambos eram trompetistas atuantes na época, sendo este último menos provável. O homem portando um tambor e aquele que aparece fantasia de Rei Momo, também não foram identificados.

Fonte: Acervo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes



Figura 323: Grupo Carnavalesco, décadas de 1950 ou 1960

Na fotografia abaixo (Figura 324), nosso entrevistado, Jorge Zaidam conseguiu identificar: Manoel Duque, com o saxofone tenor; Vantuil Basílio, tocando o saxofone alto; por detrás deste último, poderia ser Zé Grande; e Mario Murari, portando o microfone. Nosso interlocutor, durante a análise conjunta desta fotografia, deu especial ênfase ao álbum de partituras posicionado sobre a estante ao lado de Manoel, relatando que existiam vários destes em acervos pessoal, como o de seu pai, mas que, com o passar dos anos, teriam se perdido ou extraviado de alguma forma.

No âmbito da pesquisa sobre as práticas carnavalescas, a documentação musicográfica foi encontrada em menor volume e praticamente todos os acervos. Sobre este tópico em específico, Jorge Zaidam comentou que os grupos preparavam seus repertórios a partir de álbuns que lhes eram enviados diretamente pelo órgão responsável por controlar questões relacionadas aos direitos autorais naquela época.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 324: Grupo carnavalesco na década de 1960

Foram encontradas duas fotografias que, considerando o espaço, os integrantes da imagem e suas vestimentas, claramente representam um mesmo evento, contudo, os documentos datam respectivamente 1960 (Figura 325) e 1963 (Figura 326). No primeiro documento cabe destacar a presença de Chico Goião, agaixado em frente ao grupo de músicos e identificar os músicos: Manoel, com o sax, logo à esquerda; o primeiro clarinetista, também à esquerda, não foi identificado com precisão, mas poderia ser um músico chamado Geraldinho e que era irmão do Messias Mugango; Walter Lopes, tocando o próximo clarinete; e Aurélio na bateria.

Os dois rapazes à direita na foto, assim como o local de realização do evento não foram identificados por Zaidam. O local onde o evento ocorreu não foi identificado também. Ainda nessa sequência de imagens, chama a atenção que Manoel e o clarinetista não identificado trocam de instrumentos, alternando entre o saxofone e o clarinete. Essa troca possivelmente seu deu em função do repertório e o conhecimento dos músicos acerca deste, pois há elementos na fotografia, como o posicionamento das mãos dos músicos sobre os instrumentos e suas expressões faciais que indicam que o registro da imagem ocorreu durante um momento performático, de prática musical em si, e que os mesmos não estavam apenas pousando para que aquela foto fosse registrada.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 325: Carnaval em Formiga, foto datando 1960

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 326: Carnaval em Formiga, foto datando 1963

Este caráter transacional entre os músicos em torno dos diferentes espaços, formações e práticas dos conjuntos que se formavam em Formiga para se beneficiar das demandas

geradas no carnaval, desmonstram claramente aspectos da economia criativa existente em torno desta região por época. Diversas fotografias surgem como evidência e nos possibilitaram identificar músicos advindos de outras cidades da região e músicos que participavam em mais de um grupo, inclusive, transitando entre grupos locais que, por suas razões internas, não se misturavam.

No exemplo a seguir (Figura 327), é possível apreciar uma imagem de um baile realizado no carnaval de 1965, ocorrido em um salão improvisado. Nesta fotografia, por intermédio de Jorge Zaidam, foi possível identificar o seguintes musicistas: Manoel Duque, à extrema esquerda da fotografia; o senhor Avelino, com o clarinete (tratava-se de músico que residia no município de Candeias, mas que, constantemente, atuava em Formiga); Gerny de Souza, com o tarol apoiado em uma cadeira¹⁵⁷. Nesta mesma imagem, ainda há dois percussionistas no centro da foto que não foram identificados. Jorge Zaidam mencionou que acredita se tratar também de integrantes advindos de outra cidade, mas este fato não se comprova.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 327: Carnaval de 1965

¹⁵⁷ Gerny de Souza era um dos integrantes da Corporação Musical São Vicente Férrer e um músico que também atuava no Conjunto Dália Azul, sendo amplamente reconhecido no município por ser um excelente instrumentista, especialmente, no que diz respeito a sua capacidade de improviso. O mesmo detinha uma memória musical afamada e muito comentada entre os demais músicos de Formiga.

Durante as entrevistas cedidas por Jorge Zaidam, foi possível perceber o quanto seu envolvimento com as práticas musicais formiguenses, sobretudo aquelas ligadas ao carnaval, dava-se de forma profunda e afetuosa, deixando que o saudosismos transparecesse de forma muito honesta durante a análise de cada documento. Ao ser questionado sobre os aspectos econômicos envolvidos nas práticas musicais carnavalescas na cidade de Formiga em meados do século XX, Zaidam enfatizou que dificilmente algum destes músicos citados conseguisse viver apenas da performance musical e que geralmente utilizavam suas capacidades como instrumentistas e cantores para conseguirem uma espécie renda extra e que, mesmo que houvessem outras demandas durante o ano para além dos carnavais, como, por exemplo, os comícios políticos, campanhas eleitorais, serenatas, dentre outras atividades, consistiam em um ganho financeiro esporádico e que não oportunizava uma previsibilidade de receita ou o estabelecimento de um fluxo rentável, dificultando a profissionalização neste sentido.

No acervo de Claudinê Silvio dos Santos, foram identificados alguns folhetos de divulgação política contendo um repertório em forma de paródia, criado a partir de melodias amplamente conhecidas pela população como, por exemplo, marchinas carnavalescas e canções sertanejas. Estas músicas deveriam ser acompanhadas por um dos conjuntos musicais supracitados, como a Charanga do Zezinho, tocando a base musical para que o povo pudesse entoar aquelas conhecidas melodias, mas utilizando as novas letras. Logo a seguir, podemos ver fragmentos do “Repertório para o carnaval da vitória” e, embora o documento não possua data, é referente à campanha eleitoral de Mariano Silva, cidadão que foi prefeito entre 1959 e 1962, e, mais tarde, entre 1967 e 1970.

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos

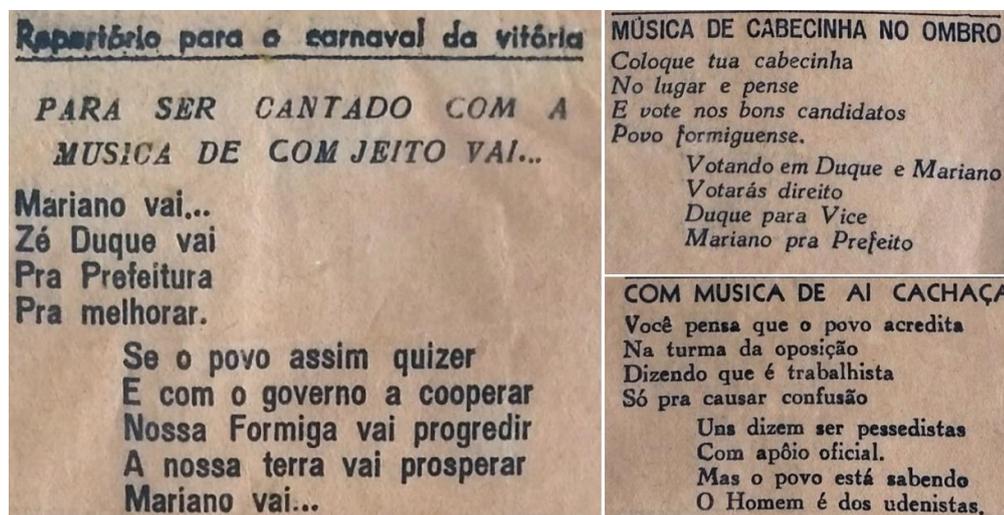


Figura 328: Excertos contendo letras das paródias veiculadas para a população

Fica evidente que o carnaval formiguense foi uma manifestação representativa para que possamos compreender um pouco mais sobre as práticas musicais na história do povo formiguense e que, estes eventos, além de terem ocorrido de múltiplas formas ao longo do século XX, também passaram por diferentes processos de apropriação e expropriação cultural no âmbito das relações simbólicas e hierárquicas dentro da sociedade. Grupos com características e formas de manifestação distintas coexistiam no contexto do município e estabeleciam relações, sejam de proximidade ou distanciamento, sobre as quais ainda não somos capazes de discorrer com precisão, mas que, claramente, evidenciam a multiplicidade do fazer social no âmbito da cultura, se revelando múltipla, mesmo dentro de um recorte temático específico, como é o caso do carnaval em Formiga.

Por outro lado, também não podemos nos esquecer que, muitas das vezes, os contrastes surgem não só nas práticas culturais em si, mas também nos relatos produzidos a partir de interpretações destas. Neste sentido, foi encontrada uma menção sobre um grupo carnavalesco formado por pessoas da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e que integravam grupos de congado. O documento traz a impressão do autor sobre a prática do grupo e o descreve como uma manifestação atípica, tratando-a como algo exclusivo das manifestações carnavalescas locais.

Na cidade, também havia um bloco diferente, que era uma mistura de bloco carnavalesco com Folia de Reis. Seu nome era “Turma do Ra-Ra-Ra”, seus integrantes se caracterizavam como a turma de “congadeiros”, mas vinham com o rosto pintado, eram confadeiros, com uma mistura de carnaval, vinham tocando violões e caixas de percussão, jamais entendi aquela manifestação. Saíam durante os 3 dias de carnaval, abordando, geralmente, um estabelecimento comercial, onde cantavam inicialmente o seguinte versinho: “Chegou a turma do Ra-Ra-Ra, se você não me dá, Deus vai te castigá” – logo em seguida, pediam esmolas. Esta estranha e diferente manifestação carnavalesca, por estas minhas andanças pelo país, somente aqui em Formiga foi que presenciei, e quem comandava este pessoal e o Crespim (GÉA, 2003 s. p.).

As fontes encontradas que remetem ao carnaval formiguense, advém da oralidade ou são majoritariamente iconográficas e hemerográficas, assim, tendo em vista a dimensão dos acervos musicográficos já levantados até o momento, podemos considerar que a presença de partituras contendo repertório carnavalesco é mínima. Ainda há um outro tipo de fonte menos abordada neste estudo, mas que pode ser indicada para análises futuras, além de possuir uma função também ilustrativa no que diz respeito aos desfiles das escolas de samba da Formiga

na década de 1980. Por meio do *QR-Code* a seguir (Figura 329), é possível acessar a gravação do carnaval de 1988, que foi realizado no município. O acesso a esta gravação foi obtido a partir da publicação de Gilson Vieira Eddy no acervo do grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*, realizada em 6 de julho de 2019.

Em meio as cenas e aos depoimentos gravados, podemos identificar diversos aspectos da performáticos existente em torno do evento, como se davam as dinâmicas dos desfiles e qual a participação das práticas musicais neste contexto. No vídeo, também existem relatos de pessoas envolvidas com a organização das escolas de samba, trazendo importantes informações sobre o contexto destas agremiações e sobre sua participação no carnaval de Formiga daquele ano.



Figura 329: Filmagem do Carnaval de 1988 em Formiga

3.4. Música e Religiosidade

Os documentos encontrados nos acervos em Formiga nos trazem diversos indícios que permitem compreender melhor alguns dos aspectos musicais que estiveram relacionados à eventos religiosos como, por exemplo, a realização das celebrações que anualmente ocorreram no período da Semana Santa Católica ao longo do século XX. Foi possível encontrar folhetos contendo programações das festividades em determinados anos, comunicados, reportagens em jornais, convites, relatos de memorialistas, bem como menções à grupos específicos e aos repertórios que, tradicionalmente, eram tocados e/ou cantados neste recorte de tempo do calendário católico¹⁵⁸.

¹⁵⁸ A Semana Santa, diz respeito ao período entre o domingo de ramos e o domingo subsequente, denominado como domingo da ressurreição ou domingo de páscoa. Os dias, ao longo desta semana, recebem uma denominação especial, sendo: domingo de ramos; segunda-feira santa; terça-feira santa; quarta-feira santa; quinta-feira santa ou dia de endoenças; sexta-feira santa ou sexta-feira da paixão; sábado santo ou sábado de aleluia; finalizando no domingo de páscoa ou domingo da ressurreição.

Arinos Ribeiro (1966), descreveu como se dava a organização da Semana Santa que ocorria em Formiga no início do século XX, trazendo uma explicação detalhada sobre as celebrações de cada um dos dias desta semana. O autor, de forma saudosista, enfatiza a beleza e a dimensão da festa, destacando, em suas interpretações, um intenso envolvimento da comunidade e das irmandades religiosas nas ocasiões diárias, a integração entre os espaços da Igreja Matriz e da Igreja do Rosário. O memorialista ainda enfatiza a participação dos sineiros, do coral da igreja e da banda de música acompanhando as procissões e os cortejos que transportavam as imagens de santos como Nosso Senhor dos Passos, Nossa Senhora das Dores e também da sagrada cruz.

Não tenho a esperança de jamais assistir a uma festa religiosa tão linda, tão cheia de irreverências inocentes e tão concorrida como a “semana santa” comemorada em minha cidadezinha, lá nos primeiros anos deste século. Quase que a população inteira dos arraiais, povoados e roças do município vinha para a cidade e ali ficava a semana inteira, como nas festas de natal, hospedada, arranchada ou mesmo acampada, tendo por teto os seus carros-de-bois. Os padres, todos naturais do município, recebiam a colaboração e cooperação do povo em geral e principalmente do comércio, por intermédio da “comissão de festeiros” previamente nomeada e composta de elementos da mais alta representação social (RIBEIRO, 1966, p. 97).

Assim como já foi relatado anteriormente, sobre os festejos de natal e aqueles referentes à tradição do Congado ou Reinado de Nossa Senhora do Rosário, podemos perceber que, de forma geral, as festividades religiosas que ocorriam em Formiga no início do século XX atraíam fieis do município e também dos seus arredores, aumentando a circulação de pessoas em sua área mais urbanizada e congregando milhares de pessoas nas celebrações que, para além de um culto, também podem ser compreendidas como um tempo e espaço dedicado ao lazer e ao entretenimento.

A cidade comemorava a “semana santa”, todas as casas estavam ocupadas, pois intenso era o número de forasteiros que aqui vinham nesses dias, santificar-se e festejar ao mesmo tempo, com os ruidosos e caprichadas programas religiosos, hoje muito modificados e despersonalizados. Festejos de “Semana Santa”, era acontecimento que sacudia a cidade em todos os seus quadrantes, e nesse fervedouro, arranchamo-nos numa desconfortável casinha da Água Vermelha (SOUZA JUNIOR, [s.d.] s. p. [p. 109 do manuscrito]).

Os festejos realizados na Semana Santa em Formiga, embora se configurassem como eventos de cunho religioso e que se destinavam à manutenção da fé vigente na comunidade

(ao menos por sua maioria), também podem ser interpretados como espaços de intensa socialização e que se relacionavam diretamente com valores extra religiosos, vinculados à gestão de *status* sociais e seus papéis na sociedade.

As procissões religiosas, eram antigamente, muito mais frequentes, como também tinha maior significação social, pois tempo de “festa na igreja” era dos vestidos novos, dos casamentos, e reparações espirituais [...] As procissões nos assanhavam e nos inteirávamos de tudo que lhes dizia respeito, mas, nelas só tomam parte mais salientes os meninos de posição social, o que nunca éramos, e por isso, torna-se difícil a nossa inclusão, pois, de outro lado, o “pistolão” já era instituição nacional, e sempre tinha uns meninos ricos, que obtinham primazia sem grande esforço. A confissão e presença na igreja era um passaporte para conseguir um bom lugar nos festejos, e isso era uma questão de honra e prestígio (SOUZA JUNIOR, [s.d.] s. p. [p. 76 do manuscrito]).

Neste sentido, um dos relatos de Arinos Ribeiro (1966), deixa transparecer que, até mesmo no espaço das festividades religiosas, haviam manifestações veladas de interesses de ordem política e social de grupos específicos da comunidade que se aproveitavam das celebrações para se projetar para a comunidade. Podemos perceber que tais estratégias de projeção se desfrutavam de um arcabouço socialmente construído e validado, e que, não por acaso, ocorrem em espaços onde há um direcionamento da atenção das pessoas, ou seja, da população em geral, e utilização de mecanismos de distração como o culto, a reunião, o evento, a própria música, bem como o encantamento e entretenimento gerado por esta última.

O andor de Nossa Senhora das Dores era carregado pela Irmandade de seu próprio nome, com opas creme com cabeção roxo. Atrás do andor vinha o padre, sob o pátio em cujas seis varas pegavam os figurões da alta representação política local, cada qual querendo impressionar mais o eleitorado católico [...] Fechando a procissão, vinha, em seguida, a banda de música, o coral da Igreja e a massa popular. Todo o trajeto era acompanhado pelo dobrar de todos os sinos (RIBEIRO, 1966, p. 100).

Retomando nosso olhar para as práticas musicais, os relatos de memorialistas nos permitem perceber características dos eventos à luz de sua interpretação e também elementos pontuais da realização das celebrações, como, por exemplo, a participação de grupos musicais e aspectos da atmosfera sonora que estes proporcionavam naqueles dias da semana em que “essa procissão era muito concorrida e acompanhada pela banda de música e do dobrar dos sinos [...] os sinos começavam a entristecer o povo com seus dobres pungentes, convidando-o à contrição e respeito” (RIBEIRO, 1966, p. 98–99). Os elementos musicais que formavam a paisagem sonora que fazia fundo à Semana Santa e surgem como substâncias essenciais na

condução do ânimo e do humor da comunidade naqueles dias, demonstrando também a existência de repertórios específicos ou convenções de ordem musical que tangem também a participação dos sineiros, tradição graficamente pouco documentada.

Também é evidente que a presença de elementos musicais estava para além dos sinos e da banda, pois o memorialista Arinos Ribeiro (1966), ainda cita a presença do coral da igreja acompanhando os cortejos. O que não fica claro em nenhum dos relatos analisados é quais são os momentos exatos de intervenção da banda e quais são aqueles em que o coro contribui com a celebração, pois o autor não oferece detalhamento sobre a performance de nenhum destes grupos.

Num dos cantos do largo era armado o púlpito. Quando as procissões chegavam, lá já estava o padre pregador pronto para o sermão do encontro [...] Terminado o sermão, organizava-se mal-e-mal uma única procissão, de volta à Igreja. Seguiam as Irmandades em alas, o andor de Nossa Senhora das Dores, o andor do Senhor dos Passos, depois o pátio, a banda de música, o coral da Igreja e num grande atropelo, a massa popular, agora já composta de homens e mulheres, numa mistura um tanto profanante. Chegada a procissão, os andores eram colocados sobre bancos na nave superior, um de cada lado, com os Santos de costas para o altar-mor. Não havia sermão na Igreja. Eram colocadas as “salvas”, uma para cada andor, para colherem as espórtulas, bem como as fitas, largas e roxas, para a osculação do povo (RIBEIRO, 1966, p. 103).

Uma descrição mais detalhada acerca das realizações musicais durante a Semana Santa em Formiga surge na descrição que Arinos faz sobre o dia de Sexta-feira Santa, ou Sexta-feira da Paixão. Primeiramente, ao longo do dia, o autor descreve uma cena de profunda introspecção por parte das famílias formiguenses e, mais uma vez, por meio da descrição de uma paisagem sonora, direciona o leitor a perceber sua interpretação quanto ao cenário local.

O comércio em geral fechava as suas portas. Nem os animais nem as próprias galinhas eram soltos, nesse grande dia, para as ruas, como de costume. Os ruídos mais altos eram considerados profanos. Não se ouvia sequer um apito de máquina nem mesmo as da estrada de ferro [...] Os sinos eram silenciados e o próprio relógio da Matriz era desligado. Nas casas ouvia-se apenas o chiado das panelas em as quais se preparavam as substanciais bacalhoadas e, à volta das Igrejas, o estalar lúgubre e intermitente das matracas (RIBEIRO, 1966, p. 104).

Na noite de celebração, a música volta à tona, mantendo ainda o caráter lúgubre característico àquele dia da Semana Santa. Os sinos são silenciados e, nesta ocasião, substituídos pelas matracas, instrumento composto por duas tábuas de madeira ou possuindo

uma haste de metal sobre uma tábua que, durante sua percussão, produz um som estridente e seco. A matraca também é tradicionalmente utilizada em celebrações de cunho fúnebre e, especialmente, na celebração da Encomendação das Almas¹⁵⁹, evento que, embora não tenha sido estudado ainda em Formiga, surge na fala de antigos moradores, especialmente nas regiões mais afastadas do município, e está presente em diversas comunidades do oeste mineiro, sobretudo naquelas localizadas em lugarejos da zona rural (EUFRÁSIO, 2018c; EUFRÁSIO; DUARTE; ROCHA, 2018).

O canto da Verônica surge como principal acontecimento musical na noite de Sexta-Feira da Paixão e acontecia em meio à procissão e às teatralizações realizadas no decorrer da celebração. Por detrás do tom irreverente apresentado por Arinos Ribeiro (1966) e de suas interpretações críticas sobre os eventos que descreveu, foi possível identificar aspectos referentes à performance musical e a interação desta com o evento em si, bem como o comportamento e receptividade do público presente.

Às vinte horas, com o largo apinhado, começava a cerimônia do descimento da cruz [...] A procissão saía sempre depois das vinte e uma horas. Não era acompanhada pelo dobrar dos sinos e sim pelo estralejar macabro das matracas [...] Nesta procissão tomavam parte diversas figuras vivas, muito bem caracterizadas, como passo a descrever: Logo após o esquife, que era conduzido, que era conduzido, sob o pálio, por quatro apóstolos de sotainas brancas e capuz, vinham as figuras de Abraão e Isaac. Este, representado por um menino trazendo às costas um feixe de lenha, era seguido por Abraão que erguia uma espada sobre sua cabeça. Na posta da espada era amarrada uma fita e, segurando a outra extremidade da fita, um “anjo”, que seguia a Abraão. Logo a seguir, vinha Maria Madalena, com sua vasta cabeleira solta, São João Batista, com seu bordão e couro de onça, as três Marias com seus vestidos pretos, véus sobre os rostos e coroas de flôres nas cabeças. Após vinha o centurião e por último a Verônica, figura representada por uma das moças da cidade que soubesse cantar e ao mesmo tempo tivesse cabelos compridos e fosse bonita. Esta belíssima trindade não era fácil de encontrar-se numa só pessoa distinta, por isso nós tínhamos de aguentar com a Alzira mesmo, todos os anos. A procissão, no seu giro, parava nos diversos “passos” e então Verônica cantava trepada num caixote vazio, que era carregado por um moleque que a acompanhava [...] Verônica cantava fanhosamente enternecedora ária em latim, desenrolando, no meio da ária, uma tela, que suspendia a tôda altura dos seus finíssimos braços, exibindo ao povo, com duas rodadas lentas sobre o caixote, a effígie em sangue do rosto de Jesus. Em seguida, vinham dez “anjos” em alas, carregando, cada um, um dos instrumentos do martírio, em miniatura. Logo após o andor de Nossa Senhora das Dores, o padre sob o pálio, o coral da Igreja, a banda de música e, fechando, o séquito, a massa incontável que mais parecia estar acompanhando Judas do que Jesus. O tumulto que fazia exigia que o padre,

¹⁵⁹ Sobre este tema, suas características, operacionalização e sua ocorrência no oeste mineiro, existe uma grande produção bibliográfica que pode ser consultada (EUFRÁSIO, 2018a; EUFRÁSIO; DUARTE; ROCHA, 2017; EUFRÁSIO; ROCHA, 2019c; MELLO, 2016; OLIVEIRA, 2017b).

de vez em quando, mandasse parar os andores a fim de, virado para o povo, silabar três, quatro, cinco “psius” acompanhados de xingamentos leves em respeito ao ambiente. Tôda vez que a Verônica exibia, no meio do canto, a tela com a efígie do rosto de Jesus, toda a procissão se ajoelhava, menos aquela multidão profana, que só se agachava (RIBEIRO, 1966, p. 105–107).

Em meio aos vários eventos que compõem a Semana Santa Católica, tradicionalmente, na noite da Sexta-feira da Paixão ocorre a Procissão do Enterro, última cerimônia do dia santo cuja celebração tem origem medieval (identificada no Brasil desde o século XVI) e simboliza o cortejo do sepultamento de Jesus (CASTAGNA, 1999, 2001). Em meio a procissão realizada na ocasião, surge a figura da Verônica, que em determinados pontos do percurso em que o cortejo para, entoa um canto monódico, sem acompanhamento e de caráter melancólico, enquanto demonstra uma representação do Santo Sudário. Em algumas cidades do interior de Minas Gérias ainda há a tradição desta mulher subir em um banquinho de madeira para realização de um ato que envolve música e dramaturgia. O cântico entoado tem seu texto originado de um trecho das Lamentações de Jeremias, referente ao versículo doze do primeiro capítulo de seu livro bíblico (GOMES; FONSECA, 2019).

No âmbito da teatralização que ocorre na cerimônia e seus simbolismos, por meio da voz desta mulher, ressoaria a voz do próprio Jesus e essa representação se dá de modo concomitante com o ocultamento temporário do rosto da mesma em favor da exposição da figura de Cristo no Santo Sudário. Deste modo, na dramatização da Verônica, ocorre a constituição singular do próprio homem, que é simultaneamente divino num mesmo corpo, coexistindo por meio do vínculo e da separação representadas pelo mesmo sudário. Neste sentido, as mulheres que desempenham este papel, expressão por meio de si a persona de Jesus, representando-o num momento específico de sua paixão (PEREIRA, 2015).

Em meio aos documentos musicográficos encontrados no Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer, foi possível identificar uma cópia realizada por Pedro Severiano de Deus em 3 de abril de 1917, contendo a monodia *Heu Domine* (Figura 296), tradicionalmente relacionada ao Canto da Verônica e que também vai de encontro ao responsório cuja performance se dá pelas Três Marias, remetendo às antigas carpideiras que choravam nas ocasiões fúnebres (GOMES; FONSECA, 2019).

Conhecidas por Três Marias ou *Heús* (denominação em latim), tradicionalmente, cantam somente na procissão do Enterro, que ocorre na Sexta-Feira da Paixão. Geralmente, vestem longas túnicas e utilizam um véu cobrindo a cabeça, de forma similar à própria Verônica. Portando velas acesas, em coro, elas respondem à essa personagem cantando:

“*Heu! Heu! Domine! Domine! Salvator noster!*” (Ai! Ai! Senhor! Senhor! Salvador nosso!). O canto lírico destas mulheres (tanto a Verônica e como a *Heús*), desempenha um papel que as distingue dos demais personagens que participam da Semana Santa, como as próprias imagens de Nossa Senhora e de Jesus Cristo, assim como de vários outros personagens bíblicos que, geralmente, são representados por moradores da comunidade. Nesse sentido, o fato de os cânticos serem em latim, demonstram a forte presença de elementos da tradição cristã, em releituras ou atualizações que ainda ocorrem em diversas cidades pelo interior do país e de Minas Gerais (PEREIRA, 2015).

Estas três Marias seriam, respectivamente, Maria Madalena, Maria Salomé e Maria Cléofas que, de acordo com a tradição do cristianismo, choraram com a morte de Jesus (CASTAGNA, 2001). Em um primeiro momento, não foram identificadas as demais partes que poderiam integrar a encenação e seus respectivos versos responsoriais, contudo é possível que as mesmas estejam dispersas dentro do volumoso acervo.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 330: *Heu Domine*, copiado por Pedro Severiano de Deus em 3 de abril de 1917

Levando em consideração o tipo de conjunto e a formação marcial que caracterizava a Corporação Musical São Vicente Férrer nas primeiras décadas do século XX, encontrar peças sacras destinadas a performances vocais em meio ao seu acervo foi algo que surpreendeu positivamente (Figura 297). Por outro lado, como discutido anteriormente neste trabalho, as bandas de música em Formiga desempenhavam funções civis e também religiosas, transitando entre os contextos sacros e seculares. Essa atuação transversal, pode ter possibilitado a reminiscência de determinadas fontes dentro do acervo que, por sua vez, ainda demandam a realização de estudos mais específicos.

A relação entre bandas de música e as celebrações católicas, sobretudo na Semana Santa, se dão de forma tradicional em diversas outras cidades de Minas Gerais, atuando juntamente às procissões que são realizadas neste período. As bandas, cuja presença nas comunidades cresceu a partir da segunda metade do século XIX, agregaram ainda mais valor a este evento que possui suas raízes na experiência barroca, provocada, especialmente, pelo fervor missionário da contrarreforma e que também contava com cerimônias que tinham o intuito de maravilhar os fiéis e envolve-los ainda mais na doutrina do catolicismo caracterizando a Semana Santa, bem como suas procissões, como um dos maiores eventos do calendário anual (REILY, 2011).

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 331: Parte avulsa para trombone do “Hymno de Procissão”

Ao longo desta pesquisa foram realizadas buscas por documentos de cunho musical no âmbito da Igreja Matriz São Vicente Férrer com a intenção de localizar registros sobre os repertórios praticados, os grupos musicais envolvidos e demais informações de interesse deste estudo. Contudo, não foi localizado nenhum acervo neste sentido, mas foram encontradas pistas que remeteram aos antigos livros de tombo e outros acervos musicais, como, por exemplo, no arquivo do Coral Cristo Rei, que poderia estar sob tutela do atual regente, Gilvaz de Oliveira. Entretanto, com a eclosão da pandemia de COVID-19, o contato com a Igreja Matriz foi suspenso e as iniciativas de aproximação com o coral não foram concretizadas, deixando assim, lacunas que podem ser abordadas em oportunidades futuras de pesquisa.

Embora documentos musicográficos centenários possam ser acessados através dos acervos abordados nesta pesquisa, muito pouco foi encontrado em torno da música coral em Formiga nos anos que antecedem a década de 1950. Nosso estudo indica claramente, por meio de diversas fontes documentais já apresentadas ao longo deste trabalho, a existência deste tipo de prática desde pelo menos meados do século XIX e o fato de terem sido práticas realmente expressivas, comparadas àquelas dos grandes centros urbanos, e que ganharam projeção em publicações como, por exemplo, o Almanak Administrativo, Civil e Industrial de 1864.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

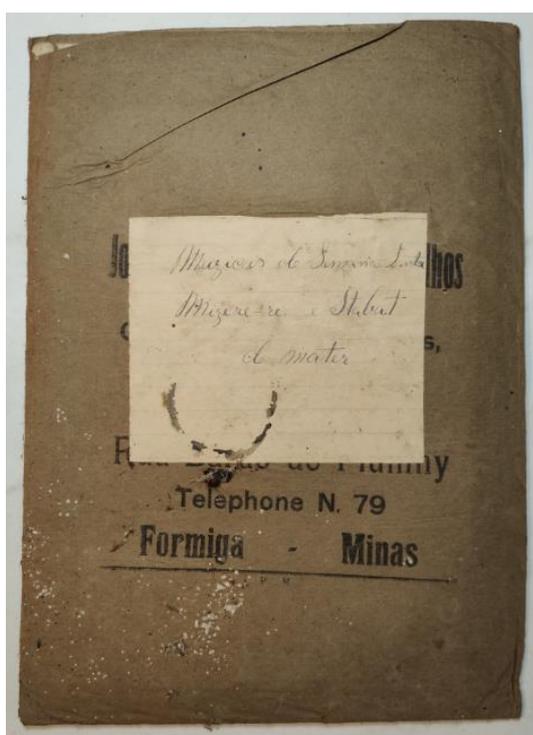


Figura 332: Invólucro indicando “Muzicas de Semana Santa – Mizerere e Stabat de Mater”

Dentre os poucos documentos que dão testemunho musicográfico sobre a prática de música coral em Formiga, podemos identificar a parte para soprano do “Miserere” copiado por Liquinha Soraggi em 6 de abril de 1916 (Figura 333). A indicação de naipe vocal pode indicar que a peça era executada por um coro e chama a atenção que este é um dos poucos exemplares musicográficos do início do século XX que trazem a assinatura de uma mulher.

O *Miserere* é um cântico composto a partir de versículos do Salmo 50 e que é tradicionalmente entoado nas cerimônias não litúrgicas da Quaresma e da Semana Santa Católica, identificado em registros documentais de celebrações em diferentes localidades de Portugal e do Brasil (especialmente em Minas Gerais e São Paulo) nos séculos XVIII e XIX, sendo evidenciado como principal texto musicado utilizado (CASTAGNA, 2000).

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

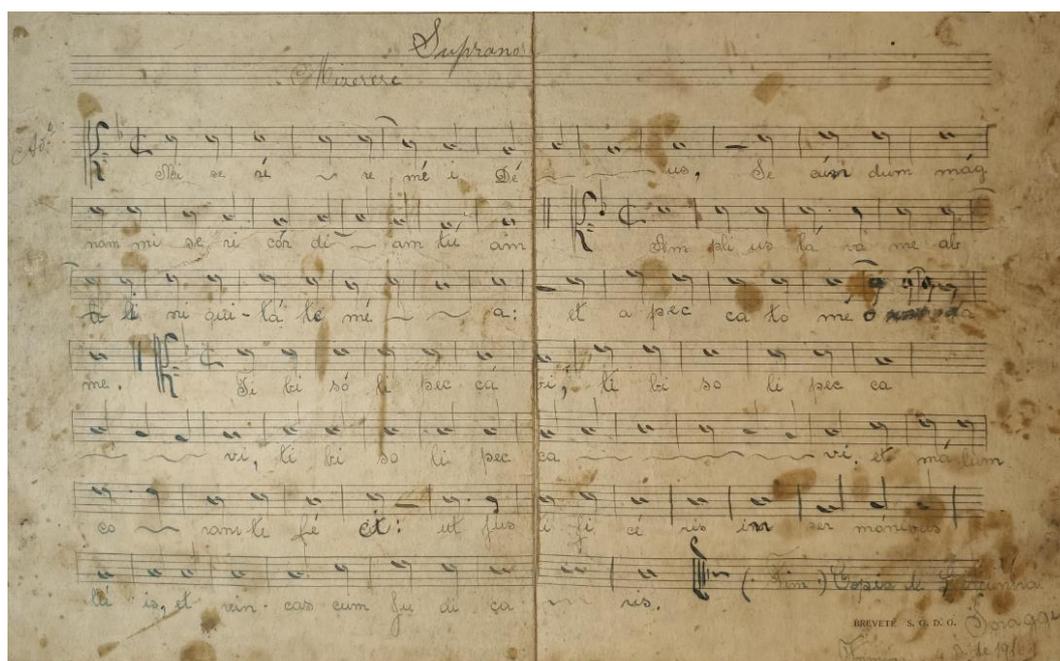


Figura 333: Cópia da parte de Soprano de um “Miserere” produzida por Liquinha Soraggi em 6 de abril de 1916

Dentre as cerimônias religiosas em que provavelmente havia uma interação entre música vocal e a banda de música, também é possível destacar a Procissão dos Passos, uma vez que também foram identificadas fontes musicográficas referentes a esta celebração quaresmal.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer



Figura 334: Parte avulsa para 1º piston da peça “Mottetos de Paysos”

Ainda neste sentido, no Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer, também foram encontradas fontes que remetem a música vocal cujos grupos existentes performavam em celebrações religiosas, como exemplos, é possível indicar o “Motetos de Dores Triple” (Figura 335), sem data, e a parte para altos da “Ladainha em Fá” (Figura 336), representada em um manuscrito de 1922 cujo copista não foi identificado.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

A photograph of a handwritten musical manuscript on aged paper. The title 'Motetos de Dores Triple' is written at the top center. Below the title, there is a tempo marking 'And. moderato'. The page features several staves of musical notation with lyrics written below them. The lyrics include: 'Cui com pa ra hote Cui com pa ra hote', 'vel cui a Si mi la bo te vel cui a Si mi la bo te', 'Te la a Je ru za lem Te la a Je ru za lem Te la a Je', and 'ru za lem ma — — gna est magna est e min'.

Figura 335: Manuscrito da peça vocal “Motetos de Dores Triple”

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

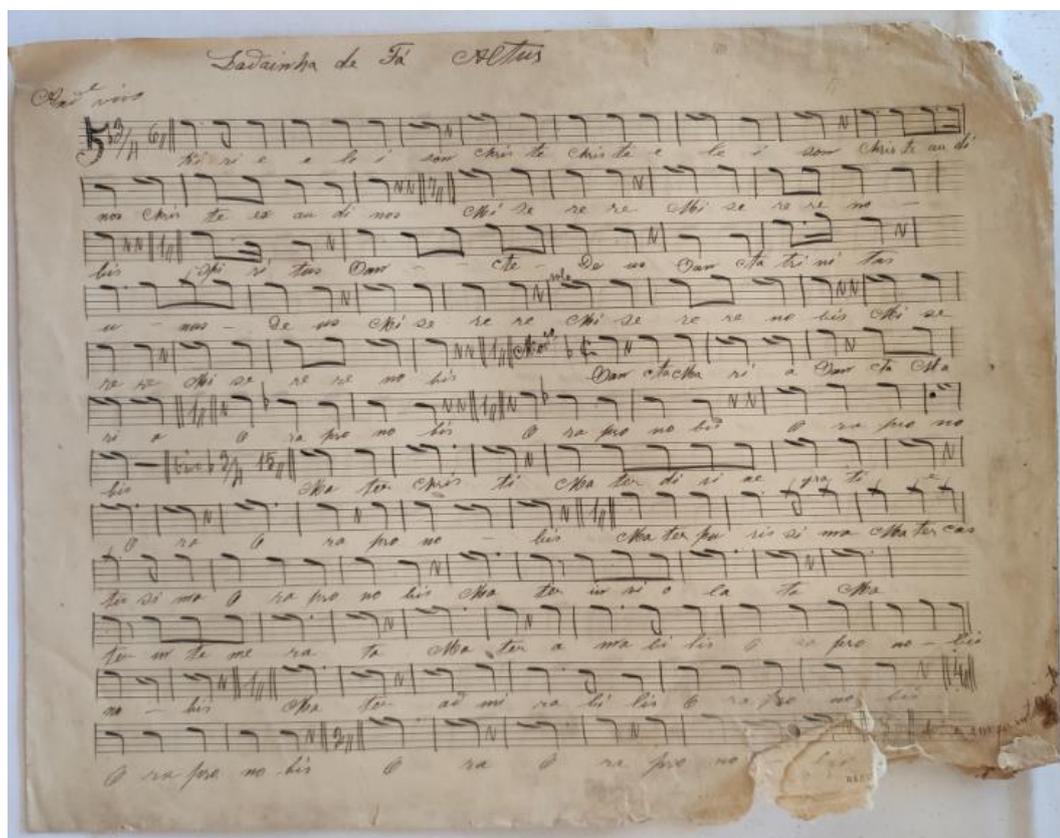


Figura 336: Manuscrito da “Ladainha de Fá – Altus”

Ainda em relação às celebrações da Semana Santa que ocorriam em Formiga no início do século XX, o Sábado de Aleluia é descrito pelo memorialista Arinos Ribeiro como um dia animado e festivo que, conforme a tradição local, tinha início com o repicar alegre dos sinos da igreja. Neste dia, a participação da banda de música recebia um grande destaque e, aparentemente, sua atuação era mais expressiva do que nos dias anteriores, devido, especialmente, ao caráter animoso que este dia possui e que, para muitos, representa a véspera do fim das penitências praticadas durante o período quaresmal.

Ao meio-dia, a banda de música ia para o adro da igreja, de onde partia para percorrer a cidade tóda, dando cobertura, com suas mais alegres e apimentadas músicas, a um grupo de quinze moças escolhidas entre as mais despachadas e assanhadas da cidade, que, de sacola em punho e tendo, de lado, cada uma, o seu namorado para impor respeito, vasculhavam tôdas as ruas e todas as casas, ao som quente de maxixes e tangos que a banda executava nas esquinas, quando havia sombra. Pediam e tomavam espórtulas para custeio das despesas da procissão da Ressurreição. A safra era substancial [...] E o sábado terminava sem mais cerimônias religiosas. Na

Igreja apenas o movimento de sua preparação para a procissão da Ressurreição, que seria realizada na madrugada do dia seguinte, domingo de páscoa (RIBEIRO, 1966, p. 109–110).

Por fim, o domingo de páscoa também é descrito como um dia alegre de festividade, com casas e ruas enfeitadas com arcos de bambu e com fios de bandeirolas de papel de variadas cores, ornamentando caminhos para prestigiar a procissão que saía da igreja por volta das cinco horas da manhã sob o contínuo repicar dos sinos e ao som dos foguetes que só cessavam por volta das oito horas para que, por fim, fosse celebrada uma missa, encerrando as festividades da semana santa formiguense naquele início de século (RIBEIRO, 1966, p. 111).

Embora, até o presente momento não tenham sido encontradas e analisadas um número expressivo de fontes que nos possibilitem conhecer mais detalhadamente o contexto das práticas musicais religiosas que ocorriam de Formiga na primeira metade do século XX ou mesmo antes disso, foi possível averiguar a existência de um contexto rico e que se configura como um vasto tópico para pesquisas futuras.

De forma contrastante, acervos como o de Claudinê Silvio dos Santos de Odette Khouri, contêm documentos que nos possibilitam obter mais informações sobre as práticas que ocorriam na segunda metade do referido século, guardando documentos como fotografias, cartazes, reportagens de jornais, folhetos e programação de eventos que trazem detalhes relevantes. A título de exemplo, em um dos documentos encontrados, foi possível identificar claramente a presença da Corporação Musical São Vicente Férrer atuando nas celebrações juntamente com os corais Imaculada Conceição e Cristo Rei, sendo o evento transmitido para toda a comunidade pela rádio local.

“A Semana Santa será gentilmente transmitida pela ZYB-6, Rádio Difusora. A Corporação Musical São Vicente Férrer, bem como os Coros Imaculada Conceição e Cristo Rei participarão das piedosas festividades, emprestando-lhes o brilho de seu concurso e apoio inestimáveis” (PARÓQUIA SÃO VICENTE FÉRRER, 1973).

Este último documento citado (Figura 337), também revela que, em 1973, dentre os personagens representados em meio à teatralidade inerente às celebrações de Semana Santa, participaram como atores: Maria Aparecida dos Reis, representando Nossa Senhora; Inês Maria de Souza, interpretando a Verônica; Lucila Costa Pereira, interpretando Maria Madalena; Fernando Luís de Souza, no papel de São João; e Wilson Silva, no papel de Centurião.

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos

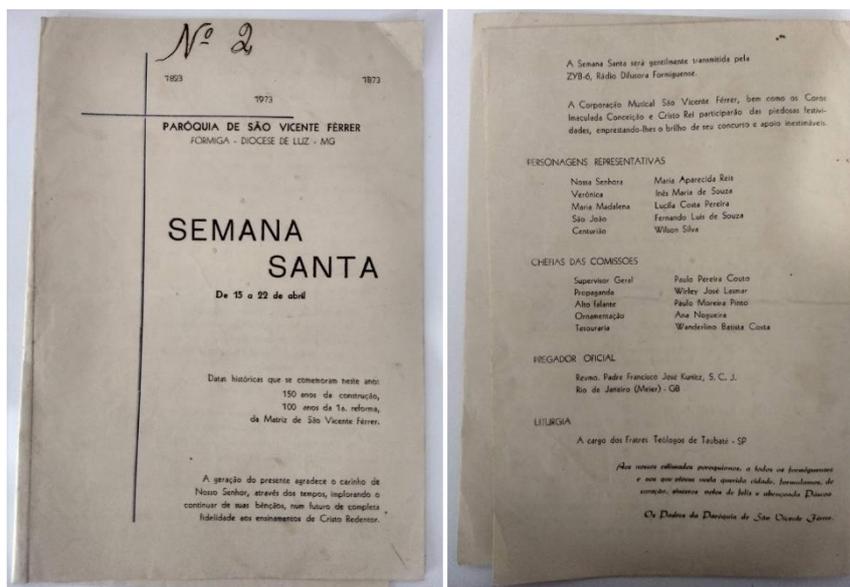


Figura 337: Programação da Semana Santa de 1973 organizada pela Paróquia São Vicente Férrer

Por meio do acervo de Odette Khouri, em especial, é possível encontrar muito repertório coral voltado para as práticas religiosas que ocorreram em Formiga na segunda metade do século XX. Foi possível identificar centenas de documentos musicográficos manuscritos e impressos contendo fontes neste sentido e que evidenciam o quão expressivo foi esse tipo de manifestação musical na comunidade. Neste acervo, também encontramos manuscritos que aparentam ser adaptações musicais facilitadas e cadernos que contêm inúmeras fontes contemplando apenas as letras das músicas, indicando sua realização em contextos como encontros de jovens, catequese e outros tipos de realizações que possuem também um caráter de formação.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

The image shows two pages of handwritten musical notation for a Mass. The left page is titled "Santo" and "Cordero de Deus". The right page is titled "Missa Solene" and "Gloria". The notation includes staves with notes and lyrics.

Figura 338: Missa Solene copiada por Odette Khouri em 1969

Na busca para encontrar mais fontes que remetessem à música religiosa em Formiga, sobretudo no âmbito do catolicismo, no final de 2019, foi realizada uma pesquisa nas dependências do Museu Sacro Padre Remaclo Fóxius, localizado na parte superior da Igreja Matriz São Vicente Férrer. Neste local, foram encontrados muitos objetos que pertenceram ao pároco, como vestimentas, imagens de santos, acessórios e alguns livros contendo repertório sacro e litúrgico.

Fonte: Acervo do Museu Sacro Padre Remaclo Fóxius

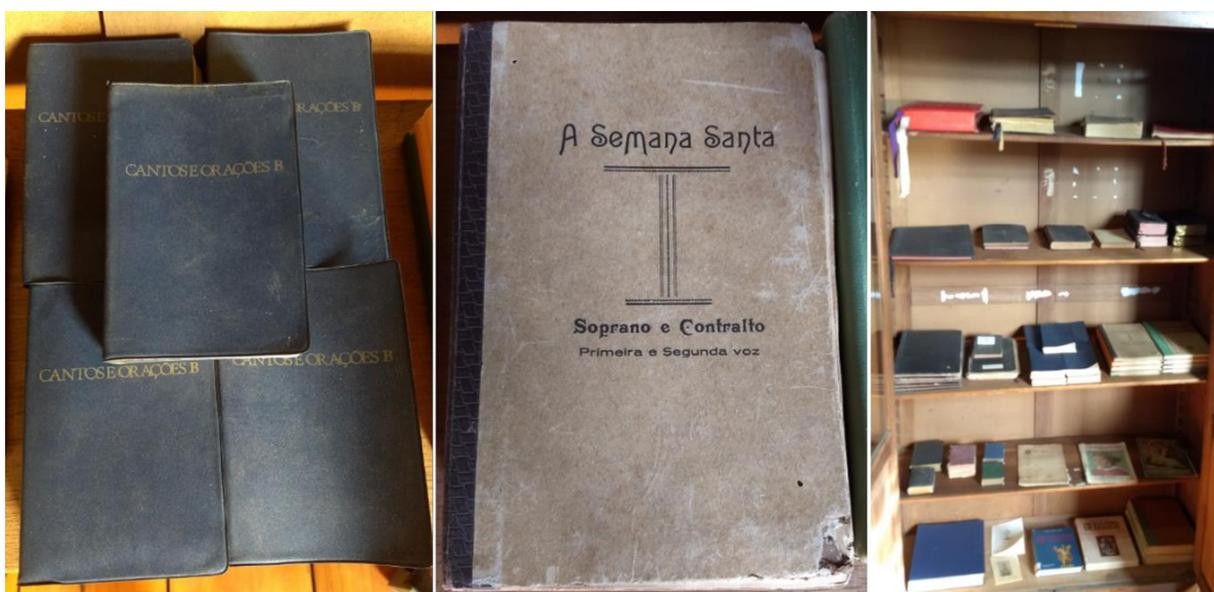


Figura 339: Livros que pertenceram ao Padre Remaclo Fóxius

Ao longo desta investigação sobre as práticas musicais na história do município de Formiga, tem sido possível constatar grandes contribuições advindas de religiosos que aturam com sua comunidade. Dentre estes, Padre Remaclo Fóxius (1880-1956), ocupou funções variadas, atuando como compositor, fomentador cultural, músico e como um dos responsáveis pela construção do órgão de tubos da Igreja Matriz São Vicente Férrer inaugurado em 1937, sendo, além de seu primeiro organista, responsável pela formação de outros que, na sequência dos anos, viriam a atuar na cidade.

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos



Figura 340: Padre Remaclo Fóxius

Nascido em 16 de setembro de 1880, na cidade de Thomen, na Alemanha, foi irmão mais novo do Padre José Fóxius, um dos primeiros dehonianos no Brasil e que atuou em Formiga na década de 1920. Pe. Remaclo chegou ao Brasil no dia 1º de dezembro de 1907 e tomou posse como Pároco da Paróquia São Vicente Férrer na cidade de Formiga dia 9 de maio de 1926, ocupando este posto até 1955. Neste longo período à frente da paróquia, ajudou a fundar escolas, realizou diversas obras sociais, acompanhou confrarias e muitos movimentos da Igreja (CORRÊA, 1993). Como compositor, é possível atribuir a ele o hino em honra a São Vicente Férrer, o hino do Congresso Eucarístico de Belo Horizonte, dentre outras peças. Contudo, foram encontrados poucos documentos musicográficos que remetam ao Pe. Fóxius.

Pe. Remaclo Fóxius, musicista insigne, o varão que doou a Formiga a maior parte de sua vida, moço que aqui envelheceu, deixando sinais sensíveis de uma existência ao alto, de uma união sempre maior com o Pai Celeste; o implantador da devoção ao Coração de Jesus na terra que o adotou como filho e que lhe guarda os restos mortais reverentemente (PINTO, 1978, p. 1).

Por outro lado, em diversas ocasiões foi possível verificar que as pessoas que integram a congregação da Igreja Matriz São Vicente Férrer e frequentam as missas conseguem cantar o hino ao padroeiro mesmo diante da ausência de registros escritos. Este fenômeno de transmissão oral pôde ser observado também em relação aos organistas, como é o caso de Antônio Olímpio, músico que possui o hino em sua memória e, frequentemente, toca-o acompanhando o coro de centenas de vozes formado pelos frequentadores da igreja. Tal fato evidencia a existência processos de transmissão da memória cultural por meio da oralidade, da prática conjunta e da vida em comunidade por meio de uma peça musical incorporada pelos formiguenses que vivenciam sua fé no âmbito desta igreja.

Foram encontradas algumas partes avulsas de uma peça identificada como “Hino São Vicente Férrer” no acervo da corporação de mesmo nome, configurando um arranjo para banda (Figura 341). Nenhum dos manuscritos possui data, indicação de copista, de compositor, ou mesmo do autor do arranjo, contudo, diante da possibilidade de identificação desta peça, digitalizações foram enviadas para Antônio Olímpio, pois trata-se de um dos poucos musicistas que atualmente seriam capazes de relacionar os manuscritos com a composição de Padre Remaclo Fóxius. Em sua avaliação, a música encontrada poderia sim se tratar do hino composto em honras ao padroeiro de Formiga.

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

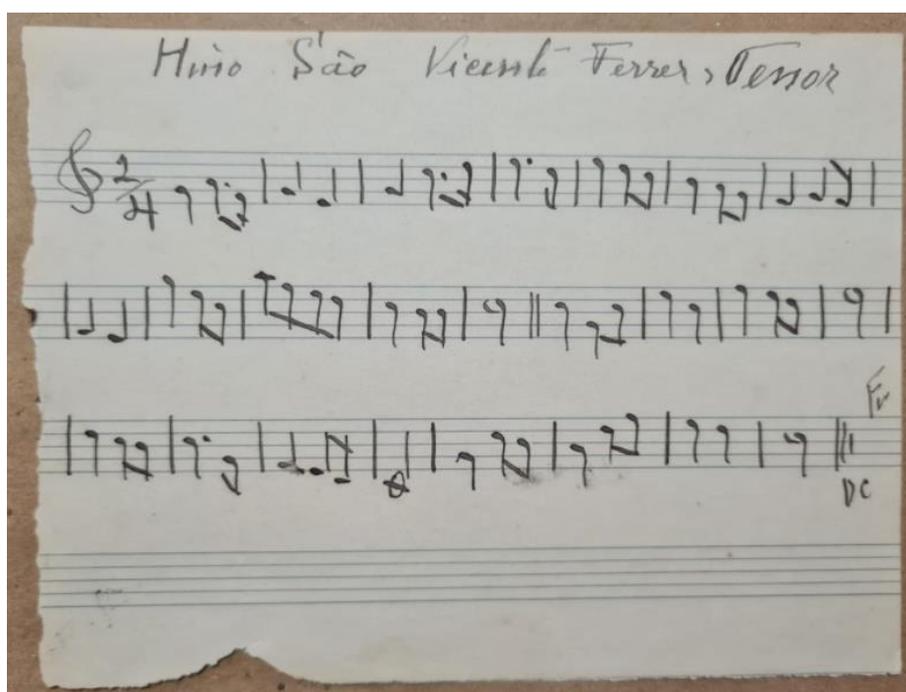


Figura 341: Parte avulsa do “Hino São Vicente Férrer”

A atuação de Remaclo Fóxius como vigário da Igreja de Formiga já ganhava destaque em publicações da década de 1920, tendo sua atuação elogiada no Álbum da Cidade de Formiga publicado em 1929 por Mariano Silva e José Augusto de Souza Júnior, o Juquinha Dragão. No documento, também podemos verificar que, antes mesmo da construção do órgão, o templo religioso contava com um harmônio¹⁶⁰ que, certamente, era utilizado nas celebrações.

Hoje tem como vigário o Rev^o Padre Remaclo Fóxius e coadjutor Padre Vicente. Grandes melhoramentos têm sido ali introduzidos por estes devotados e trabalhadores sacerdotes. Bancos em toda a extensão da nave, púlpitos artísticos, altares custosos, pintura geral da parte externa, dois grandes e novos sinos, palium e harmonium, tapeçaria ricas, etc. A igreja acha-se localizada na Praça S. Vicente Férrer, onde há um delicioso jardim com alamedas e passeios, tendo no centro o côreto de música (SOUZA JUNIOR; SILVA, 1929, p. 35)

Em um dos diversos recortes de jornal existentes em meio ao acervo de Claudinê Silvio dos Santos, é possível ler que Padre Remaclo dirigiu coros voltados para a música sacra e compôs canções de cunho religioso, sendo descrito como dono de um “agudíssimo ouvido musical, o que lhe valeu distinguir-se na arte de Santa Cecília”. Este fragmento, assim como vários outros presentes no referido acervo, aparenta ser procedente de uma das publicações que o jornalista fez ao longo de sua carreira, mas que optou por preservar apenas o excerto onde continha o texto de sua autoria, descartando o restante do documento, especialmente seu cabeçalho, local que provavelmente continha informações que permitiram a identificação de detalhes referentes a proveniência da publicação, como, por exemplo, a data e o veículo de imprensa utilizado.

Ainda dentro dessa característica documental, há no acervo de Claudinê uma espécie de memorando, aparentemente produzido pela Academia Formiguense de Arte (AFA), datando 16 de dezembro de 1982 e que presta informações sobre o histórico do órgão de tubos da Igreja Matriz São Vicente Férrer até aquele dado momento (Figura 342). Além do que está sendo informado no documento, como os elementos que surgem em seu texto e a data escrita a caneta sobre o mesmo (16-12-1982), não há outras informações que permitiram identificar a origem da publicação.

¹⁶⁰ Atualmente há um harmônio exposto na sede da Secretaria Municipal de Cultura de Formiga.

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos

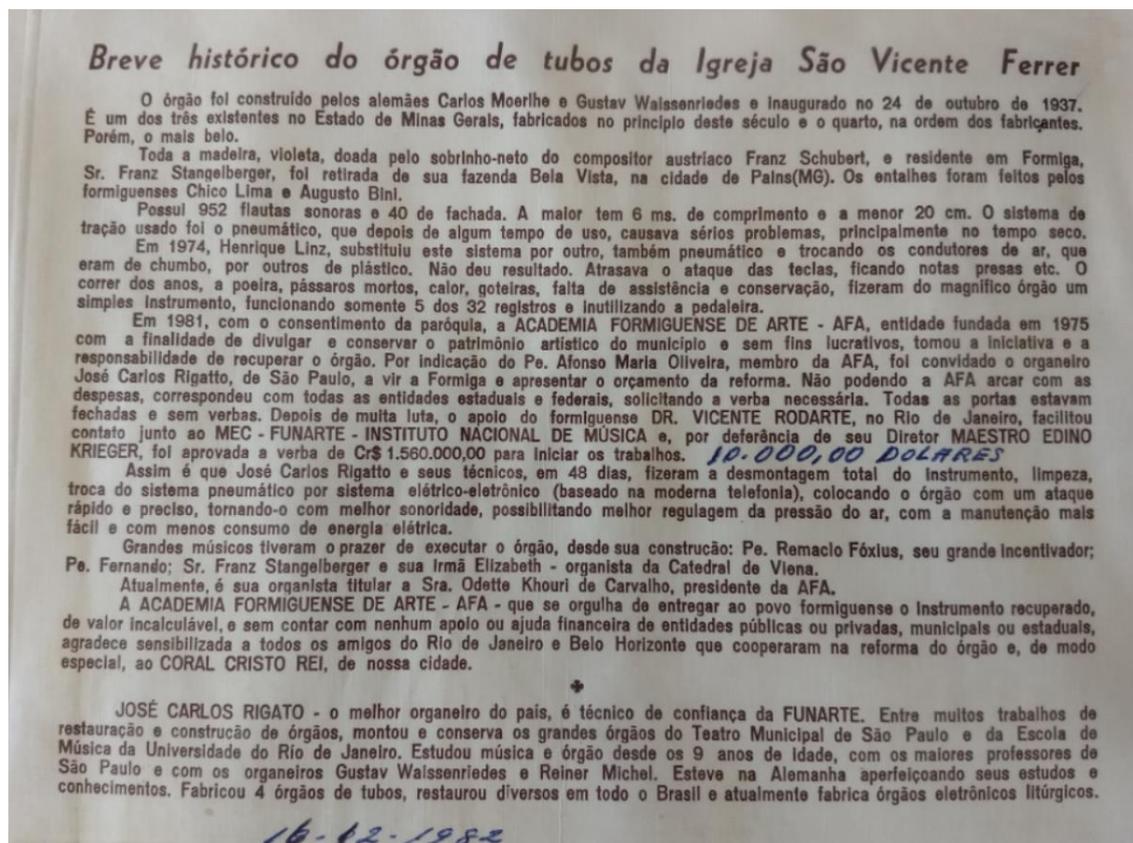


Figura 342: Documento contendo um histórico do órgão de tubos

No corpo do fragmento supracitado, podemos ler que a construção do órgão de tubos da Igreja Matriz São Vicente Ferrer se deu pelas mãos dos alemães Carlos Moerlhe e Gustav Walsenriedes e contou com a colaboração de Franz Stangelberger, músico de origem austríaca que doou toda a madeira utilizada na obra, sendo violeta, advinda da Fazenda Boa Vista, em Pains. Franz também atuou como organista neste instrumento e como professor de matemática na cidade de Formiga. Ficou muito conhecido na cidade como um músico virtuoso e é localmente corrente a narrativa de que ele seria descendente do renomado compositor Franz Schubert (1797-1828).

Fonte: Acervo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes

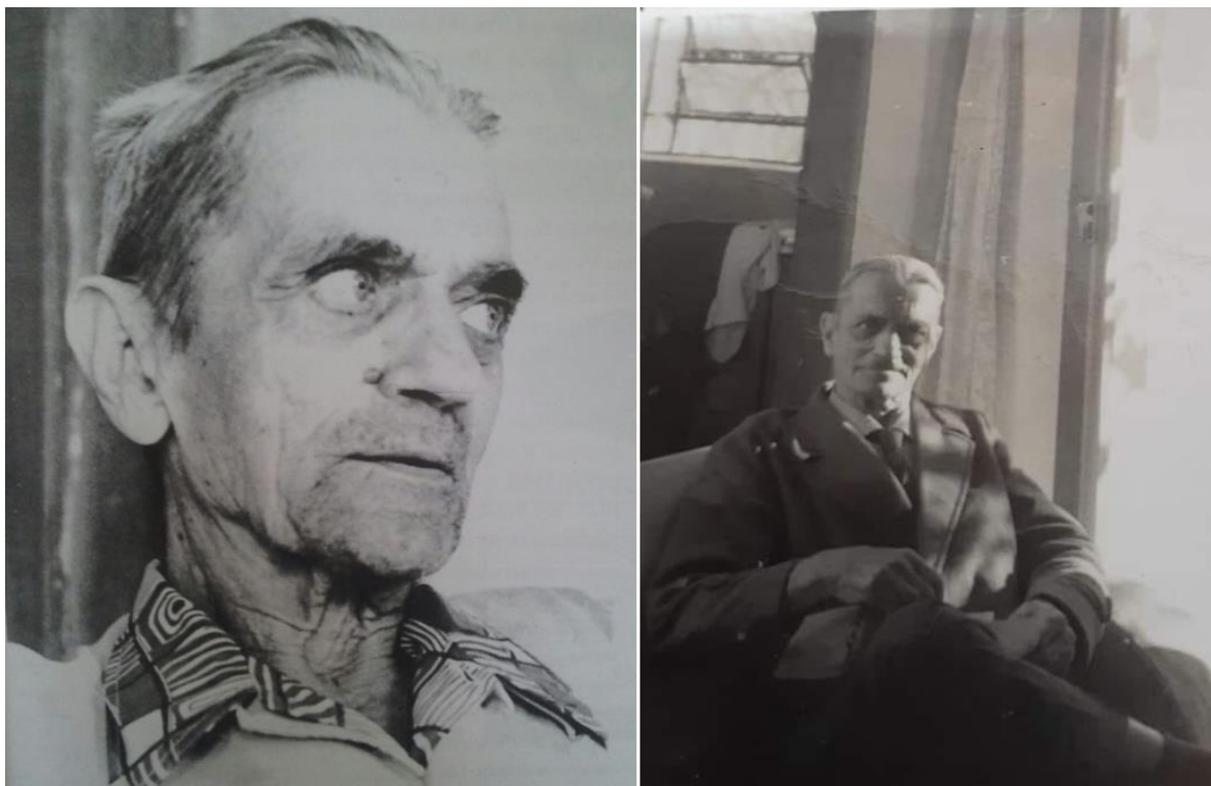


Figura 343: Franz Stangelberger

Ainda neste documento memorial, foi possível obter a informação de que o órgão de tubos possui 952 flautas sonoras e 40 de fachada sendo que, a maior desta possui 6 metros de comprimento e a menor 20 centímetros. O sistema de tração utilizado na época foi o pneumático, acarretando alguns problemas depois de um prolongado tempo de uso, especialmente em dias mais secos. Este sistema foi substituído em 1974 por Henrique Linz, mas o resultado não foi eficaz. Com o passar dos anos sem uma manutenção constantes, vinte e oito dos trinta e dois registros foram comprometidos, funcionando apenas cinco, tendo a pedaleira também sido inutilizada. Em 1981, a partir do consentimento da Paróquia São Vicente Férrer e por meio da Academia Formiguense de Arte (AFA), entidade sem fins lucrativos fundada em 1975 com o compromisso de divulgar e conservar o patrimônio artístico formiguense, ocorreu uma iniciativa para recuperação do instrumento.

O organeiro José Carlos Rigatto e sua equipe técnica foram convocados pela AFA por indicação do Padre Afonso Maria Oliveira. Com a reforma, foram gastos Cr\$1.560.000,00 advindos do Instituto Nacional de Música, por meio de deferência de Edino Krieger, seu diretor naquela época. A reforma durou cerca de quarenta e oito dias, considerando a

desmontagem e remontagem total do instrumento, incluindo a troca do sistema pneumático por um sistema elétrico-eletrônico.

No dia 24 de outubro iremos comemorar 74 anos de inauguração do 5º maior órgão de tubos do Brasil [...] Com 918 tubos, o órgão veio da Alemanha, em 1937, graças ao Padre Remaclo Fóxius, o sacerdote que tomou posse como vigário em Formiga. Ele foi autor do Hino do 1º Congresso Eucarístico Nacional em 1938, realizado em Belo Horizonte [...] O órgão da Matriz São Vicente Férrer foi recuperado lentamente 1982 e até funcionando até os dias atuais. Grandes instrumentistas tocaram canções no órgão de tubos: Odete Khoury de Carvalho, Geralda Soares, Ângela Vaz Tonelli, Antônio Olímpio Nogueira, Elizabeth Silva Castro e Gilvaz Oliveira (SANTOS, 2011).

Em relação à atuação como organista, alguns músicos se destacaram no cenário formiguense ao longo dos anos e são citados como grandes *performers* deste instrumento, alcançando alto nível de prestígio na comunidade. Foi possível encontrar referências à atuação como instrumentista de Pe. Remaclo Fóxius; Pe. Fernando Baumoff¹⁶¹; Sr. Franz Stangelberger e sua irmã Elizabeth, que, de acordo com a oralidade local, atuou como organista da Catedral de Viena.

O fragmento de 1982 (Figura 342), exposto acima, informa que, naquele momento, Odette Khouri de Carvalho ocupava o posto de organista titular e de presidente da Academia Formiguense de Arte, instituição que aparentemente produziu o memorial. Neste sentido, o documento ainda informa que esta entidade se mostrou orgulhosa de entregar à comunidade formiguense o instrumento restaurado, destacando o valor do órgão enquanto instrumento, patrimônio e símbolo cultural do município, enfatizando que este trabalho se deu “sem contar com nenhum apoio ou ajuda financeira de entidades públicas ou privadas, municipais ou estaduais, agradece sensibilizada a todos os amigos do Rio de Janeiro e Belo Horizonte que cooperaram na reforma do órgão e, de modo especial, ao Coral Cristo Rei, de nossa cidade”.

O órgão de tubos da Igreja Matriz São Vicente Férrer, idealizado por Padre Remaclo Fóxius e Franz Stangelberger, é considerado o 5º mais importante do país, sendo tombado pelo decreto municipal de número 2730 e pelo IEPHA-MG desde 2004. Atualmente é tocado por Antônio Olímpio Nogueira, procurador de justiça e advogado que iniciou na música ainda criança, sendo um dos coralistas da Igreja Matriz na década de 1970, período em que o órgão esteve desativado, mas, por ser pianista e membro do coral, se empenhou em tocar o instrumento (NOLASCO; GABRIEL, 2021).

¹⁶¹ Identificado em uma publicação do Jornal de Formiga como “apóstolo da Virgem Imaculada; o organista das noites marianas” (PINTO, 1978, p. 1).

Fonte: Acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*



Figura 344: Órgão de Tubos da Igreja Matriz São Vicente Férrer, 2021

A atuação de Antônio Olímpio, além de possuir um impacto nas práticas musicais locais, também possui relevância considerável em relação à manutenção e proteção do patrimônio e da tradição organística no município, auxiliando na preservação tanto do instrumento musical quanto da memória cultural da comunidade.

Quando chamado de “especialista” em órgãos deste tipo, Antônio Olímpio, humildemente, corrige: “Sou um praticante. Como sou o único organista da cidade, ficou para mim a responsabilidade de tocar e preservar tanto o órgão quanto sua memória”. Sem perceber, ele tornou-se guardião de um dos maiores patrimônios materiais de Formiga. Cuida do passado e, assim, preserva as tradições, melhor forma de planejar o futuro (NOLASCO; GABRIEL, 2021, p. 56).

A música coral pôde ser identificada em diferentes épocas da história do município, seja por meio de evidências documentais de meados do século XIX, manuscritos musicais da virada para o século XX e suas primeiras décadas, por meio de fontes hemerográficas ou por

meio do rico acervo iconográfico que registra acontecimentos novecentistas, evidenciando grupos e seus espaços de atual que, até onde foi possível constatar, ocorriam amplamente vinculados aos espaços e práticas religiosas. No caso da música coral, mesmo quando praticada no âmbito de outras instituições como, por exemplo, aquelas de cariz educacional, observou-se uma assimilação de modelos e repertórios relacionados ao catolicismo amplamente dominante na comunidade local ao longo do século XX.

Também precisamos considerar que fontes demonstraram que muitas das pessoas que se destacaram localmente por uma atuação musical de ordem prática, também atuaram na formação musical do povo formiguense ao longo de sua história, seja de forma direta, lecionando, ou de forma indireta, difundindo repertórios e modelos. Devemos levar em conta que estes indivíduos, e os grupos com os quais se associavam, muitas das vezes possuíam um forte vínculo com a Igreja Matriz São Vicente Férrer, instituição que, ao longo dos anos, pode ser caracterizada como um espaço de prática e formação em torno do qual gravitou a cultura formiguense. Obviamente, não se trata de exclusivismo, mas é necessário enfatizar o poder deste centro em influenciar a música realizada em diversos outros espaços da cidade, impactando, conseqüentemente, os tipos de práticas e formações mapeadas neste estudo.

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos



Figura 345: Coral Cristo Rei, foto datando 6 de junho (anterior a 1956)

As evidências históricas nos remetem a existência de variados grupos corais com atuação em Formiga e, por meio da iconografia presente nos acervos consultados, foi possível destacar: 1) Coros estudantis, uma vez que, dentre a documentação levantada na Escola Estadual Jalcira Santos Valadão, há comprovações da existência das disciplinas Educação Artística, Música e Canto Coral (CAMBRAIA et al., 1986), sendo estas ministradas especialmente por Elizabeth Silveira e Odette Khouri; 2) O Coral Cristo Rei (Figura 346), fundado por Padre Remaclo Fóxius, sendo o mais antigo da cidade e cuja a atividade remanesce em Formiga sob a regência de Gilvaz Oliveira¹⁶² e que na década de 1960 era regido por Odette Khouri; 3) Coral composto por coroinhas, e organizado pelos padres dehonianos da Matriz São Vicente Férrer (Figura 347), cujo pároco, por época, era Pe. Nicolau José Hileslein; 4) A existência de um coral que, assim como uma banda, surgiu em meio à congregação Igreja Sagrado Coração de Jesus, cuja fundação de ambos os grupos é atribuída ao Cônego Ivo Soares de Matos (SANTOS, 2003d).

Fonte: Acervo fotográfico Claudinê Silvio dos Santos



Figura 346: Coral Cristo Rei em 1960

¹⁶² Segundo depoimento de músicos formiguenses, o coral Cristo Rei vem passando por diversas dificuldades, sobretudo relacionadas à manutenção do grupo e dos equipamentos básicos para a realização de suas atividades. Em 2019 foi feita uma tentativa em contato para realização de entrevistas no início de 2020, mas com o advento da pandemia de COVID-19, esta etapa da pesquisa não foi realizada.

Fonte: Acervo fotográfico Claudinê Silvio dos Santos



Figura 347: Coral de Coroinhas 1968

A existência de diversos grupos também pôde ser aferida por meio de documentos de diversas tipologias e que surgem em menor recorrência ou concentração nos acervos consultados, dificultando a percepção acerca da relevância destes grupos. Contudo, fica claro a atividade de diferentes conjuntos vocais que compunham o cenário musical na cidade de Formiga e, em especial, atuavam em torno das atividades religiosas relacionadas à Igreja Matriz São Vicente Férrer. Referências a estas agremiações surgem em panfletos, cartazes e periódicos (PINTO, 1979).

Por meio de uma entrevista cedida a esta pesquisa, Elizabeth Silveira, que teve ampla atuação no cenário musical do município, descreveu que muitos aficionados à música e que demonstravam habilidades vocais ou instrumentais se reuniam e se organizavam enquanto grupo, denominando-se como coral, para realizar performances nas ocasiões litúrgicas e em eventos de cunho religioso. Essa prática foi se expandindo à medida em que a própria Igreja Católica procedeu com flexibilizações em relação às práticas realizadas em seus rituais, especialmente a partir da década de 1960, com o Concílio Vaticano II. Sendo a participação na missa mais acessível, vemos uma eclosão de grupos musicais na década de 1970, sendo estes, numerosos o suficiente para ocupar toda a programação religiosa de determinados períodos (PINTO, 1979).

Neste sentido, muitos dos corais que atuavam nas celebrações religiosas desta época carregam características que os distanciam das práticas vocais cujos manuscritos do início do

século XX nos remetem, com divisões de naipes e uma organização a quatro vozes. Muitos destes grupos eram advindos de associações, irmandades e instituições de ensino, cuja a prática musical, sobretudo vocal, era fomentada por educadoras como Odette Khouri e a própria Elizabeth Silveira.

Fonte: Acervo de Claudiné Silvio dos Santos



Figura 348: Integrantes do Coral Cristo Rei, década de 1960

Fonte: Acervo de Claudiné Silvio dos Santos



Figura 349: Coral de Coroinhas Dehonianos em 1960

O espaço físico e simbólico existente em volta da Igreja Matriz São Vicente Férrer, fomentou a práticas musicais em diversos sentidos, congregando pessoas em situações de

expressão da religiosidade e também em momentos de cariz secular, cívico e até de entretenimento e difusão cultural. Neste sentido, e também por se tratar de um local central em meio à distribuição geográfica e arquitetônica do município, serviu como palco de eventos e situações singulares, sejam aquelas realizadas especificamente ao seu redor, assim como nas suas dependências, ou representados por pessoas e grupos que, como já demonstrado, relacionavam-se diretamente com sua cosmorealidade.

3.5. Música na Princesa D’Oeste Mineiro: Eventos, Pessoas e Histórias

No panorama das práticas musicais em Formiga no século XX, as fotografias têm nos permitido identificar e compreender um pouco mais sobre os músicos que compunham as agremiações registradas nas imagens e suas histórias, possibilitando um olhar sobre uma prática que, na maioria das vezes, era realizada de forma conjunta. Nestes registros iconográficos, encontramos um exemplo de evento *sui generis* em Formiga: um recital que contou com 12 pianos e três coros, realizado na Praça da Matriz São Vicente Férrer, no ano de 1962 (Figura 350). Segundo informações coletadas por meio de uma entrevista com uma das pianistas participantes do evento, dona Elizabeth Silveira, também atuaram neste concerto personalidades como: de Lenyrce Melo, Edmée Braga, Vera Lúcia Braga, Ana Maria, Mariza Braga, Marise Mezencio, Eliana Lima, Lucia Braga, Odette Khouri, Joanna Barbosa, Lélia Parreira, dentre várias outras mulheres acompanhadas pelo professor e também pianista Fábio Simões.

“Nascida sob o signo da lira, uma cidadezinha mineira faz serenatas e se entrega de corpo a Beethoven, Bach e Chopin” (PINTO, 1962, p. 92–93), enunciou, Fernando Pinto, sob o título de sua reportagem intitulada “Formiga: a cidade cigarra”, publicada no número 555 da Revista Manchete, em 8 de dezembro de 1962. Segundo a narrativa de Fernando, eventos musicais de grande porte eram comuns na cidade e “o mais recente exemplo desse fenômeno ocorreu na semana passada, quando a Rapsódia Húngara, do compositor Franz Liszt, foi apresentada em praça pública, na execução de 24 pianistas e 3 corais femininos, todos amadores” (PINTO, 1962, p. 93). O nível de dificuldade e exigência técnica do repertório executado nos oferecem indícios acerca do nível de habilidade das pianistas participantes deste evento singular, dando-nos, também, informações sobre o tipo de música as quais o

público formiguense era exposto na década de 1960¹⁶³. O evento se caracterizou como uma iniciativa independente e ainda se mantém até a atualidade como uma realização singular, nunca reprisado¹⁶⁴.

Fonte: Biblioteca Nacional Digital (PINTO, 1962, p. 92–93)



Figura 350: Fotografia de Nicolau Drei publicada na Revista Manchete em 8 de dezembro de 1962

Em seu texto, Fernando Pinto (1962), atribuiu a influência musical do povo formiguense à chegada de dois músicos estrangeiros, o Padre Remaclo Fóxius e o professor Franz Stangelberger¹⁶⁵. Ainda nessa mesma reportagem da Revista Manchete, podemos encontrar informações de que, em 1958, foi realizado um levantamento que contabilizou, pelo menos, 110 pianos, 60 acordeões e 200 violões nos lares da cidade e que, tal fato, fomentou a fundação da Academia Musical de Formiga, sob a direção do professor Fábio Simões (Figura

¹⁶³ Este evento, em sua excentricidade, ainda nos permite levantar variadas questões, dentre as quais, podemos ainda refletir: como se dava a formação destas musicistas? Por que apenas mulheres estão presentes? Como este repertório era selecionado? Quem era o público que consumia este repertório? Como se dava esse consumo? De que forma estes repertórios dialogavam com a comunidade?

¹⁶⁴ Como acontecimentos semelhantes, podemos citar os encontros de bateristas que a EMMEL produzia como culminância das celebrações da Semana do Músico e que reunia dezenas de músicos, tocando, conjuntamente, sob coordenação e regência de Gibran Zorkot. Estes eventos, realizados na primeira década do século XXI, mobilizavam musicistas de várias cidades do oeste mineiro, como Arcos, Cláudio, Pains Japaraíba, dentre outras.

¹⁶⁵ De origem austríaca, era organista e, segundo narrativas locais, pertencia à família de Franz Schubert (“Paróquia São Vicente Férrer”, 2018) ou Strauss, como enunciado na matéria da Revista Manchete (PINTO, 1962, p. 93).

351). Este teria sido convidado pelo músico e comerciante Eunézimo Lima “sob casa, bom ordenado e carinho dos formiguenses” (PINTO, 1962, p. 93). Em meio ao grupo de pianistas retratados no concerto de 1962, Fábio é o único homem que tocou e o único músico que está sentado sozinho ao piano (Figura 350).

De forma complementar, segundo o relato de com Jorge Zaidam, era comum que os ambientes sociais em Formiga tivessem um piano, como exemplo, ele cita os salões dos clubes e também das escolas, que possuíam este tipo de cômodo, como é o caso da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão.

Fonte: Biblioteca Nacional Digital (PINTO, 1962, p. 95) e acervo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes*

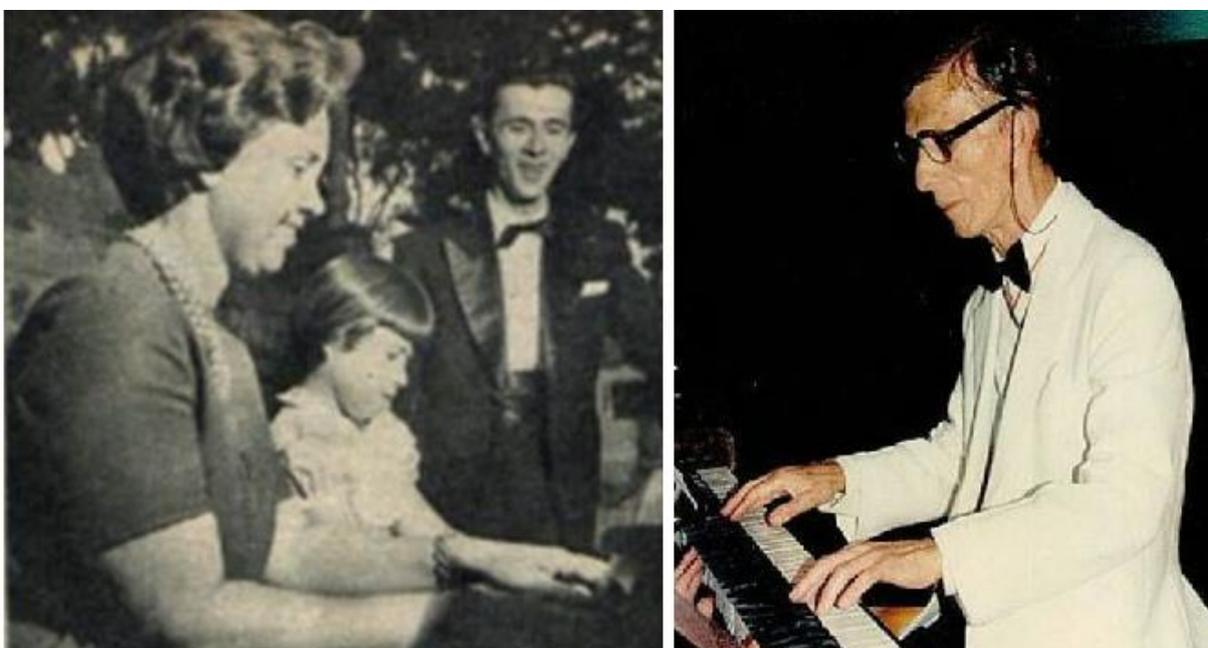


Figura 351: Professor Fábio Simões

Corroborando com as informações veiculadas na Revista Manchete (1962), sobre o repertório executado e também com o relato de Elizabeth Silveira sobre as musicistas que participaram do concerto e sobre o repertório interpretado, foi encontrado, no acervo de Odette Khouri de Carvalho, um exemplar da “Rapsódia Húngara nº 2” de Franz Liszt para piano a quatro mãos, contendo a assinatura de Edmeé Braga Rodarte, umas das pianistas referenciadas por dona Elizabeth com integrantes do grupo de pianistas.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

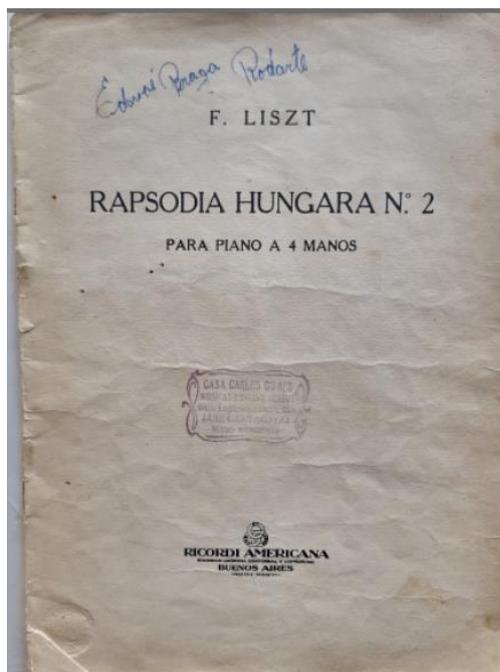


Figura 352: Cópia editada da “Rapsódia Hungara nº 2 para Piano a 4 Mãos” de F. Liszt contendo o nome de Edméa Braga Rodarte

Ainda sobre o evento de 1962, de acordo com a identificação realizada por Elizabeth Silveira, os grupos vocais participantes no concerto na praça da Igreja Matriz São Vicente Férrer poderiam ser (Figura 350), da esquerda para a direita: a) Coral Cristo Rei; b) Coral de estudantes da Escola Normal Oficial de Formiga; c) Coral de alunas do Colégio Santa Teresinha; todos sob a regência de sua cunhada, a senhora Maria de Lourdes Vaz que, por época, também atuava como professora na Escola Normal. De forma contrastante, ainda não foi possível identificar quais peças teriam contado com a participação dos três grupos vocais, contudo, no acervo de Odette Khouri de Carvalho, podem haver indícios significativos, tornando possível este levantamento a partir de uma análise minuciosa das fontes em estudos futuros. Esta hipótese se dá pelo fato de que, na ocasião, dona Odette também estava presente e, cotidianamente, atuava como regente titular do Coral Cristo Rei e como professora de música e canto coral na Escola Normal. No âmbito da realização do evento, Odette Khouri, provavelmente trabalhou na preparação dos coros, mas, durante a performance, estava impossibilitada de reger qualquer um dos grupos vocais, pois estava tocando em um dos pianos. Não foram encontradas informações sobre quem poderia estar diretamente responsável pelo coro do Colégio Santa Teresinha, pois nossas análises documentais somente

nos permitiram encontrar o nome de Eci Leite Rios como professora de música, porém no ano de 1938.

A identificação dos grupos vocais realizada por Elizabeth Silveira ocorreu por meio de sua memória e através da análise das vestimentas dos grupos. Embora não tenhamos encontrado fotografias que demonstrassem os trajes dos outros grupos envolvidos na apresentação, podemos, por meio da análise comparativa entre diferentes fotografias (Figuras 350 e 353), perceber que, provavelmente, o coral do Colégio Santa Teresinha participou do evento, sendo o grupo identificado à direita na fotografia do evento de 1962.

Fonte: Acervo fotográfico Colégio Santa Teresinha de Formiga



Figura 353: Alunas do Colégio Santa Teresinha em 1952¹⁶⁶

A investigação que diz respeito às práticas musicais em Formiga e a identificação de nichos performáticos, bem como sua análise à luz da arquivologia e da iconografia, tendo um olhar sobre variados acervos, possibilita uma perspectiva musicológica ainda pioneira acerca desta localidade e também da região ao seu entorno, pois permite a identificação de contextos específicos de atividade e produção musical, bem como olhares analíticos pautados em escopos delimitados, capazes de subsidiar estudos pontuais sobre a realidade de grupos musicais formiguense que atuaram ao longo do século XX.

Outros documentos imagéticos que também retratam mulheres associadas a grupos musicais puderam ser identificados nos acervos, fazendo referência à primeira metade do século XX. Como exemplo, é possível destacar o bloco carnavalesco denominado “Flor do Manacá” (Figuras 354 e 355), pontando os respectivos instrumentos musicais do grupo.

¹⁶⁶ No verso da foto está grafado os nomes Lúcia Camargo, Renilde Lima, Vera, Emília (José Pedro) e a seguinte informação: “tirada na oficina do O Diário 1952”.

Partindo da observação destas testemunhas oculares, inferimos dois contextos contrastantes para as imagens: 1) uma representação retratada artificialmente; 2) e/ou a integração das mulheres em práticas de performance durante as festividades.

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos



Figura 354: Bloco Flor do Manacá em 1938

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos



Figura 355: Bloco Flor do Manacá em 1943

Embora as duas fotografias possuam uma diferença de cinco anos e possuam elementos que se repetem, como a estatueta ou troféu exibido, o instrumental e alguns dos integrantes do grupo, é na composição da fotografia de 1943 que podemos analisar a forma como algumas moças do grupo carnavalesco “Flor do Manacá” seguram o instrumento junto de si, evidenciando uma construção artificial na imagem. De forma coerente às convenções sociais de cada época, aos fotógrafos, era possível interferir diretamente na composição das cenas a serem registradas, orientando as pessoas sobre onde deveriam se posicionar e como se comportar tanto no estúdio como no ao ar livre (BURKE, 2017, p. 38–39).

Como evidência principal de que a fotografia de 1943 trata-se de uma composição fotográfica e de uma imagem artificial, eis a jovem em primeiro plano, posicionada à direita na imagem, e que, de forma contrastante, pode ser vista segurando um clarinete com as mãos invertidas, deflagrando uma falha na construção da imagem, levando-nos a questionar a veracidade desta cena enquanto registro oriundo de uma prática musical. Contudo, tal evidência não refuta a participação e atuação feminina nestes grupos festivos, mas nos chama a atenção para as condições analíticas as quais devemos submeter uma fonte imagética.

Como a representação estática não evidencia o ato da performance em si, este aspecto demanda um olhar analítico sobre as fotografias como evidência histórica e a subjetividade a qual essa está sujeita, questionando, em certa medida, a composição artificial e os elementos objetivos da imagem capturada, dado que, o fotógrafo, na intenção de transmitir uma mensagem por meio de seu trabalho, tem a capacidade de interferir nos resultados visuais, manipulando tanto objetos quanto o comportamento e o posicionamento das pessoas, compondo cenas no estúdio, no ar livre, em eventos, dentre outras situações (BURKE, 2017, p. 36–41). É neste sentido que surge a necessidade de compreendermos os conceitos de *reportajes* como a captura de imagens espontâneas e *retratos* como a construção de uma imagem artificial, considerando as circunstâncias e a situação em que a fotografia foi realizada (GONZALEZ, 2017, p. 21–22).

Nas fotografias de reportagem, os músicos aparecem em suas situações performáticas habituais, fazendo música diante de um público ou na intimidade de um ensaio, uma gravação ou uma aula [...] Em suma, as fotografias de reportagem nos permitem inferir aspectos musicais e sonoros da música com certa precisão [...] No retrato, por outro lado, tanto o fotógrafo quanto o músico procuram nos dar uma (auto)representação do artista, construindo identidades e significados baseados em atitudes, figurinos, localizações e enquadramentos. O músico está em uma situação

artificial, não em seu ambiente natural [...] definindo a composição do que ele vai registrar (GONZALEZ, 2017, p. 21–22)¹⁶⁷.

Assim como nas práticas carnavalescas, outras questões sobre a ampla participação feminina também podem ser levantadas a partir das evidências iconográficas que remetem às atividades musicais que ocorriam em Formiga no contexto dos grupos de serestas e serenatas que se mostraram atuantes na década de 1960 (Figura 356).

Fonte: Acervo Formiga, fatos, fotos & filmes



Figura 356: Serenata em Formiga na década de 1960

Ao voltarmos nosso olhar para os registros fotográficos destas agremiações, também podemos observar uma participação feminina expressiva, tanto portando instrumentos musicais como acompanhando os instrumentistas, possivelmente, no papel cantoras do grupo (Figura 322). Da esquerda para direita, segundo identificação realizada por Elizabeth Silveira, foi possível nomear as seguintes pessoas com acordeom em mãos: Maria Porto; em seguida, de óculos, está dona Zilá, a irmã caçula de Sônia Freitas (Dona Pequenininha), ex-diretora da

¹⁶⁷ En las fotografías de reportaje los músicos aparecen en sus situaciones performativas habituales, haciendo música ante el público o en la intimidad de un ensayo, de una grabación o de una clase [...] En suma, las fotografías de reportaje nos permiten inferir aspectos musicales y sonoros de la música con cierta precisión [...] En el retrato, en cambio, tanto el fotógrafo como el músico buscan entregarnos una (auto)representación del artista, construyendo identidades y sentidos en base a actitudes, vestuario, locaciones y encuadres. El músico está en una situación artificial, no en su medio natural [...] definiendo la composición de aquello que va a registrar (GONZALEZ, 2017, p. 21–22).

Escola Normal de Formiga; Célia Veado, ao centro; Eunézimo Lima; e, à direita, Tininha Batista¹⁶⁸. Durante seu depoimento, Elizabeth Silveira, acrescentou que os grupos de serenatas percorriam pelas vias da cidade durante a noite e eram acompanhados por muitas pessoas que participavam direta e indiretamente das performances ao se envolverem nas cantorias. Nossa interlocutora ainda citou que também participou de várias serenatas, mas sem acordeom, assim, proferiu: “com Dalmir Cecílio tocando, a gente cantava pela rua”.

Dentre os músicos neste grupo de serenata (Figura 356), não podemos deixar de destacar a figura de Eunézimo Lima, um reconhecido músico formiguense cujo nome foi dado à Escola Municipal de Música, fundada no município no início dos anos noventa¹⁶⁹. Eunézimo era um afamado pianista e comerciante. Em uma quadrícula publicada em 10 de maio de 1955, no jornal “A Noite” (Rio de Janeiro), podemos ver um anúncio acerca dos produtos que eram comercializados em sua loja localizada em Formiga, a “Ótica Isis”. Dentre alguns, foi possível identificar: produtos de ótica, material fotográfico, pianos e harmônios. Nesta mesma edição do referido jornal, o enunciado da reportagem sobre a Princesa D’Oeste, apresenta uma divulgação sobre a realização da Exposição Regional Agro-Pecuária e Industrial que, devido às suas variadas atrações, costumava atrair um grande número de visitantes para apreciar a realização de rodeios, touradas e “grandiosos bailes” com música ao vivo (FRANCISCO, 1955). Ainda no mesmo texto, é mencionado que na cidade existia “2 escolas de música, especificamente piano e acordeom” (FRANCISCO, 1955), porém, a publicação não menciona quais seriam estas e quem seriam os professores.

Fonte: Jornal “A Noite”



Figura 357: Quadrícula sobre a Ótica Isis publicada em 10 de maio de 1955 (FRANCISCO, 1955)

¹⁶⁸ Nesta fotografia também puderam ser identificados o senhor Altair Epifânio e sua esposa Maria José, doutor Juca, Edméa Rodarte, Ângela Vaz, Adair Pereira, Malba de Freitas.

¹⁶⁹ Escola Municipal de Música Eunézimo Lima (EMMEL).

Por meio de causos que transitam mediados pela oralidade local, atribui-se a Eunézimo a realização de diversas articulações culturais entre Formiga e outras cidades, especialmente, grandes centros pelos quais o músico e comerciante transitava, como, por exemplo, a cidade do Rio de Janeiro¹⁷⁰.

Fonte: Acervo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes

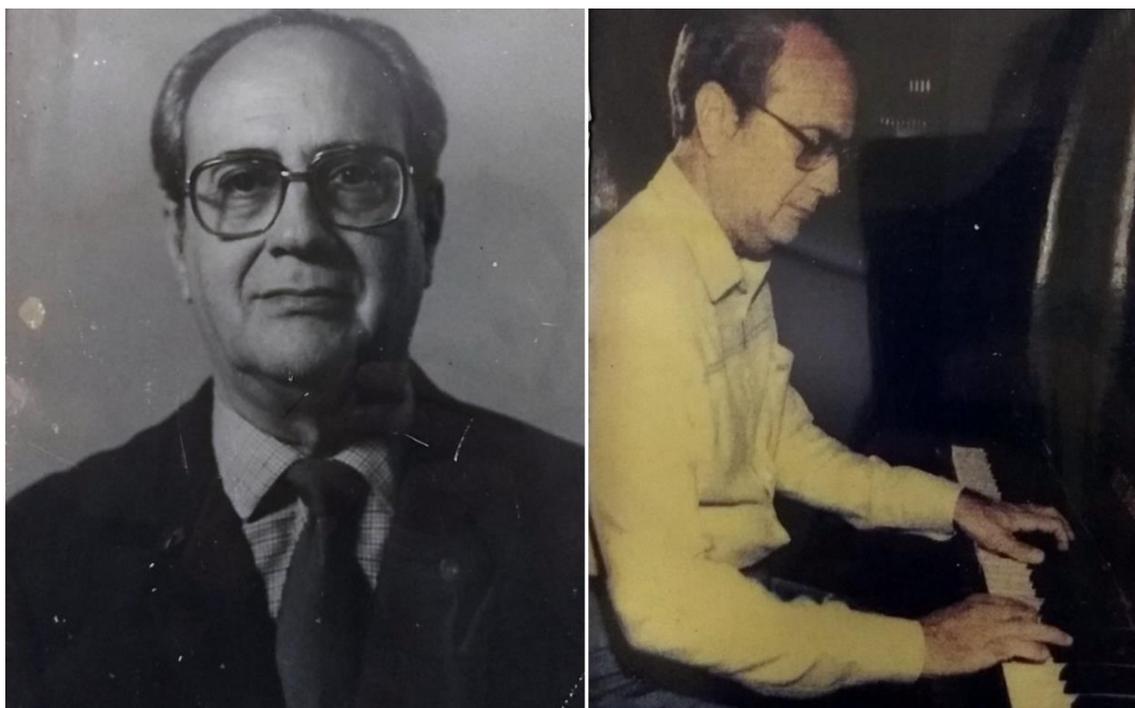


Figura 358: Eunézimo Lima

Além de ser considerado um exímio pianista e tendo seu nome marcado na história local como agente cultural de grande relevância, Eunézimo Lima também atuava na comercialização de pianos e, em meio às fontes hemerográficas consultadas, foi possível encontrar diversos anúncios sobre este seu ofício, alguns destes contendo ofertas interessantes como, por exemplo, a publicidade veiculada pelo Jornal de Formiga, publicado no dia 2 de dezembro de 1967, oferecendo a compra de pianos por meio de consórcios com pagamentos mensais no valor de Ncr\$53.36.

¹⁷⁰ Dentre os documentos musicográficos encontrados na Secretaria Municipal de Cultura de Formiga, mencionados na primeira parte deste estudo, há diversas fontes que remetem à intensa atividade musical existente em torno de Eunézimo Lima.

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos



Figura 359: Anúncio sobre consócio de pianos

Retomando nosso olhar para a atividade feminina no âmbito da cultura local, em meados do ano de 2003, a atuação profissional de mulheres formiguenses ganhou destaque nacional quando uma interpretação sobre realidade das costureiras em Formiga serviu como inspiração para a novela “Agora é que são elas” produzida e televisionada pela Rede Globo entre 24 de março e 6 de setembro daquele ano. Uma matéria publicada no Jornal Folha de São Paulo no qual o município foi citado como detentor do menor índice de desemprego feminino do país despertou o interesse de Ricardo Linhares, levando-o a basear o enredo da trama no contexto das mulheres formiguenses que trabalhavam em empresas voltadas à confecção de roupas (JORNAL O PERGAMINHO, 2003).

A sinopse da trama, que mistura comédia, romance e realismo, foi livremente inspirada num argumento do ator e diretor Paulo José intitulado “Cidade das Formigas”. Neste trabalho o autor “se baseou no que aconteceu na cidade de Formiga, em Minas Gerais, onde as mulheres trabalham para grandes confecções de roupas do país e garantem boa parte do sustento de suas famílias” (FOLHA ONLINE, 2003, p. 1).

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos



Figura 360: Notícia sobre a novela “Agora é que são elas”

A documentação musicográfica levantada nos acervos do município, permitiu identificar que as mulheres formiguenses também tiveram atuação no cenário cultural e musical nas primeiras décadas do século XX. Embora não tenham sido encontrados documentos imagéticos que permitissem a identificação de mulheres atuando nas bandas de música que estiveram ativas em Formiga, como aquelas já citadas ao longo deste estudo, notavelmente, em meio aos documentos musicográficos do acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer, foram encontradas cópias manuscritas do “Passo Doppio Presagio” assinadas por Maria José C., datando 25 de janeiro de 1916 (Figura 361).

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

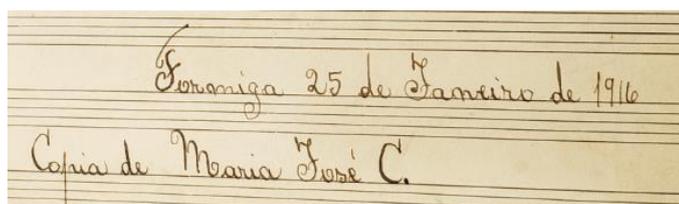


Figura 361: Excerto de uma das cópias de “Passo Doppio Presagio”, assinada por Maria José

Outras cópias, que também remetem às demais partes avulsas desta mesma peça, sugerem contendo a assinatura de Liquinha Soraggi¹⁷¹, datando 26 de janeiro de 1916, dia seguinte à data evidenciada no exemplar anterior. Embora essa temática não tome o devido aprofundamento no desenvolvimento desta pesquisa, a documentação que evidencia a participação das mulheres junto aos grupos musicais suscita o levantamento de várias questões, dentre as quais poderíamos sumarizar: Quem seriam estas mulheres? Como teriam se dado suas trajetórias? Quais teriam sido suas realizações em meio às práticas musicais formiguenses?

Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer

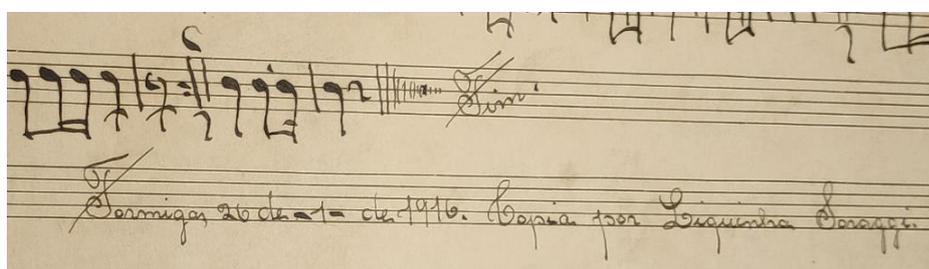


Figura 362: Excerto de uma das cópias de “Passo Doppio Presagio”, assinada por Liquinha Soraggi

Retornando nosso olhar para eventos ou personalidade que se destacaram em Formiga por meio da música e que, porventura, projetaram o nome da cidade para além de suas linhas fronteiriças, é possível mencionar também a atuação de Nonô e Naná (Figura 363), dupla sertaneja formada pelo casal recém-casado no começo da década de 1950 e que chegou a participar de diversos programas de rádio, de televisão e chegando a ter participação no cinema. A dupla gravou onze álbuns de música sertaneja/caipira e Nonô Basílio se destacou como um compositor dentro deste gênero musical, vindo a ter centenas de músicas gravadas e atuando também é produtor fonográfico (VILARIM, 2022)

O músico e compositor Alcides Felisbino Basílio, mais conhecido como Nonô Basílio, nasceu em Formiga no dia 22 de novembro de 1922 e faleceu na cidade de São Paulo/SP, no dia 1º de julho de 1997. Dedicou grande parte de sua vida à sua carreira como musicista, tendo participado de vários grupos, incluindo bandas, duplas e trios musicais, atuando, sobretudo, no cenário da canção caipira e sertaneja. Suas composições foram gravadas por artistas renomados do gênero, tais como Chitãozinho e Xororó, Cascatinha e Inhana, Pedro

¹⁷¹ No grupo *Formiga, Fatos, Fotos & Filmes* há um comentário indicando que poderia se tratar da mãe de Geralda Soraggi, que atuou como organista em Formiga.

Bento e Zé da Estrada, Tonico e Tinoco e muitos outros (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 2021).

Fonte: Website Recanto Caipira



Figura 363: Dupla de músicos formiguenses, Nonô e Naná

Alcides iniciou sua trajetória musical quando tinha apenas 12 anos de idade, adotando o pseudônimo de Nonô Basílio. Ao longo dos anos, participou de diversos grupos e veio a formar a dupla “Irmãos Basílio”, ao lado de seu irmão, Dudu. A parceria com Naná, cujo nome é Maria de Lourdes Souza (1934-2002), surgiu cerca de um ano após o casamento ocorrido em 1953. Naná, se apresentava como atriz em teatro amador em Formiga, no qual Nonô era responsável pela parte musical. Nessa mesma época, Nonô também se apresentava juntamente com o conjunto “Irmãos Azevedo”, que fazia muito sucesso na emissora de rádio da cidade (PRIPATO, 2008).

Em relação às fontes consultadas, foi possível observar que existe uma certa incongruência em relação às muitas das datas que demarcam pontos importantes da vida e das carreiras de Nonô e Naná, deixando dúvidas sobre o ano do nascimento de Alcides, a data do casamento dos dois, o ano de formação da dupla e também sobre a quantidade de composições de autoria deste músico formiguense. Fica evidente também que, em muitas das fontes, Nonô recebe um tratamento diferenciado em relação à Naná e, conseqüentemente, mais destaque do que sua companheira.

Embora o destaque de um dos membros da dupla em relação ao outro possa ocorrer devido aos diferentes tipos de trabalho que desempenhavam artisticamente, por outro lado, não podemos desconsiderar que isso pudesse ocorrer também na construção da narrativa difundida nos jornais da época, atrelada a uma percepção e identificação de gênero que vincula o jornalista, homem, autor da matéria à figura do compositor, também homem. Neste sentido, as fontes hemerográficas trazem: “um dos maiores compositores de MPB nasceu em Formiga, em 1925, Nonô Basílio, alfaiate por profissão, foi para São Paulo ainda jovem, e foi lá que nasceram centenas de boas músicas e de muito sucesso, tanto Nacional quanto Internacional” (SANTOS, 2007 s. p.).

No dia 23 de novembro de 1975, os dois musicistas foram convidados a integrar a Academia Formiguense de Arte e compareceram em Formiga para receberem a homenagem. Na ocasião, tocaram e cantaram várias canções que foram sucesso na época, como, por exemplo, “Casa de Caboclo” e “Mágoa de Boiadeiro”. Nesta apresentação, a dupla contou com a participação do senhor Bolivar Monterral, considerado como dono de uma das mais belas vozes de Formiga (SANTOS, 2007).

Fonte: Acervo de Claudiné Silvio dos Santos



Figura 364: Nonô e Naná durante o 2º Festival de Música Popular Brasileira no Cine Teatro Glória

Nas fontes consultadas no acervo de Claudinê Silvio dos Santos, existe a informação de que Nonô e Naná também participaram o 2º Festival de Música Popular Brasileira, que foi sediado na cidade de Formiga, nas dependências do cinema e teatro Glória (Figura 330). Não fica claro se foi nesta mesma ocasião em que receberam lugar na Academia Formiguense de Arte, contudo o festival contou um grande público, lotando a plateia. Na mesma fonte, há a informação de que o corpo de jurados deste festival contou com pessoas como Eunézimo Lima, Odette Khouri, Marconi Montolli, Marina Montolli, Estácio Vieira, Bolivar Monterral e Nenê Grego, sendo apresentado por Mário Lúcio Murari e pelo próprio Claudinê (SANTOS, 2007).

Sendo músico e agente cultural que atuou em Formiga em diversas frentes (ourives, memorialista, radialista e também jornalista), por meio de uma matéria publicada no jornal “O Pergaminho”, Claudinê ressaltou suas participações na organização de festivais de MPB, de bandas e de grupos sertanejos, que aconteceram no antigo Cine Glória, especialmente na década de 1970 e no início dos anos de 1980.

Eu morro de saudades daquela época. Era um tempo em que o poder público dava o devido valor à música e incentivava com o que fosse necessário. Seria muito importante se as pessoas que hoje estão à frente da cultura em nosso município tivessem a iniciativa de reviver as disputas dos antigos festivais, Formiga agradeceria (O PERGAMINHO, 2005 s. p.).

Ao longo de sua história, a cidade de Formiga foi palco para muitos festivais de música, envolvendo diferentes estilos e, neste sentido, podemos dar ênfase aos festivais que envolviam a apresentação de canções autorais. Muitos documentos consultados nos acervos formiguenses evidenciaram a existência deste tipo de evento e demonstraram que estes acontecimentos se configuravam como uma prática amplamente difundida no meio musical local e que pode ser verificada até os dias atuais¹⁷². Ao longo dos anos, os festivais de música autoral realizados no município tiveram diversas nomenclaturas, ocorrendo em âmbitos religiosos e seculares, sendo um espaço para a expressão de canções compostas por artistas formiguenses e advindos de outras localidades.

¹⁷² É válido ressaltar que este gênero de evento foi realizado mesmo durante o conturbado período de distanciamento social gerado pela pandemia de COVID-19, ocorrendo por meio de plataformas que possibilitaram o compartilhamento das performances de cada uma das canções de forma virtual. Neste sentido, também podemos destacar que, ações como estas surgem em apoio e fomento aos músicos e possuem um cariz de resistência para a classe artística, amplamente afetada pelas medidas adotadas no combate à proliferação da doença causada pelo vírus SARS-CoV-2.

Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos

II Festival da Música Sacra

Promoção: AFA - Pastoral da Juventude - Paróquia São Vicente Férrer.
 Dias: 23, 24 e 25 de outubro de 1981, às 19:30 horas.
 Local: Salão Paroquial.
 Inscrições: MAJ (Movimento da Autêntica Juventude) Praça São Vicente Férrer.

- 1 - Cada candidato poderá inscrever 2 músicas.
- 2 - Inscrições até o dia 15-10-81 das 13:00 às 17:00 horas.
- 3 - O candidato deverá fornecer 15 cópias datilografadas no ato da inscrição.
- 4 - Nome(s) do(s) música(s) e compositor(es).
- 5 - Nome(s) do(s) intérprete(s).
- 6 - Pagar-se-á a taxa de 100,00 por música.
- 7 - As cópias não serão devolvidas.
- 8 - A inscrição implica na aceitação de todos os itens do regulamento.
- 9 - Far-se-á uma triagem e classificação para a última etapa no dia 25-10-81.
- 10 - As músicas devem ser originais, inéditas, não apresentadas em outros festivais e não plagiadas.
- 11 - Para cada apresentação será dado o tempo de 5 minutos.
- 12 - Será observada a mensagem cristã.
- 13 - As melodias deverão ser acessíveis ao público.
- 14 - Serão observados o ritmo, harmonia e a correção da linguagem.
- 15 - A apresentação e o acompanhamento ficarão por conta unicamente do concorrente.
- 16 - As músicas selecionadas pela triagem seletiva, por um júri convidado pela direção, serão apresentadas no dia 25 de outubro, às 19:30 horas.
- 17 - O júri de triagem será o da finalíssima.
- 18 - O julgamento da finalíssima é inapelável. O importante é colaborar sadiamente, com espírito de alegria cristã.
- 19 - Serão oferecidos prêmios às cinco melhores músicas classificadas.
- 20 - Os casos omissos neste regulamento serão resolvidos pela comissão organizadora do festival.

TROFÉUS	OFERTA
1º Prêmio: Lúcia Marcionília de Souza	Paris Modas
2º Prêmio: Ivani Garcia de Azevedo	Janair Modas
3º Prêmio: Messias de Souza	Drogaria e Farmácia Santa Luzia
4º Prêmio: Maria Cardoso Rodrigues	Redata - Confecções e Bijouterias
5º Prêmio: José Cecílio da Silva	Casa das Linhas

ELETRÔNICA GARCIA - CONSERTOS DE RÁDIOS ETC.

Consertos de jóias e as afamadas alianças da felicidade, só com
CLAUDINÊ - Ourives - Gold Work

menor preço da cidade

TRABALHOS SOB ENCOMENDA
 Rua Barão de Piumhi, 80

Figura 365: Cartaz do II Festival da Música Sacra, realizado em 1981

Como um dos exemplos mais expressivos dentre os festivais realizado em Formiga ao longo de sua história, é possível citar o Festival Nacional da Canção (FENAC), evento que nasceu em 1971, embalado pelo sucesso dos festivais da TV Record e que revelaram muitos compositores e intérpretes brasileiros daquela época. O FENAC vem sendo realizado ininterruptamente durante os últimos 51 anos, consagrando-se como o maior evento do gênero no Brasil. O principal objetivo do festival é incentivar e divulgar música brasileira, bem como seus compositores, intérpretes ou instrumentistas. De ano em ano, milhares de compositores de todos os estados do país se inscrevem para participar dos eventos que envolvem o FENAC, porém apenas 120 têm a oportunidade de apresentar seu trabalho nas cidades que sediam cada uma das etapas. Pela primeira vez, em 2020, ano em que o festival completou cinquenta anos de existência, sua realização ocorreu de forma totalmente *online*, possibilitando a participação de diversos artista de acordo com as medidas sanitárias adotadas na tentativa de conter a pandemia (FESTIVAL NACIONAL DA CANÇÃO, 2022).

Fonte: Acervo da Biblioteca Pública Municipal Doutor Sócrates Bezerra de Menezes

PREFEITURA DE FORMIGA
UM GOVERNO DE TODOS

Programação Cultural Formiga
TENDA FENAC

Sexta-feira (19 de agosto) Praça Getúlio Vargas
14h - Trio Minas de Minas (música erudita)

Sábado (20 de agosto) Praça Ferreira Pires
13h30min - Trio de Jazz C3 (música)
14h - Edu - O Mágico
15h - Batibandú Grupo de Percussão e Tambor
16h - Dança contemporânea com Spencer e Grupo Marcílio Bastos
17h - Trio de Jazz C3 (música)

* Essa programação poderá sofrer alterações

TENDA FENAC
20h30min - Sexta-feira (19 de agosto)

- 1 - **Sobradinho** - Mário Bardenhe de Assis Espinheira - Canacuri - BA
- 2 - **Momento da Criação** - Gorzaga Blantz - Manaus - AM
- 3 - **A Gente** - Mari Rios - Rio de Janeiro - RJ
- 4 - **Cidade da Paz** - Marcia Cherubin - Santa Amélia - SP
- 5 - **Note da Estrada Real** - Marcelo Vozgunka - Belo Horizonte - MG
- 6 - **Canto Sombreado** - Fernando Rosa - Fortaleza - CE
- 7 - **Desamar** - Gerson Soares - Belo Horizonte - MG
- 8 - **Saber Brasileiro** - Claudio Fraga - Belo Horizonte - MG
- 9 - **Delicadeza** - Lúcia Barbosa - São Paulo - SP
- 10 - **Socinho de Estudante** - João Campos Nogueira Neto - Alenas - MG
- 11 - **O Sal** - Zebeto Caná - Belo Horizonte - MG
- 12 - **Ventania** - Clauber Martins - Marabá - PA
- 13 - **Maria Fumaça** - Adão Oliveira - Cortagem - MG

20h30min - Sábado (20 de agosto)

- 1 - **Feliz Brasil** - Plínio Roberto Soares de Oliveira - Campo Largo - PR
- 2 - **O Samba Mora Nela** - Josué Lacerda - Ipatinga - MG
- 3 - **Águas do Esquecimento** - Fernando Rosa - Fortaleza - CE
- 4 - **Quando os Deuses Forem Dormir** - Mattus Nicolau - Campos dos Goitacazes - RJ
- 5 - **Falém de Mim** - Gabriel Salvage e Gilberto Lamasson - Povo Alegre - RS
- 6 - **Temporais** - Ge Lara - Dindópolis - MG
- 7 - **Quem Será** - Marcia Cherubin - Santo André - SP
- 8 - **Malandro Nova Era** - Bêthia Moreno, Jerônimo Souza, Rafa da Viola e Italo - Belo Horizonte - MG
- 9 - **Nascente, Filhos e Rios** - Alarinho Sato - Belo Horizonte - MG
- 10 - **Clara** - Carlos Black - Itambacuri - MG
- 11 - **Manhã Serena** - Diogenes Junior - Governador Valadares - MG
- 12 - **Lembrança de Eu, Vagalume** - Casquedo - Alenas - MG
- 13 - **Fome e Sede** - Manuél Gandia - Formiga - MG
- 14 - **Shiko Prayay** - Clauber Martins - Marabá - PA
- 15 - **Guerra Sem Fim** - Paulo Rocco - Formiga - MG

Sábado, após o festival, show com Pereira da Viola

www.festivalnacionaldacancao.com.br

Figura 366: Programação da etapa Formiga do 41º Festival Nacional da Canção

Em relação às edições ocorridas em Formiga na segunda década do século XXI, foi possível identificar o registro de questões que ocasionaram impasses entre a comissão organizadora do evento e a gestão pública municipal, impactando negativamente na realização do festival que a cidade recebia anualmente.

Durante a semana passada, a organização do Festival Nacional da Canção comunicou que o FENAC não será mais realizado na cidade a partir do ano que vem e apontou uma série de motivos, depois de toda a polêmica que houve durante a preparação do evento. Nos dias 6 e 7 de agosto, Formiga sediou mais uma etapa do Festival Nacional da Canção (FENAC). O evento foi realizado na praça São Vicente Ferrer, debaixo de muita polêmica. Houve um impasse sobre a cobrança de ingressos, sobre o fechamento da praça, sobre a liberação de alvarás e outros fatores. Apesar de todo o impasse, o FENAC ocorreu normalmente. Entretanto, na semana passada, a organização do festival comunicou que Formiga não mais sediará o evento e que a decisão é irreversível (ÚLTIMAS NOTÍCIAS, 2010 s. p.).

Em 2010, foram noticiadas diversas questões que, por época, geraram polêmicas envolvendo a realização do evento, contudo, a situação foi normalizada e o evento continuou a ocorrer anualmente na cidade até 2014, sendo esta, sua última edição no município (ÚLTIMAS NOTÍCIAS, 2014). No ano seguinte, a cidade de Formiga perdeu seu lugar como umas das sedes oficiais do Festival Nacional da Canção e foi substituída pela cidade de São Thomé das Letras, localizada no sul de Minas Gerais (ÚLTIMAS NOTÍCIAS, 2015).

Todos os anos, aos vencedores do festival, são entregues diferentes categorias de prêmios em dinheiro, com valores diferenciados em cada uma das etapas e, para o grande vencedor de cada edição, é entregue o troféu Lamartine Babo, símbolo que passou a ser cobiçado por compositores de várias localidades do Brasil e que, anualmente, concorrem nesta competição¹⁷³ (FESTIVAL NACIONAL DA CANÇÃO, 2022). Lamartine (1904-1963) foi um dos mais versáteis compositores de música popular brasileira e autor de alguns dos maiores sucessos do carnaval brasileiro, tendo trabalhado em diversos programas de rádio e se destacando também por ser o compositor dos hinos de diversos clubes de futebol em evidência na década de 1940, como, por exemplo, Vasco da Gama e Flamengo (MÚSICA BRASILEIRA, 2022).

Na sessão de pitadas, do jornal “O Pergaminho” de 2010, foram publicadas algumas histórias que envolvem o compositor e sua relação com o município que, no final da década de 1930, teria se dado através do contato com Dr. Leopoldo Corrêa. O compositor teria passado algum tempo na cidade, se envolvido em relacionamentos e participado de eventos locais, como, por exemplo, os carnavais. Neste período, entre os últimos anos da década de 1930 e o início da década de 1940, Lamartine Babo compôs uma marchinha intitulada “Eu te amo Formiga” e que foi apresentada durante o evento de inauguração da Rádio Difusora Formiguense (REVISTA MAIS, 2008).

Fonte: Acervo de Claudinê Silvío dos Santos

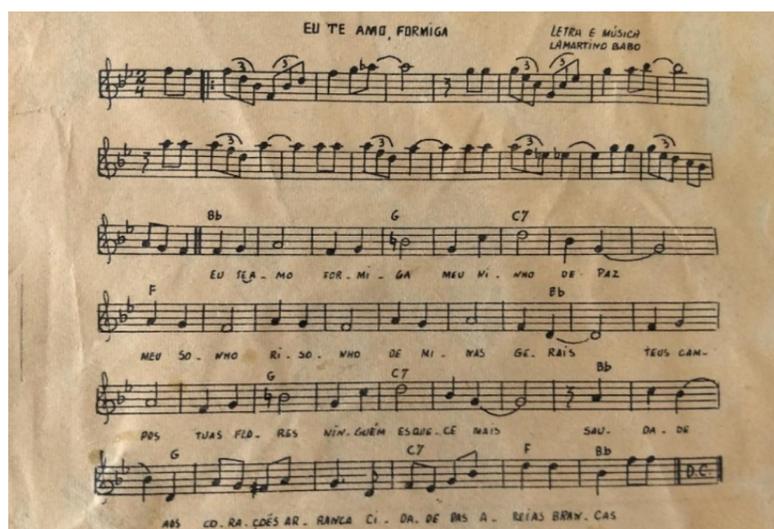


Figura 367: Cópia da canção “Eu Te Amo Formiga”, de Lamartine Babo

¹⁷³ Manoel Gandra, jornalista e letrista formiguense, por meio de parcerias com diferentes músicos, já participou e venceu inúmeros festivais de música autoral em distintas localidades do Brasil, incluindo o próprio FENAC.

A macha-canção composta por Lamartine, é referenciada com orgulho por grande parte dos formiguenses e é corrente no município que a mesma pode ser considerada como um segundo hino à cidade ou como uma espécie de hino não oficial.

Eu te amo, Formiga,
 Meu ninho de paz
 Meu sonho risonho,
 De Minas Gerais.
 Teus campos, tuas flores,
 Ninguém esquece mais...
 Saudades,
 Aos corações arrancas,
 Cidade das Areias Brancas! (FONSECA, 2008, p. 7)

Em 14 de dezembro de 1941, ocorria a transmissão inaugural da Rádio Voz de Formiga ZYB-6 que, mais tarde, viria a se tornar a Rádio Difusora AM, sendo a primeira emissora de rádio da cidade de Formiga. Lamartine Babo, bem como a dupla Joel e Gaúcho, estiveram presentes para prestigiar o evento. Na ocasião, o reconhecido compositor de marchinhas presenteou o município com uma canção (NOLASCO; GABRIEL, 2021).

A Rádio Difusora impulsionou e difundiu muita música em Formiga e região, também serviu como palco para diversos eventos e apresentações musicais. Como exemplo, podemos apreciar a fotografia de 1956 (Figura 333), na qual é possível ver uma cena que retrata um dos programas de calouros que ocorriam nos estúdios da emissora. Na imagem, foi possível identificar: Paulo Moreira, como o bongô; Dalmir Cecílio, com o violão; Estácio Vieira, de terno escuro e apresentando o programa; bem como, na sequência, Leão da Silva e Rafael.

Fonte: Acervo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes



Figura 368: Programa de Calouros na Rádio Difusora de Formiga, 1956

O compositor e violonista, Mozart Bicalho (1901-1986), considerado como um importante autor de serestas e repertório para violão, também fez uma composição em homenagem à cidade de Formiga na década de 1940. Por meio de um acróstico contendo a expressão “a cidade de Formiga”, foi concebida uma marcha-canção (Figuras 54 e 55) que serviu à caravana do senhor Carlos Camarão. Documentos que remetem à composição desta obra, encontradas no acervo de Odette Khouri, datam entre 16 e 26 de junho de 1941.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

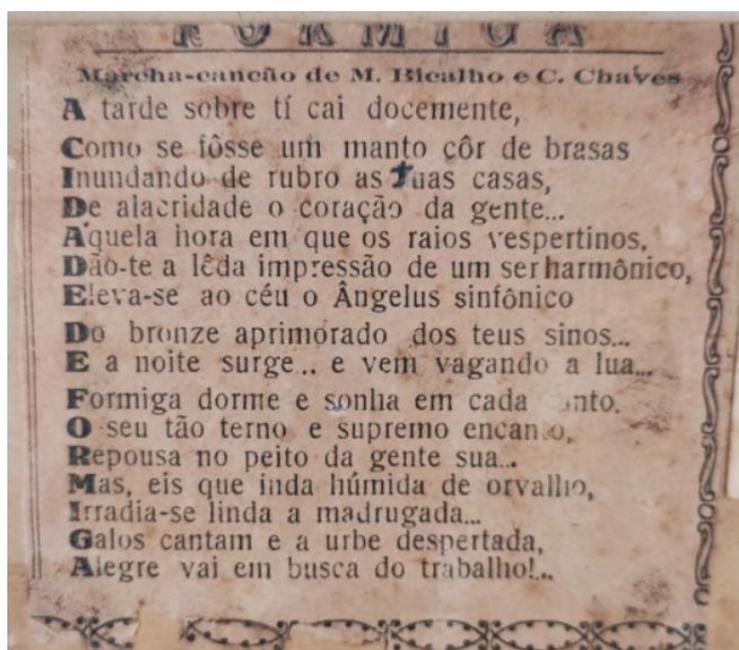


Figura 369: Acróstico contendo a letra da marcha-canção de Mozart Bicalho

Para melhor visualização do conteúdo da poesia que integra essa composição, é possível apreciar a transcrição a partir de um documento assinado, possivelmente, pelo autor:

A tarde cai sobre ti docemente,
 Como se fosse um manto côr de brasas
 Inundando de robro as suas casas,
 De alacridade o caração da gente...
 Aquela hora em que os raios vespertinos,
 Dão-te a lêda impressão de um ser harmônico,
 Eleva-se ao céu o Ângelus sinfônico
 Do bronze aprimorado dos teus sinos...
 E a noite surge... e vem vagando a lua...
 Formiga dorme e sonha em cada canto.
 O seu tão terno e supremo encanto,
 Repousa no peito da gente sua...

Mas, eis que inda húmida de orvalho,
Irradia-se linda a madrugada...
Galos cantam e a urbe despertada,
Alegra vai em busca do trabalho!..

Ainda entro desse conjunto de fontes, há uma outra composição com letra e música assinada por Mozart Bicalho que serviu à caravana oficial em homenagem à Carlos Camarão. Não foi encontrada uma partitura correspondente a essa composição, mas na capa que envolve sua letra, consta uma dedicatória dizendo “Em homenagem ao D. D. Prefeito de Formiga, Sr. Carlos Camarão, sua exímia família e a sociedade desta terra sublime”. O documento é assinado por Mozart Bicalho, datado em Formiga, no dia 25 de junho de 1941.

Fonte: Acervo de Odette Khouri de Carvalho

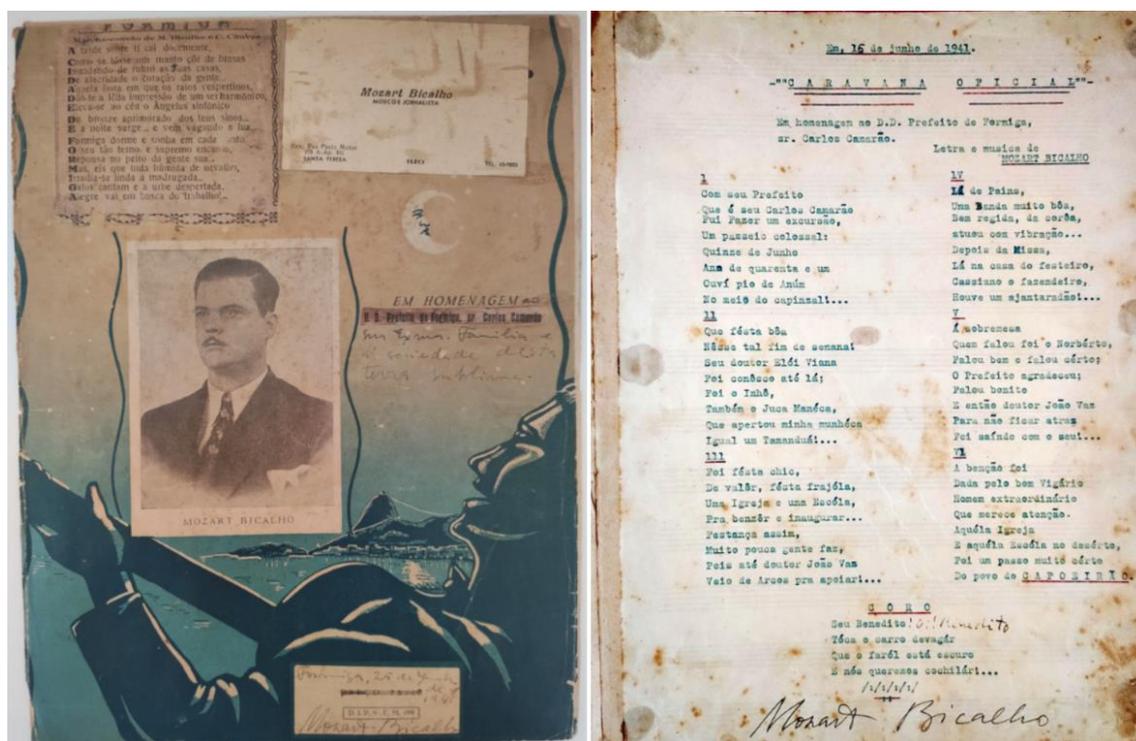


Figura 370: Música da caravana oficial de Carlos Camarão, composta por Mozart Bicalho em 1941

Uma das músicas mais antigas em homenagem à Formiga é creditada à autoria de Idelfonso Inostroza Barrientos, composta a partir da letra elaborada pelo educador Galdino de Oliveira, então diretor do Grupo Escolar Rodolfo Almeida. A composição seria anterior ao ano de 1936, data de uma das suas cópias, e consta em sua letra a alcunha “Princesa do Oeste” (NOLASCO; GABRIEL, 2021). No site da Prefeitura Municipal de Formiga, foi

possível acessar sua letra e a informação de que a mesma foi extraída de um documento datando 20 de maio de 1936 (INOSTROZA; OLIVEIRA, 1936).

I

És do Oeste a Princesa
Que bem feliz, sorridente,
A todos que a ti aportam
Acolhes alegre e contente.

ESTRIBILHO

Que és rica, bela e formosa,
Certo não há quem não diga:
“Salve, ó terra querida nossa,
Cidade de Formiga.

II

Linda e brilhante te elevas
Põe entre os rios e as neblinas,
E os teus garbos ostentas
Por entre as verdes campinas.

III

Como te estendes, vaidosa,
Por entre os campos floridos
Qual uma fada orgulhosa
Que nos encanta os sentidos.

IV

E quando os sinos, à tarde,
Plangem as Ave-Marias,
A Deus, um hino tu ergues,
Cheia de fé e alegria (INOSTROZA; OLIVEIRA, 1936 s. p.).

Até o momento, não foi identificado nenhum documento manuscrito contendo a transcrição deste hino, apenas uma fotocópia localizada no interior de uma pasta que pertenceu à Ruy Peirão e que foi encontrada em meio ao acervo da SECULT (Figura 371). No documento, há indicação de que a partitura presente na fotocópia foi “transcrita de uma cópia feita em 20-5-36”. Após os últimos compassos do hino, é possível ler “O. K. 18-8-7”, abrindo margem para interpretarmos que poderia se tratar de uma cópia feita por Odette Khouri, uma vez que é comum identificarmos cópias contendo suas iniciais, de forma semelhante, em seu acervo pessoal.

Fonte: Acervo da SECULT

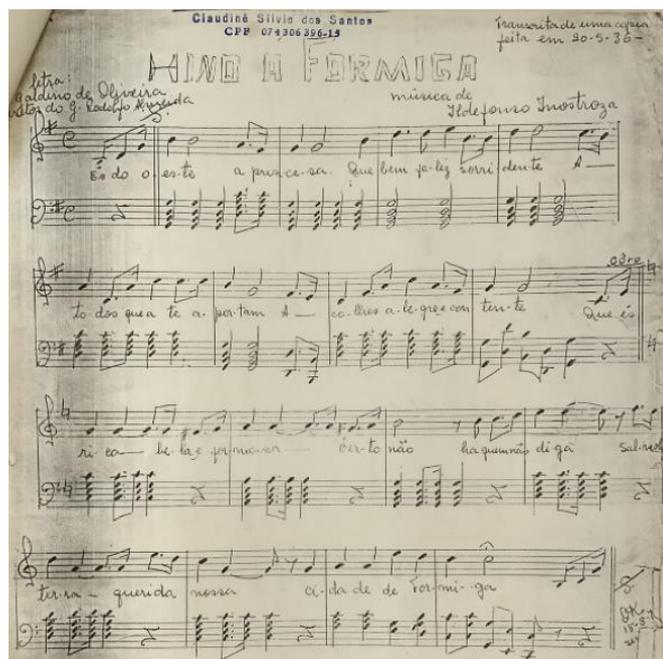


Figura 371: Fotocópia do “Hino à Formiga” de 1936

Ainda dentre as composições musicais em homenagem à cidade de Formiga, foi realizada a produção de uma homenagem coletiva, assinada por diversos autores e veiculada na revista “A Par”, na edição de honraria aos 150 anos de emancipação política do município. A música intitulada “Hino do Sesquicentenário de Formiga”, foi composta por Serginho Beagá a partir de uma letra assinada por Gibran Zorkot, Cleomar de Matos, Paulo José Lima, François Khouri, Ronilson Paiva, Maria Andrada, José Ivo, Paulo Coelho, Maria José Boaventura, Elizabeth Silveira Castro Baptista, Túlio Fonseca e Alex Arouca, proprietário do estúdio Artigo 28, no qual foi gravado um fonograma com da canção.

Cidade linda
 Dessa gente hospitaleira
 150 anos
 No meu coração é a primeira

Parabéns Formiga
 Vou cantar tua história
 Nesse paraíso de riquezas naturais
 Eu sou Formiga, sou Minas Gerais

Princesa do oeste
 Areias brancas que o poeta decantou
 Patrimônio Cultural
 Com tantos personagens

De renome nacional

Diz a lenda que os tropeiros
Que pousavam por aqui
Transportando o açúcar
E as formigas carregavam-no dali

Lago de doçura
O mar de Minas é encantador
Brilha nos olhos do turista
Quem o vê se sente artista
Sou formiguense com orgulho e com amor

Refrão:

Parabéns pra você, ô, ô, ô, ô
Nesta data querida
Formiga é cada dia mais a cidade da gente
Parabéns, muitos anos de vida

Parabéns pra você, ô, ô, ô, ô
Nesta data querida
Formiga é cada dia mais a cidade da gente
Orgulho de Minas Gerais (FONSECA, 2008, p. 8)

No decorrer desta sessão da pesquisa, foi possível verificar a existência de eventos e personalidade que marcaram a música formiguense ao longo de sua história e, em partes anteriores deste estudo, vimos o relevante papel desempenhado pelos religiosos locais e sua influência em relação às atividades musicais ocorridas no município. Neste sentido, não podemos deixar de abarcar também os anos mais recentes e apontar a trajetória do Padre Fábio de Melo, formiguense que vem alcançando uma imensa projeção em meio ao cenário da música religiosa brasileira.

Sem sombra de dúvidas, o padre Fábio de Melo é a maior celebridade gerada pela Cidade das Areias Brancas. Claro que há outros exemplos que se destacam em diversos campos de atuação e também levam um pouco de Formiga mundo afora, mas não tanto quanto ele. Fábio se tornou querido da mídia e do cenário musical religioso no país. Na história do município, nenhum formiguense conseguiu tamanha visibilidade para a terra natal quanto o sacerdote do Bairro Alvorada [...] Até o momento, contabiliza números nada modestos em sua carreira artística: 18 CDs, 5 DVDs, e 14 livros. Isso sem contar os inúmeros shows e as dezenas de convites para programas de televisão e de rádio de alcance nacional. Um dele é comandado pelo próprio padre: o “Direção Espiritual”, na Rede “TV Canção Nova” (REVISTA A PAR, 2015, p. 24).

Filho de Dorinato Bias Silva e Ana Maria de Melo Silva, o padre Fábio José de Melo, nasceu em Formiga, no dia 03 de abril de 1971 e, para além do sacerdócio, tem atuado como

compositor, cantor, escritor, poeta, professor e apresentador (JORNAL O PERGAMINHO, 2016). Nos últimos anos, pisou em importantes palcos do cenário nacional e desenvolveu trabalhos artísticos com grandes nomes da música brasileira, imprimindo, em sua produção musical, um estilo eclético e plural, sem fugir de seu cariz religioso e ao cuidado com a espiritualidade, difundindo, em sua arte, fé e reflexões através da música. Por meio de variadas mídias, o trabalho de Fábio alcançou e vem alcançando milhões de pessoas, difundindo para o Brasil, uma musicalidade própria de suas experiências como interprete e autor, mas que não deixa de possuir raízes e integrar a história das práticas musicais formiguenses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a intenção de compreender as práticas musicais na história de Formiga e suas funções nos contextos culturais e educativos face às componentes históricas, políticas e sociais que configuraram a comunidade local ao longo dos séculos XIX e XX, o estudo empreendido partiu de um intenso processo de levantamento documental realizado em acervos em formiguense. As fontes advindas destes núcleos, possibilitaram o estudo de atividades com música ao longo da história da formação comunitária no município, porém, para que isso ocorresse, foi necessário a realização de intervenções técnicas e tratamentos preliminares que viabilizassem minimamente o manuseio dos documentos encontrados e o acesso às informações nestes contidas. Assim, no âmbito de acervos pessoais e institucionais, evidenciou-se um grande contingente documental que serviu como base para a compreensão das atividades que ocorreram em torno da música praticada na sociedade formiguense em seus diferentes extratos sociais.

Contudo, a própria natureza dos acervos nos levou a questionar os repertórios e os tipos de práticas ali representadas, direcionando nosso olhar para os fazeres musicais da oralidade e das práticas populares, dos contextos menos privilegiados, e para os repertórios pouco contemplados pelo registro musicográfico. Nesta direção, nosso estudo percorreu referências para além dos acervos formiguenses, procedendo com buscas em repositórios documentais externos ao município, relatos de viajantes, registro de memorialistas, acervos hemerográficos digitais, dentre outras fontes disponíveis, buscando encontrar indícios que remetessem à prática musical em Formiga e nos possibilitassem identificar e compreender a maior quantidade e diversidade de tipologias musicais quanto fosse possível.

Encarnando o papel de selecionador que a pesquisa em história imbui ao pesquisador, foram elegidas temáticas de interesse a serem abordadas a partir das fontes levantadas na totalidade de acervos utilizados e no seu inter cruzamento dentro da construção de narrativas em torno dos respectivos assuntos aqui discutidos. Os temas foram selecionados tendo em vista as curiosidades e questões que se destacaram ao longo da pesquisa e se pautam à medida em que puderam ser apurados dentro do tempo existente para realização e plena conclusão deste estudo. Neste sentido, como questão principal, buscou-se analisar toda a documentação disponível com a finalidade de identificar e descrever quais os tipos de práticas musicais que ocorreram ao longo da história de Formiga, em quais contextos se deram e quais foram seus atores.

Assim, os processos vivenciados, especialmente por meio das inúmeras análises documentais e contextuais realizadas, bem como os constantes intercruzamento de dados, viabilizaram a identificação de espaços performáticos, culturais e educativos no município ao longo de diferentes épocas e possibilitaram a compreensão sobre os tipos de práticas existentes, bem como a construção de narrativas indicando as trajetórias de grupos, de sujeitos e os repertórios produzidos e praticados no âmbito da comunidade local.

Em síntese, podemos enunciar que este estudo trata das situações do acervos formiguenses e das fontes para pesquisa neles contidos; considera também as práticas musicais invisíveis, ou seja, referentes aos fazeres que estes acervos não revelam em uma primeira análise; associa as constantes interseções entre práticas, formações e espaços culturais e educativos no âmbito das complexas dinâmicas de interações da vida em comunidade que se dão ao longo do tempo; estabelece a reconstrução de trajetórias de grupos e sujeitos a partir dos indícios coletados; registra a produção de sentidos, por meio da pesquisa e da narrativa, advinda da musicologia para a sociedade.

Deste modo, verificou-se a hipótese de que as práticas musicais, ao longo da história do município de Formiga, foram bem mais expressivas do que a historiografia local apontou inicialmente e que foi possível confirmarmos a existência de uma "brecha-flutuante" (ASSMANN, 2008) em relação à memória coletiva da comunidade formiguense. Assim, por meio desta pesquisa, foi possível averiguar que, desde o início da povoação que deu origem à cidade de Formiga, ocorreu nesta localidade uma ampla variedade de práticas musicais realizadas por diferentes camadas da população em um contexto complexo de tramas favorecidas inicialmente pelo intenso trânsito de pessoas nesta região e, especialmente a partir do século XX, impulsionadas pelo progresso estrutural, político e cultural vivenciado pela comunidade formiguense e expresso sobretudo pelas elites locais, detentoras do arcabouço discursivo.

Após quase meia década de pesquisas, tendo em vista os processos de levantamento documental, as intervenções técnicas nos acervos, a análise processual dos dados obtidos e a redação deste estudo, faz-se ainda necessário apresentar uma justificativa a respeito da dimensão do trabalho realizado e o que isso pode representar em relação à salvaguarda da memória e história formiguense. Inicialmente, não se esperava abordar um número tão extenso de tópicos, contudo, tendo em vista o risco eminente de perecimento de grande parte das fontes encontradas, optou-se por investir no desafio de incluir neste texto a maior quantidade de informações possível acerca das práticas musicais na formação histórica do

município de Formiga, buscando assim, de forma cartográfica, incluir o máximo de referências que dessem testemunho sobre música, suas práticas, formações e espaços no âmbito da cidade e da vida de sua gente.

O resultado obtido superou as expectativas enunciadas no projeto que deu origem a esta investigação em vários pontos, mas também demonstrou que determinadas aspirações foram vislumbres ainda ingênuos, uma vez que, as etapas de levantamento documental e intervenções nos acervos, representadas especialmente no primeiro capítulo deste trabalho, demandaram muito mais tempo, esforço e recursos do que inicialmente se previu. E neste sentido, tendo em vista os diversos desafios estruturais que ainda envolvem a preservação patrimonial no Brasil e a pesquisa arquivística em acervos interioranos, que não oferecem ao pesquisador condições mínimas de trabalho, dentro das possibilidades, foram aqui abordadas milhares de fontes inéditas, das quais, grande parte, estavam em vias de desaparecimento.

Ao olharmos para este cenário, foi possível enxergar uma cidade através de documentos que atravessaram o tempo e construir narrativas a fim de representar os acontecimentos do seu passado, de sua gente, e, sobretudo, relacionadas à música local. Esperava-se que, ao fim deste trabalho, fosse possível oferecer à sociedade o acesso a toda a documentação levantada, contudo, ainda não houve meios que possibilitassem a criação de um repositório online contendo as fontes que remetem às práticas musicais formiguenses, a partir do qual, os interessados poderiam ter acesso a todo o contingente documental coletado e que, diga-se de passagem, possui potencial para servir como fonte de pesquisa à temas que tangem muito além das práticas com música.

Por outro lado, as lacunas deixadas neste longo processo, servem para demonstrar que muito ainda precisa ser feito, tanto no âmbito da musicologia e da compreensão sobre as atividades musicais em Formiga, quanto em relação à criação e ao fortalecimento dos mecanismos que, de forma basilar, sustentam as pesquisas. A realidade encontrada no município demonstrou que existe ainda uma grande necessidade de investimentos estruturais para que os acervos produzidos pelas atividades culturais locais possam ser coletados, reunidos, acomodados, tratados e preservados, pois, atualmente, o pesquisador interessado em investigar a região ainda precisa empreender esforços que vão muito além das incumbências acadêmicas e científicas, muitas das vezes, precisando custodiar provisoriamente documentos por longos períodos, realizar intervenções complexas e arcar com custos que são de responsabilidade pública.

De forma substancial, mesmo diante das limitações apresentadas, podemos considerar que oferecemos à sociedade a construção de uma pesquisa de base e que pode servir como

ponto de partida para investigações futuras sobre a música na cidade de Formiga e várias outras seleções temáticas. Embora ainda não tenha sido possível promover acesso fácil, rápido e gratuito ao contingente documental explorado, este trabalho oportuniza uma aproximação com os documentos abordados, sendo ele próprio uma documentação, pois, em seu âmago, contém as histórias relacionadas aos acervos analisados, oferece subsídio e aponta direções para a realização de inúmeras investigações posteriores e serve ainda como um registro autóctone de pesquisa, no qual, diversos aspectos performáticos são explicitados ao leitor com o intuito de auxiliar e também documentar os caminhos metodológicos percorridos e as deliberações realizadas ao longo da pesquisa.

Considerando a abordagem panorâmica aqui adotada para que fosse possível abarcar o maior número de informação possível, optou-se por não dar o devido aprofundamento a alguns dos temas elencados, contudo, este trabalho não finaliza e tão pouco esgota a pesquisa sobre música na Princesa D'Oeste, mas, pelo contrário, abre possibilidades para que as questões incitadas sobre cada uma das temáticas apresentadas sejam ainda consideradas em investidas futuras e que permitam discussões mais específicas. Consequentemente, as reflexões em torno destes temas podem ser ampliadas, buscando estabelecer diálogos com contextos mais gerais, regionais, estaduais, ou, até mesmo, considerando paralelos com outras realidades interioranas do país, analisando aproximações e afastamentos, similaridades e diferenças, dentre outros vários aspectos plausíveis à musicologia.

Devemos também considerar a existência de temas que podem ser investigados a partir da documentação apresentada no presente trabalho e ainda o levantamento de outros núcleos documentais que não foram ponderados para esta pesquisa, uma vez que, a certa altura, optou-se por não buscar mais fontes, pois, a ampliação deste levantamento poderia comprometer a viabilidade de realização do estudo. Como exemplo, é possível citar que vários dos compositores identificados ao longo deste trabalho, assim como Francisco Fonseca, provavelmente geraram múltiplos acervos e que estes podem ainda estar sob a tutela de familiares ou guardados por outros cidadãos residentes em Formiga, guardando-os com amplo senso de responsabilidade social e patrimonial como representado na liderança cultural desempenhada pelo educador e maestro Gibran Zorkot. Por outro lado, podem também existir inúmeros documentos, reunidos como um acervo ou não, sujeitos a situações variadas de abandono e desconhecidos de olhos atentos ao seu valor e que possam lhes prestar os mínimos cuidados necessários para evitar ou retardar sua deterioração eminente diante do tempo.

Ao longo dos anos, muita documentação se perdeu, na tentativa de amenizar impactos futuros, esta pesquisa foi responsável por garantir a salvaguarda da maior quantidade possível de informações, analisando e expressando, neste texto, aquilo que foi possível dentro do tempo hábil existente. Embora, por um lado a escolha de trabalhar com vários acervos tenha limitado o nível de aprofundamento dado a cada tema abordado, devemos considerar que o intercruzamento de fontes advindas de diferentes acervos possibilitou uma visão mais ampla sobre a música em Formiga ao longo do tempo, revelando aspectos que fugiam mesmo à minha perspectiva autóctone e conhecimento enquanto músico formiguense, educador e cidadão local que conviveu grande parte da vida com musicistas e agentes culturais ativos no município.

O conhecimento musicológico aqui produzido, no âmbito de uma pesquisa que possui um embasamento de vertente histórica, tem o potencial de impulsionar novas pesquisas e também servir como subsídio para ações culturais e como referencial para elaboração de propostas em economia criativa. Nesta linha, os acervos abordados possuem repertórios musicais que podem ser resgatados, editados, praticados e colocados à disposição de músicos e da sociedade. Refletindo sobre as funções sociais do musicólogo e, portanto, da musicologia no século XXI, devemos considerar o empreendimento de ações que possibilitem articular o conhecimento produzido na academia e as demandas cotidianas daqueles que produzem nosso objeto de estudo, a música. Portanto, a pesquisa musicológica em Formiga, bem como em outras realidades do Brasil, contém espaço para que sejam empreendidas iniciativas que considerem o envolvimento entre estudo e ação, sendo este, um direcionamento necessário e que também pode ser encarado como uma espécie de devolutiva social e prestação de serviço comunitário.

Assim, problemáticas a serem tratadas posteriormente, dizem respeito, ou se relacionam, com a aproximação entre a escrita da história e a audiência leiga que, em um primeiro momento, podem interpretar presente texto como uma “História de Música de Formiga”. Esta percepção poderia gerar maior interesse a nível de curiosidade e deleite saudosista do que os aspectos técnicos e científicos efetivamente contemplados no procedimento de produção historiográfica. Neste sentido, uma etapa posterior e de continuação deste trabalho também deverá buscar atender o propósito de promover uma aproximação com música do passado na produção de um retrato feito no tempo presente, articulando músicos locais na performance e gravação de obras levantadas durante todo esse processo de pesquisa e produzindo um registro que articula, simultaneamente, músicos de antes e de um agora, na realidade formiguense. A realização deste tipo de trabalho, evidencia

possibilidades de ações e intervenções práticas da musicologia que vão para além da análise, mas tornam-se potentes na transformação ou situação contextual e na geração de valor cultural em âmbito local e que pode funcionar como pilar na construção de estratégias de economias criativas (NEWBIGIN, 2009).

Alguns dos caminhos explorados neste sentido, vão de encontro à ação do pesquisador musicológico, ou de núcleos de estudiosos, como produtores de conhecimentos capazes de fundamentar, articular e gerir estratégias que permitam a conexão, o acesso e o aproveitamento da comunidade musical e cultural (cuja formação seja, nomeadamente, popular e/ou empírica e não acadêmica) a mecanismos de fomento como editais de cultura e leis de incentivo. O trabalho musicológico, pode colocar a serviço da comunidade as informações levantadas, analisadas e interpretadas nas pesquisas acadêmicas e científicas, oferecendo uma fundamentação mais consolidada para que diferentes agentes comunitários possam elaborar propostas de ações culturais capazes de potencializar um ciclo de práticas favoráveis à geração de múltiplos benefícios.

Por fim, ao olhar para a atualidade, podemos encontrar a cidade de Formiga em um contexto musical bem menos efervescente e ativo do que as fontes demonstram que outrora tenha sido ao longo de sua história. Tal conjuntura, direciona nosso olhar para a continuação de trabalhos que, simultaneamente, possam surgir à serviço de duas demandas ainda urgentes: 1) a necessidade de continuar pesquisando a história local e ampliando a salvaguarda da memória coletiva formiguense; 2) a necessidade de mobilizar o conhecimento produzido sobre o passado em prol do presente e do futuro.

Este tipo de relação ainda é pouco explorado, uma vez que a musicologia aparenta ainda aparta-se de tais questões, sendo pouco evidentes os reflexos que os trabalhos teóricos, conceituais, acadêmicos e científicos imprimem na sociedade. Em síntese, o labor do musicólogo¹⁷⁴ e seu papel junto às comunidades pode ocorrer de forma mais conectada e se dispor a servir como subsídio para a prática musical em si, enraizando-se a partir de um certo nível de engajamento entre pesquisadores ligados às múltiplas vertentes da musicologia e os sujeitos e grupos produtores das culturas locais.

¹⁷⁴ Considerando dualidades e dualismos, bem como sua múltipla atuação amplamente demanda no que diz respeito à atuação perante acervos musicais brasileiros (GOMES, 2018)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A FORMIGA. Fanfarra. **A Formiga - Mensagem estudantil do Ginásio Estadual e Escola Normal Oficial Newton Pires**, 20 jun. 1964.
- A NOTÍCIA. Dr. Borges de Mello. **Jornal “A Notícia” - Propriedade da Typografia Democrata**, n. Anno 1 n° 18, 7 abr. 1916.
- AMADO, J.; FERREIRA, M. DE M. Apresentação. In: **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro/RJ: Editora FGV, 2006. p. VII–XXV.
- AMANTINO, M. **O Mundo das Feras: os moradores do sertão oeste de Minas Gerais - Século XVIII**. [s.l.] Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.
- ANDRADE, F. E. DE. A conversão do sertão: capelas e a governamentalidade nas Minas Gerais. **Varia História**, v. 23, p. 151–166, 2007.
- ARANTES, A. J. DE. **Mappa das Listas do Destrito da Aplicação de São Vicente Férrer da Formiga (SG-Cx.76-Doc.25)**. São Vicente Férrer da Formiga: Arquivo Público Mineiro, 1808.
- ARANTES, R. S. **Formiguense Sport Club (Veloso, Pedro de Alcântara)**. Disponível em: <<https://bit.ly/3xPyDjD>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- ARCANJO JÚNIOR, L. História Da Música : Reflexões teórico-metodológicas. **Modus n.10**, v. 7, n. 10, p. 9–20, 2012.
- ARQUIVO HISTÓRICO DO EXÉRCITO. **Mappa de todo o Campo grande, tanto da parte da conquista que parte com a campanha do Rio Verde e S. Paulo como de Piuhy Cabeceiras do Rio de S. Francisco e Goyazes (CO-GO-10.01.2079)**. Brasília/DF, Arquivo Público do Distrito Federal, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.arpdf.df.gov.br/mapa-de-todo-o-campo-grande-cabeceiras-do-rio-de-sao-francisco-e-goiazes/>>
- ARROYO, M. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. **Revista da ABEM**, n. 5, p. 13–20, 2000.
- _____. Mundos musicais locais e educação musical. **Em Pauta**, v. 13, n. 20, p. 95, 2002.
- _____. **Educação musical na contemporaneidade**. Anais do II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG. **Anais...Goiânia**: Universidade Federal de Goiás, 2010. Disponível em: <[http://www.musicaeducacao.ufg.br/Para o site/Revistas e periódicos/Educação Musical/Ed Mus contemporaneidade Arroyo.pdf](http://www.musicaeducacao.ufg.br/Para%20o%20site/Revistas%20e%20peri%C3%B3dicos/Educa%C3%A7%C3%A3o%20Musical/Ed%20Mus%20contemporaneidade%20Arroyo.pdf)>. Acesso em: 9 mar. 2017.
- ASSIS, M. E. A. DE. Inácio Correia Pamplona : um “ herói ” para o sertão mineiro setecentista. **Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG**, v. 6, n. 1, p. 67–83, 2014.
- ASSIS, M. E. A. DE. Uma trajetória de conquista e civilização: Inácio Correia Pamplona e o sertão oeste das Minas Gerais setecentista. **Revista Outras Fronteiras**, v. 2, n. 1, p. 133–156,

2015.

ASSMANN, J. Communicative and cultural memory. In: ERLI, A.; NÜNNING, A. (Eds.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Trad. ed. Berlim: New York: De Gruyter, 2008. p. 109–118.

AZEVEDO. **Música de Museu: repensando um acervo**. Belo Horizonte/MG: EdUEMG, 2021.

BARBOSA, W. DE A. **História de Minas**. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora Comunicação, 1979.

BARROS, J. D. A História Social: seus significados e seus caminhos. **LPH - Revista de História da UFOP**, n. 15, p. 1–23, 2005.

_____. História e Música: considerações sobre suas possibilidades de interação. **História & Perspectivas**, n. 58, p. 25–39, 2018.

_____. **Fontes Históricas: introdução aos seus usos historiográficos**. Editora Vozes, Petrópolis/RJ, 2019.

BELLOTTO, H. L. **Arquivística: objetos, princípios e rumos**. 1ª ed. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002.

_____. **Arquivos permanentes tratamento documental**. 4ª ed. Rio de Janeiro/RJ: Editora FGV, 2006.

BRASIL. **Lei Orgânica do Ensino Normal**. Disponível em: <<https://bit.ly/2Y5Oju7>>. Acesso em: 25 jun. 2022.

_____. **Lei número 7.347, de 24 de julho de 1985**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L7347orig.htm?fbclid=IwAR0eD7rGXD9rk2HzvaXzpbXUosdMG3dOFeriaqNy0Ro0bn_OP6m4ehWJhrk>. Acesso em: 30 jan. 2019.

_____. **Lei número 13.004, de 24 de junho de 2014**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Lei/L13004.htm#art1>. Acesso em: 30 jan. 2019.

_____. **Constituição da República Federativa do Brasil : texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto**. [s.l.: s.n.].

BURKE, P. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: **A Escrita da História: novas perspectivas**. 1ª ed. São Paulo/SP: Editora Unesp, 2011.

_____. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. 2ª ed. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos, São Paulo/SP: Editora Unesp, 2017.

CABILÓ, E. V. **Formiga - Minas Gerais (Em comemoração ao 1º Centenário): Coleção de Monografias - nº 184**. [s.l.] IBGE - Conselho Nacional de Estatística (Serviço Gráfico do IBGE), 1958.

CAMARGO, M. **Márcio Camargo: artista plástico**. Disponível em:
<<https://www.marciocamargo.com.br/sobre>>. Acesso em: 30 jun. 2019.

CAMBRAIA, H. P. et al. **Pesquisa Monográfica da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão - 0.5.6.D**. [s.l.] FAFI - FUOM, 1986.

CAMBUR, A. C.; LUZ, C. **Partitura musical como documento: uma análise do clipe de vida arquivístico**. Seminário FESPSP 2017 - Incertezas do trabalho. **Anais...**São Paulo/SP: Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 2017

CANDAU, J. **Memória e identidade**. 1ª ed. São Paulo/SP: Editora Contexto, 2018.

CARDOSO, Â. N. N. Apontamentos críticos sobre tendências atuais na Etnomusicologia brasileira. In: ROCHA, E.; ZILLE, J. A. B. (Eds.). **Musicologia [s]**. 1ª ed. Barbacena/MG: EdUEMG, 2016. p. 67–78.

CARR, E. H. **O que é história?** 7ª ed. Rio de Janeiro/RJ: Editora Paz e Terra, 1996.

CARVALHO, V. M. DE. **História e tradição da Música Militar**. Juiz de Fora/MG, Centro de Pesquisas Estratégicas “Paulino Soares de Sousa” - Universidade Federal de Juiz de Fora, 2007. Disponível em:
<https://www.academia.edu/3237765/História_e_tradição_da_Música_Militar>

_____. **A música militar na Guerra da Tríplice Aliança: notas documentais e manuscritos revelados**. Belo Horizonte/MG: Editora PUC Minas, 2018a.

CARVALHO, J. **Contos da Minha Terra**. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/groups/871176889634234/permalink/1714687435283171/>>. Acesso em: 3 set. 2019b.

CASTAGNA, P. **O “roubo da aura” e a pesquisa musical no Brasil**. X Encontro Nacional da ANPPOM. **Anais...**Goiânia/GO: 1997

_____. **Procissão do Enterro de Sexta-Feira Santa : subsídios para as reconstituições musicais**. III Simpósio Latino-Americano de Musicologia. **Anais...**Curitiba/PR: Fundação Cultural de Curitiba, 1999Disponível em: <<https://bit.ly/3Niz8rz>>

_____. A Procissão do Enterro: uma cerimônia pré-tridentina na América Portuguesa. In: JANCSÓ, I.; KANTOR, I. (Eds.). **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo/SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 824–856.

_____. A musicologia enquanto método científico. **Revista do Conservatório de Música**, v. 0, n. 1, 2008.

_____. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. In: ROCHA, E.; ZILLE, J. A. B. (Eds.). **Musicologia [s]**. 1ª ed. Barbacena/MG: EdUEMG, 2016.

_____. **O ‘jogo de partes’ como unidade alternativa de arquivamento e descrição em acervos musicais**. XXVIII CONGRESSO DA ANPPOM. **Anais...** **Anais...**Manaus/AM: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2018

_____. **O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII**

e **XIX (volume II)**. [s.l.] Universidade de São Paulo, 2000.

CASTAGNA, P.; MEYER, A. DE C. Fatores determinantes das mudanças de fase no ciclo vital de fontes musicais. **Arquivos, entre tradição e modernidade, volume 2 : trabalhos apresentados nas sessões de comunicações livres e os eventos paralelos do XI Congresso de Arquivologia do Mercosul**, p. 321–334, 2017.

COELHO, P. H. P. A formação do Arraial de São Vicente Férrer da Formiga: o povoamento do Oeste de Minas Gerais (séculos XVIII-XIX). In: AZEVEDO, F. L. M. DE et al. (Eds.). . **História e Memória do Centro Oeste Mineiro: perspectivas**. 1ª ed. Belo Horizonte: O Lutador, 2016. p. 36–51.

CORPORAÇÃO MUSICAL SÃO VICENTE FÉRRER. **Livro de Atas das Reuniões e Assembléias Ordinárias e Extraordinárias da Corporação Musical São Vicente Férrer**. Formiga/MG: Documento Manuscrito, [s.d.].

CORRÊA, L. **Achegas à História do Oeste de Minas (Formiga e municípios vizinhos)**. 2ª ed. Formiga/MG: Consórcio Mineiro de Comunicação, 1993.

COSTA, P. T. M. **As Raízes da Congada : A renovação do presente pelos filhos do rosário**. [s.l.] Universidade de Brasília, 2006.

COX, R. J. **Arquivos Pessoais: um novo campo profissional: leituras, reflexões e reconsiderações**. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

CUNHA, A. V. DA. **Escolas que Formiga já possuiu**. Disponível em: <<https://bit.ly/39J2CjR>>. Acesso em: 22 jun. 2022.

DERBY, O. O roteiro de uma das primeiras bandeiras paulistas. **Revista do Instituto Histórico e Geographico de São Paulo**, v. 4, p. 329–350, 1899.

DIÁRIO DA TARDE. Torneio de primavera começou com melhor promoção do ano. **Diário da Tarde**, 5 set. 1966.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Nonô e Naná: dados históricos e artísticos**. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/grupo/nono-e-nana/>>. Acesso em: 6 jun. 2022.

DOMINGUES, J. M. **Modernidade Global e Civilização Contemporânea: para uma renovação da teoria crítica**. Belo Horizonte/MG: [s.n.].

DUARTE, A. S. As perspectivas do meio ambiente e da cultura em uma sociedade de risco. In: CAMPOS, J. B.; PREVE, D. R.; SOUZA, I. F. DE (Eds.). . **Patrimônio cultural, Direito e Meio ambiente. Um debate sobre a Globalização e sustentabilidade**. 1ª ed. Curitiba/PR: Multideia Editora, 2015. p. 75–92.

ESCOLA NORMAL MUNICIPAL DE FORMIGA. **Acta de Promoção da Cadeira de Canto Coral da Escola Normal Municipal de Formiga Atas de Promoção (1928-1931)**. Formiga/MG, 1928a.

_____. **Acta do exame de promoção no primeiro anno do Curso Normal da Escola Normal Municipal de Formiga (Cadeira de Música) Atas de Promoção (1928-1931)**.

Formiga/MG, 11 dez. 1928b.

_____. **Acta do exame de promoção no primeiro ano do Curso Normal da Escola Normal Municipal de Formiga (Cadeira de Canto Coral)Atas de Promoção (1928-1931).** Formiga/MG, 12 dez. 1928c.

_____. **Acta do exame de promoção no primeiro ano do Curso de Adaptação da Escola Normal Municipal de Formiga (Cadeira de Música e Canto Coral)Atas de Promoção (1928-1931).** Formiga/MG, Secretaria e Biblioteca da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão, 2 dez. 1929a.

_____. **Acta do exame de formação no primeiro ano do Curso Normal da Escola Normal Municipal de Formiga (Cadeira de Música e Canto Coral)Atas de Promoção (1928-1931).** Formiga/MG, Secretaria e Biblioteca da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão, 3 dez. 1929b.

_____. **Acta do exame de segunda época da cadeira de Música do 1º ano do curso de adaptaçãoAtas de Promoção (1928-1931).** Formiga/MG, Secretaria e Biblioteca da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão, 20 fev. 1931a.

_____. **Acta do exame de música e canto coral das alunas do 1º ano de preparatório da Escola Normal de FormigaAtas de Promoção (1931-1934).** Formiga/MG, Secretaria e Biblioteca da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão, 11 dez. 1931b.

_____. **Atas de Promoção (Contendo as Médias da Alunas).** Formiga/MG, Secretaria e Biblioteca da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão, 1933a.

_____. **Ata do exame de admissão ao primeiro ano do curso normalAtas de Promoção (1931-1934).** Formiga/MG, Secretaria e Biblioteca da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão, 22 fev. 1933b.

_____. **Termo de promoções de curso de adaptação da Escolar Normal de Formiga em primeira épocaAtas de Promoção (1931-1934).** Formiga/MG, Secretaria e Biblioteca da Escola Estadual Jalcira Santos Valadão, 1934.

EUFRÁSIO, V. **Entre tempos e tempos: práticas de expressão ritual nas celebrações da Encomendação das Almas no povoado rural da Bocaina, em Cláudio/MG.** Anais do II Simpósio Científico 2018 - ICOMOS BRASIL. **Anais...**Belo Horizonte/MG: Universidade Federal de Minas Gerais, 2018a. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/simposioicomosbr>>

_____. **Música na Princesa D ' Oeste de Minas Gerais : possibilidades de pesquisas musicológicas em fundos arquivísticos localizados em Formiga.** XXVIII Congresso da ANPPOM. **Anais...**Manaus/AM: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2018b

_____. **A reza cantada do ritual de Encomendação das Almas em povoados rurais da cidade de Cláudio/MG.** XXVIII Congresso da ANPPOM. **Anais...**Manaus/AM: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2018c

_____. **Práticas musicais em Formiga/MG: um olhar para o século XIX.** **Revista UBM - Barra Mansa (RJ)**, v. 21, n. 29, p. 104–122, 2019.

EUFRÁSIO, V.; DUARTE, F. L. S.; ROCHA, E. **Memória, preservação e salvaguarda do ritual de Encomendação das Almas nos povoados rurais do município de Cláudio em Minas Gerais** (S. Chada et al., Eds.). IV Jornada de Etnomusicologia: redes colaborativas de saberes. **Anais...**Belém/PA: PPGARTES/ICA/UFPA, 2017

_____. O ritual de Encomendação das Almas nos povoados rurais do município de Cláudio, em Minas Gerais: crise, renitência, memória, preservação e salvaguarda. **Desenredos**, v. 29, p. 159–178, 2018.

EUFRÁSIO, V.; ROCHA, E. **Fontes para o estudo da música formiguense: salvaguarda, identidades e instituições a partir dos documentos acomodados na secretaria municipal de cultura**. I Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes. **Anais...**São João del Rei: Universidade Federal de São João del Rei, 2019a

_____. **Atividades musicais na cidade de Formiga/MG durante o século XX: Uma análise a partir de fontes iconográficas**. Anais do 5º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical: transversalidade em construção. **Anais...**Salvado/BA: Universidade Federal da Bahia e Repositório Internacional de Iconografia Musical no Brasil, 2019b

_____. **A Encomendação das Almas na cidade de Itaúna-MG : cânticos e contexto**. Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. **Anais...**Pelotas/RS: ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2019c

FARIA, J. B. DE. Externato Formiguense. **O Oeste**, p. 1, 10 abr. 1898.

FARIA, H. **Verbete Biográfico: Washington Ferreira Pires**. Disponível em: <<https://bit.ly/3I6G6OE>>. Acesso em: 24 jun. 2022.

FARIA, M.; CAMARGO, R. Teatralidade e carnavalização: Zé Pereira no final do séc. XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 80, p. 142–165, 13 dez. 2021.

FERREIRA, J. P. (ED.). Formiga - MG. In: **Enciclopédia dos municípios brasileiros**. Rio de Janeiro: IBGE, 1959. p. 136–141.

FERREIRA, V. L. B. **O Colégio Santa Teresinha de Formiga**. [s.l.] Universidade de São Marcos, 2002.

FESTIVAL NACIONAL DA CANÇÃO. **História do Festival**. Disponível em: <<https://www.festivalnacionaldacancao.com.br/historia-do-festival/>>. Acesso em: 6 jun. 2022.

FLORES, M. Do Entrudo ao Carnaval. **Estudos Ibero-Americanos**, v. XXII, n. n. 1, p. 149–161, 1996.

FOLHA ONLINE. **Autor Ricardo Linhares põe realismo fantástico em novela das 6**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u31510.shtml>>. Acesso em: 6 jun. 2022.

FONSECA, M. G. Museu “Nhonhô” Fonseca: a história fazendo história. **Revista A Par**, p. 14–15, 2005.

_____. 150 anos de história: sesquicentenário de Formiga. **Revista A Par**, p. 331, 2008.

_____. Verso em Canção: Secretaria Municipal de Cultura promove Semana da Música com homenagem especial a Nhonhô Fonseca. **Revista A Par**, 6 dez. 2013.

FONSECA, T. N. DE L. E. O Transacional na Pesquisa Histórica: o que pensam os historiadores? In: **Diálogos transacionais na história da educação física**. 1ª ed. Belo Horizonte/MG: Editora Fino Traço, 2019.

FONTEERRADA, M. T. DE O. **De tramas e fios : um ensaio sobre música e educação**. [s.l.] Editora UNESP, 2005.

FORMIGA, P. M. DE. **Hino Oficial à Cidade de Formiga**. Disponível em: <http://www.formiga.mg.gov.br/?pg=14&id_busca=37>. Acesso em: 18 set. 2017a.

_____. **O Museu Histórico Municipal**. Disponível em: <http://www.formiga.mg.gov.br/?pg=14&id_busca=11>. Acesso em: 18 set. 2017b.

_____. **Dívida do Estado com Formiga chega a mais de R\$ 13 milhões e 900 mil**. Disponível em: <http://www.formiga.mg.gov.br/?pg=13&id_busca=14165&tag=divida-do-estado-com-formiga-chega-a-mais-de-r-13-milhoes-e-900-mil>. Acesso em: 30 jan. 2019.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. 13ª ed. Rio de Janeiro/RJ: Edições Graal LTDA., 1998.

FRANÇA, J. Festa do Martyr S. Sebastião no dia 14 de junho próximo. **Correio da Formiga**, p. 4, 31 maio 1903.

FRANCISCO, C. Formiga - Minas Gerais: de 5 a 12 de junho realiza-se em Formiga a importante Exposição Regional Agro-Pecuária e Industrial. **Jornal "A Noite"**, p. 2, 10 maio 1955.

GARCÍA, J. M. La Documentación musical: fuente para su estudio. In: **El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales**. 1ª ed. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), 2008.

GÉA, F. J. O Carnaval de Antigamente: Formiga, crônicas da cidade amada. **Jornal Nova Imprensa**, 28 fev. 2003.

GINZBURG, C. **O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Iquisição**. São Paulo/SP: Companhia das Letras, 2006.

GIRELLI, Pâmela. **A Guerra do Paraguai nas Charges e Caricaturas da Semana Ilustrada de 1865**. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em História, Universidade Federal da Fronteira Sul, Erechim/RS, 2017.

GOMES, Amanda Pamela Santos. **Entre dualidades e dualismos: a múltipla atuação de músicos e musicólogos em Acervos Musicais Brasileiros**. 2018. Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

GOMES, C. C.; FONSECA, M. **Estudo de fontes que transmitem o Canto da Verônica em São João del Rei e região**. Anais do III Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes. **Anais...** São João Del Rei: Departamento de Música da Universidade Federal de São João del Rei, 2019

GONZALEZ, J. P. **Fuentes fotográficas para el estudio de la música popular del siglo XX: el caso de Chile**. 4º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical & 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música: Música, Imagem e Documentação na Sociedade da Informação. **Anais...**Salvador/BA: Universidade Federal da Bahia, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3nrMVAN>>. Acesso em: 28/06/2022.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. DA (Ed.). . **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15ª ed. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2014. p. 103–133.

IBGE. **Enciclopédia dos municípios brasileiros Vol. 25**. Rio de Janeiro/RJ: IBGE, 1959.

INOSTROZA, I.; OLIVEIRA, G. DE. **Hino à Formiga**. Disponível em: <https://www.formiga.mg.gov.br/?pg=14&id_busca=34>. Acesso em: 16 jun. 2022.

JORNAL A CIDADE. Museu Histórico: há 30 anos guarda nossa história. 12 maio 2012.

JORNAL DA FORMIGA. Publicação Sem Título. **Excerto de reportagem**, 1979.

JORNAL DO BRASIL. Excursão à Formiga: Inauguração de uma estrada de ferro - a viagem. **Jornal do Brasil**, n. 341, 7 dez. 1905.

_____. O “Jornal do Brasil” conversa com o governador da cidade de Formiga. 7 fev. 1916.

JORNAL O PERGAMINHO. Formiga é tema da próxima novela da Globo. **Jornal “O Pergaminho”**, 15 mar. 2003.

_____. Igreja do Rosário: demolida ou vendida? **Formiga 157 Anos**, 6 jun. 2015.

_____. Padre Fábio de Melo é indicado ao Grammy Latino. **Jornal O Pergaminho**, 11 out. 2016.

KORSYN, K. Beyond privileged contexts: Intertextuality, influence and dialogue. In: COOK, N.; EVERIST, M. (Eds.). . **Rethinking Music**. 1ª ed. New York, USA: Oxford University Press, 1999. p. 55–72.

LABDOC/UFSJ. **Processos Criminais e Cíveis (1820-1870)Acervo do Fórum de Formiga**. São João Del Rei/MG, Laboratório de conservação e Pesquisa Documental da Universidade Federal de São João del-Rei, , [s.d.].

LAVARDA, Marcus Túlio Borowski. **A Iconografia da Guerra do Paraguai e o Periódico Semana Ilustrada – 1865-1870: um discurso visual**. Dissertação de Mestrado, Programada de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Grande Dourados, 2009.

LE GOFF, J. **A História Deve Ser Dividida em Pedacos?** 1ª ed. São Paulo/SP: Editora Unesp, 2015.

LE MOS JÚNIOR, W. História da Educação Musical e a experiência do canto orfeônico no Brasil. **Revista Eccos**, v. 27, n. 1, p. 67–80, 2012.

_____. **O ensino de Música na Escola Normal (décadas de 1930 e 1940)**. Anais Eletrônicos do IX Congresso Brasileiro de História da Educação. **Anais...**João Pessoa/PB: Universidade Federal da Paraíba, 2017Disponível em: <<https://bit.ly/3nfjwK3>>

LEVI, G. Sobre a micro-história. In: BURKE, P. (Ed.). . **A Escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo/SP: Editora Unesp, 2011. p. 135–163.

LUCAS, G. **Os Sons do Rosário: O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá**. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MALVA, Pâmela. O Controverso Chico Diabo, Militar Gaúcho que Matou o Ditador Solano López. **Aventuras na História**. Portal de Notícias UOL, Setembro, 2020. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/o-controverso-chico-diabo-militar-gaucha-que-matou-o-ditador-solano-lopez.phtml>. Acesso em: 17/01/2023.

MARTINS, A. DE A. **Almanak administrativo, civil e Industrial da Província de Minas Gerais do ano 1872 para servir no de 1873**. Ouro Preto/MG: Typographia do Echo de Minas, 1873.

_____. **Almanak administrativo, civil e Industrial da Província de Minas Gerais do ano 1874 para servir no de 1875**. Ouro Preto/MG: Typographia de J. F. de Paula Castro, 1874.

MARTINS, A. DE A.; OLIVEIRA, . . MARQUES DE. **Almanak Administrativo, Civil e Industrial da Província de Minas Gerais para o Anno de 1864**. Rio de Janeiro/RJ: Typographia da Actualidade, 1864.

MARTINS, T. J. **Quilombo do campo grande: a história de Minas que se devolve ao povo**. Contagem/MG: Editora Santa Clara, 2008.

MATOS, C. I. S. DE. **Mumbuca**. 1ª ed. Belo Horizonte/MG: Editora São Vicente, 1979.

MATOS, R. J. DA C. **Corografia Histórica da Província de Minas Gerais (1837)**. Belo Horizonte/MG: Editora Itatiaia com colaboração da Editora da Universidade de São Paulo (Coleção Reconquista do Brasil vol. 61 e 62), 1981.

MELLO, O. A. DE. A reza das almas em Carmo do Cajuru: In: AZEVEDO, F. L. M. DE et al. (Eds.). . **História e Memória do Centro Oeste Mineiro: perspectivas - Memória, literatura e educação**. 1. ed. Barbacena/MG: 3i Editora, 2016. p. 253–270.

MITRA, Sugata. **School in the cloud: the emerging future of learning**. Corein Publishers, 2019.

_____. The Future of Learning. *Proceedings of the Third ACM Conference on Learning*, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1145/2876034.2876053>. Acesso em: 12/03/2022.

MONTEIRO, M. **A Confraria de Santa Cecília no Século XIX**. Anais do II Encontro de Musicologia Histórica. **Anais...Juiz de Fora/MG: Centro Cultural Pró-Música**, 1996.

MORAES, Nilo da Silva. A História do Chico Diabo. **Almanaque Cultural Brasileiro**, 7 de março, 2018. Disponível em: <http://almanaquenilomoraes.blogspot.com/2018/03/a-historia-do-chico-diabo.html>. Acesso em: 17/01/2023.

MUNHOZ, D. G. Inflação brasileira: os ensinamentos desde a crise dos anos 30. **Revista de Economia Contemporânea**, v. 1, n. 1, p. 59–87, 1997.

- MÚSICA BRASILIS. **Lamartine Babo**. Disponível em:
<<https://musicabrasilis.org.br/compositores/lamartine-babo>>. Acesso em: 6 jun. 2022.
- NEVES, L. F. B. Os soldados de Cristo na Terra dos Papagaios. In: **Globalização e os Jesuítas: origens, história e impactos**. 1ª ed. São Paulo/SP: Edições Loyola, 2007. p. 191.
- NEWBIGIN, J. **A Economia Criativa: um guia introdutório**. 1ª ed. [s.l.] British Council, 2009.
- NOLASCO, G.; GABRIEL, J. **Formiga: Toda História Tem Endereço**. 1ª ed. Belo Horizonte/MG: Bushido Produções, 2021.
- O DIÁRIO. Formiga Cidade das Areias Brancas. **O Diário: Suplemento de Formiga**, p. 20, 10 jun. 1962.
- O PERGAMINHO. Radialista tem acervo de mais de 3 mil discos de vinil. **Jornal “O Pergaminho”**, 12 nov. 2005.
- _____. Chico Diabo: um herói formiguense. **Jornal “O Pergaminho”**, 6 jun. 2015.
- OESTE, G. DO. Escola Normal. **Gazeta do Oeste**, 1992.
- OLIVEIRA, J. Z. V. DE. **Sentinelas Formiguenses: história do Tiro de Guerra de Formiga-MG (1917-2017)**. 1ª ed. Formiga/MG: Ateliê Propaganda, 2017a.
- OLIVEIRA, J. Z. V. DE. Carnavais que se foram... **Jornal “O Pergaminho”**, 18 fev. 2021.
- OLIVEIRA, V. E. DE. **“Cantá pras alma”: a reza cantada do ritual de Encomendação das Almas**. Belo Horizonte/MG: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017b.
- PARDINI, R.; ROCHA, E.; RESENDE, J. P. **A institucionalização da Irmandade de Santa Cecília em São João Del-Rei (1829)**. Atas do 1º Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias: Fontes múltiplas e abordagens plurais. **Anais...** Belém/PA: Editora da Escola de Música da UFPA, 2021
- PARÓQUIA SÃO VICENTE FÉRRER. **Semana Santa: de 15 a 22 de abril**. Formiga/MG, 1973.
- _____. **O Órgão da Igreja Matriz de São Vicente Férrer, de Formiga**. Disponível em:
<<http://paroquiasaovicenteferrer.com.br/novo/orgao-da-igreja-matriz/>>. Acesso em: 28/06/2022.
- _____. **História da Paróquia**. Disponível em: <<http://paroquiasaovicenteferrer.com.br>>. Acesso em: 28/06/2022.
- PARREIRA, J. A. **“Meu passaporte é esse pau e essa faca”: Quilombolas e pretos em movimento no município de Formiga (1843-1888)**. [s.l.] Universidade Severino Sombra, 2003.
- PEQUENO, M. R. Brazilian music publishers. **Inter-American Music Review**, v. 9, n. 2, p. 91–101, 1988.

PEREIRA, E. As mulheres por trás da face de Cristo: apropriações, performances e ambivalências da Verônica. **Religião & Sociedade**, v. 35, n. 1, p. 193–215, jun. 2015.

PERÓTIN, Y. Administration and the “Three Ages” of archives. **Archives of the Seine and of the City of Paris**, v. 29, n. 3, p. 363–369, 1966.

PIETRA, A. C. M. “Complexo Banda”: a prática das corporações musicais em Pedro Leopoldo/MG. [s.l.] Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.

PINTO, F. Formiga: a cidade cigarra. **Revista Manchete**, p. 92–95, 8 dez. 1962.

PINTO, T. M. Padres do Sagrado Coração de Jesus. **Jornal de Formiga**, 6 jul. 1978.

_____. Solenidades do mês de maio de 1979. **Jornal de Formiga**, 12 maio 1979.

PIORSKI, G. **Brinquedos do chão: a natureza, o imaginário e o brincar**. São Paulo/SP: Peirópolis, 2016.

POHL, J. E. **Viagem no interior do Brasil**. São Paulo/SP: Editora Itatiaia, Edição da Universidade de São Paulo, 1976.

PRIPATO, S. C. **Nonô e Naná**. Disponível em: < <https://bit.ly/3yoyYqy> >. Acesso em: 6 jun. 2022.

QUEIROZ, L. R. S. Há diversidade(s) em música: reflexões para uma educação musical intercultural. In: SILVA, H. L. DA; ZILLE, A. B. (Eds.). **Música e Educação (Série Diálogos com o Som. Ensaio; v.2)**. 1ª ed. Barbacena/MG: EdUEMG, 2015. p. 197–215.

_____. **Diversidade, Música e Formação Musical: amálgamas da contemporaneidade**. (E. J. S. Moura, M. A. F. Callado, N. A. Durães, Eds.) 10 Anos de Seminário de Pesquisa em Artes. **Anais...Montes Claros/MG**: Editora Unimontes, 2021

REILY, S. A. A experiência barroca e a identidade local na Semana Santa de Campanha, Minas Gerais. **Per Musi**, n. 24, p. 43–53, 2011.

REIS, J. C. **As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC**. 8ª ed. Rio de Janeiro/RJ: Editora FGV, 2006.

REIS, J. J.; SILVA, E. **Negociação e Conflito: a resistência negra no Brasil escravista**. 1ª ed. São Paulo/SP: Companhia das Letras, 1989.

REVEL, J. Microanálise e construção social. In: **Jogos de Escalas: a experiência da microanálise**. 1ª ed. Rio de Janeiro/RJ: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 15–38.

REVISTA A PAR. História em Fotos: fé e tradição. **A musicalidade do povo formiguense**, n. 24, 27 ago. 2005.

_____. Manifestação Cultural: mais de 2 mil congadeiros participaram dos festejos de Nossa Senhora do Rosário. **A par nº 259**, p. 33, 8 set. 2014.

_____. Estrela Formiguense. **Revista A Par - Celebridade Musical: padre formiguense Fábio de Melo é presença constante na mídia nacional**, p. 24–37, 5 dez. 2015.

_____. Igreja do Rosário: 50 anos sem o templo católico. **Revista A Par: Duas quedas históricas**, p. 17–23, maio 2017.

REVISTA DA SEMANA. Oeste de Minas: Carnaval na Cidade da Formiga. **Revista da Semana: edição semanal ilustrada do Jornal do Brasil**, p. 1–20, 2 abr. 1905a.

_____. A excursão ministerial à Formiga (nº 292). **Revista da Semana: edição semanal ilustrada do Jornal do Brasil**, n. 292, p. 2962–2966, 17 dez. 1905b.

_____. A excursão ministerial à Formia (nº 293). **Revista da Semana: edição semanal ilustrada do Jornal do Brasil**, n. 293, p. 2993–2996, 24 dez. 1905c.

REVISTA MAIS. Especial 150 anos de Formiga. p. 22, 2008.

REZENDE, M. S. **A banda Corporação Musical Nossa Senhora do Carmo: um espaço de relações e de ensino/aprendizagem musical (1985-2014)**. [s.l.] Universidade Federal de Uberlândia, 2016a.

REZENDE, R. **Carnaval de rua em Formiga em 1960 - Bloco Dália Azul (comentário nº 7)**, 2016b. Disponível em: <<https://bit.ly/2L42qvM>>. Acesso em: 28 nov. 2019b.

RIBEIRO, A. **Memórias de um Mineiro Sexagenário**. 1ª ed. São Paulo/SP: Livraria Martins Editôra, 1966.

RIBEIRO, I. C. Migrar é preciso: migração, família e expansão de fronteiras (Oeste da Comarca do Rio das Mortes - Séculos XVIII e XIX). In: **História e Memória do Centro Oeste Mineiro: perspectivas**. 1ª ed. Belo Horizonte/MG: 3i Editora, 2016. p. 135–151.

RICOEUR, P. **História e Verdade**. 1ª ed. Rio de Janeiro/RJ: Editora Forense, 1968.

SAID, E. W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo/SP: Companhia das Letras, 2011.

SAINT-HILAIRE, A. F. C. DE. **Viagem às nascentes do Rio São Francisco**. 2ª ed. Belo Horizonte/MG: Editora Itatiaia (Coleção Reconquista do Brasil, v. 235), 1847.

SANTOS, C. S. DOS. Igreja da Chapada: uma história a ser contada (parte IV). **Jornal Nova Imprensa**, 2003a.

_____. Banda de todas as bandas. **Jornal Nova Imprensa**, 2003b.

_____. Mais uma voz se calou? **Jornal Nova Imprensa**, 21 fev. 2003c.

_____. Igreja da Chapada: Uma história a ser contada. **Jornal Nova Imprensa**, ago. 2003d.

_____. Corporação Musical São Vicente Férrer. **Jornal Nova Imprensa**, 26 set. 2003e.

_____. Bandas de todas as Bandas. **Jornal Nova Imprensa**, 26 set. 2003f.

_____. Bandas de todas as bandas. **Jornal Nova Imprensa**, 3 out. 2003g.

_____. Formiga de ontem: que bom fosse hoje. **Jornal Nova Imprensa**, 11 fev. 2005a.

- _____. Festa do Rosário. **Jornal Nova Imprensa**, 26 ago. 2005b.
- _____. Você Sabia? **Jornal Nova Imprensa**, 2006a.
- _____. Carnaval dos Carnavais. **Jornal Nova Imprensa**, 27 jan. 2006b.
- _____. Fotos Históricas. **Jornal Nova Imprensa**, 8 jul. 2006c.
- _____. Foto Histórica [Nonô e Naná]. **Jornal Nova Imprensa**, 26 out. 2007.
- _____. Imagem histórica: Matriz São Vicente Férrer. **Jornal Nova Imprensa**, 21 out. 2011.
- SANTOS, H. M. DOS; FLORES, D. Novos rumos da preservação digital: das estratégias aos sistemas informatizados. **Biblios**, v. 70, p. 31–43, 2018.
- SANTOS, Paulo Henrique Roseghini dos. **A “Guerra do Paraguai” nos Livros Didáticos de História do Brasil para o Ensino Secundário (1882 a 1971)**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Grande Dourados, 2020.
- SÈVE, M. Villa-Lobos e a schottisch: a interpretação musical por classificação genérica. In: AUGUSTO, A. J.; BARRENECHEA, L.; AMORIM, H. (Eds.). **II Simpósio Nacional Villa-Lobos: práticas, representações e intertextualidades**. 1ª ed. Rio de Janeiro/RJ: Sarau Agência de Cultura e PPGM-UFRJ, 2017. p. 100–115.
- SHARPE, J. A História Vista de Baixo. In: BURKE, P. (Ed.). **A Escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo/SP: Editora Unesp, 2011. p. 39–63.
- SILVA, L. J. DA. **Bambuí nas Trilhas da Picada de Goiás: Pamplona, Quilombolas e o Povoamento do Campo Grande**. Contagem/MG: Santa Clara Editora, 2011.
- SILVA FILHO, E.; AMORIM FILHO, O. B.; CASTRO, J. F. M. A contextualização histórica e geográfica dos quilombos do Campo Grande. **1º Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica**, p. 1–18, 2011.
- SOBRINHO, J. F. DE P. **A formação histórica das comunidades no Brasil: estudo da criação do Arraial São Vicente Férrer da Formiga. Sua história e sua gente**. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora Del Rey, 2007.
- SOUZA, S. G. DE. **Música na “tora”: Processo de Aprendizagem dos Músicos da Banda de Fanfarras da Cidade de Capitão Poço-PA**. [s.l.] Universidade de Brasília, 2013.
- SOUZA JUNIOR, J. A. DE. **Originais do livro Reminiscências escrito por Juquinha Dragão**. [s.l.] Não publicado, [s.d.].
- SOUZA JUNIOR, J. A. DE; SILVA, M. **Álbum da Cidade de Formiga**. 1ª ed. Formiga/MG: [s.n.].
- TERESINHA, C. S. **Livro da Atas**. Formiga/MG, Biblioteca do Colégio Santa Teresinha de Formiga, , 8 ago. 1949.
- TYPOGRAPHIA VIEIRA. Industrias Locaes. **Jornal “O Movimento”**, set. 1918.

UEMG. **Escola de Música: Núcleo de Acervos recebe nova coleção.** Disponível em: <<https://www.uemg.br/noticias-1/4453-escola-de-musica-nucleo-de-acervos-recebe-nova-colecao>>. Acesso em: 27 maio. 2021.

ULHÔA, M. T. DE. A “prova e o motivo do crime”: uma introdução à pesquisa com periódicos. In: **Aspectos sobre a valsa no Rio de Janeiro no longo século XIX: de folhetins, música de salão e serestas.** 1ª ed. Rio de Janeiro/RJ: Editora Letra e Imagem, 2022. p. 1–29.

ULHÔA, M. T. DE; NETO, L. C.-L. **Jornais como fonte no estudo da música de entretenimento no século XIX.** XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). **Anais...** São Paulo/SP: ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2014 Disponível em: <<https://bit.ly/3yqo9Hq>>. Acesso em: 28/06/2022.

ÚLTIMAS NOTÍCIAS. Depois de desorganização e improvisos do Fenac, organizadores anunciam cancelamento do festival em Formiga. **Website Últimas Notícias**, 12 set. 2010.

_____. Segunda Etapa do 44º FENAC é realizada em Formiga. **Website Últimas Notícias**, 12 ago. 2014.

_____. Inscrições para o FENAC terminam em 4 de junho. **Website Últimas Notícias**, 23 maio 2015.

VILARIM, J. **Dicografia Nonô e Naná.** Disponível em: <<http://www.joaovilarim.com.br/discografia/nono-e-nana//>>. Acesso em: 6 jun. 2022.

WHITE, H. **Tópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura.** São Paulo/SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

WHITTALL, A. Atonomy/Heteronomy: The Contexts of Musicology. In: COOK, N.; EVERIST, M. (Eds.). . **Rethinking Music.** 1ª ed. New York, USA: Oxford University Press, 1999. p. 73–101.

Z Aidam, J. **Carnaval de rua em Formiga em 1960 - Bloco Dália Azul (comentário nº 5).** Disponível em: <<https://bit.ly/2L42qvM>>. Acesso em: 28 nov. 2019a.

_____. **Conjunto de Ritmos Dália Azul - 1962.** Disponível em: <<https://bit.ly/2DncLyM>>. Acesso em: 28 nov. 2019b.

ZORKOT, G. M. **Entrevista cedida por Gibran Zorkot em 03 de junho de 2021 a Vinícius Eufrásio para realização desta pesquisa.** Formiga/MG, 3 jun. 2021.