

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

Filipe Nolasco Pedrosa

**Entre a memória e o esquecimento: as
atividades musicais itabiritenses e a atuação do
compositor negro Tertuliano Silva (1897-1973)**

Belo Horizonte – MG
2022

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

Filipe Nolasco Pedrosa

**Entre a memória e o esquecimento: as
atividades musicais itabiritenses e a atuação do
compositor negro Tertuliano Silva (1897-1973)**

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

Apoio: Conselho de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Belo Horizonte – MG
2022

P372e Pedrosa, Filipe Nolasco.

Entre a memória e o esquecimento [manuscrito] : as atividades musicais itabiritenses e a atuação do compositor negro Tertuliano Silva (1897-1973) / Filipe Nolasco Pedrosa. - 2022.

293 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 negra - Minas Gerais. 4. Silva, Tertuliano, 1897-1973. I. Rocha, Edite Maria Oliveira da. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.981



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

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno Filipe Nolasco Pedrosa, em 19 de agosto de 2022, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

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

Profa. Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcus Vinícius Fonseca - Universidade Federal de Ouro Preto

Profa. Dra. Maria Teresa Mendes de Castro - Universidade Federal de Ouro Preto

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



Documento assinado eletronicamente por **Edite Maria Oliveira da Rocha, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 19/08/2022, às 17:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Loque Arcanjo Junior, Usuário Externo**, em 23/08/2022, às 12:24, 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 **Martha Tupinambá de Ulhôa, Usuário Externo**, em 27/08/2022, às 13:19, 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 **MARCUS VINICIUS FONSECA, Usuário Externo**, em 25/01/2023, às 15:36, 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 **Maria Teresa Mendes de Castro, Usuária Externa**, em 02/02/2023, às 09:44, 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 **1682798** e o código CRC **04210EA2**.

DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho aos homens e mulheres que praticaram e cultivaram a música em
Itabirito/MG.
Em especial aos homens e mulheres negras pela resistência e sobrevivência na sociedade do
passado e do presente.
Este trabalho é também um manifesto por outro futuro melhor.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, minha mãe Aida, meu pai Clênio, minhas irmãs queridas Isaura e Elisa, e meus cunhados Leonardo e Jefferson, pelo entendimento nos momentos de ausência, pelo incentivo e por nunca duvidarem das minhas escolhas e me apoiarem incondicionalmente.

Um agradecimento mais que especial ao Augusto, Isabela, Estela, Marcelo e Gabriela sobrinhos e sobrinhas maravilhosos que transformaram minha vida e que sempre se esbanjam retirando meus livros do lugar e chamando o Tio Pipi, Di e Padrinho para tocar, cantar, ler e brincar. Vocês são luz na minha vida!

Ao senhor Leandro Leite, presidente da Corporação Musical União Itabiritense pela abertura das portas do acervo da Banda Nova.

Ao Senhor Eustáquio presidente no período da pesquisa nos acervos da Corporação Musical Santa Cecília e atualmente a gestão da presidenta Zilda Carvalho, pela interlocução e parcerias.

Aos maestros Ryan Souza e José Vieira interlocutores constantes sobre o conteúdo dos acervos.

Aos técnicos e amigos Victor Gomes e Sidione Viana, do Museu da Música de Mariana, pelas dicas, instruções e conversas sobre musicologia.

Ao senhor Zé Leandro pela companhia e ajuda na identificação das valsas no acervo da Banda Nova (CMUI).

A Rosianne Silveira pelo tratamento das fotos que eu não soube realizar com eficiência e pelo empréstimo do equipamento, contribuindo para a produção de um material de qualidade para o meu trabalho nesta tese.

Ao implacável Time Edite pelas discussões e pelo crescimento semanal que passamos durante estes anos e que me fizeram crescer pessoalmente e como pesquisador.

Aos amigos e amiga do Quarteto Feito Vento, pelo incentivo, prosas, cafés e companheirismo durante a caminhada na seleção e no período de doutoramento. Paulo, Éric e Tereza vocês são demais!

Ao amigo João Paulo Malheiros pelas viagens e conversas. Por ceder sempre gentilmente os exemplares da biblioteca de seus pais Anita Guimarães e Hilton Malheiros.

A Rogéria Malheiros, minha querida professora de História, interlocutora e responsável pelo encontro com o Maestro Tertuliano.

A amiga e prima Alice Rosendo por ceder sua casa tantas vezes para que tivesse um pouco mais de conforto e descanso nos tempos mais apertados deste processo.

A Professora Martha Ulhôa, Tereza Castro, Loque Arcanjo, Aline Azevedo pela leitura do trabalho e contribuições para a Qualificação e Defesa.

Ao professor Marcus Víncius Fonseca pela participação na Banca Examinadora Final.

Ao amigo Lucas Moraes que compartilha no sangue a herança das tradições das corporações musicais e que me ajudou a mediar a maravilhosa entrevista concedida pelo seu pai/avó Jorge Senra.

Ao maestro Jorge Senra dos Reis (*in memorian*) que com toda sua experiência me mostrou histórias relevantes sobre a música na região.

A Joyce Santos, minha amiga e especial interlocutora sobre o Patrimônio Histórico Itabiritense. Aos itabiritenses que contribuíram com tantas informações, documentos, fotografias e memórias, em especial a Nilza Gurgel, Thelmo Lins, Elzira Pimenta, Gilvan Silva, Maestro Ryan, Maestro Vieira, Inês Clara Faria.

Aos colegas de trabalho e alunos da Associação Cultural Coral Os Canarinhos de Itabirito, minha instituição do coração e lugar de muito aprendizado.

Aos colegas de trabalho da UEMG pela recepção durante minha passagem temporária pela Escola de Música.

Aos funcionários do PPGM-UFMG, da Seção de Ensino e da Biblioteca da Escola de Música.

Aos professores e professoras do Programa de Pós Graduação em Música da UFMG pela partilha do conhecimento e pelas discussões enriquecedoras durante as disciplinas do Doutorado.

Aos colegas do Programa, de todas as linhas de pesquisa que dividiram seu processo e juntos vivemos boas histórias e casos. Em especial, ao Alfredo, Rachel, Carol, Luísa, Jonatha e Vinie Eufrásio.

Carlos Céza, Dona Maura e Sr. Augustão que me permitiram um reencontro com Tertuliano Silva através de suas memórias e lembranças na sua terra natal, Januária/MG.

Aos amigos Paula Gallo, Felipe Malaquias, Paulo Silveira, Filipe Santos, Thais Viera, Michelli Caetano, Thalyta Joana, Geovani Oliveira, Angélica Nilo, Marina Lamaciê, Renata Fogaça (gentil revisora) e tantos outros que completam a minha vida com alegria e companheirismo.

A Olga Penna mulher incrível, inspiradora e amiga para todas as horas.

A Cláudia Itaborahy pela escuta, incentivo e transmissão do saber sobre mim e sobre a vida!

A Professora Doutora Edite Rocha, mulher doce, sensível, forte e inspiradora que de forma muito eficiente conduziu o trabalho de orientação, me transformando profundamente, durante a construção de minha trajetória! Muito obrigado!

*Entre serras engastadas és um lar
Que o passado quis nos legar
Um recanto amigo surgiste
Assim nosso povo existe*

*Mas para defender do mal os filhos teus
Será que o ciúme de Deus
Dentro das montanhas escondeu
A gente que aqui nasceu?*

Hino em Homenagem a Itabirito, de autoria de
Francisco Xavier Gomes, 1973.

RESUMO

O distrito de Itabira do Campo (Minas Gerais, Brasil), desde 1923 designada cidade de Itabirito, é um berço de Corporações Musicais ainda ativas e com intensa produção musical. As atividades musicais da cidade, ao longo dos anos, acompanham o desenvolvimento social urbano, cuja pesquisa do passado musical itabiritense revela eventos, marcos históricos, sujeitos e instituições que ajudam e contribuem para construção de sua identidade. Este trabalho inclui uma narrativa sobre as atividades musicais compreendidas entre os anos de 1897-1973, identificadas nas fontes documentais pesquisadas. Na primeira parte, tratamos daquilo que foi registrado e conservado pela cidade, categorizando as festividades, musicistas e grupos que participaram da construção da cidade e uma abordagem da trajetória de duas corporações ativas no município: Santa Cecília (1896) e União Itabiritense (1930). Na segunda parte, passamos a investigar o compositor negro, norte mineiro Tertuliano Silva (1897-1973) e a escassez de informações sobre sua obra e atuação na cidade de Itabirito/MG, dialogando com as discussões sobre o racismo no campo musicológico brasileiro. Partindo de referenciais teóricos, como os estudos de Abdias do Nascimento (2016), Franz Fanon (2020), Kofi Agawu (2016), Philip Ewell (2021) e Jonatha do Carmo (2014), esta tese busca contribuir para a inclusão da produção acadêmica de pessoas negras no debate sistemático musicológico. Para a discussão sobre a não representatividade do compositor Tertuliano Silva, buscaremos através da investigação específica sobre Valsas – dentro de uma trajetória global, brasileira e itabiritense – demonstrar como essas composições dialogaram com espaços sociais legitimados (periódicos, corporações musicais e a indústria fonográfica), promovendo uma conexão do compositor com o universo da música hegemônica praticada e aculturada no Brasil. Para este estudo, tomou-se como exemplo um recorte de três composições de Tertuliano Silva, buscando os elementos e formas de apropriação da linguagem tonal, do estilo de composição e possíveis influências, entendidos como formas de condicionamentos de estruturas sociais hegemônicas que caracterizam o estilo do compositor e o tipo de produção realizada, culminando na assimilação de uma cultura que impede ou retarda o aparecimento de outras características e possibilidades ligadas as origens raciais e sociais do compositor.

Palavras-chave: Itabirito; Musicologia; Negritude; Práticas Musicais Hegemônicas.

ABSTRACT

The district of Itabira do Campo (Minas Gerais, Brazil), which has been designated the city of Itabirito since 1923, is a cradle of music ensembles that are still active and produce intense music. Over the years, the city's musical activities have accompanied urban social development, and research into Itabirito's musical past reveals events, milestones, subjects and institutions that help and contribute to the construction of its identity. This work includes a narrative about the musical activities between 1897 and 1973, identified in the documentary sources researched. In the first part, we deal with what was recorded and preserved by the city, categorizing the festivities, musicians and groups that took part in the construction of the city and an approach to the trajectory of two corporations active in the municipality: Santa Cecília (1896) and União Itabiritense (1930). In the second part, we investigate the black composer from the north of Minas Gerais, Tertuliano Silva (1897-1973) and the scarcity of information about his work and performance in the city of Itabirito/MG, dialoguing with discussions about racism in the Brazilian musicological field. Based on theoretical references such as the studies of Abdias do Nascimento (2016), Franz Fanon (2020), Kofi Agawu (2016), Philip Ewell (2021) and Jonatha do Carmo (2014), this thesis seeks to contribute to the inclusion of the academic production of black people in the systematic musicological debate. For the discussion on the non-representativeness of the composer Tertuliano Silva, we will seek through the specific investigation of Waltzes - within a global, Brazilian and Itabiritense trajectory - to demonstrate how these compositions dialogued with legitimized social spaces (periodicals, musical corporations and the recording industry), promoting a connection between the composer and the universe of hegemonic music practiced and acculturated in Brazil. For this study, an example was taken of three compositions by Tertuliano Silva, looking for elements and forms of appropriation of tonal language, compositional style and possible influences, understood as forms of conditioning of hegemonic social structures that characterize the composer's style and the type of production carried out, culminating in the assimilation of culture that prevents or delays the emergence of other characteristics and possibilities linked to the composer's racial and social origins.

Keywords: Itabirito; Musicology; Blackness; Hegemonic Music Practices.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 Tribos indígenas próximas a Serra das Serrinhas (século XVI).....	32
Fig. 2 <i>Mappa</i> da Comarca de Villa Rica, 1779	33
Fig. 3 Itabira do Campo e localidades próximas (século XVIII).....	34
Fig. 4 Ruínas da ocupação Arêdes séculos XVII e XVIII.....	35
Fig. 5 Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Itabirito/MG	36
Fig. 6 Eixo Urbano Itabira do Campo, edificações dos séculos XVIII e XIX.	37
Fig. 7 Transformações administrativas de Itabirito/MG	38
Fig. 8 Relação de Lavradores e Criadores de Itabira do Campo (20/10/1818)	40
Fig. 9 Categorização de Acervos Itabiritenses	47
Fig. 10 Acervo da CMSC - Seção de Valsas Diversas.....	49
Fig. 11 Invólucro Valsa Ares D'Outono	50
Fig. 12 Nota informacional Acervo Curt Lange (1944)	51
Fig. 13 Acervo da CMUI.....	52
Fig. 14 Acervo Padre Francisco Xavier.....	53
Fig. 15 Compositores itabiritenses no Acervo de Thelmo Lins	54
Fig. 16 Jornal <i>O Itabirito</i> [1950] no Acervo de Thelmo Lins	55
Fig. 17 Composição Nilza Gurgel (1989) e registro de coroação	56
Fig. 18 Página Inicial Arquivo Histórico de Itabirito.....	57
Fig. 19 Discussão a partir de postagem de foto no grupo Memória Itabirito	58
Fig. 20 Programa Festa 1º de Maio 1953	59
Fig. 21 Festa de Nossa Senhora do Rosário, presença de instrumentistas de sopro (s/d)	69
Fig. 22 Baile no União Sport Club	69
Fig. 23 Membros da Confederação Católica do Trabalho.....	71
Fig. 24 Carnaval 1925 <i>União Sport Club</i>	72
Fig. 25 Conjunto Musical (década 1920), sem identificação	75
Fig. 26 Orquestra Alviverde, 1930-40.....	75
Fig. 27 <i>Jazz União</i> , Décadas de 1930-40	76
Fig. 28 <i>Jazz Tricolor</i> , 1948.....	77
Fig. 29 Piano Construído por Pe. Souza 1870.....	78
Fig. 30 Construtor, Músico e Artista plástico Nestor de Azevedo	83
Fig. 31 Pintura atribuída a Nestor Azevedo, década 1930	84

Fig. 32 Personalidades Itabirito, 1944	85
Fig. 33 Lista de Músicos Atuantes em Itabirito, 1944.....	86
Fig. 34 Banda do Bação (1919).....	91
Fig. 35 Antônio Rodrigues Sobrinho, Honorato Fileto e Paulo Mendanha (s/d)	92
Fig. 36 Programa Festival de São João [1947].....	92
Fig. 37 Sociedade Musical Lyra de Itabira no distrito de São Gonçalo do Bação, 1910.	100
Fig. 38 Diploma de Premiação da CMSC II Feira Industrial e Agrícola de Belo Horizonte .	102
Fig. 39 Desfile Movimento Integralista, com a participação da CMSC, 28/11/1937.	102
Fig. 40 Estreia do Novo Uniforme, em frente a Matriz da N.S. da Boa Viagem, 1947.....	105
Fig. 41 CMSC em desfile pelo Distrito de Rio das Pedras, Itabirito/MG, 1948	106
Fig. 42 Tubistas ocupando as extremidades da formação da CMSC, 1959	107
Fig. 43 CMSC em desfile cívico no ano de 1964, núcleo urbano de Itabirito-MG.....	108
Fig. 44 Cabeçalho do Jornal <i>A Verdade</i>	110
Fig. 45 Maestro Dungas.....	111
Fig. 46 Para José Onofre Neiva (Dungas) por Francisco Xavier Gomes	112
Fig. 47 União Itabiritense, 1964 - Acervo Geraldo Fotógrafo	113
Fig. 48 Primeira Formação Corporação Musical União Itabiritense (1930).....	116
Fig. 49 Banda Nova e Banda Velha em frente a nova Sede da União Itabiritense (1939)....	117
Fig. 50 CMUI em atuação em Ato cívico 1964.....	119
Fig. 51 Parte Cava Luar na Roça.....	121
Fig. 52 Trombone Jorge Senra dos Reis.....	123
Fig. 53 Sr. Jorge Senra dos Reis.....	125
Fig. 54 Tertuliano Silva (1897-1973).....	134
Fig. 55 Jornal das Moças (1914 a 1919) Ano 1917 Edição 0124.....	135
Fig. 56 Jornal das Moças (1914 a 1919).....	136
Fig. 57 Tertuliano Silva, sua esposa Lúcia e Thalia Silva, em Itabirito/MG (s/d).....	137
Fig. 58 Livro de Admissões do Conservatório Mineiro de Música.....	138
Fig. 59 Programa Banda de Música B.C. - Dobrado 71 (1934)	141
Fig. 60 Alvorada de Abertura da Semana de Arte - Uberaba (1953)	141
Fig. 61 Livro de Ponto - Colégio Olegário Maciel.....	144
Fig. 62 Dona Maura e partitura Januária, Terra Amada.....	147
Fig. 63 Placa da antiga escola de música Tertuliano Silva, Januária/MG.....	149
Fig. 64 Parte Cava: Hino do União, Tertuliano Silva (ATS)	152

Fig. 65 Capa e Folha 1 da Canção do Soldado Mineiro, Tertuliano Silva (1930)	154
Fig. 66 Partitura dedicada ao <i>Chôro Democrata</i>	157
Fig. 67 Contracanto Saudade... é amor!	206

LISTA DE TABELAS E QUADROS

Quadro 1: Quadro Normativo - Registros Iconográficos CMSC	99
Quadro 2 Quadro Normativo – Registros Iconográficos CMUI	115

LISTA DE GRÁFICOS

Gráf. 1 Quantitativo Acervo Tertuliano Silva	153
Gráf. 2: Resumo de Obras – Tertuliano Silva, realizado pelo autor.....	176
Gráf. 3 Valsas itabiritenses por período de composição	184

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo Musical 1: Tema tocados pelo Trombone e Clarim [Trompa].....	189
Exemplo Musical 2 <i>Terna Saudade</i> (SOUZA, 2009).....	190
Exemplo Musical 3 Parte A - Saudade... é amor!.....	204
Exemplo Musical 4 Parte B Saudade... é amor!	205
Exemplo Musical 5 Linha do Baixo	205

LISTA DE ABREVIATURAS

ACMSC – Acervo Corporação Musical Santa Cecília
ACMUI – Acervo Corporação Musical União Itabiritense
ATS – Acervo Tertuliano Silva
APFX – Acervo Padre Francisco Xavier
AHI – Arquivo Histórico de Itabirito
ADII – Arquivo Digital de Imagens de Itabirito
CMSC – Corporação Musical Santa Cecília
CMUI – Corporação Musical União Itabiritense

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
PRIMEIRA PARTE: Itabirito vista, ouvida e conservada: a organização social e as atividades musicais itabiritenses	28
1. Em busca das fontes: a constituição de Itabirito/MG e a pesquisa sobre a Atividade Musical.....	29
1.1 O estabelecimento no século XVIII: dimensões territoriais e arquitetônicas.....	31
1.2 As transformações sociais, econômicas e as fontes para a pesquisa sobre a atividade musical no século XIX	39
1.3 Século XX e as fontes sobre a atividade musical nos acervos e arquivos itabiritenses	44
2. Atividades Musicais: do século XIX ao cinquentenário da emancipada Itabirito/MG	63
2.1 Espaços e Eventos	65
2.2 Grupos Musicais	73
2.3 Compositores e Musicistas	77
3. Corporações musicais itabiritenses: espaços, dinâmicas e representações através da iconografia.....	89
3.1 Corporação Musical Santa Cecília (1896).....	95
3.2 Corporação Musical União Itabiritense (1930)	110
3.3 Duas Corporações, uma cidade: dinâmicas nacionais em reflexo na sociedade itabiritense	126
SEGUNDA PARTE: Itabirito vista, ouvida, conservada e esquecida: Tertuliano Silva, sua obra e os acervos itabiritenses	130
4. Entre a memória e o esquecimento: Tertuliano Silva sua trajetória e obra (1897-1973)	131
4.1 De Januária a Itabirito: reconstituindo a trajetória de Tertuliano Silva (1897-1973).	133
4.2 Nota Arquivística.....	150

4.3	Análise e Descrição Material.....	153
4.4	Tertuliano Silva, memória, esquecimento e musicologia: questões raciais do passado e do presente.....	162
5.	Três tempos de valsa: as obras de Tertuliano Silva e a prática musical hegemônica .	175
5.1	Tempo 1: A valsa <i>Diva</i> no periódico <i>Jornal das Moças</i>	179
5.2	Tempo 2: <i>Sonhado</i> uma valsa para corporações musicais	183
5.3	Tempo 3: A valsa-canção <i>Saudade... é amor</i> (1952).....	201
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	211
	APÊNDICE 1 – Inventário de Fontes – Atividades Musicais Itabiritenses	221
	APÊNDICE 2 – Valsas Itabiritenses nos Acervos da CMSC e da CMUI	233
	APÊNDICE 3 – Inventário de Obras Tertuliano Silva	238
	APÊNDICE 4 – ENTREVISTAS	240
	ANEXOS.....	284
	REFERÊNCIAS.....	287

INTRODUÇÃO

Elaborar uma narrativa sobre o passado musical itabiricense (fundada em 1709), levando em consideração a minha trajetória pessoal, marcada pela herança social e musical de ser natural desta cidade e bisneto dos fundadores da Corporação Musical Santa Cecília, fortaleceu a minha trajetória como professor de música e coordenador na “Associação Cultural Coral Os Canarinhos de Itabirito”, instituição na qual iniciei meus estudos musicais, e é parte da minha motivação para a construção desta pesquisa. Para além da motivação inicial, como sujeito integrante desta sociedade, entendo que a cidade de Itabirito/MG, próxima de completar 100 anos de emancipação política (1923), salvaguardou, durante os anos de sua história, uma afirmação pelo fazer musical, sendo comum entre os itabirenses a ideia de que somos um povo ligado à música. No conjunto desses aspectos, existem histórias locais que contamos, repetimos, passamos para uma memória coletiva, da qual me integro, e que, no entanto, ainda pouco sabemos; e os registros, se existentes, permanecem dispersos.

Assim, indagar de que forma a cidade, que foi e é composta por diversos músicos e musicistas, conservou sua intensa relação com a música: de que música, músicos, musicistas e a que práticas nos referimos como itabirenses? Em busca por respostas que auxiliassem na construção desta narrativa, que contemplassem o panorama musical itabiricense durante os séculos XIX e XX, a pesquisa iniciou com a identificação de possíveis fontes e indícios relacionados ao fazer musical para se tornar alvo deste estudo musicológico. No primeiro momento, as primeiras instituições elencadas como possíveis pontos de partida para a pesquisa foram as Corporações Musicais que se mantêm ainda em atividade e são patrimônios musicais da cidade: Corporação Musical Santa Cecília (1896) e Corporação Musical União Itabiricense (1930). A partir do contato pessoal com membros das diretorias e com os respectivos maestros, encontramos nos acervos das instituições, documentos musicográficos que abriram caminhos para a realização da pesquisa em busca da construção de uma narrativa que cruzasse os indícios desse passado musical local.

Ao adentrarmos aos acervos das corporações, ficou evidente que existiam uma multiplicidade de possibilidades trazidas pelo vasto repertório encontrado em ambas as Corporações. Dentro do tempo disponível para o desenvolvimento da pesquisa, elencou-se um tema que nortearia inicialmente o trabalho: as valsas para as corporações musicais. Assim, a

partir desse filtro e do recorte de um objeto de estudo específico para a construção da Tese, sendo o gênero musical como indutor da pesquisa nos acervos institucionais, esse foi selecionado como objeto de estudo, principalmente, da representatividade social no contexto musical, iniciado com a pesquisa de campo.

Como ponto de referência temático para a construção desta narrativa, a escolha do gênero musical Valsa pareceu pertinente, sobretudo, pelos escassos estudos dedicados ao tema - se comparado a outros gêneros musicais populares, como o samba. Assim, a busca nos acervos das Corporações Musicais iniciou-se na recolha de fontes musicográficas que fossem identificadas como valsas pelos autores e/ou copistas. Esse gênero internacionalmente difundido e que se encontra representado de forma expressiva dentro dos acervos das Corporações Musicais, ao lado dos Dobrados e Polcas (SOUSA, 2009), e representa, também, parte da história de uma localidade, que preenche lugares e espaços que vão desde os salões de dança até ao coreto das praças, aliado ao contexto de repertório de música popular brasileira.

Para além da recorrência nos acervos das Corporações Musicais e nos acervos pessoais, a Valsa, é um gênero aculturado no Brasil, com ampla difusão entre os compositores, principalmente no final do século XIX e início XX. Nesse contexto, apesar de ser um gênero amplamente difundido e popularizado no país, podemos indagar que sua assimilação e posterior recorrência nas obras dos compositores, pode sugerir uma apropriação positiva e que insere o compositor e o intérprete numa perspectiva de entendimento dessa linguagem e capacidade de reprodução do gênero para o contexto brasileiro, denotando seu domínio da linguagem musical trazida por referências externas ao país, num processo inicial de civilização e invenção de uma identidade nacional.

No decorrer da pesquisa, a necessidade de incorporação de outras fontes além das convencionais, e dado que os documentos musicográficos por si só, não garantiam a construção da narrativa sobre o passado musical, permitiu abrir a pesquisa para outras tipologias documentais como fontes iconográficas, hemerográficas, além de um conjunto de acervos que ajudassem na elaboração e complementação das informações para o desenvolvimento da pesquisa.

Assim que iniciaram os levantamentos a outras fontes documentais e concomitante à formação e às discussões dentro da linha de pesquisa Música e Cultura, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, diversas questões foram

surgindo, agregando ao estudo novas perspectivas ainda desconsideradas, mesmo para um pesquisador originário e envolvido no meio musical da cidade.

As indagações iniciais passaram, portanto, a incorporar as atividades musicais e o estudo das Valsas, os quais despertaram algumas questões: quais eram e quem produzia as atividades musicais itabiritenses nos finais do século XIX e início do século XX? Como a apropriação da forma de composição do gênero Valsa contribuiu para o estabelecimento da cultura musical na cidade? É possível afirmar que a produção local de Valsas Itabiritenses estava conectada ao estilo praticado por compositores nacionais e internacionais?

A motivação na busca por essas e outras respostas, bem como pela ideia de fazer um levantamento das atividades musicais itabiritenses foi sedimentada por pressupostos atuais da musicologia, como a abertura para a escolha de territórios, entre eles Itabirito/MG, cidade mantenedora da prática musical, fator determinante para a afirmação do campo de pesquisa. Comparativamente, destacou-se a escassez de estudos sobre produção de música na localidade, se comparado à cidade de Ouro Preto/MG, antiga Vila Rica, que foi responsável nos séculos anteriores por uma prática musical intensa, estimulada pela atividade de extração mineral, da qual Itabirito/MG pertenceu até meados da década de 1920 e que, regularmente, é objeto de pesquisas musicológicas.

Neste contexto, o interesse pela história musical local se conecta fundamentalmente com o conceito de função social do musicólogo, sobretudo, quando se trata de um olhar êmico e autóctone, gerando uma posição privilegiada por ser integrante do sistema social, cujo resultado de vivências de uma memória coletiva não se reflete necessariamente nas produções bibliográficas encontradas. A esta posição, podemos creditar a facilidade ao acesso aos acervos, às informações geradas muitas vezes por sujeitos da própria localidade e que podem compartilhar dos sentimentos e percepções do pesquisador intrínseco à realidade cultural. Não obstante, é preciso reiterar que a investigação de uma comunidade à qual se pertence necessita de uma postura ética com a leitura dos fatos e atenta a ela, que se apresentam pelos documentos ou pelas histórias contadas e acessadas na memória dos itabiritenses.

O lugar, os sujeitos, os espaços e as comunidades locais na Musicologia se inserem num contexto mais amplo de discussão teórica, em que as micro realidades¹ passam a ser objetos de

¹ Os pressupostos teóricos da micro-história foram desenvolvidos por um grupo de pesquisadores italianos, como uma prática historiográfica que se contrapõe ao positivismo e às correntes históricas antecedentes. Destacamos, a

estudos, em contraponto às grandes narrativas historiográficas, que consideravam os discursos universalizantes das sociedades, sobretudo num contexto pós-moderno. Esse novo interesse por objetos de pesquisas múltiplos, que se interessam pela música e história, segundo Loque Arcanjo Júnior (2012), configuraria, a partir dos preceitos da historiografia francesa, uma forma de repensar seus métodos e incorporar nas narrativas a “construção de uma história-problema, que rearticulária a relação sujeito/sociedade numa perspectiva social e cultural” (ARCANJO, 2012, p. 10). Neste sentido, os contextos locais passam a se contrapor ao global, realizando a historiografia a partir de outra perspectiva:

a história teria que repensar os métodos, organizar uma nova articulação entre indivíduo e sociedade, local e global, particular e geral. A escrita da história, anteriormente caracterizada por uma narrativa cifrada, evolutiva e cronológica passaria a ser, após essa articulação, estruturada e demonstrativa (ARCANJO, 2012, p. 10).

Não obstante esta perspectiva, a musicologia inicia também uma discussão sobre os rumos da pesquisa em um cenário impactado pelas transformações sociais pós-modernas. Como um importante marco dessas discussões, a obra *Rethinking Music and Musicology* (COOK; EVERIST, 2001) compila a perspectiva de autores e autoras sobre uma nova forma de refletir pesquisas musicológicas, conectadas com o fazer pesquisa em um mundo pós-moderno e contemporâneo e com questões sobre minorias sociais, outras músicas e o questionamentos de cânones que, inevitavelmente, resultariam na diversidade do campo de conhecimento. Reflexo dessas outras musicologias, podemos considerar a autora Regula Qureshi (2001), que articula em seu texto ideias para o reconhecimento de outras musicologias inspiradas nos estudos pós-estruturalistas, pela crítica feminista e pelos estudos pós-coloniais, que possibilita atravessar fronteiras disciplinares que influenciam diretamente a produção musicológica.

No Brasil, a ideia de uma nova musicologia, iniciada nos anos 1990, é sustentada por autores como Maria Alice Volpe (VOLPE, 2007) e Leonardo Salomon (TRAMONTINA, 2011) e a perspectiva de Paulo Castagna (2008) reitera a necessidade de uma consolidação sobre os trânsitos entre as áreas de conhecimento, forjando um campo de pesquisa mais interdisciplinar, inaugurado também pela abertura e acesso às fontes e aos acervos. Novas obras e locais

partir da leitura de Giovanni Levi (2011), que o interesse da Micro-história se marca “pela redução da escala, o debate sobre a racionalidade, a pequena indicação de um paradigma científico, o papel do particular (não, entretanto, em oposição ao social), a atenção à capacidade receptiva e à narrativa, uma definição específica do contexto[...]” (2011, p. 159).

começam a ser pesquisados, tangenciando aquilo que seria uma nova forma de se fazer musicologia no país. Essa fase inaugura a participação de uma nova geração de musicólogos, que iriam se debruçar sobre seus objetos, dotados de mais crítica e com ampla reflexão, e que permitiria ampliar a rede de musicólogos e colaboradores, desfocando a exclusividade de pesquisa para um pequeno grupo de especialistas: “a partir de então, em uma tentativa de ampliar rapidamente o material disponível, dezenas de obras começaram a ser impressas, dezenas de acervos começaram a ser estudados e catalogados, novos eventos foram realizados e muitos textos foram publicados” (CASTAGNA, 2008, p. 48).

A ampliação geográfica das pesquisas para localidades menores, resultado também da participação de novos sujeitos nas universidades, gera uma mudança no perfil social de estudantes brasileiros presentes na graduação e nos programas de pós-graduação, promovido sobretudo pela expansão das universidades e que se reflete na descentralização da produção do conhecimento musicológico brasileiro. Naturalmente, todo este processo de consolidação da musicologia pode ser refletido à luz das transformações políticas e sociais que o Brasil viveu e ainda vive, na sua recente história democrática.

Assim, embasados por estes pressupostos, entendemos que as mudanças no fazer musicológico nos convidam a pensar qual abordagem científica e quais métodos utilizar para sustentar, refletir e desenvolver a pesquisa em nossos próprios campos de atuação. A inclusão de pessoas diversas, numa discussão que contempla sujeitos por suas condições socioeconômicas e de classe, gênero, etnia, etc., impacta o debate científico e pode resultar na construção de um campo de estudo amplo e heterogêneo. Aliada a essa nova perspectiva, a escolha de Itabirito/MG e o seu passado musical podem ser articulados diretamente com o referencial teórico da micro-história, conjugado pelo olhar êmico e autóctone de uma condição social e racial de pesquisador ingresso pelo sistema de cotas raciais e de um lugar de fala disposto a romper com grandes narrativas na leitura de seu passado musical, a partir dessas premissas.

Neste contexto, este trabalho reflete sobre a música em Itabirito/MG, reconhecendo a prática local conectada aos aspectos globais e que permeiam as práticas culturais e sociais, aqui à luz da definição “glocal” apresentada por Roger Chartier.

A união indissociável do global e do local levou alguns a propor a noção de “glocal” que designa com correções, se não com elegância, os processos pelos quais são apropriados as referências partilhadas, os modelos impostos, os

textos e os bens que circulam mundialmente, para fazer sentido em um tempo e em um lugar concretos (CHARTIER, 2009, p. 57).

A investigação sobre a prática musical itabiritense, como dos antepassados itabiritenses, baseou-se na coletânea de um escopo documental de fontes, considerados vestígios (GINZBURG, 2001), e que permitem construir a narrativa proposta nesta tese.

Chamaremos de “fontes” todos os vestígios do passado que os homens e o tempo conservaram, voluntariamente ou não – sejam eles originais ou reconstituídos, minerais, escritos, sonoros, fotográficos, audiovisuais, ou até mesmo, daqui para a frente, “virtuais” (contanto, nesse caso que tenham sido gravados em memória” – e que o historiador, de maneira consciente, deliberada e justificável, decide erigir em elementos comprobatórios da informação a fim de reconstituir uma sequência particular do passado, de analisá-la ou de restituí-la a seus contemporâneos sob a forma de uma narrativa, em suma, de uma escrita dotada de coerência interna e refutável, portanto de uma inteligibilidade científica (ROUSSO, 1996, p. 2).

Em termos metodológicos, a pesquisa documental, tanto na abordagem bibliográfica como nas variantes hemerográficas, iconográficas, musicográficas, entre outras, determinou a respectiva forma de análise e adequação da escala de observação. Esse processo gradual foi determinando os passos da pesquisa, principalmente com a existência do particular dentro do contexto, e que foi afetando a seleção e compilação de informações a incluir nesta narrativa.

Buscando complementar os documentos musicográficos localizados, o levantamento bibliográfico permitiu identificar aspectos sobre as práticas musicais, embora não se tenha encontrado livros ou pesquisas específicas que abordassem diretamente as atividades musicais locais, o que reforçou a importância da construção desta tese e sua contribuição social. Durante essa fase da pesquisa, a relevância dos trabalhos dos memorialistas e escritores locais destacaram-se no panorama documental, nos quais suas obras e escritos indicavam registros de personalidades atuantes no distrito de Itabira do Campo e, posteriormente, na cidade de Itabirito ainda no século XIX. Emergiram também informações sobre a realização de festividades, atuação de grupos musicais, em particular a atuação das já citadas Corporações Musicais.

A realização do levantamento hemerográfico dentro do repositório da Biblioteca Nacional, focou diretamente nas referências à cidade e às práticas musicais locais, que permitissem complementar em outras fontes. Assim, foram localizados artigos e publicações em jornais de âmbito regional, por exemplo da cidade de Conselheiro Lafaiete/MG (antiga Queluz de Minas) e também na cidade vizinha de Ouro Preto/MG. Esses registros trouxeram

informações principalmente sobre celebrações religiosas e civis, demonstrando por vezes a forma como a cidade celebrava com música as devidas ocasiões. Alguns registros hemerográficos foram encontrados ainda em periódicos locais, que não compõem a base de dados da Biblioteca Nacional, mas que estão disponibilizados pela *Biblioteca Pública Diáulas de Azevedo*, da cidade de Itabirito/MG.

Também fruto da disponibilização de fontes da Biblioteca Municipal da cidade, parte do levantamento iconográfico foi realizado acessando o *Acervo Digital de Itabirito*, disponibilizado no site da instituição, no qual identificamos diversos registros de atividades musicais na cidade. Complementarmente, este levantamento iconográfico ocorreu também nas fontes bibliográficas disponíveis, indicadas em cada registro apresentado.

A contribuição de moradores de Itabirito para a composição dessa narrativa foi possibilitada com a realização de entrevistas a pessoas que mantêm relação com a música, seja de forma direta, tocando e atuando, seja de forma indireta, como colaborador, testemunha, admirador e colecionador de fontes. A elaboração de um vídeo² com a divulgação da pesquisa e convite público para colaborar no desenvolvimento desta pesquisa através da recolha de fontes ou envio de informações locais, mostrou-se bastante profícuo. Diversas pessoas abriram seus acervos pessoais e compartilharam suas memórias para colaborar com este trabalho. Paralelamente, o acesso aos dados do grupo disponibilizado na rede social *Facebook*, *Memória Itabirito*³, permitiu coletar e relacionar diversas informações, fotografias e relatos que contribuíram para a realização deste trabalho. Destacam-se, neste contexto, a conservação de cartazes e programas de concertos, pertencentes ao Acervo de Renato Palheiros e as fotografias compartilhadas por familiares de músicos e integrantes das corporações musicais, advindas de acervos particulares.

Como resultado do convite à participação das pessoas, surgiu a possibilidade de entrevistar itabiritenses que possuem informações diretamente relacionadas com as atividades musicais locais, como Thelmo Lins e Nilza Gurgel. A primeira entrevista, com o músico e cantor Thelmo Lins, orbitou em torno de sua produção fonográfica *Encontro dos Rios* (LINS, 2001). Este álbum dedica-se exclusivamente à gravação de compositores itabiritenses, com a

² Elaboramos um convite por vídeo para que as pessoas pudessem partilhar materiais sobre a trajetória de familiares, sendo postado nas redes sociais e que teve amplo alcance no município.: <https://www.facebook.com/groups/Memoriaitabirito/posts/4159293510800180>

³ Link grupo Memória Itabirito: <https://www.facebook.com/groups/413264462069789>

participação de artistas locais e com composições inéditas. A segunda entrevistada, professora Nilza Gurgel, compartilhou histórias sobre um contexto de atuação específico e presente nos costumes locais: as coroações a Nossa Senhora, aspectos da formação de musicistas na cidade e, também, a profissionalização de professoras de música na década de 1980.

De grande relevância para o processo de pesquisa e levantamento de fontes e alterando completamente os rumos da pesquisa, recebemos a doação de parte do acervo do compositor Tertuliano Silva, que atuou na cidade na década de 1920, contribuiu para a expansão da pesquisa, possibilitando a investigação de mais um acervo musical. A articulação de todo este escopo documental permite: retratar a música nas suas dimensões social, criativa e histórica; compreender de que forma a cidade de Itabirito/MG estabeleceu-se como uma localidade musical e, para além disso, identificar elementos de como uma cidade se pensa a partir da música, estabelecendo uma relação orgânica e imagética, transmitida no mito de uma terra de músicos e musicistas que assume em sua identidade.

A criação de um mito, no sentido de um relato simbólico que transcende gerações e que de alguma forma explica ou narra a origem de um costume social (e que não necessariamente converge para a criação de uma verdade), incorpora e aglutina fatores históricos e sociais, permeando a cultura local e estabelecendo uma narrativa que é compartilhada por seus partícipes. Neste contexto, a projeção de mito de Itabirito ser uma cidade musical é um dos norteadores desta pesquisa. Neste quadro, em que medida “somos nós que pensamos os mitos ou são os mitos que nos pensam?” (GINZBURG, 2003, p. 217). Este questionamento obriga a reflexão crítica, analisando argumentos e propondo reflexões que direcionem uma interpretação e elaboração dos pontos centrais dentro desta pesquisa sobre as atividades musicais. Esse processo, que contempla a interpretação do passado e sua narrativa, inclui a realização da “combinação do lugar social, de práticas científicas e de uma escrita”, conforme sugere Michel de Certeau (1982, p. 65).

Logo, ao verificarmos indícios de um fazer musical expressivo através das fontes encontradas sobre o passado, o que corrobora com o mito de uma cidade musical, a construção da narrativa baseou-se na abordagem de grupos, sujeitos e eventos, estruturando e demonstrando como esse passado musical havia se organizado e, em segundo momento, no conteúdo localizado nos acervos. Nesse momento, a tese se estruturaria com o estabelecimento de duas partes: a primeira, que se debruçaria sobre o estabelecimento da cidade e do fazer

musical na sociedade itabiritense e, a segunda, que interrogaria a produção local de Valsas, articulando-se com aspectos globais. A proposta desta divisão baseou-se, também, no processo de levantamento de fontes, destacando as pesquisas bibliográficas, hemerográfica, documentais e os relatos pessoais. Porém, durante o andamento da pesquisa e especificamente no processo de submissão de um artigo para o Congresso da ANPPOM (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Música) em 2021, com um trabalho sobre o acervo do compositor, musicista e professor Tertuliano Silva (1897-1973), um dos pareceres⁴ foi crucial para questionar o valor social e respectiva condição social na trajetória de músicos negros na cidade de Itabirito/MG. Assim, a colocação da condição racial do músico, que se encontrava apenas como uma nota conclusiva do texto submetido, abriu a percepção de que seria relevante investigar, aprofundar e ampliar a pesquisa sobre a sua atuação relacionada a essa condição. Nesse momento, consideramos também a necessidade de realizar uma aproximação à condição do próprio papel de pesquisador, buscando enfrentar questões subjetivas e omissas, e de alguma forma reprimidas, assumindo e reconhecendo meu lugar de narrador também negro.

Este novo cenário impulsionou a transformação dos objetivos da pesquisa e também a reestruturação da tese, sobretudo pela confirmação da importância do compositor ilustradas pelas fontes musicográficas localizadas nos acervos institucionais e privados. A presença do compositor, representada por diversas obras nesses acervos, começou a se contrapor diretamente com a ausência de registros mais significativos sobre sua trajetória na cidade de Itabirito/MG.

Responsável pela composição dos hinos de clubes na cidade de Itabirito/MG, Tertuliano Silva, nasceu em Januária/MG no dia 17 de novembro de 1897, filho de João Rodrigues da Silva e Maria Rodrigues da Silva, com uma intensa atividade voltada para a prática musical e educacional nas cidades onde residiu⁵. No contexto itabiritense, foi um nome de destaque e amplamente reconhecido nos primeiros anos da cidade emancipada e sua atuação na liderança

⁴“O presente trabalho apresenta temática relevante, propondo remontar a trajetória do compositor Tertuliano Silva e evidenciar aspectos sociais negligenciados na história de Itabirito/MG. No entanto, o/a autor/a informa que Tertuliano era um homem negro somente na conclusão do texto, sendo esse um dado imprescindível para compreendermos os ‘aspectos sociais’ que acompanham a atuação do músico mineiro. Para o desenvolvimento do texto, levando em conta o objetivo proposto, é importante que os dados apresentados sejam relacionados à posição social de um homem negro e músico (‘mas não de profissão’) na primeira metade do século XX, que dirige grupos musicais relevantes, compõe hinos para os clubes da cidade, ocupa o cargo de secretário municipal, mas que está ausente dos relatos e informações bibliográficas locais” (Parecer B da submissão do artigo “Mestre Tertuliano: estratégias, trajetória e atuação na cidade de Itabirito/MG, 2021”).

⁵ Informações localizadas nos registros de nascimento sob guarda do Cartório Mário José Lisboa, Januária-MG.

de grupos musicais, certamente, reconfigurou aquilo que se entendia por prática musical na região, até então. Posteriormente, embora tenha permanecido ativo no panorama musical, outros músicos obtiveram maior destaque na história local e que não se estenderam ao Mestre Tertuliano. Esse silenciamento posterior, independente do papel social que desempenhava e que se encontra registrado nas fontes, passou a nortear a pesquisa, considerando, como hipótese, que o fato de ser um homem negro tenha sido determinante no processo de esquecimento da atuação do compositor.

Para o enfrentamento da questão racial na atualidade, os trabalhos dos escritores negros Franz Fanon (2020), Abdias do Nascimento (2016) Silvio de Almeida (2021) e Djamila Ribeiro (2020, 2019) contribuíram como aporte teórico, demonstrando que o processo de exclusão racial, o racismo, se estabelece por ações conscientes e inconscientes da sociedade, produzindo inclusive a discriminação de saberes produzidos por pessoas negras. Numa outra perspectiva musicológica, os trabalhos de Kofi Agawu (2016), Philip Ewell (2021) e Jonatha do Carmo (2014) contribuíram com o aporte específico dentro do panorama musical e o reflexo dessas tendências na produção de compositores negros e negras.

Ao revisitarmos as fontes e ampliarmos a discussão teórica sobre a produção de conhecimento, sobretudo que considerasse a dimensão racial, inclusive com a consulta a trabalhos de referência no campo musicológico, nota-se que em alguns casos, musicólogos se abstiveram de pontuar criticamente e de se posicionar de forma engajada sobre questões raciais, e isto pareceu incontornável e de necessária abordagem. A hipótese, após a leitura dos textos, é que a associação da ideia de democracia racial, efetivamente difundida no século XX, tenha contribuído para o apagamento de trajetórias, como a de Tertuliano Silva, que utilizaram diversas estratégias para a sua colocação social na sociedade brasileira.

Logo, traçamos como objetivo geral: a partir da construção de uma narrativa sobre as atividades musicais itabiritenses e da atuação do compositor negro Tertuliano Silva (1897-1973) - ambas fundamentais na criação de uma identidade musical moderna e cosmopolita para a cidade de Itabirito/MG - compreender como a incorporação das práticas musicais hegemônicas, em especial a composição de Valsas, contribuiu para a efetivação de um ideal de sociedade moderna, que comportava com ressalvas e limites a participação de musicistas negros, e distanciou o compositor de suas origens sociais e raciais, refletindo *a posteriori* no

apagamento de sua trajetória nas narrativas historiográficas e na memória da cidade de Itabirito/MG.

No intuito de viabilizar este estudo, os objetivos específicos são: 1) mapear as atividades musicais itabiritenses na segunda metade do século XIX e primeira metade do XX; 2) identificar e estimular a preservação do patrimônio imaterial itabiritense através do estudo dos acervos musicais (pessoais e institucionais); 3) levantar elementos que permitam construir uma possível trajetória sobre o compositor negro Tertuliano Silva e sua atuação no município de Itabirito/MG; 4) levantar e registrar a produção musical (local e escrita) tomando como exemplo a obra de Tertuliano Silva, representada em múltiplas atuações e 5) analisar três composições que tiveram diálogo direto e incorporaram modos de fazer hegemônicos.

Apesar de localizarmos fontes que contemplavam a música desde o início do século XVIII, em termos de recorte temporal notamos que a produção musical itabiritense passava pela mudança da capital do estado de Minas Gerais para Belo Horizonte (1897) e que os primeiros 50 anos de emancipação política (1973) determinariam uma temporalidade específica para a compreensão da atividade musical. Coincidentemente, o período é também marcado pelo nascimento e morte do compositor Tertuliano Silva⁶.

Neste panorama, a primeira parte desta tese recorre incide no que foi produzido, escrito, publicado e conservado pela sociedade itabiritense e que, de algum modo, é reordenado sob a classificação das atividades musicais que aconteceram no distrito e na cidade, principalmente nos cinquenta primeiros anos de emancipação política. Numa recolha que abarca desde relatos de memorialistas publicados em livros e revistas, artigos de jornais escritos por itabiritenses, fotografias de acervos institucionais e pessoais e o compartilhamento de histórias memorizadas e repetidas ao longo dos anos, buscou-se levantar e sistematizar os acontecimentos musicais, os personagens, os eventos e as ocasiões partindo do mapeamento do recorte musical, que se intitula como “Itabirito vista, ouvida e conservada: a organização social e as atividades musicais itabiritenses”.

Composta por três capítulos, a primeira parte aborda a contextualização da fundação da cidade de Itabirito/MG e a abordagem de seu patrimônio, suas transformações sociais e

⁶ O recorte temporal também considerou a criação do Coral Canarinhos de Itabirito, que entendemos como sendo uma nova instituição que impactou positivamente o território e que caberiam outras análises no período em sequência.

políticas, sua configuração arquitetônica e as dimensões econômicas, sociais (capítulo 1), que sugerem um desenvolvimento territorial que não corresponde em fontes para o estudo da música desde a fundação do Arraial. As atividades musicais passam a ser diretamente abordadas no capítulo seguinte (capítulo 2), trazendo indícios de uma prática musical a partir das primeiras décadas do século XIX e que se materializa e se conserva na continuidade de atuação de duas corporações musicais ainda nos tempos atuais (capítulo 3). Todo este percurso corresponde ao que consideramos como atividades musicais explicitamente abordadas e documentadas, mas anteriormente ainda não consideradas e/ou sistematizadas por uma pesquisa musicológica.

O primeiro capítulo desta tese tem por objetivo central situar as transformações gerais do, então, distrito até sua emancipação política, em 1923, trazendo aspectos históricos, políticos, geográficos, demográficos e culturais, articulados com as fontes documentais localizadas. Já o segundo capítulo tem como foco as atividades musicais, registradas em relatos de prática musical nas primeiras décadas do século XIX e, posteriormente, enfocando as atividades musicais dos primeiros anos de emancipação política da cidade. O período investigado neste capítulo é marcante para a cidade, determinando sua organização moderna, com a participação efetiva da sociedade, da igreja e da administração pública. A efervescência de atividades musicais é refletida na formação de grupos, musicistas e instrumentistas, festividades e outras manifestações, que culminam especialmente na fundação das duas corporações musicais ativas no município: a Corporação Musical Santa Cecília (1896) e a Corporação Musical União Itabiritense (1930), e que serão tema específico do terceiro capítulo.

As Corporações Musicais Santa Cecília e União Itabiritense, que se mantêm em atividade até os dias de hoje, serão abordadas a partir da iconografia, cotejando aspectos também localizados na pesquisa bibliográfica e da pesquisa documental, narrando a história das corporações a partir de uma análise que inclui os contextos de atuação e o destaque a aspectos musicológicos relevantes para o entendimento da importância das instituições para a organização social na cidade de Itabirito/MG.

A segunda parte afirma-se com o recebimento parcial do acervo e a percepção de uma não-representatividade do compositor Tertuliano Silva (1897-1973) e sua trajetória dentro da cidade de Itabirito/MG e sua atuação no estado de Minas Gerais. A sua carreira como compositor de dobrados, marchas, valsas, hinos e outros gêneros, representada pela recorrente presença de suas obras em acervos institucionais e pessoais, bem como a publicação de partitura

em periódicos e a reprodução de seu repertório por bandas militares e civis, contrastaram fortemente com a ausência de informações sistematizadas de sua trajetória, interpondo questões que passaram a orientar a segunda parte da tese, paralelo ao processo de situar, a partir dos documentos musicográficos e bibliográficos, sua trajetória como professor, maestro, compositor e instrumentista. Ao longo da construção da narrativa sobre o percurso do compositor, indagamos e pesquisamos como a questão racial, na sociedade do passado e do presente, pode ter sido determinante para o esquecimento de sua obra e relevância no panorama cultural da cidade de Itabirito/MG (capítulo 4).

Além de músico, era também professor de primeiras letras e supervisor, tendo uma passagem marcante pelo município, com intensa e eficiente atuação musical, não reconhecida nos meios oficiais da cidade. O apagamento de sua trajetória nos relatos bibliográficos e sociais, serão reconfigurados no respaldo das teorias sobre o racismo concebido como estrutural na sociedade brasileira (ALMEIDA, 2021). Durante este capítulo, buscamos identificar elementos que situem uma integração, elevação ou posicionamento do *status* social e que, intrinsecamente, comprovam uma forma de racismo estruturante, refletida em fatos como a escolha de gêneros musicais eruditos (europeizantes, internacionais ou global). Apesar de percebermos sua atuação também como um típico *chorão*⁷, nos grupos regionais e ser denunciado pela iconografia, entendemos que a princípio o conteúdo de sua produção musical, que obtivemos acesso, não registra essa atividade no campo da música popular. As evidências musicográficas apontam para uma escolha pela erudição com via de afirmação de sua carreira musical.

Como capítulo final (capítulo 5) da segunda parte sobre “Itabirito vista, ouvida, conservada e esquecida: Tertuliano Silva e sua obra e os acervos itabirritenses”, apresenta por um lado a abordagem da Valsa no seu contexto geral, contrapondo ao lugar das valsas brasileiras e da produção local, e por outro, o papel deste gênero na obra de Tertuliano Silva. Assim, focando em três exemplos de valsas de sua obra, buscou-se localizar indícios e influências, que permeiam a prática composicional como sendo uma estratégia de colocação social, suscetível de uma representação de uma estética musical, fortemente marcada pela escolha dos padrões da música hegemônica e buscando compreender e analisar as formas de apropriação da linguagem tonal, do estilo de composição e possíveis influências, seriam formas de condicionamentos de estruturas sociais que caracterizam o estilo do compositor e o tipo de

⁷ Classificação dada aos músicos que integram grupos de choro e possuem uma forma própria de interpretar.

produção realizada. Nesta perspectiva, a compreensão do gênero Valsa traz elementos para pensar em que medida a recente emancipada Itabirito/MG, no início do século XX, conservou, em sua sociedade, práticas musicais que são refletidas na atuação de diversos músicos-compositores, regentes, instrumentistas e cantores e cantoras, que contribuíram de forma contínua para a construção da ideia de uma Itabirito/MG fortemente musical, ligada ao progresso e em constante desenvolvimento, principalmente, visando o afastamento de um passado colonial ainda muito recente, próximo aos anos de trabalho do compositor na cidade. A partir da atuação de Tertuliano Silva, dentro de uma perspectiva que resgata a trajetória do compositor mineiro, essa relação da condição e função social do músico, nos leva a repensar a música como estratégia de integração na sociedade “glocal”.

Ao abarcar de forma especial a Valsa, o quinto capítulo é uma conexão de aspectos locais e suas possíveis interseções com aspectos globais, através da identificação de trabalhos que abordaram a valsa em três instâncias: periódicos, corporações musicais e pela cultura difundida pela indústria fonográfica, dentro do contexto brasileiro. Embasados pelos estudos Martha de Ulhôa (2022), Sara Moraes (2020), David Souza (2009) e leituras sobre a produção fonográfica nas primeiras décadas do século XX, realizamos o cruzamento de fontes e informações, identificando influências nas composições locais, nas práticas musicais e nas mudanças ocorridas durante o período. Neste contexto, a prática musical, inserida na sociedade, reflete também sua capacidade de desenvolvimento, senso de coletividade e identidade, circundados também pela atuação de pessoas que ensinavam, tocavam e exerciam funções musicais. Logo, o estudo das fontes pode revelar o papel específico de protagonistas que construíram a paisagem sonora⁸ do lugar com sua atuação, e principalmente com suas composições. Em suma, através da investigação específica sobre Valsas - dentro de uma trajetória global, brasileira e itabiritense - esta pesquisa pretende contribuir e reposicionar o gênero como uma força hegemônica na sociedade brasileira, que foi aculturada musicalmente e que condiciona o fazer de compositores por determinado padrão ou influência.

⁸ Conceito do educador musical Murray Schafer (1991) que considera todo o conjunto de elementos sonoros de determinada localidade, compondo uma estética sonora própria.

PRIMEIRA PARTE: Itabirito vista, ouvida e conservada: a organização social e as atividades musicais itabiritenses

1. Em busca das fontes: a constituição de Itabirito/MG e a pesquisa sobre a Atividade Musical

Quem busca, sempre encontra. Não encontra necessariamente aquilo que buscava, menos ainda aquilo que é preciso encontrar. Mas encontra alguma coisa nova, a relacionar-se à coisa que já conhece. O essencial é essa contínua vigilância, essa atenção que jamais se relaxa sem que venha se instalar a desrazão – em que excelem tanto aquele que sabe quanto o ignorante.

(RANCIÈRE)

Localizado na região central do estado de Minas Gerais, o município de Itabirito está estrategicamente próximo das cidades de Ouro Preto/MG e Belo Horizonte/MG, usufruindo de privilegiada localização e estando no caminho que liga a antiga e atual capital do Estado cujos primeiros registros de habitação e ocupação datam do século XVIII. Nesta perspectiva, o trabalho de pesquisa empreendido para a composição desta tese buscou localizar e identificar fontes documentais, que situassem a produção musical, condizentes com sua história tricentenária de fundação.

Assim, o trabalho de localização, identificação e análise de fontes para a pesquisa sobre a atividade musical itabiricense do passado deu-se forma contínua durante o processo de construção desta tese (principalmente a partir de 2018). Arquivos, acervos, informações, depoimentos, livros, jornais e documentos foram sendo localizados por diversos meios e em lugares institucionalizados e espaços privados, e, em outros momentos, identificados por pessoas que mantiveram, ao longo dos anos, estreitas ligações com o fazer musical.

Essa busca, assim como a epígrafe deste capítulo, remeteu necessariamente a uma posição *ignorante* perante o passado musical da cidade de Itabirito/Minas Gerais. Assumir a posição de desconhecimento e de pesquisa contínua foi fundamental para o surgimento de “coisas novas”, que permitiram identificar indícios (GINZBURG, 1990) de acontecimentos, fazeres e práticas que, por muitas razões, não se apresentavam nos registros oficiais. Esse ponto de transformação do olhar do pesquisador foi de fundamental relevância para o entendimento da cidade como campo de pesquisa, sendo essa intrincada com suas origens familiares e, sobretudo, pela potencialidade e a diversidade para além do que já se sabia e o que se encontrava até então sobre a música na cidade.

A busca por novas fontes e a observação do desenvolvimento do então distrito de Itabira do Campo, inicialmente pertencente a Ouro Preto/MG, e sua passagem para a cidade de Itabirito/MG emancipada dos anos de 1920, diversos marcos temporais ajudam a mapear o desenvolvimento do território itabiritense ao longo dos anos. O desenvolvimento econômico e social da localidade se integra com a vivência de ciclos diversos de economia, que contam com o ciclo do ouro, nos séculos XVIII e sua posterior retomada nos meados do XIX, a transformação do cenário urbano colonial para a emergência fabril do findar do século e início do século XX. Todo este desenvolvimento é acompanhado pela instalação da estrada de ferro, de fábricas do setor têxtil, uma intensa organização social em torno das associações de pessoas, sejam em clubes, grupos, corporações musicais, agremiações carnavalescas, partidos políticos, grupos religiosos e beneficentes. A pergunta que norteou a construção deste capítulo é: onde estariam os registros e relatos das atividades musicais, correlatas ao desenvolvimento de Itabirito/MG?

A busca por essa resposta inicia-se com o acesso às fontes bibliográficas, narradas por memorialistas, historiadores e arqueólogos, indicando-nos que a cidade viveu também uma pujança social, que é sugestiva para a existência da atividade musical e condizente com a povoação da localidade, seja pelos primeiros colonizadores, sejam pelos itabiranos e itabiritenses, que aqui nasceram e foram permanecendo no território. Nas fontes bibliográficas, não identificamos publicações que relatassem atividades musicais nos primeiros anos de ocupação na localidade, mas que não significa, obviamente, a não existência de música no vilarejo que depois se tornara a cidade de Itabirito/MG. Assim, trazemos destas fontes documentais, aspectos sociais da constituição da localidade, que poderiam demonstrar nas atividades religiosas, indícios da prática musical no século XVIII, sobretudo nos templos religiosos. A partir de outras fontes, sobretudo hemerográficas, essa prática só vai se intensificar posteriormente, passando a coexistir, com os acontecimentos religiosos, civis e outras formas de sociabilidade, que incluíam os fazeres musicais da comunidade.

Assim, este capítulo tem como objetivo situar a cidade de Itabirito/MG a partir de elementos determinantes no desenvolvimento de sua história, como as atividades econômicas, sua configuração populacional e aspectos arquitetônicos, intercruzando o aparecimento das fontes para o estudo das atividades musicais no decorrer do tempo. Na primeira parte do capítulo, notamos que a arquitetura, os dados populacionais e as atividades econômicas

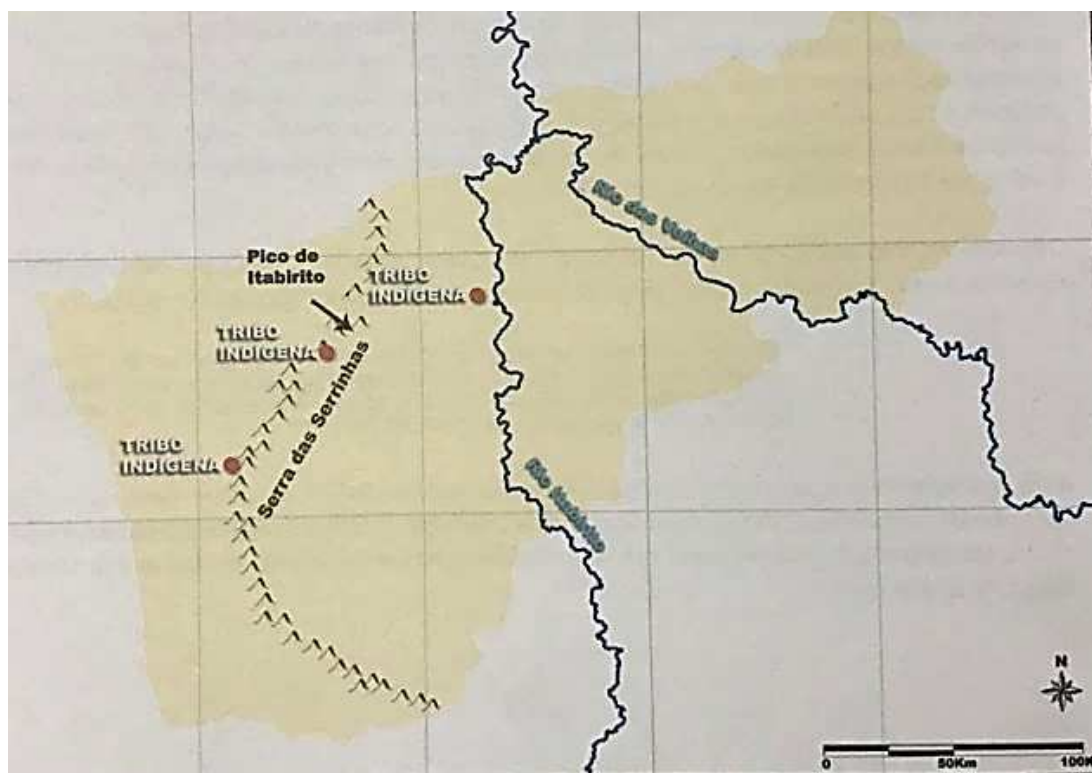
contrastam-se com a ausência de registro das atividades musicais, durante o século XVIII, nas fontes consultadas. Já a partir dos séculos XIX e XX, as transformações vividas pela então sociedade de Itabira do Campo começam a se intensificar demonstrando que o distrito chegava ao fim do século em condições de se emancipar politicamente articulando aspectos políticos, sociais, econômicos e demográficos que impulsionariam o movimento de independência, e todo este movimento passa a se refletir também na conservação documental sobre a atividade musical, sistematizadas em acervos particulares e institucionais, que ajudaram na compreensão sobre as atividades musicais no território itabiricense.

1.1 O estabelecimento no século XVIII: dimensões territoriais e arquitetônicas

Inicialmente, o território estabelecido dentro da Comarca de Vila Rica recebeu o nome de *Arraial de Nossa Senhora da Boa Viagem de Itaubira do Rio de Janeiro*, ainda nos primeiros anos do século XVIII, por volta de 1709. A ocupação do território que futuramente iria abrigar a cidade de Itabirito/MG foi, em princípio, como em outros lugares de Minas Gerais; a terra de povos indígenas originários⁹, situados, especificamente, próximos a Serra do Espinhaço, importante marca geográfica e que, segundo Miguel Ângelo Fiorillo (1996), seria o local onde viviam e estavam estabelecidos os indígenas da região, conhecidos como Arêdes: “os primeiros habitantes foram os selvagens indígenas que viviam na cadeia do Espinhaço e seu nome foi alterado de Aredês, por Arêdes, que ainda hoje é um lugarejo em Minas pertencente ao nosso município” (FIORILLO, 1996, p. 21). Na figura abaixo, estão indicadas as possíveis localizações de tribos indígenas no território da futura cidade de Itabirito:

⁹ Atualmente, o povo *Borum Kren* reivindica o reconhecimento da região dos Inconfidentes (Itabirito, Ouro Preto e Mariana) como sendo seu território e identificando-se com os povos citados em pesquisas anteriores com a denominação variante entre *Aredes*, *Aredes* e *Tabouaras*, reconhecendo-se como um único povo originário da região. Disponível em https://www.instagram.com/borumkren_vivosefortes?igsh=MTF3ZTIyMXZxc2lhZQ==

Fig. 1 Tribos indígenas próximas a Serra das Serrinhas (século XVI)



Fonte: Coleção Digital de Itabirito (SILVA, [s.d.])

Ainda sobre a região citada, estudos arqueológicos¹⁰ apontam que, após a tomada do território pelos portugueses e exploradores da região, onde encontravam-se ocupações indígenas, o local passou a ser um ponto de referência de trocas comerciais e de pouso de viajantes. O conflito estabelecido para a tomada das terras indígenas está refletido em documentos cartográficos e no mapa de demonstração dos afluentes do Rio São Francisco, onde encontra-se uma nota que referencia a população “Aredez”, próxima a região do Rio Paracatu, como sendo remanescentes da população indígena que viviam nas proximidades da futura sede do município de Itabirito:

Aqui nestes sertões se recolheram os restos dos gentios Aredez, (Araraos) e Tabouaras que moravam no Rio das Velhas, sobre o Rio Paraopeba. São estes

¹⁰ A Carta Arqueológica de Itabirito é um estudo detalhado, elaborado pela empresa Arcadis, em parceria com a empresa Vale, que georreferencia os vestígios arqueológicos, trazendo informações sobre as atividades econômicas da região, os acessos e caminhos à cidade, e sua população (SILVA s.d.).

gentios [que infestam] as fazendas de gado dessa banda do Rio São Francisco e todos os anos assaltam matando muita gente principalmente depois do descobrimento das minas que os paulistas não sertanejaram; no Rio Paracatu destruíram bastantes fazendas (apud SILVA, [s.d.], p. 63).

Todo esse processo de expulsão, exclusão e dizimação dos povos originários, em muitos casos, é de difícil mapeamento, pela ausência de fontes documentais que não tenham sido produzidas em sua exclusividade por exploradores, fazendeiros e militares que trataram de exercer sua força, cuja intenção, após a tomada do controle e do poder territorial, desembocaria num controle social e econômico, determinando o uso das terras para outros fins. Essa ideia do controle social nas dimensões geográficas e territoriais transforma-se, assim, em um marco para a construção e na consolidação do arraial, denotando que o interesse da exploração das terras marca profundamente a história da cidade, iniciando na região de Arêdes e também abarcando a região do arraial.

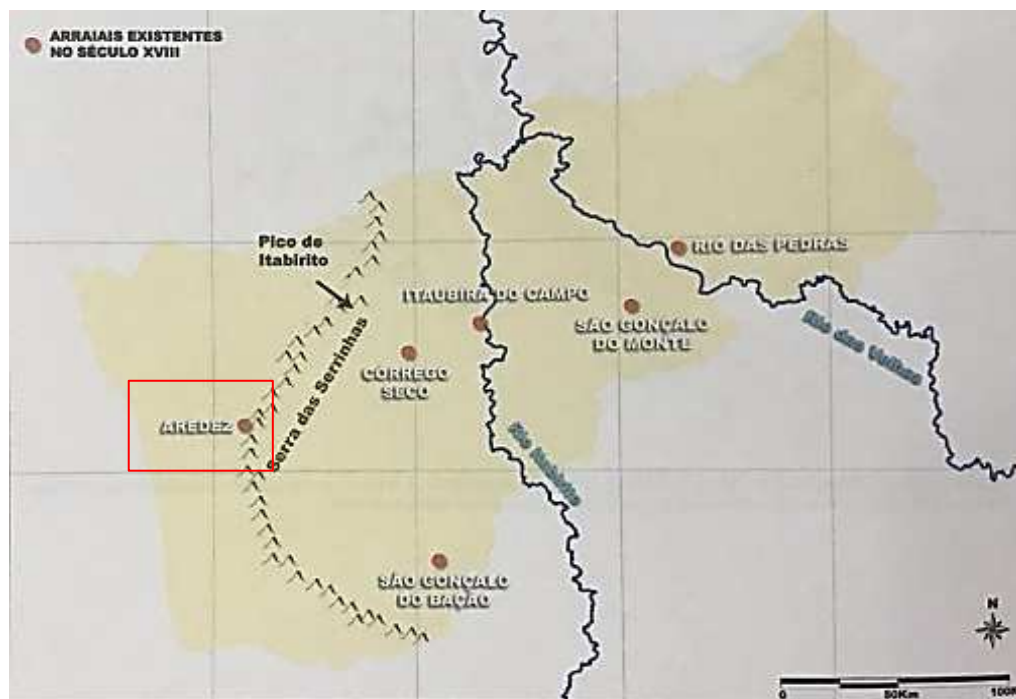
A localização da região de Arêdes, que foi se transformando de território indígena para um ponto de trocas comerciais, está próxima à região do *Pico de Itaubira* [Itabirito], que pode ser observado no *Mappa da Comarca de Villa Rica* (1779), elaborado por Joaquim da Rocha, como ponto referencial, e é parte da Serra das Serrinhas, servindo de marco para viajantes que passavam pela região, conforme destacado na figuras abaixo:

Fig. 2 *Mappa da Comarca de Villa Rica*, 1779



Fonte: Biblioteca Digital Luso-Brasileira

Fig. 3 Itaubira do Campo e localidades próximas (século XVIII)



Fonte: Carta Arqueológica de Itabirito (SILVA, [s.d.])

Destacamos, desta maneira, que o desenvolvimento da região de Arêdes foi concomitante ao desenvolvimento do arraial de Nossa Senhora da Boa Viagem de Itaubira do Rio de Janeiro e que, apesar de caracterizar-se como local de passagem e não ter se tornado um arraial, guardava características também de habitação:

Esta área, além de preservar parte importante da memória paisagística da região, apresenta em si só uma intrincada rede de estruturas que pertence ao Complexo Arqueológico das Serrinhas. Ali existem remanescentes de uma antiga fazenda, com estruturas que impressionam pelo tamanho e organização [...]. As ruínas remetem ao final do século XVII e início do século XVIII (SILVA, [s.d.], p. 83).

As fotografias abaixo demonstram a situação das ruínas da localidade de Arêdes e que hoje se encontram dentro de uma unidade de conservação estadual:

Fig. 4 Ruínas da ocupação Arêdes séculos XVII e XVIII



Fonte: Carta Arqueológica de Itabirito – Autor: Robson Peixoto, 2018

Semelhante ao processo de desenvolvimento do território de Arêdes, a localidade de *Nossa Senhora da Boa Viagem de Itaubira do Rio de Janeiro* recebeu essa denominação pela origem dos viajantes e pela devoção à santa de mesmo nome, cuja imagem constava na Nau comandada por dois portugueses pertencentes à Armada Real. Assim, no ano de 1709, esses homens marcam a fundação do Arraial, com a fixação do retábulo com a imagem de devoção e a demarcação de um espaço para a construção de uma futura capela. Francisco Homem del Rey e Luis Monterroyo seguiram para o interior do Brasil, após um longo período atracados no porto do Rio de Janeiro, decidindo, a essa altura, abandonar sua embarcação e dela retirar o retábulo com a imagem de Nossa Senhora da Boa Viagem e trazê-la até à região, com o pretexto de localizar e explorar as riquezas minerais. Essa demarcação, segundo Miguel Fiorillo (1996), foi realizada no local onde encontra-se a Igreja Matriz, na cidade de Itabirito.

As primeiras atividades eclesiásticas na então Capela de Nossa Senhora da Boa Viagem, remetem ao ano de 1721, com o registro de batismo de um homem adulto e escravo e a realização de um casamento em 17 de fevereiro de 1722, segundo os registros paroquiais consultados por Miguel Fiorillo (1996, p. 1996). Estes registros, segundo o autor, demonstram que a construção da primeira capela se inicia na primeira década do século XVIII, culminando, após transformações em sua estrutura, numa igreja formada por três altares - sendo o Altar Mor e dois altares laterais a presença de dois púlpitos e um coro construído em madeira, incluindo técnicas de construção do período.

Fig. 5 Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Itabirito/MG



Fonte: Registro Fotográfico Filipe Nolasco (2021)

A igreja em homenagem a Nossa Senhora da Boa Viagem (1) passa, então, a ser a referência da localidade, tendo em seu entorno o desenvolvimento do sítio urbano. Assim, a formação arquitetônica da localidade no século XVIII contemplava o uso de pedras e a arte da cantaria como principal elemento e identidade das construções. A este conjunto arquitetônico do século XVIII somam-se a Igreja de Nossa Senhora do Rosário (2) (1740) e a Igreja do Bom Jesus do Matozinhos (3) (1765), designando uma primeira fase de ocupação do arraial, que convergem com as primeiras descobertas auríferas, contemplando a região do Matozinhos e do Tombadouro. A seguir a constituição deste primeiro local de ocupação abrigando as igrejas já nos séculos XVIII e XIX:

Fig. 6 Eixo Urbano Itabira do Campo, edificações dos séculos XVIII e XIX.

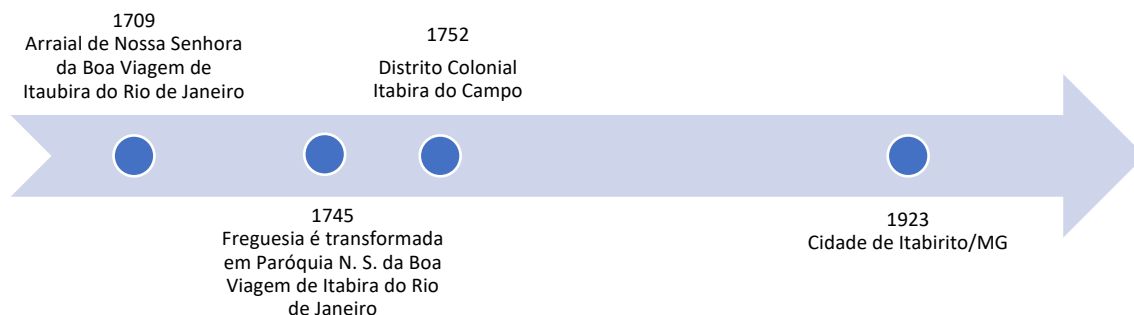


Fonte: Acervo da Secretaria Municipal de Patrimônio Cultural e Turismo

Destaca-se também o desenvolvimento de dois povoados principais: Freguesia de Rio das Pedras Nossa Senhora da Imaculada Conceição (região atual de Acuruí) e São Gonçalo do Bação. Ambas localidades são atualmente pertencentes ao município de Itabirito, porém tiveram intensa atividade econômica nos primeiros anos de ocupação, de forma independente ao arraial e só posteriormente passaram a ser parte da futura cidade de Itabirito/MG.

Após os anos iniciais de ocupação e movimentação social, o crescimento demográfico e o constante trânsito de pessoas na localidade, além do interesse pela lavra do ouro na região, proporcionaram ao arraial sua elevação à condição de distrito de Vila Rica, no ano de 1745. No período posterior à elevação e próximo do ano de 1752, passa-se a ser designado como *Itabira do Campo*. As mudanças na organização administrativa com reflexos na nomeação da localidade podem ser resumidas conforme gráfico abaixo:

Fig. 7 Transformações administrativas de Itabirito/MG



Fonte: (FIORILLO, 1996; SILVA, [s.d.]

Aqui podemos indagar que as edificações dos templos religiosos sugerem também o acontecimento de festividades aos santos e santas no qual a população de Itabira do Campo era devota. No século XVIII, podemos enumerar como já existentes no distrito e suas adjacências, capelas ou igrejas dedicadas aos seguintes padroeiros: Nossa Senhora da Boa Viagem, Nossa Senhora do Rosário, Bom Jesus do Matozinhos, Imaculada Conceição e São Gonçalo, o que pode sugerir, mas ainda carecendo de pesquisa complementar, a existência de festividades que diretamente envolviam a música. Reafirmamos então, que as origens da cidade de Itabirito/MG, datadas do século XVIII e fortemente marcada pela presença religiosa de suas edificações e sua localização no estado de Minas Gerais, tomando de exemplo outras localidades, permitem elucidar que a prática musical já acontecia no distrito, porém não sendo possível mapear diretamente registros documentais que endossem a tese da existência de atividades musicais no século XVIII.

Logo, entendemos que nosso foco de pesquisa deveria atentar-se para o decorrer do século XIX, que se mostra através de indícios documentais como sendo um período de modificação no cenário local, que passava a ter outras dinâmicas populacionais e econômicas desenvolvidas na localidade com a chegada de empresas de exploração de ouro e também pertencentes a outros ramos de atividades econômicas como o setor têxtil. De grande destaque, temos a instalação da *Estrada de Ferro D. Pedro II*, que conjuntamente com outros fatores, fizeram o distrito alcançar sua emancipação política, no início do século XX. Sintonizadas com os avanços econômicos e sociais, os registros sobre a atividade musical itabiriteense, passam a se intensificar e são localizados através da pesquisa hemerográfica, musicográfica e bibliográfica.

Os ares para uma nova localidade distante da decadência do passado colonial, marcado pela queda de extração do ouro e exploração do território, parecem atribuir uma nova narrativa para a cidade. Assim os fazeres sociais e culturais que até então faziam parte da localidade, de alguma maneira, podem ter sido afetados pela ideia de construção de uma nova identidade passando a desconsiderar o que se tinha, para começar novas relações sociais evidenciando a modernidade que se avizinha no século seguinte, descartando neste momento práticas e saberes que provavelmente foram consideradas sem significância para a localidade, nesse momento de virada para o século XX.

1.2 As transformações sociais, econômicas e as fontes para a pesquisa sobre a atividade musical no século XIX

As fontes documentais e bibliográficas demonstram que os movimentos econômicos e populacionais no século XIX refletiram diretamente na configuração do distrito como sendo local de moradia, apoio, plantio e cultivo de alimentos, criação de animais para a subsistência da região e a manutenção nas terras itabiranas de outrora. As atividades de pecuária e agricultura desenvolvem-se ao longo do século XIX, com o estabelecimento de uma comunidade no eixo central do povoado e com ramificações para as regiões rurais.

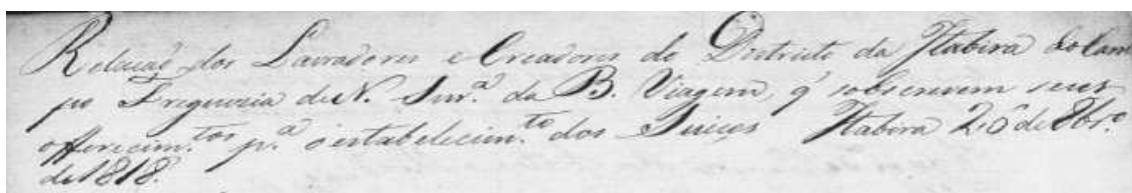
Até então, a região de Itabira do Campo, que já contava desde o início de sua fundação com a presença de estrangeiros, com o desenvolvimento da atividade de extração mineral tem este movimento intensificado, a partir da chegada de pessoas de diversas nacionalidades para o trabalho nas minas de ouro da região. Antes mesmo dos registros oficiais apontarem para o estabelecimento de companhias de mineração, documentos demonstram a presença de americanos, ingleses e suíços no distrito. A Lista Nominativa de 1831¹¹, atesta a presença de trabalhadores de origem estadunidense e inglesa e grande predominância de pessoas escravizadas no território da Freguesia de Nossa Senhora da Boa Viagem. Analisando especificamente a descrição intitulada como “Qualidade”, que referencia a condição racial das pessoas habitantes de Itabira do Campo, é possível aferir que 80% da população que habitava o arraial estava classificada como de origem africana ou sobre a classificação de “Pardo”,

¹¹ Acesso em 23 de julho de 2022: <http://www.nphed.cedeplar.ufmg.br/poplin-minas-1830/>

“Crioulo”, “Mestiço” ou “Cabra”, corroborando para a classificação da localidade com sendo predominantemente negra, desde suas origens coloniais.

No ano de 1818, em declaração a Secretaria de Governo da Capitania, moradores de Itabira do Campo oferecem sua produção para o estabelecimento de suíços na região, colaborando com a doação de alimentos (milho, principalmente) e animais (como leitões e éguas) e demonstrando também que as ocupações no distrito já estavam espalhadas pelo território, em regiões como *Bananal, Engenho, Corrego do Bação, Boa Vista, Carioca, Retiro, Pico de Itabira, Corrego Seco*.

Fig. 8 Relação de Lavradores e Criadores de Itabira do Campo (20/10/1818)



Fonte: Acervo Público Mineiro – Secretaria de Governo da Capitania

O crescimento do distrito, a partir da década de 1820, é registrado num contingente populacional aproximado de 3.000 pessoas, vivendo divididos entre Itabira do Campo e o arraial de Rio das Pedras. Esse período é também o da chegada de mineradoras ao território de Itabira do Campo, intensificando o crescimento demográfico, aliado à retirada de ouro da Mina de Cata Branca, e é também conhecido, como um segundo momento de exploração do ouro em Minas Gerais, articulando-se com o decreto que facilitaria a entrada de estrangeiros no Brasil (SILVA, [s.d.], p. 128). Nesse período a região passou a ter um contingente populacional considerável¹², trabalhando direta e indiretamente na extração dessas riquezas minerais, o que provavelmente impactou a vida cultural da região.

Os dados do censo de 1831 apontam também para uma diversidade de ofícios presentes na região e necessários para o funcionamento da sociedade itabirana. Estão presentes ofícios relacionados a lavoura, pecuária, mineração, carpintaria, tecedeira, fiador, ferreiro, cozinheiro, sapateiro, jornaleiro, ferreiro, entre outros, demonstrando que, a essa altura, Itabira do Campo necessitava dos fazeres e saberes de seus habitantes para a sustentação da atividade mineradora

¹² Veremos no capítulo específico sobre as atividades musicais do século XIX, a comemoração da coroação de Dom Pedro II no distrito de Itabira do Campo no seu período áureo da extração mineral com festejos e comemorações de moradores da localidade.

e da comunidade local, que contava com uma força coletiva de trabalho livre e, principalmente, o trabalho escravizado e a conseqüente circulação de saberes e formas de expressões africanas que foram excluídas dos registros formais, mas foram constituintes da cultura local. É justamente neste período que aparecem duas referências sobre a atividade musical no distrito: uma hemerográfica (1831) e outra pelos olhares do viajante Ernest Hassenclever (1839). Ambos os relatos (analisados no capítulo 2) narram o envolvimento da população local e sugerem que a música era um elemento do cotidiano, sendo utilizada nos momentos de festividades, mas também como uma forma de sociabilidade.

O cenário social e econômico do distrito de Itabira do Campo, segundo as fontes bibliográficas, é acrescido pela instalação da empresa *The Brazilian Company Ltda*¹³ na Mina de Cata Branca e foi a principal impulsionadora da economia local, tendo como força de trabalho homens livres (brasileiros e estrangeiros) e, principalmente, escravizados. O trabalho forçado em Cata Branca saltou de 110 pessoas, no ano de 1835, para 450 em 1843, em Itabira do Campo (SOUZA, 2015, p. 44).

Este cenário de efervescência social no distrito será radicalmente alterado com o desabamento e fechamento da Mina Cata Branca em 1844. O acidente, ocasionado pelas precárias condições de trabalho, acabou por vitimar centenas de pessoas, impactando diretamente a toda a organização social e econômica do distrito, que resultou no conseqüentemente esvaziamento e deslocamento populacional para outras regiões vizinhas (BRAGA et al., 2013). No quadro abaixo, é possível observar as dinâmicas populacionais, marcadas pelo impacto econômico do fechamento da Mina de Cata Branca, mas também a sua retomada ao fim do século, com o início de ciclo industrial no distrito:

Localidade	Anos				
	1822	1831	1867	1890	1919
Itabira do Campo	1700	1984	1605	2000	5816
São Gonçalo do Baçõ	-	-	-	1100	1569
Rio de Pedras	-	-	-	3000	1353

¹³ *The Brazilian Company* foi uma empresa inglesa com atuação no Brasil no século XVIII. A Pesquisa de Rafael de Freitas Souza indica que sua atuação não foi lucrativa e durante os anos que operou nas terras de Itabira do Campo a extração do ouro foi precária e extremamente perigosa aos trabalhadores, que eram em sua maioria escravos (SOUZA, 2015).

São Gonçalo do Monte	1100	-	-	-	539
Total:	2800	1984	1605	6100	9277

Tabela 1 Contingente Populacional Itabira do Campo (1822-1919)

Percebemos, conforme os dados acima, que o distrito de Itabira do Campo, após um período de decadência, que compreende os anos de 1844-1880, terá seu cenário reativado com a implementação da malha ferroviária da Estrada de Ferro D. Pedro II. Projetada para escoar a produção gerada no interior do país até o Rio de Janeiro/RJ, o trânsito e fluxo comercial dela promoveriam ao distrito um ciclo de crescimento, provocando uma revolução industrial local, que contou com a instalação das indústrias têxteis, Companhia Industrial Itabira do Campo (1892) e Companhia Itabirito Industrial (1926), e também da Usina Esperança (1888), do setor de siderurgia (NOLASCO, 2007).

Associado ao desenvolvimento industrial e relacionado diretamente com a instalação da Usina Esperança, no ano de 1888, o distrito de Itabira do Campo passa a explorar outro bem mineral, após a escassez do ouro: o minério de ferro. Assim, a extração e o beneficiamento do metal foram conjugados na produção siderúrgica no distrito, após a descoberta de uma jazida de barro refratário por um dos fundadores da Usina, Alberto Gerspacher, sendo este material determinante para a construção do forno que entraria em funcionamento no ano de 1891 (SILVA, [s.d.]).

É a partir deste cenário de expansão comercial e da produção das indústrias que Itabira do Campo irá chegar, ao findar do século XIX, sendo um dos distritos de maior arrecadação no estado de Minas Gerais. Segundo o *Anuário de Minas Gerais*, que reuniu informações dos anos de 1906 a 1913, o distrito de Itabira do Campo destaca-se pela produção industrial e o pioneirismo no setor de siderurgia no Brasil:

Na parte industrial, Itabira nos mostra a dedicação que seu povo manifesta pelo progresso, não perdendo ocasião de criar novas indústrias e é por isto que, sendo apenas um arraial, revela-se este mais adiantado do que muitas cidades mineiras. Observamos que uma das indústrias, que se desenvolvem em Itabira, não encontra similar em todo o Brasil: referimo-nos à adiantada Usina Esperança, fábrica e fundição de ferro gusa de propriedade do engenheiro J. J. de Queiroz Júnior (“Itabira do Campo”, 1906) .

Este relato hemerográfico corrobora com os dados sobre o crescimento demográfico apresentadas no quadro populacional acima e demonstra que o distrito de Itabira do Campo foi

se desenvolvendo e criando suas próprias fontes de renda, que já garantiam faturamento robusto para a cidade de Ouro Preto/MG, município ao qual estava ligada. Dentro da narrativa apresentada pelo *Anuário de Minas Gerais* (1906-1913), identificam-se indícios de que a emancipação política do distrito seria em breve uma casualidade do desenvolvimento local e de seu crescimento econômico, social e demográfico. Aliada aos fatores econômicos, a mudança da capital do estado, em 1897, para a recém fundada Belo Horizonte, nas localidades de Curral Del Rey, colocou a futura cidade de Itabirito em um eixo muito próximo da capital do estado:

O seu clima magnífico, numa altitude de 848 metros acima do nível do mar, a facilidade de comunicação com a Capital Federal e com Belo Horizonte, da qual dista apenas 3 horas de viagem, o seu já celebrado leite, cooperam para que se torne um lugar agradável à vida e para que receba anualmente centenas de veranistas (“Itabira do Campo,” 1906).

A conjugação dos fatores sociais, políticos, demográficos e arquitetônicos no distrito de Itabira do Campo demonstra a capacidade de reorganização local, para tornar-se, anos após sua fase de decadência, um centro de produção industrial, aliado a sua privilegiada localização e sua crescente capacidade de organização social. Posteriormente, ao fim do século XIX, encontram-se também registros da criação de um hospital de caridade, fundado pela Confraria São Vicente de Paula, no ano de 1909, o que contribuía para o estabelecimento de serviços essenciais para a população local.

Considera-se que todas os movimentos no sentido de uma reorganização do espaço social do distrito, culminam na efetivação de um esforço subjetivo coletivo para a construção imagética de um distrito moderno, desenvolvida pelos seus moradores e representadas por narrativas dos periódicos e posteriormente sustentada pelos memorialistas. Neste contexto, a identificação deste movimento para o “progresso” dialoga também com a construção de uma áurea cosmopolita que contribuísse para a separação do passado colonial - que pressupunha uma dependência - para a constituição de uma cidade moderna, que considerava as mudanças na economia e na forma de organização social, algo produtora para a emancipação da cidade.

É neste contexto, que a ocorrência de fontes sobre a atividade musical, começa a se intensificar e se diversificar, contando agora não apenas com registros hemerográficos e bibliográficos, mas acentuando a ocorrência de itens iconográficos e musicográficos. O aparecimento destas tipologias de fontes, decorrem principalmente da fundação da primeira corporação musical do distrito: a Sociedade Musical Lyra de Itabira (1896).

1.3 Século XX e as fontes sobre a atividade musical nos acervos e arquivos itabiritenses

A partir da fundação da Sociedade Musical Lyra de Itabira (1896), Itabira do Campo passa a contar com uma instituição que irá concentrar diversas atividades musicais, mantendo a organização de um coral e orquestra sacra para atuação nas cerimônias religiosas e da banda de música. O aspecto associativo da sociedade itabirana, passa a se refletir também nas atividades musicais e são importantes comprovações da transformação social trazida pelas fontes bibliográficas, através dos relatos de memorialistas, na hemerografia, nos documentos públicos e nas pesquisas arqueológicas e historiográficas, sendo a prática musical também um aspecto crucial para o desenvolvimento do distrito de Itabira do Campo. Avaliando as dinâmicas sociais, que são parte fundamental do estabelecimento de qualquer população em relação com seu território, elas podem observadas também nas evidências localizadas nos acervos e passam a reunir documentos do distrito e da cidade, se tornando fundamentais para a trajetória da pesquisa. Assim, os indícios que anteriormente eram localizados de forma dispersa, começam a se localizar nos acervos particulares e institucionais, possibilitando a determinação do foco nas instituições, e se estende para a toda a sociedade itabiritense, do fazer musical ao longo do século XX. Também exemplo da institucionalização do fazer musical, a Corporação Musical União Itabiritense, fundada em 1930, torna-se também um espaço de concentração das atividades musicais e posteriormente de conservação do seu acervo de partituras.

É preciso evidenciar que, a existência desses acervos não significa que os mesmos contemplem uma sistematização e organização do conteúdo, mas a relação das instituições que o guardam e/ou de seus mantenedores, e fica perceptível a ideia de conservação de algo pertencente a história da localidade. O fato de os acervos serem preservados pelas instituições de guarda, permite o acesso a informações diversificadas que passaram a contribuir diretamente com a narrativa que estamos propondo sobre a atividade musical itabiritense. Ressalta-se que a cidade ainda não dispõe de acervo específico voltado para a atividade musical, o que naturalmente provoca uma dispersão das informações e uma necessidade de maior esforço na leitura de documentos. Essa ausência de sistematização da arquivologia musical não é um privilégio das instituições da cidade de Itabirito/MG e estudos apontam que em muitos casos é o grande desafio enfrentado por musicólogos (CASTAGNA, 2012).

Contrastando com os documentos musicais e reunindo principalmente fontes iconográficas de forma sistematizada, o *Arquivo Digital de Imagens de Itabirito/Coleção*

Digital de Itabirito, uma iniciativa de sistematização de imagens, trouxe para a pesquisa uma nova possibilidade de análise que contemplasse as fotografias como sendo testemunhas oculares das atividades musicais e principalmente do desenvolvimento da cidade de Itabirito. O cenário de emancipação política vai se evidenciando também nos registros iconográficos, que vão diversificando os objetos retratados, mostrando que na década de 1920, a estrutura social da cidade já era preparada para o movimento de emancipação que viria em 1923. Infere-se que as fotografias fazem parte da construção moderna que a cidade buscava próxima de emancipar-se politicamente e os registros iconográficos demonstram também a criação de uma narrativa visual da cidade com seu cenário industrial e que rechaçando a existência de um passado colonial e de dependência da cidade de Ouro Preto.

Na década de 1920 já é possível mapear fotografias das corporações musicais, grupos e festividades, dentro da coleção hospedada pela Biblioteca Municipal *Diáulas de Azevedo*. Com inúmeros registros do decorrer do século XX, por esta coleção foi possível compreender a formação da cidade, que já se consolidava com dois núcleos urbanos, tendo a parte dos templos religiosos do século XVIII, abrigando parte da população e o outro núcleo formado pelo cenário fabril e pela Estação Ferroviária. Estes dois eixos, passam a protagonizar os acontecimentos e festividades narrados especificamente no capítulo 2, e que são ilustrativos da atividade musical itabiricense.

Apesar de atestarem temporalidades diferentes através dos conteúdos acessados, fica evidente que os acervos e arquivos são, de alguma maneira, correlatos da história das instituições criadas no município ao longo do século XX, e passam a aglutinar ao decorrer dos anos documentos e ajudam a interpretar a formação da cidade a partir dos indícios documentais.

Listamos os acervos e os arquivos que foram consultados, remetendo brevemente sua localização, guarda atual e a forma como realizamos o acesso as fontes documentais:

- a) Acervo da Corporação Musical Santa Cecília (ACMSC): encontra-se localizado na sede própria da corporação, na rua Antônio Carlos, e é composto pelo repertório executado pela instituição durante os anos. O acesso foi permitido pela diretoria e a pesquisa foi acompanhada pelo maestro José Vieira.
- b) Acervo da Corporação Musical União Itabiricense (ACMUI): encontra-se localizado na sede própria da corporação e conta com um espaço físico anexo à sala de ensaios abrigando a guarda de documentos administrativos e premiações. O acervo está dividido

entre o repertório corrente e aquele que já não é mais executado pela CMUI. O acesso foi permitido pela diretoria e a pesquisa foi acompanhada pelo arquivista José Leandro e pelo maestro Ryan Vaz.

- c) Acervo Padre Francisco Xavier (APFX): está sob a guarda da instituição criada pelo seu detentor, o Coral Canarinhos de Itabirito¹⁴. Reúne obras do compositor que agregam diversos temas e não possuem uma inventariação ou descrição prévia do conteúdo. O acesso ao acervo foi dado pela diretoria da instituição contemplando uma higienização inicial e melhor acondicionamento.
- d) Arquivo Histórico de Itabirito (AHI): encontra-se fisicamente sob a guarda da Biblioteca Municipal *Diáulas de Azevedo*, reunindo diversas fontes documentais (VHS, DVD's, jornais, documentos, livros, anotações *etc*). Parte do seu conteúdo encontra-se disponibilizado em website. O acesso a parte física do acervo foi acompanhado pela equipe da Biblioteca, permitindo o registro fotográfico dos documentos de interesse para a pesquisa.
- e) Arquivo Digital de Imagens de Itabirito (ADII): é resultado da pesquisa de fontes iconográficas de instituições e pessoas da cidade e contou com a doação de fotografias no seu processo original. Sua hospedagem inicialmente foi realizada pela UFMG e, posteriormente, migrou para a base de dados da Biblioteca Municipal Diáulas de Azevedo, podendo ser acessado remotamente.
- f) Acervo Tertuliano Silva (ATS): este acervo é parte da obra do compositor e foi conservado por familiares e amigos. O conhecimento e o acesso a este acervo foram permitidos pela pesquisadora e historiadora Rogéria Malheiros¹⁵.
- g) Acervo pessoal Professora Nilza Gurgel: após a busca via vídeo pelas redes sociais, fomos contactados pela professora para efetivarmos uma consulta ao acervo, que conta com o registro de corações em devoção a Nossa Senhora e que possuem caráter didático – entrevista em 18 de maio de 2021.
- h) Acervo pessoal Thelmo Lins: jornalista e cantor que colecionou, ao longo dos anos, informações e documentos que puderam ser acessados no dia 21 de maio de 2021. A

¹⁴ Realizamos uma intervenção que contemplou a higienização e acondicionamento do material.

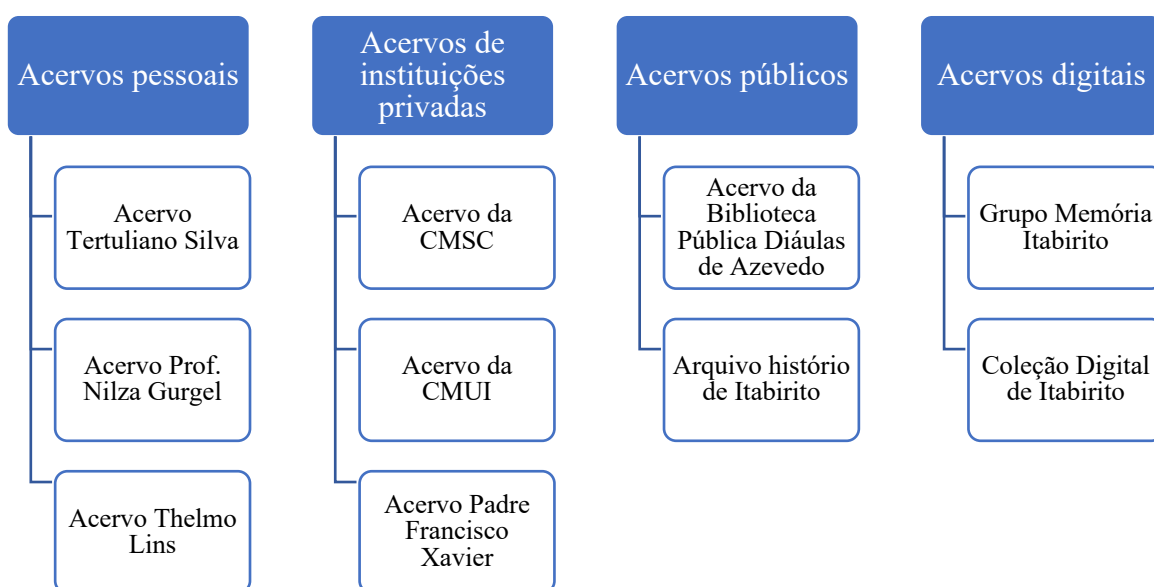
¹⁵ Por sua relevância no contexto da pesquisa, o material do Acervo do compositor Tertuliano Silva será focado no capítulo IV.

maioria do material musicográfico foi colecionado para a gravação do CD *Encontro dos Rios*, que reuniu a obra de compositores itabiritenses do século XX e XXI.

- i) Grupo *Memória Itabirito*: o acervo é mantido com a colaboração de pessoas que acessam a rede social *Facebook* e realizado de forma colaborativa e contínua pelos membros participantes do grupo.

Analisando as características gerais dos acervos e arquivos consultados, podemos indicar quatro categorias: (1) acervos pessoais, (2) acervos de instituições privadas, (3) acervos públicos e (4) acervos digitais, conforme sistematizado na figura abaixo:

Fig. 9 Categorização de Acervos Itabiritenses



Fonte: NOLASCO, 2021

Os (1) acervos pessoais são também reveladores de aspectos importantes e complementares ao acervo documental mantido pelas instituições privadas. Diversos materiais, como fotografias, programas de concerto e cartazes, são artigos indispensáveis e muito úteis para a recomposição de cenários musicais do passado, favorecendo a interpretação de dados, a identificação de espaços de atuação e, nos casos dos programas de concertos, a evidência de que os repertórios encontrados foram, em alguma medida, executados em concertos do passado musical itabiritense.

O acesso e a vista aos (2) acervos das instituições privadas revelaram a capacidade que a sociedade civil organizada detém de preservar seus documentos e suas histórias, sobretudo, quando estão imbuídas de carregar o legado de gerações de músicos e de cantores. As três instituições pesquisadas, apesar de possuírem idades diferentes e estarem conectadas por temporalidades e costumes distintos, apresentaram espaços próprios de conservação dos documentos musicais, assim como o interesse por exibir e guardar objetos, quadros e símbolos que demonstram e ilustram a trajetória desses grupos musicais dentro da sociedade itabiritense.

Os (3) arquivos e acervos públicos em âmbito municipal, estadual e federal também foram importantes elementos para a composição da rede informacional sobre a atividade musical e possibilitaram a localização de indícios de uma prática local, que circulou em suportes de âmbito regional e nacional, contribuindo para a interpretação de questões locais, sem a desconexão de aspectos mais gerais da organização política, social e cultural, a nível de estado e de nação.

Destacam-se, na trajetória de busca pelas fontes, os repositórios e (4) acervos virtuais ou on-line estabelecidos e organizados nas redes sociais. Foi possível acessar ao longo da pesquisa, especificamente, durante o período da Pandemia do novo Coronavírus, o perfil ou a página de colecionadores e grupos que compartilhavam seus acervos pessoais de forma livre na plataforma. Conjuntamente a esse movimento, os comentários a respeito do conteúdo da postagem causaram, na maioria das vezes, a produção de um *saber comunitário* sobre o fato narrado e a fotografia postada, gerando uma nova fonte para a pesquisa sobre a produção musical de determinado período ou ocasião da história do município. Para além da construção colaborativa, via redes sociais, destaca-se o processo de digitalização do acervo hemerográfico da cidade que vem sendo desenvolvido continuamente pelos técnicos da Biblioteca Municipal Diáulas de Azevedo, como o Jornal *O Itabirito* [1930-50], o Jornal *O Grêmio* (1930) e o Jornal *Imagens* (1989-1993).

Acervo da Corporação Musical Santa Cecília (ACMSC)

Fig. 10 Acervo da CMSC - Seção de Valsas Diversas

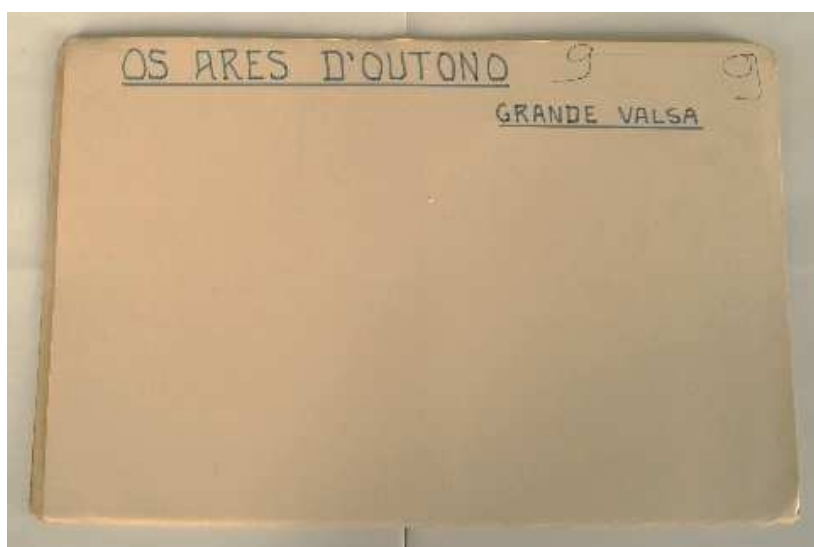


Fonte: Registro Fotográfico Filipe Nolasco (2019)

Composto por obras musicais pertencentes à Corporação Musical Santa Cecília desde sua fundação, este acervo encontra-se na sede própria da instituição, em espaço anexo à sala de ensaios, que ocorrem semanalmente às terças e aos sábados. As aulas de música e os ensaios de naipe acontecem no mesmo espaço que, em sua maior parte do tempo, é utilizado pelo maestro José Vieira.

O acervo encontra-se dividido por tipo de composição, agrupando peças do mesmo gênero em seções gerais, como pode ser visto na imagem acima tendo divisões como: marchas, dobrados, valsas, música popular brasileira, entre outros, e que não se encontram sistematizados em lista ou inventário. A numeração de cada pasta, que recebe o conteúdo das fontes musicais, está gravada de caneta esferográfica ao lado do título da obra:

Fig. 11 Invólucro Valsa Ares D'Outono



Fonte: Registro Fotográfico Filipe Nolasco (2019)

A consulta ao acervo foi acompanhada pelo maestro José Vieira, que indicou a localização das valsas, sem passar pelo acesso ao registro geral das obras. A forma de armazenamento é realizada por pastas suspensas, o que prejudica a longo prazo sua conservação.

Acervo da Corporação Musical União Itabiritense (ACMUI)

A Corporação Musical União Itabiritense é detentora de um acervo musical significativo, podendo ser considerado o segundo arquivo de documentos musicais com mais tempo de atividade e com contínua utilização na cidade de Itabirito/MG. De acordo com integrantes e o atual maestro¹⁶, encontram-se diversas obras musicais, de diferentes características e estilos, que versam sobre os estilos predominantes da prática musical em bandas civis, como dobrados, marchas festivas, marchas fúnebres, música popular e internacional.

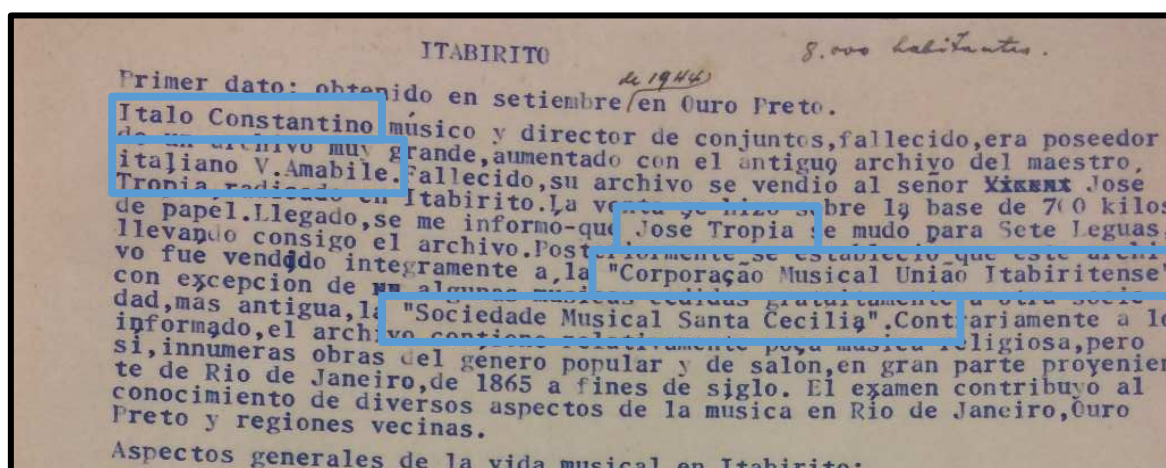
Durante a consulta, foi possível verificar a presença de diversas obras que antecedem a data de fundação da CMUI, o que nos remete a buscar mais informações sobre a característica de constituição da coleção em questão. Algumas hipóteses podem ser traçadas, sobretudo, verificando o trânsito de músicos na região dos Inconfidentes, conforme atestam o dossiê de

¹⁶ Informação fornecida por integrantes da CMUI durante visitas realizadas, em maio de 2019, à sede da Instituição.

tombamento da CMUI como patrimônio imaterial de Itabirito/MG e o seu histórico (NOLASCO, 2007).

Outra hipótese pode ser traçada a partir da pesquisa realizada no Acervo Curt Lange, especificamente na série 10, na qual foi possível localizar um registro informacional de Francisco Curt Lange, atestando a compra de um acervo musical pela Corporação Musical União Itabiritense, contendo obras musicais com datas próximas à 1865 a finais do século XIX¹⁷. Abaixo, temos parte da nota informacional, demarcando a trajetória do acervo que hoje se encontra sob a guarda da CMUI:

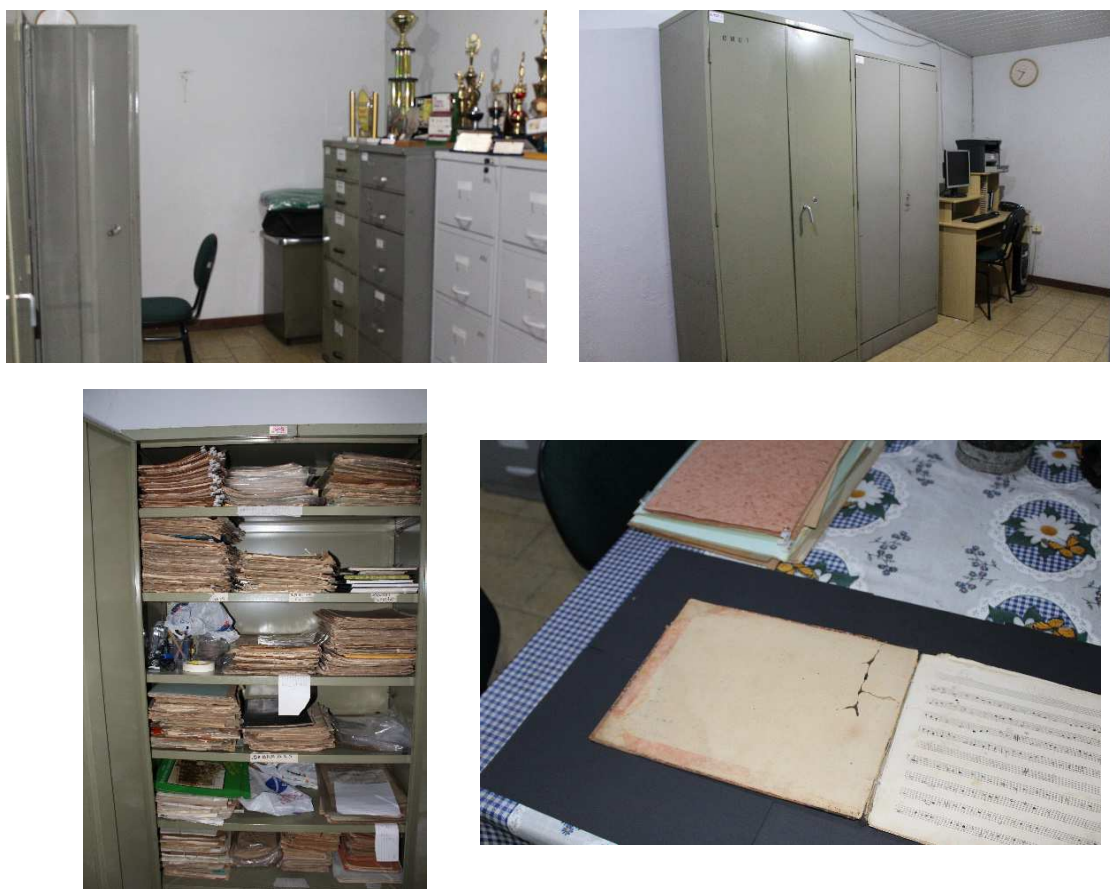
Fig. 12 Nota informacional Acervo Curt Lange (1944)



Fonte: Acervo Curt Lange/UFMG – Registro Fotográfico Filipe Nolasco (2018)

¹⁷ Documento 10.3.07.067 – Itabirito [Notas] – Acervo Curt Lange.

Fig. 13 Acervo da CMUI



Fonte: Registro Fotográfico Filipe Nolasco (2019)

A forma de acondicionamento das obras musicais no acervo divide-se em obras que ainda estão em utilização - guardadas nos armários que possuem gavetas - e obras que se encontram arquivadas. Segundo os organizadores do acervo, nesta segunda categoria estão composições que já não são tocadas ou que passaram pelo processo de transcrição ou edição para preservarem a fonte musical original.

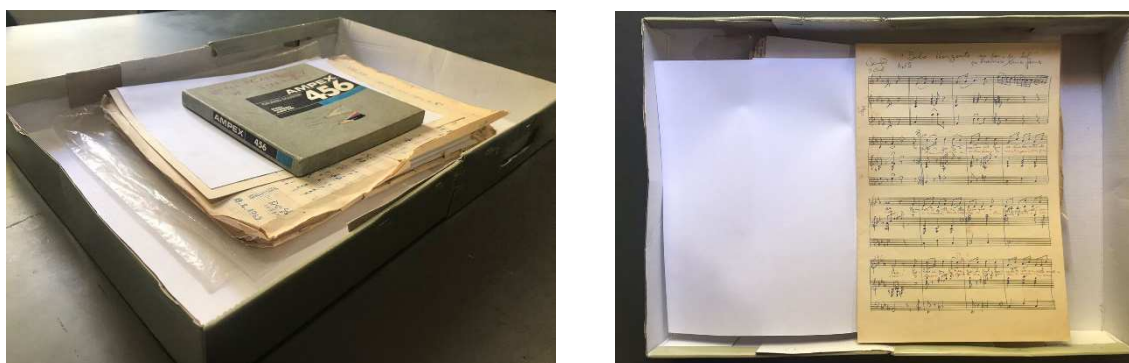
Acervo Padre Francisco Xavier (APFX)

Esse acervo se encontra sob a guarda da Associação Cultural Coral Os Canarinhos de Itabirito, instituição que foi fundada pelo compositor padre Francisco Xavier Gomes, no ano de 1973. Apesar de ser o fundador do grupo coral, essa parte significativa, composta por manuscritos autógrafos do padre, data de períodos anteriores à existência do coro e é, em muitos

casos, destinada para formações instrumentais diversas, contando em grande parte com acompanhamento de piano e obras para voz e piano.

A forma de acomodação do acervo ainda é incipiente, mas cada obra encontra-se separada por invólucros em papel ofício, sendo que cerca das 30 peças passaram por uma limpeza básica e estão acomodadas em uma caixa e guardadas em posição horizontal, durante as consultadas para a realização desta pesquisa. Faz-se ainda necessário o tratamento técnico, o levantamento de informações complementares e também a elaboração de uma lista de inventariação do conteúdo. Acompanha o acervo uma fita, cuja gravação é do coral Canarinhos de Itabirito, na década de 1980.

Fig. 14 Acervo Padre Francisco Xavier



Fonte: Registro Fotográfico Filipe Nolasco (2019)

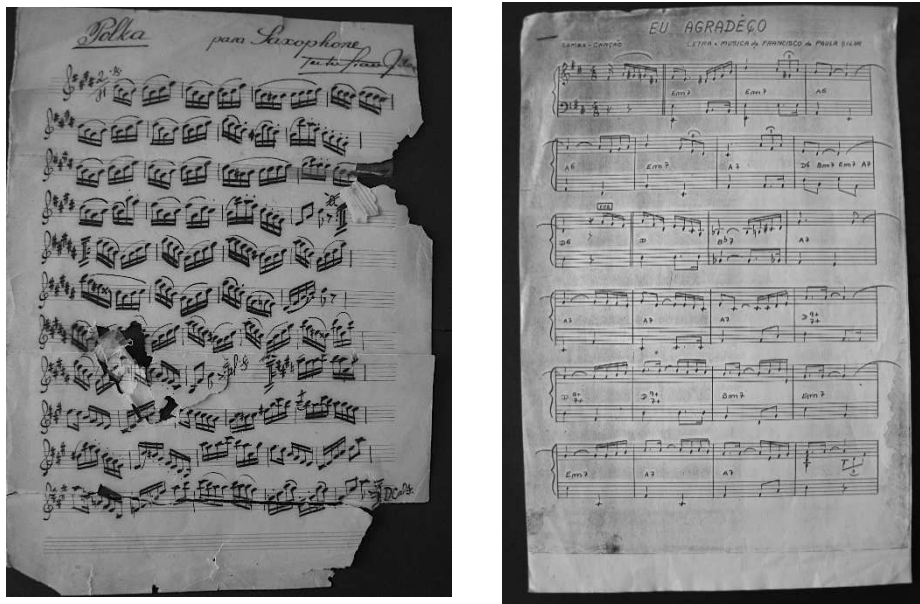
Acervo Pessoal Thelmo Lins

O Acervo pessoal do cantor, compositor e jornalista Thelmo Lins é composto por uma coleção de artigos de jornais, documentos musicais, registros biográficos, cópias de partituras de compositores locais, fotografias e documentos manuscritos, que serviram de base para a pesquisa sobre os compositores e compositoras itabiritenses que fizeram parte do primeiro disco do cantor, intitulado *Encontro dos Rios* (2001), uma produção independente que registrou em CD muitas obras ainda inéditas de compositores como Tertuliano Silva, Francisco da Silva, Raimunda, João Pascoal, Márcio Lima, entre outros. Segundo o proprietário, as fontes foram buscadas no processo de construção do disco e resultaram no projeto que foi efetivado no ano de 2001, conforme relata:

[...] na época que eu fiz esse disco, ele foi lançado em 2001 né, e eu tinha conseguido um Projeto pela Lei Estadual de incentivo à cultura, e uma empresa de, que era de Pedro Leopoldo, que é uma grande empresa de cimento, a Holcim, ela patrocinou não só o disco, mas também a Turnê, eu tinha dois projetos aprovados naquela época. Então eu tive a felicidade de poder produzir o disco e a turnê depois pra divulgar. O disco originalmente chamava “Canção da minha terra” né, a ideia era resgatar os compositores de Itabirito do século XX né, privilegiando aqueles que já tinham ou morrido ou que nunca tinham sido gravados, porque a minha geração naquela época né, teriam a oportunidade de gravar, mesmo assim eu gravei algumas músicas do Márcio Lima né, gravei o Kelder Crispim, gravei músicas minhas também, do Ubiraney [Silva], então são coisas que eu até o privilegio era as músicas antigas (LINS, 2021).

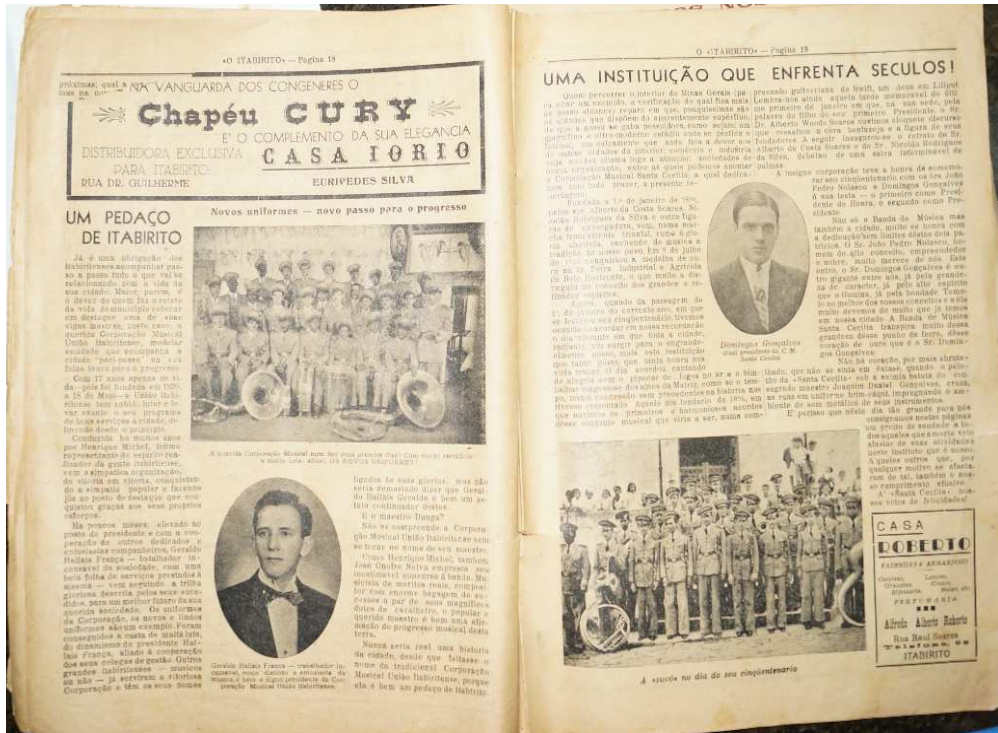
Abaixo, destacamos alguns registros de obras que foram acumuladas pelo cantor e jornalista, destacando a composição intitulada *Polka*, de autoria de Tertuliano Silva e que, se comparada a outras obras, mostra um manuscrito autógrafo do compositor. Ao lado vemos uma cópia xerografada do compositor itabiricense Francisco Silva:

Fig. 15 Compositores itabiritenses no Acervo de Thelmo Lins



Fonte: Registro Fotográfico Filipe Nolasco (2021)

Fig. 16 Jornal *O Itabirito* [1950] no Acervo de Thelmo Lins



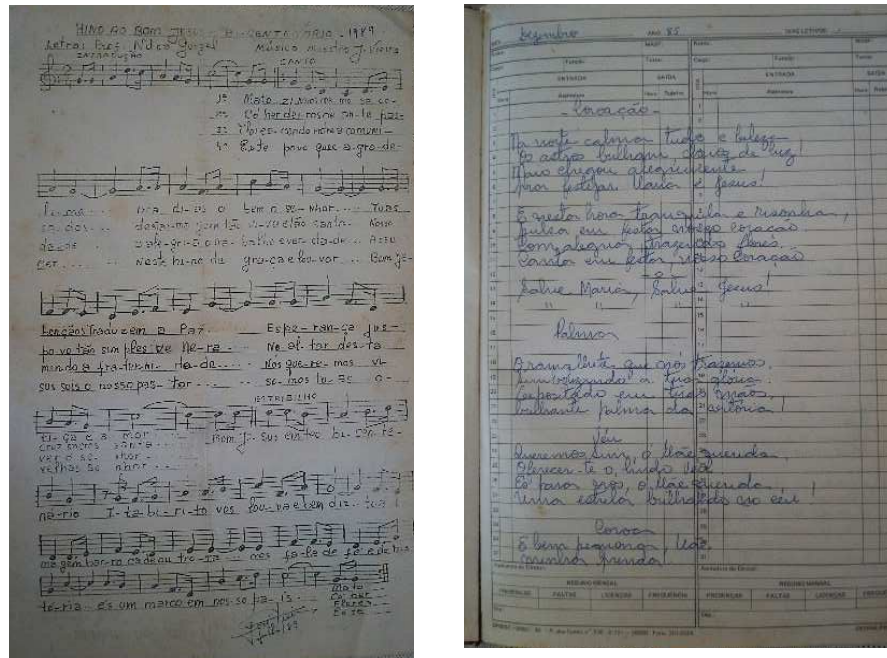
Fonte: Registro Fotográfico Filipe Nolasco (2021)

Acervo Pessoal Professora Nilza Gurgel

O Acervo pessoal da Professora Nilza Gurgel é composto, basicamente, por obras que acompanharam a atuação da professora durante os anos de atividade na Educação Musical. Os registros de letras e composições são feitos em um caderno impresso, que tem por função original ser o diário de atividades de uma turma. O aproveitamento realizado pela professora Nilza Gurgel é executado de forma manual, com caneta tinteiro e, em sua maioria, conservando o nome da composição ou da referência a obra musical registrada.

Algumas partituras de autoria própria da professora fazem parte do acervo, como o Hino em homenagem aos 200 anos da capela do Bom Jesus do Matozinhos.

Fig. 17 Composição Nilza Gurgel (1989) e registro de coroação



Fonte: Registro Fotográfico Filipe Nolasco (2021)

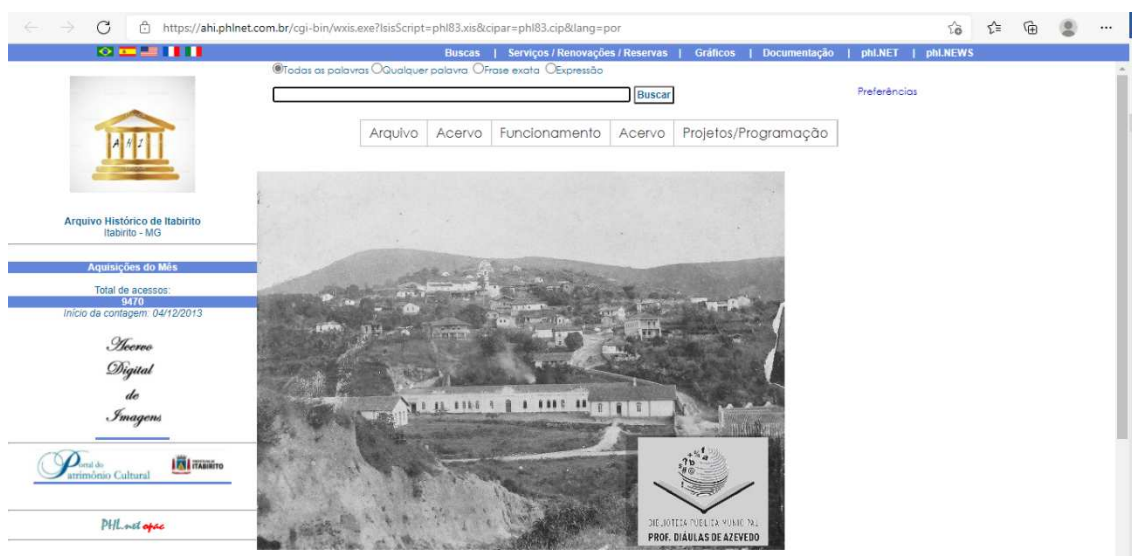
Acervos Institucionais: Arquivo Histórico de Itabirito (AHI) e Acervo Digital de Itabirito

Os acervos institucionais itabirritenses atualmente estão sob a guarda da Biblioteca Pública *Diáulas de Azevedo*, localizada no Complexo Turístico da Estação, no centro da cidade de Itabirito/MG. A biblioteca conta com um acervo literário aberto à consulta pública, para empréstimo de obras, que funciona no primeiro andar do prédio.

Já no segundo andar, encontra-se o setor de pesquisas, que é onde se localizam documentos históricos sobre Itabirito/MG. Divida em seções, configuradas pelo tipo documental, a sala que abriga os documentos do Arquivo Histórico de Itabirito conta com prateleiras de metal, com espaços específicos para produções bibliográficas também específicas de autores e pesquisadores itabirritenses, e com uma seção de fitas VHS, contendo o registro de eventos e festividades, como as comemorações do aniversário da cidade e a inauguração de prédios públicos, entre outros, além de uma seção de fotografias (ainda sem inventariação e catalogação) e uma seção de jornais itabirritenses.

Atualmente, segundo informação dos técnicos e da direção da Biblioteca, os jornais itabirritenses estão sendo digitalizados e disponibilizados para a consulta pública. Esse processo de digitalização tem permitido a incorporação de parte do acervo ao site, com mecanismo de busca por periódico, conforme podemos observar na página inicial:

Fig. 18 Página Inicial Arquivo Histórico de Itabirito



Fonte: Website Arquivo Histórico de Itabirito

Neste mesmo endereço, localizamos o Acervo Digital de Itabirito que se configura como um repositório de imagens que agrega fontes de arquivos pessoais e de instituições do município, inicialmente disponibilizadas em um projeto em parceria com Universidade Federal de Minas Gerais¹⁸ e, posteriormente, reproduzido pela Biblioteca para a pesquisa e consulta pública. Sua organização basicamente dá-se com a identificação, quando possível, do ano da fotografia e da ocasião fotografada ou pela descrição do grupo.

Grupo Memória Itabirito

Estabelecido como um repositório de fontes, principalmente iconográficas, o grupo *Memória Itabirito* está hospedado na rede social *Facebook*, e é um grupo fechado, com

¹⁸ Ressalta-se que o site do projeto original Acervo Digital de Itabirito, em parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais, não está mais disponível para acesso e o conteúdo referente a este artigo encontra-se hospedado no site da Biblioteca Pública Diáulas de Azevedo. Disponível em: PHL © Elysio - Arquivo Histórico de Itabirito (phlnet.com.br).

moderadores da cidade de Itabirito/Minas Gerais, aglutinando informações, fotos e materiais que estão relacionados com a história itabiritense.

Sua abrangência e extensa colaboração de várias pessoas da sociedade itabiritense permitiram o acesso a fontes que não estavam sobre a guarda das instituições, públicas e privadas, e das quais também não havíamos ainda recebido informações ou notícias sobre cada fonte localizada. Concomitante ao acesso às fontes de acervos particulares e familiares, as informações elencadas em cada postagem contribuem para a identificação de personalidades, grupos e contextos de cada registro, fornecendo informações complementares ao estudo musicológico e, muitas vezes, tornando-se a única informação sobre determinado registro. Na fotografia abaixo, observamos contribuições dos usuários, no intuito de identificar o grupo e a ocasião no qual a fotografia havia sido produzida:

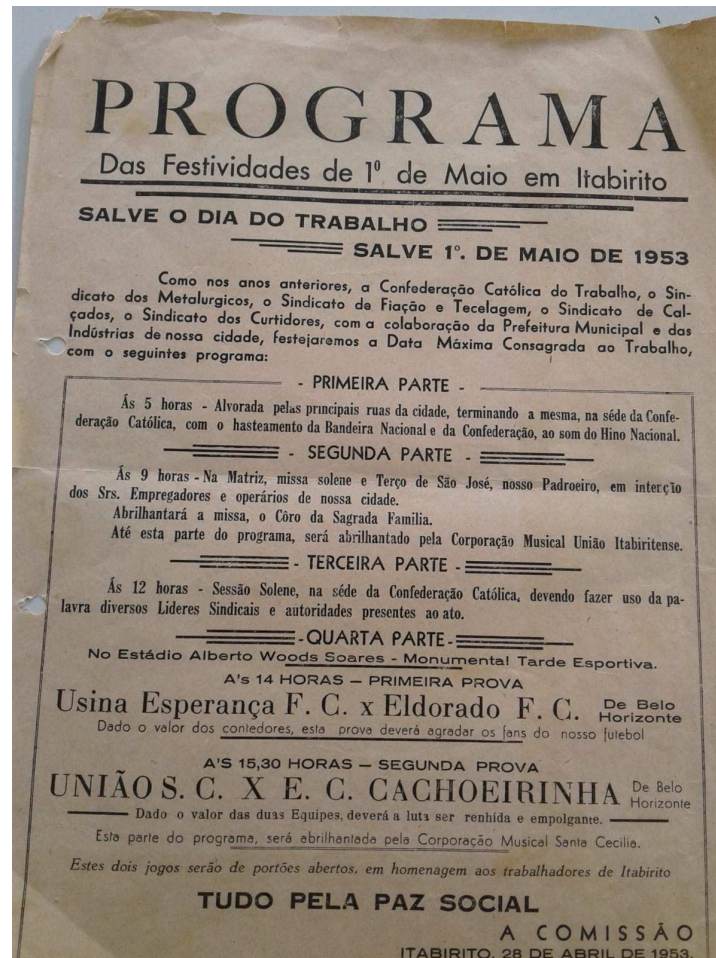
Fig. 19 Discussão a partir de postagem de foto no grupo Memória Itabirito



Fonte: Grupo Memória Itabirito/Facebook

Além das fotografias, outros tipos de fontes puderam ser acessados como programas de concertos, cartazes de festividades religiosas e esportivas, como exemplo de publicação do material abaixo:

Fig. 20 Programa Festa 1º de Maio 1953



Fonte: Acervo Pessoal Renato Palheiros/Grupo Memória Itabirito/Facebook

Esta tipologia documental permitiu, em alguns casos, a identificação de repertório executado nas ocasiões e a confirmação da participação de grupos musicais locais, além de outros grupos de cidades e localidade próximas. No exemplo acima constamos a participação da Corporação Musical Santa Cecília, Corporação Musical União Itabiritense e Coral Sagrada Família.

As contribuições que aparecem nesse grupo, podem ser consideradas como uma construção colaborativa e etnográfica de um conjunto de pessoas que compartilham suas

informações pessoais. A sistematização por exemplo dos elementos que remetem a música, poderia render uma leitura sobre a memória social que é compartilhada naquele espaço, com a contribuição de todos os participantes, com moderação mas sem a assinatura de curadoria ou editor que dimensionasse os conteúdos a serem acessados.

As produções bibliográficas e os relatos pessoais

Conjuntamente com as evidências documentais, os relatos sobre as práticas musicais revelam-se como potenciais para o entrecruzamento de informações presentes em documentos e que podem ser postos em contraponto ao discurso sobre a vida musical itabiritense. As contribuições de Jorge Senra dos Reis, Thelmo Lins, Nilza Gurgel, Elzira Pimenta, Inês Clara Faria e Ivo Martins, permitiram rastrear indícios de práticas musicais que, de alguma forma, não foram registradas em documentos. O relato sobre o ensino de música fica evidenciado nesta forma de abordagem: nomes de professores e professoras de instrumentos e música aparecem com frequência nos relatos, preenchendo uma lacuna a respeito do ensino e da transmissão dos conhecimentos musicais.

Considerando a produção bibliográfica sobre a história da cidade de Itabirito/MG, encontramos, na produção dos memorialistas locais, uma relevante forma de narrativa sobre a vida na cidade, que versa também sobre as atividades musicais. Neste sentido, os escritos sobre a sociedade itabiritense foram desenvolvidos por Olímpio Augusto da Silva (1996), Jarbas Nazareth de Souza (2004, 2009), Emílio Flausino Nolasco (2007, 2014), Ivacy Simões (2010, 2014 e 2018) e Miguel Ângelo Fiorillo (1996).

Nesses escritos, aparecem registros das atividades comuns à sociedade itabiritense, como as atividades econômicas, religiosas, culturais e sociais, apresentando também notas biográficas a respeito de músicos, compositores e grupos locais. Apesar do enfoque não ser diretamente nas atividades musicais, os escritos dos memorialistas elegem a música como sendo uma atividade de relevância para a cidade, apresentando também as festividades e as práticas esportivas e civis que incluíam a prática musical em sua programação.

A história de famílias itabiritenses também compõe parte da pesquisa bibliográfica com dois títulos que contam sobre o costume local de pessoas que não nasceram no município, mas que elegeram Itabirito como sua terra natal. A história da família de comerciantes Farid Rahme revela aspectos da vida social pela ótica dos imigrantes sírio-libaneses que fizeram daqui sua

terra (MATOS; RAHME; OLIVEIRA, 2013). Destaca-se também a produção bibliográfica da família Soares, proprietária do casarão do Dr. Guilherme Gonçalves, e que relatou suas memórias a partir da utilização da residência em Itabirito/MG (SOARES, 2014).

Após percorrer e consultar todos esses acervos e arquivos, é nítido que se faz necessária uma atenção e um cuidado para diversas fontes documentais que mapeiam a música, para além dos documentos musicográficos, como os jornais, os cartazes de festividades, os programas de concerto e a iconografia. No âmbito desta pesquisa, no qual buscamos mapear as atividades musicais itabiritenses, indica-se que as fontes consultadas permitem a reconstrução de um panorama musical, que contempla muitos atores, grupos, festividades, locais, *etc.* Nota-se que a falta de sistematização dos acervos e a ausência de centralização do conteúdo e das fontes obrigou-nos a uma busca ativa entre famílias, instituições e pessoas que pudessem contribuir com a narrativa que se apresenta em forma de tese. A partir das fontes coletadas, dos acervos e arquivos visitados, foi realizada uma inventariação¹⁹, na qual estão contidas as informações relativas à atividade musical, por tipo da fonte, seu título, autor (quando possível), fonte primária e um campo de observações gerais. Ao realizar essa inventariação e pesquisa dos itens localizados que se relacionam diretamente com o objeto central, reafirmamos a pluralidade de fontes disponíveis, como fontes hemerográficas, iconográficas, bibliográficas, que se conjugaram também com os relatos orais de moradores da cidade, permitindo uma abordagem multidimensional da atividade musical itabiritense e incluindo também, mas não somente, as fontes musicográficas.

Entendemos que a apropriação das fontes para o desenvolvimento do trabalho musicológico, desenvolve-se aqui em um âmbito onde essa atividade, apresenta-se não como uma função de outros, de um externo, mas sim como uma função nossa de reconhecer o próprio território como lugar de prática e pesquisa musicológica. Assim podemos considerar a musicologia como aquela que se ocupa de uma investigação que é científica e humanística, ao mesmo tempo que se interessa pelas relações interpessoais, pela sociedade e pela cultura, pelas conexões subjetivas e pela fabricação de um enredo comum que segue o fio histórico de consolidação de uma cidade, conforme Lopéz Cano (2007) e sua definição para o campo:

A musicologia é simultaneamente uma atividade acadêmica (científica e/ou humanística), uma atividade musical em si [...] e uma práxis sociocultural. De

¹⁹ Ver Apêndice desta Tese.

fato, a música é mais do que uma simples coleção de objetos sonoros, é uma complexa articulação de comportamentos, produções sonoro-simbólicas, experiências subjetivas, protocolos de intercâmbio interpessoal, assim como uma vasta rede das relações sociais dentro de uma determinada cultura. [...] Neste sentido, o musicólogo deve ser concebido como um agente social que colabora ativamente na transformação de seu ambiente (LÓPEZ CANO, 2007).

Foi neste intuito que visitamos as fontes, buscando por esse encontro que identifica uma vasta rede das relações sociais, ressaltando que a iniciativa de pesquisar a partir dos documentos e dos acervos musicais, foi pioneira para a cidade no âmbito de uma investigação científica, e o acesso a arquivos de instituições públicas e privadas do município contou com a complementação fundamental dos acervos pessoais e também da contribuição coletiva, realizada através das redes sociais. Destacamos no contexto itabiritense, que as instituições privadas, principalmente corporações musicais e coros, demonstraram e comprovaram seu importante papel na salvaguarda da cultura local, conservando dentro de seus acervos fontes documentais, principalmente musicográficas, ligadas ou não com a história de seus respectivos grupos e que permitiram mapear, em alguma medida, parte do fazer musical do passado.

A partir das fontes tratadas, trazemos no Capítulo 2, as atividades musicais classificadas e organizadas em temáticas que envolvem os grupos, festividades e musicistas. Veremos que, assim como as mudanças sociais e econômicas, as atividades musicais contribuem como indutoras das mudanças sociais da localidade, exemplificadas pela presença da música, nos momentos de maior relevância para a cidade, contribuindo para a consolidação da identidade do povo itabiritense ao longo dos anos e principalmente após sua emancipação política. Percorrendo as atividades musicais, busca-se repensar o que era a cidade de Itabirito, em seus primeiros anos de emancipação e como ela se reposicionaria para se afastar do passado colonial e se situar como uma cidade urbana, cosmopolita e moderna, ocupando uma posição entre antiga e nova capital do estado: Ouro Preto/MG e Belo Horizonte/MG.

2. Atividades Musicais: do século XIX ao cinquentenário da emancipada Itabirito/MG

Após a realização dos levantamentos bibliográfico, historiográfico, documental e iconográfico abordados no capítulo 1, mapeamos as atividades musicais produzidas nos séculos XIX e XX, tendo como referências a existência das corporações musicais, corais, grupos instrumentais, musicistas, festividades e repertório que se intensificam no período da emancipação política da, então, vila Itabira do Campo do município de Ouro Preto/MG, estabelecendo-se então como a cidade de Itabirito/MG e seus anos iniciais como sociedade emancipada.

Neste contexto, reiteradas vezes os registros musicográficos e relatos de memorialistas foram os únicos registros existentes e, durante a construção deste capítulo, localizamos fontes complementares que ajudassem a remontar o passado musical fortalecendo seus indícios. Duas tipologias de fontes documentais foram fundamentais: a hemerografia e a iconografia, contribuindo para a investigação da existência da música em ocasiões passadas. Por características intrínsecas à sua tipologia, essas fontes documentais possuem certa proximidade por registrarem ou focalizarem o fazer musical de outrora, no momento de sua produção. Elaboramos, assim, a pesquisa entrecruzando os relatos de memorialistas, registros iconográficos, hemerografia e musicografia para compor esta parte da tese. Antes de tratarmos especificamente dos grupos ou musicistas, apresentamos, de forma geral, como a sociedade itabiritense do início do século XIX cultivou em seus costumes a música.

Sobre a localidade de Itabira do Campo dois registros narrados por pessoas externas à comunidade, versam sobre o clima e as atividades musicais ocorridas no século XIX, demonstrando que a comunidade mantinha a realização de festejos e encontros que contemplavam a produção musical e permitiam a inclusão do distrito nos acontecimentos, algo cotidiano para localidade como Itabira do Campo. O relato do viajante Ernest Hasenclever, em 1839, situa a música como um elemento de relevância na “sociedade itabirana” do século XIX:

Assim chegamos por volta das oito horas em Itabira do Campo, um vilarejo simpático e cheio de vida. De longe, já havíamos visto foguetes e fogos de artifício achando tratar-se de uma festa religiosa. O povo se aglomerava, todas as ruas estavam iluminadas, **música** [grifo nosso] e muito barulho no ar. Todas

as nações pareciam interagir nas ruelas, alemães do Morro das Almas, ingleses da Cata Branca, e franceses das fazendas vizinhas. O lugar oferecia ao viajante que chegava uma cena extremamente animada (HASENCLEVER, 1839).

No conjunto de suas observações, a música soava como a vida daquela localidade e como o testemunho de que aquela população externava uma interação “extremamente animada”. Nota-se que na observação não existe menção aos povos negros e nativos que habitavam o território, já caracterizando uma inviabilização dos povos escravizados e a redução de sua condição humana, excluindo-os da narrativa de formação de um povoado.

O segundo registro sobre Itabira do Campo, nas palavras de Olavo Bilac, já em 1897, aparece como o embrião da organização territorial que prevalece e pode ser observada até os dias atuais. Nota-se a parte antiga da cidade com suas “casas cambaleantes” e o eixo mais abaixo que abrigou a passagem da estrada de ferro, do qual serviu de ponto de observação para o escritor:

Itabira [do Campo], edificada sobre a encosta da serra, está a essa hora rindo ao sol, derramado pela montanha sua casaria branca. Lá em cima, correndo a povoação, alveja a capelinha do Senhor do Matosinhos, cuja sacristia tem as paredes cobertas de milagres, de um desenho primitivo e ingênuo, relatando sucessos de um absurdo curiosíssimo – homens quase afogados que ao olhar da Virgem pescou, salvos do fundo do rio, pernas quebradas que o bafejo divino soldou em menos de um segundo.

Não nos afastamos da estação, porque o trem está a partir. Tenho apenas ocasião de abranger toda a Itabira num longo olhar amigo, com saudade dos cinco dias encantadores que já passei aqui, há pouco tempo, descendo as ruas velhíssimas cheias de casas cambalentes, **ouvindo serenatas de violões e flautas, cuja voz chorava longamente no silêncio da noite**, [grifo nosso] e subindo a cavalo ao *Pico*, de onde se avistam seis arraiais, por caminhos escalavados que se forram de camadas de *itabirito* (BILAC, 1996, p. 61–62).

A impressão do escritor registra também o gosto musical dos “itabiranos” ao fim do século XIX, ensejando que ali se estabelecia um cenário extremamente favorável para a aparição de outros grupos e fazeres musicais de toda ordem. Assim, o retorno das atividades comerciais e industriais culminaram na reorganização social do distrito, datando-se do final do séc. XIX e início do séc. XX. Foram determinantes as fundações das associações da sociedade civil, como os clubes sociais e as corporações musicais, corais e orquestras, voltadas ao fazer musical regular no, então, distrito Itabira do Campo, que ilustram que o distrito passava neste tempo por um novo ciclo, o qual envolvia efetivamente a música como uma das indutoras da

identificação social e comunitária. Apresentamos, assim, no próximo tópico a abordagem dos grupos, personalidades, festividades e práticas que puderam ser identificadas durante as pesquisas desenvolvidas no âmbito dessa tese.

Estes breves relatos, que ilustram a relação da sociedade com a música, nos ajudam a enfocar em seguida as atividades musicais que resultaram na criação de grupos e a atuação de personalidades e realizações de festividades na cidade, principalmente nos anos finais do século XIX e nos inícios do século XX. As corporações musicais serão abordadas no Capítulo 3 desta tese, em virtude de sua relevância para a conservação da música durante o século XX e em especial para a nossa pesquisa.

2.1 Espaços e Eventos

Atividades Musicais nos espaços públicos e festividades civis

Festejos em comemoração à Coroação de Dom Pedro II

O *Jornal O Universal (1841)*²⁰ narra, com riqueza de detalhes, a comemoração da Coroação de Dom Pedro II como Imperador do Brasil. Os “*itabiranos*” comemoraram com entusiasmo o acontecimento em dois dias de festas, contemplando a execução do Hino em homenagem ao Imperador, em uma alvorada realizada por uma banda de música, com músicos militares e da comunidade e com a celebração eucarística que incluiu a execução de um *Te Deum*:

Não podemos comprimir o desejo de que nos achamos apoderados de afferecer-mus ao público um concizo esboço dos festejos, que os leas habitantes do arraial da Itabira do Campo promoverão nos dias 15 e 16 deste mez por ocasião do solene, e faustoso acto de Coroação e Sagração de S. M. I. o Sr. D. Pedro 2º.

No dia 15 erão 7 horas da noite, quando todas as pessoas advertidas pelos toques de sinos, e fogos de artificio illuminarão as frentes de suas casas de um modo, qe lesongeava a vista, e expressamente significava o enthusiasmo, que influía nos peitos de todos depois à **muszica** seguida pelas mais gradas pessoas, tanto do lugar, como das circunvizinhanças na mais doce harmonia percorreo as ruas; entretanto o digno juiz de paz o Sr. Manoel Rodrigues de Carvalho com todos os officaes de justiça, fazia neste concurso uma parte []

²⁰ Referência especialmente localizada pela tese de Paulo Henrique Pinto Coelho Alves, intitulada *Bandas de Música e o cenário musical de Vila Rica/Ouro Preto no século XIX* (ALVES, 2019).

significante, impondo soccego e moderação a classe do povo, a fim que nem um distúrbio interpolasse o curso de um tão justo quanto intenso jubilo.

As 9 horas reunidos todos no largo da matriz, o digno juiz de paz repetio 3 vivas a S. M. I., e a **muzica** entoou os hynnos da Indepedência, e Salve a Pedro, e nesta mesma ocasião foi lançado fogo em um castello; que se achava organizado no mesmo largo, castello este feito de um gosto moderno, e curioso: assim passou-se esta noite sendo sempre a allegira contrabalançada, pela grande moderação, e respeito as authoridades do lugar.

No dia 17 quando no horizonte despontava à aurora, foi salva a [], tiros, fogos de artificio subião ao ar sem quase interrupção, quando também a **banda de muzica** compoz suas harmonias até às 6 horas, em que por um pouco sessarão tantas prosas de jubilo dos fiéis Monarchistas Itabiranos! (“Festejo da Coroação em Itabira do Campo,” 1841).

Nos dois registros hemerográficos é possível observar indícios de como a música acontecia nas ocasiões religiosas e políticas da sociedade de Itabira do Campo. Os relatos destacam a característica da sua população e sua capacidade de festejo incluindo a música como elemento central de sua organização social. O relato da Coroação do Imperador insere, ainda, o Hino cantado a sua Majestade, que foi entoado pela população local de forma ordeira e sem ocorrências, como narrou o juiz de paz:

HYMNO	
Salve oh! Pedro	Nosso Imperante
Nunen Sagrado	É brasileiro
Tú seras sempre	De altas virtudes
Por nós amado.	Fiel herdeiro
Cantai Brazil	A liberdade
Doce harmonia	Bem entendida
Um novo Astro	Será por Pedro
Vos alumia	Sempre mantida
Sabio Monarcha	Governai ó Pedro
Ó Céu nos deu	De longa idade
É nosso bem	Bazeada em nossa
Elle provem	Felicidade
	H.A.J.F.A.

(“Festejo da Coroação em Itabira do Campo”, 1841)

Ao revisitar os relatos sobre a festa de Coroação de Dom Pedro II, destacamos a intenção do autor da matéria em trazer o distrito de Itabira do Campo ao alinhamento com o momento político brasileiro. O clima “ordeiro e pacato” descrito permite, em alguma medida, pensarmos que Itabira do Campo estabelecia-se também favorável à coroação e, ao mesmo tempo, se

inseriria nas comemorações de forma muito musical: “uma bela iluminação abrilhantou a noite deste dia, a melodia da **muzica** ainda soavizou os tympanos, ouvindo se reiterados vivas e hymnos, que se oferecemos ao publico único que nos veio as mãos” (“Festejo da Coroação em Itabira do Campo”, 1841).

Atividades Musicais nos espaços e festividades eclesiásticas

Assim como outras localidades mineiras, Itabira do Campo e a posterior Itabirito sempre realizaram as tradicionais festividades religiosas e católicas. Dentre os levantamentos realizados, verifica-se o culto a Nossa Senhora da Boa Viagem (FIORILLO, 1996), como ponto alto da produção e do fazer musical de corais, orquestras e bandas de música na municipalidade. Identificamos também, durante o levantamento hemerográfico dos relatos escritos por Angelina Quites²¹, ao Jornal *Lar Catholico*, sobre a atuação dos grupos musicais itabiritenses nas festividades da padroeira da cidade (1938), na visita do arcebispo de Mariana (1934) e também nas festividades da Imaculada Conceição (1937). No ano de 1934, a visita do Arcebispo Anistite foi descrita e narrada pela autora como sendo um fato de grande relevância para a comunidade. Na recepção do presbítero, estiveram presentes as Corporação Musical e o Coro Santa Cecília e também a Corporação Musical União Itabiritense. Segundo Angelina Quites:

Ao encontro de S. Exc., em automóveis, foi uma comissão composta dos seguintes Srs.: Dr. Alberto Soares, prefeito; Dr. José Medice, juiz municipal; Dr. Agostinho Medice, Dr. Sylvio Cordeiro, médicos e outras pessoas gradas desta cidade.

O professor Diaulas de Azevedo, em nome do povo, apresentou a S. Exc. as boas vindas. Precedido das irmandades religiosas, ao repique dos sinos, ao arrebentar de dezenas e dezenas de foguetes, aos sons melódicos da **banca musical ‘União’**[grifo nosso], acompanhado de grande massa popular, passando em ruas recamadas de flores, folhagens naturaes e de outros ornatos artificiaes, o Sr. Arcebispo dirigiu-se para a matriz (QUITES, 1934).

Em seguida, Angelina Quites aponta a atuação da Corporação Musical Santa Cecília e do Coro Santa Cecília na chegada do Arcebispo à Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem:

Achava-se postada no adro a banda de música ‘Santa Cecília’, prestando à festividade o precioso e brilhante concurso de lindas peças de seu repertório. Ao ingresso de S. Exc., na matriz o **côro de ‘Santa Cecília’** cantou o hymno ‘Eis o grande sacerdote’. Depois foi **cantanda a ladainha** [grifo nosso],do

²¹ Figura pública Itabiritense com atuação na educação e na igreja.

Sagrado Coração de Jesus, ‘Te Deum Laudamus’, em acções de graças e bênção com o Santíssimo Sacramento (QUITES, 1934).

No ano de 1937, a correspondente do jornal *Lar Catholico* descreve as festividades da Imaculada Conceição, que tradicionalmente ocorrem no dia 08 de dezembro:

Na manhã do dia 08, na missa da 7 ½, o interior da matriz não comportava o número dos comungantes e muitos senhores, moços e meninos receberam a Santa Comunhão, no adro, havendo ainda confissões e comunhões até quasi a missa das 10 horas. Depois da missa **cantada** [grifo nosso] às 10 horas, houve a imposição da fita à 27 Congregados Marianos sendo este acto revestido de muito fervor e entusiasmo(QUITES, 1937).

Já no ano de 1938, Angelina Quites volta a escrever ao jornal *Lar Catholica* relatando novamente os festejos da Festa de Nossa Senhora da Boa Viagem, desta vez descrevendo a participação do Coro *Coração de Jesus*, da Corporação Musical Santa Cecília e da União Itabiritense, com destaque para a última, que realizou a inauguração de sua sede, no dia 14 de agosto sobre as bênções da padroeira da cidade:

Pode se dizer que Itabirito é uma cidade de Maria: suas fabricas, suas industrias, suas construções querem progredir sob as maternas bênções desta bôa Mãe e em abono desta verdade no dia 14 de Agosto, a directoria da **‘Corporação Musical União Itabiritense’**[grifo nosso], inaugurou a sua nova sede social, debaixo do patrocínio de Nossa Senhora da Boa Viagem, havendo missa no altar-mór da matriz às 10 horas, em acções de graças pelo feliz termino das obras e às 18 horas, bênção do prédio pelo Revmoa Vigario (QUITES, 1938).

O relato aponta para a importância da participação das bandas e de seus serviços prestados durante as festividades da Imaculada Conceição “Apreciadissima foi a colaboração das duas bandas: - a ‘União Itabiritense’ e a ‘Santa Cecília’, quer nos actos relativos à inauguração da sede, quer na grandiosa procissão em honra ao Coração de Jesus e a Nossa Senhora da Boa Viagem” (QUITES, 1938).

Neste encontro das corporações musicais com as festividades católicas, encontramos um registro iconográfico das festividades atribuídas a Nossa Senhora do Rosário, no qual apresentam-se instrumentos musicais próprios das bandas de música e com a presença majoritariamente homens, tendo ao centro da imagem, um homem negro coroado, com duas crianças segurando a capa e quatro homens cercando a figura que parece central para a festividade, com instrumentistas ao redor:

Fig. 21 Festa de Nossa Senhora do Rosário, presença de instrumentistas de sopro (s/d)

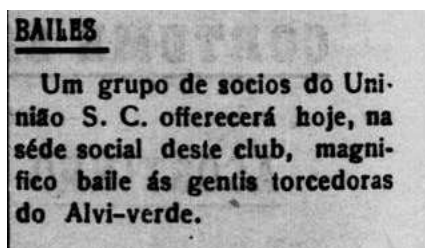


Fonte: Eternamente Itabirito (SIMÕES, 2018)

Clubes e os Bailes

Ao decorrer dos poucos exemplares do *O Grêmio* (jornal que circulou apenas por um ano em 1930), encontramos ocorrências dos bailes que eram realizados em Itabirito/MG, especificamente nos clubes Itabirense e União, e o desempenho de jovens que estiveram presentes em bailes e também anúncios dos acontecimentos que estão por vir:

Fig. 22 Baile no União Sport Club



Fonte: Jornal O Grêmio (08 de junho de 1930) – Arquivo Histórico de Itabirito

A ocorrência acima corrobora para a percepção de que, após o contexto de criação dos Clubes Sociais: *o Itabirense Esporte Clube*, fundado em 01 de janeiro de 1915 e *União Sport Club* em 10 de abril de 1921, a sociedade itabiritense irá vivenciar nestes espaços momentos

festivos e com a participação de grupos itabiritenses. Esses grupos, resultados da seleção de músicos integrantes dos quadros das corporações e também resultado de outras formações, compuseram o contexto dos bailes dos clubes.

O *Itabireense Esporte Clube*, primeiro clube fundado ainda na Vila de Itabira do Campo, teve intensa atividade social, que se complementava com a prática esportiva e também nos bailes e carnavais:

O clube se desenvolveu, criando vários departamentos visando melhorar a organização de suas **festas**. O departamento Feminino, com toda a sua criatividade, incrementou os **bailes**, dando-lhes nomes mais sugestivos, de acordo com costumes da época. Foi criado também o departamento Cinematográfico, firmando contrato com as companhias Warner Bross e Pelmex, passando a exhibir, duas vezes por semana, os melhores filmes em cartaz (SOUZA, 2009b, p. 17).

Neste pequeno relato do memorialista Jarbas Souza (2009), percebemos que os clubes prestavam o papel de realizar e organizar festividades que, efetivamente, contavam com a participação de músicos, executando repertório dançante. Nesta perspectiva, a principal fonte de formação de músicos para a integração de grupos de bailes era a *Sociedade Musical Lyra de Itabira* e, especialmente, ligada ao *Itabiritense Esporte Clube*. O *União Sport Club*, agremiação fundada em 1922, manteve estreita relação primeiro com o *Chôro Democrata* (1925), que atuava em seus bailes com a participação efetiva de músicos locais (SOUZA, 2009b).

A partir de então, a presença de música começa a ser recorrente e em contextos para além do âmbito religioso, verificado em registros iconográficos raros do município, como na fundação da *Confederação Católica do Trabalho*, em 1922, no qual, ao centro da fotografia, encontramos um grupo de músicos, que mesclam instrumentos de cordas (violão, cavaquinho) com instrumentos de sopro (clarinetas *etc*):

Fig. 23 Membros da Confederação Católica do Trabalho



Fonte: Acervo Fotográfico Celso Matos (Pereira, 2009)

Carnaval

Em outro cenário, destacam-se no município ainda no início do século XX, a celebração do carnaval como efetiva festa popular, com a participação de grupos, como o já citado grupo *Choro Democrata*, e as composições realizadas pelas bandas de música e pelos Clubes Sociais que desfilavam pelas ruas de Itabira do Campo/Itabirito/MG.

O carnaval na cidade, sempre marcado por desfiles, é uma tradição desde a década de 1920. Segundo Marcelle Silva (2017), os festejos na cidade iniciaram com o bloco “Zé Pereira”, mas contavam com uma diversidade de atrações:

no carnaval da cidade, clubes sociais e blocos carnavalescos, com destaque para o Zé Pereira, conviveram lado a lado, e os clubes foram responsáveis por realizar os desfiles de corsos. O carnaval era comemorado da seguinte forma: durante os dias de Momo, já no final da tarde, desfilavam por Itabirito os blocos carnavalescos, sendo seguidos pelo desfile de corsos, e a festa se encerrava já no final da noite, com a execução de bailes nos clubes sociais da cidade. (SILVA, 2017, p. 36)

Conforme aponta Marcelle Silva (2017) a comemoração que passava pelas ruas da cidade, impulsionadas pelas suas alegorias e fantasias, organizadas pelos clubes terminavam com apresentações musicais nas sedes sociais, que no caso do *União Sport Club*, contava com a participação do maestro Tertuliano Silva:

Ao som do saxofone de Tertuliano, da clarineta de Luiz Coppoli, dos violinos de Jan Hasek e Faéte, dos violões de Alberto Bretas e Pedro Coppoli e dos baixos de Brechó e José Romão, os casais, ao ritmo de valsas, marchas, chorinhos, charlestons, mazurcas e outros tirmos, deslizavam pelo salão, sob os olhares das mães corujas e dos ciuementos papais, que não davam um segundo de folga aos casais enamorados (SOUZA, 2009b, p. 34)

A iconografia também corrobora com os relatos de construção de grandes alegorias para a festa de carnaval. Especialmente, para o carnaval do ano de 1925 (que também se articula com a criação do *Choro Democrata*), o “unionista” Quincas Malheiros criou especialmente um grande boneco que desfilava a frente dos foliões do União, chamado de Coronel e presença marcante nos cortejos:

Fig. 24 Carnaval 1925 *União Sport Club*



Fonte: Memória Viva dos Sentimentos (SOUZA, 2009)

O espaço privado

O jornal *O Grêmio* (1930) traz reiterada vezes a presença da música nas festividades estudantis de Itabirito. A realidade, retratada com humor e sobre a responsabilidade de alunos secundaristas da cidade, retrata momentos em que a música se fez necessária ou até mesmo desnecessária ao olhar dos escritores e editores, como, por exemplo, no caso da vitrola que tocava os sucessos da época, que pareciam não agradar muito:

Euripedes põe uma vitrola na rifa, vende, vende e vende todos os números e mais alguns, que não tem para vender. Depois de tudo vendido corre a loteria. Ganha o prêmio o sr. Francisco Marques. Agora é um Deus nos acuda, todas as noites sua namorada tem que despertar ao som de maviolosos discos, como Meu boi morreu, Tatú subiu no pau, samba da Mantiqueira e outros, ainda

mais ‘novos’. É um gozo! A macacada acompanha-o nestas serenatas, não pela **música**, mas sim pela branquinha do O (“Victrola”, 1930).

Apesar da finalização com termos pejorativos e racistas de “macacada” e de “branquinha do O.”, o relato sobre a rifa de uma vitrola em Itabirito, na década de 1930, demonstra-se relevante, sobretudo, por estar descrito composições que eram ouvidas. Ao citar a composição *Tatu Subiu no Pau* (1923) os editores do Jornal *O Grêmio*, conectam e apontam que a escuta de discos na sociedade itabiritense relacionava-se com aquilo que era praticado e gravado em centros urbanos como o Rio de Janeiro, onde Eduardo Souto (1882-1942), compositor paulista, mas residente na capital fluminense, desenvolveu sua carreira como compositor e arranjador (PEDROSA, 2011).

Falecimentos e Homenagens

João Gonçalves

Nossa pesquisa também identificou um relato sobre o falecimento de João Gonçalves, importante personalidade itabiritense e que teve nas solenidades de suas exéquias o recebimento de muitas homenagens, inclusive musicais, por ser membro da diretoria do *União Sport Club*.

No dia 2 corrente, faleceu nesta cidade, o Sr. João Gonçalves, cavalheiro pertencente à alta sociedade itabiritense e muito estimado pelas suas elevadas qualidades *personas*. Seu enterro, efetuado no dia seguinte, com grande acompanhamento de amigos, corporações locais, foi uma demonstração de quanto era o saudoso e querido entre nós. Acompanharam o enterro, prestando, assim, justa homenagem a João Gonçalves, a diretoria do União Sport Club, **a banda de música local, o Chôro Democrata**, representado pelos srs. Carlos França e Júlio Toledo, oferecendo estas custosas coroas ([1927]).

Destacamos que a presença da banda de música local é uma referência direta a Corporação Musical Santa Cecília, chamada à época de Sociedade Musical Lyra de Itabira, dado que a Corporação Musical União Itabiritense seria criada dois anos após a data do falecimento, em 1930.

2.2 Grupos Musicais

Num outro contexto, foram encontrados registros de quatro grupos instrumentais atuantes no período: *Choro Democrata*, posteriormente chamado *Jazz União (s/d)*, *Orquestra*

Alviverde (s/d), *Orquestra do Maestro Dugas (s/d)*, estes primeiros dedicados a tocar durante os bailes do *União Sport Club* (1926) e *Jazz Tricolor*, grupo tradicionalmente encontrado nos bailes do *Itabirenses Esporte Clube* (1906).

Nas palavras de Alyrio Cavallieri, a intensa atuação do *Choro Democrata* (1925), nos bailes do União Sport Club, revela que “O Choro Democrata ficava lá no palanque comandando a festa. Dos lados do palanque havia umas janelinhas com uns vidros e o ritmo da *dansa* (sic) anunciado: ‘Valsa’, ‘Marcha’, ‘Charleston’, ‘Mazurca’, ‘Shottisch’” (CAVALLIERI, 1946, p. 34).

A regência do grupo estava a cargo do Maestro Tertuliano Silva, que, segundo Cavallieri (1946), na sua perspectiva o “maestro Tertuliano soprava no seu saxofone a braza dos amores contraria dos: Alberto Bretas e Pedro Coppoli tocavam violão. Os violões e mais um banjo (de Amadeu) não podiam falta no choro. Quanta saudade, madame; passaram-se vinte e poucos anos” (CAVALLIERI, 1946, p. 34).

Este pequeno relato pode ser complementado com um registro fotográfico do grupo, devidamente caracterizado no carnaval do ano de 1925, em que cerca de 14 membros estão vestidos com trajes de *Pierrot*, importante figura do carnaval, não apenas brasileira. Maestro Tertuliano é o identificado com o número 12:

Fig. 21 Chôro Democrata



Fonte: Memória Viva dos Sentimentos (SOUZA, 2009b)

Localizamos, dentro da *Coleção Digital de Itabirito* o registro de um conjunto musical, sem identificação, inicialmente, que trazia uma formação próxima aos primeiros grupos de

chorões, compreendendo em primeiro plano violões de seis cordas e cavaquinhos, e em segundo plano pandeiro, bandolim e clarineta:

Fig. 25 Conjunto Musical (década 1920), sem identificação



Fonte: Coleção Digital de Itabirito/Acervo de Imagens de Itabirito

A registro iconográfico da *Orquestra Alviverde* (s/d) apresenta um grupo de músicos amplo. Na imagem é possível identificar 15 componentes e três famílias de instrumentos: cordas, percussão e sopros. À primeira vista, os integrantes utilizam um uniforme, ou uma espécie de fantasia e é possível identificar os seguintes instrumentos: bateria (bumbo, caixa e pratos), 4 banjos, 3 trompetes, uma tuba, um saxofone e um violino.

Fig. 26 Orquestra Alviverde, 1930-40



Fonte: Eternamente Itabirito (SIMÕES, 2018)

Em formação menor e com um registro iconográfico em performance, identificamos o grupo *Jazz União*, tendo como integrantes cinco músicos, divididos em instrumentos de cordas, percussão e sopros. A criação destes grupos na cidade coincide com o período de influência dos grupos intitulados “Jazz” de origem norte-americana, já num período de práticas musicais cosmopolitas (MAGALDI, 2013).

Fig. 27 *Jazz União*, Décadas de 1930-40



Fonte: Eternamente Itabirito (SIMÕES, 2018)

Além dos registros iconográficos mencionados, localizamos o registro dos grupos como a *Orquestra e Coro Paroquial* (s/d), dedicados as funções religiosas da *Paróquia de Nossa Senhora da Boa Viagem*, e também a *Orquestra do Maestro Dungas*, cujo registro remonta posteriormente ao escopo temporal inicialmente posto, que é o final do século XIX e a primeira metade do século XX.

Na fotografia abaixo, encontramos *Jazz Tricolor*, agremiação criada para a participação nos bailes do Itabirense Esporte Clube. São 18 integrantes, com uma formação predominantemente de instrumentos de sopro e com instrumentos de percussão. Identifica-se um naipe de saxofones, trombones e tuba no primeiro plano:

Fig. 28 *Jazz Tricolor*, 1948

Fonte: Itabirito em Revista (NOLASCO, 2007)

2.3 Compositores e Musicistas

Francisco Xavier de Souza ([1831]-1915) – Padre, Músico e Construtor

Figura importante da sociedade itabirana (anterior a emancipação política), Padre Francisco Xavier de Souza ([1831]-1915), comumente conhecido e relatado como Padre Souza, foi pároco da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem durante 44 anos (1871 a 1915). Segundo Jarbas Souza (2009), era também engenheiro, mecânico, inventor, além de dedicar-se ao ofício musical:

Ao padre Souza, um dos mais ilustres e iminentes itabiritenses, Itabira do Campo muito deve, não só pelo piedoso sacerdote que foi, mas também por tudo que fez como homem empreendedor, excelente mecânico e homem de uma visão espantosa para aqueles tempos. Foi ele um dos mentores e fundadores da *Cia Industrial Itabira do Campo*, ajudou na sua montagem do seu maquinário, foi um dos seus acionistas e um de seus primeiros diretores (SOUZA, 2009b, p. 81).

Além de suas funções eclesiásticas e de sua visão empreendedora, em Itabira do Campo, registram-se a construção do relógio da torre da matriz, um piano, três harmônios, relógios para outras torres de igrejas e também relógios de bolso (SOUZA, 2009, p. 81).

Do conjunto destes instrumentos identificados, não encontramos registros que comprovem a existência sobre os harmônios e a permanência dos mesmos em Itabirito. Em contraste, é possível localizar alguns indícios que comprovam a construção do piano, atestando

o ofício de construtor de instrumentos do Pe. Souza. Em 7 de setembro de 1870, realizou-se em Ouro Preto, uma feira para exposição de invenções, no qual encontra-se registrado uma premiação a favor de Pe. Souza, pela construção de um piano em Itabira do Campo:

Fig. 29 Piano Construído por Pe. Souza 1870



Fonte: Acervo Público Mineiro

Sobre a premiação recebida por padre Souza, localizamos o extrato da Ata de premiação dos vencedores da 5ª Exposição Industrial Mineira:

Acta da distribuição dos prêmios conferidos pelo júri da 5ª Exposição Industrial Mineira, no dia 7 de setembro de 1870. – Aos 27 de outubro de 1872, quinquagésimo primeiro da Independência do Império, nesta cidade imperial de Ouro Preto, reunidos ao meio no Paço da Assembleia Legislativa provincial, do Império, Dr. Joaquim Floriano de Godoi (...) – Em seguida fez-se a chamada dos indivíduos premiados com Medalha de Ouro, de Prata e de Bronze, comparecendo os próprios ou seus procuradores pela ordem seguinte e cada um deles foi entregue o respectivo prêmio, sendo: - **Medalha de Ouro:** Padre Francisco Xavier Souza, por Fernando Neto de Souza Coutinho (SOUZA, 2009b, p. 82).

Não existem relatos da existência do piano, sendo o registro fotográfico encontrado acima o único indício da construção deste no verso da foto, está localizada a informação de que este foi o piano vencedor do concurso de 1870, fabricado em Itabira do Campo.

Henrique Michel (1889-1959) – Fundador da Corporação Musical União Itabiritense

Nascido em Itabira do Campo em 02 de outubro de 1889, filho de Domingos Moreira Michel e Maria de Jesus Pedreira. Atuou em diversas frentes políticas, religiosas e assistenciais no distrito. Foi fundador da Corporação Musical União Itabiritense (1930) e do Jazz União (1937). Exerceu a presidência da CMUI durante 10 anos. (FIORILLO, 1996, p. 119–120).

Joaquim José de Mendanha (1864-?) – Maestro, Músico e Compositor

Nascido em Itabira do Campo em 1864, o maestro Mendanha aprendeu música na cidade de Ouro Preto, serviu o exército na Guerra do Paraguai (1865-1870) e, segundo o memorialista Olímpio Silva (1996), o maestro “Mendanha não foi apenas notável executor de números musicais, mas revelou-se compositor e foi também orgulho da tropa, elemento indispensável e útil à vida nos acampamentos que ele animou e deleitou com sua arte, nas horas de descanso” (SILVA, 1996, p. 136).

Pedro Tatu (?-1956) – Repentista

Pedro Tatu é descrito pelos memorialistas como uma pessoa mestiça e, de certa forma, uma pessoa “grotesca”, além de um “homem simples, de pouca estatura, atarracado, de pernas arqueados e com aparência de homem pré-histórico” (SOUZA, 2004, p. 95) e que “fazia rimas ao seu modo, sobre qualquer assunto que lhe fosse dado” (SILVA, 1996, p. 157). Ainda, a partir da narrativa de Silva (1996), ele poderia ter se tornado um “Rabelais Indígena” se tivesse estudado. Destacamos que a narrativa dos memorialistas torna a condição de “pessoa mestiça” com a assimilação com a “aparência de homem pré-histórico” depreciando a atuação de um homem e seus repentes informais e populares²². Além da aparência sobrepõe-se a narrativa o não reconhecimento dos saberes tradicionais, destacando a valorização apenas para o estudo, como forma de tornar-se culto.

Sá Joaquina (?-?) - Cantora

²² Falaremos sobre a proposição de uma postura antirracista no capítulo 4 para pensarmos a musicologia e as fontes utilizadas para a pesquisa musicológica.

Mulher negra, nascida em Itabira do Campo no final do século XIX, sua atuação como cantora era vinculada as festividades religiosas. Descrita pelos memorialistas como uma beata de grande devoção, era figura marcante nas procissões. O relato do memorialista Olímpio Silva (1996) narra um fato que envolveu as precárias condições da região baixa de Itabira do Campo, que não possuía calçamento:

Sá Joaquina era uma preta beata, já sobre quarentona. Estava toda de branco e véu, virgem que era. Portava o texto musicado. Vinha cantando, tendo os olhos ora fixos no papel, ora nas pedras aqui e ali dispostas no meio da rua, para evitar a lama. Mais ou menos em frente ao local onde está a farmácia São José, do sr. José do Monte, havia uma das tais poças d'água e, dentro dela, uma enorme porca se refrescando sonolenta. Ia a procissão lentamente, povo em alas. O porta-guião passou do lado e a porca não deu por ele, preguiçosa, dormente; mas quando o andor se aproximava, **uma pancada forte no bumbo para a música tocar** e um fôquete ao mesmo tempo espoucado assustaram a porca que disparou, metendo-se irreverentemente entre as pernas da cantora que teve, coitada, de cavalgar o suíno, verdade que por momentos, e ser atirada ao chão completamente enlameada (SILVA, 1996, p. 160).

Podemos localizar este fato como um acontecimento constrangedor para Sá Joaquina assídua das festividades religiosas e exercia papel de destaque entre os cantores e a banda de música que também integravam as ocasiões de celebração religiosa, destacamos a denominação de “preta beata” indica uma distinção não localizada nos demais relatos encontrados, corroborando com uma distinção por cor na sociedade itabirana. A continuidade do relato demonstra que a procissão era conduzida pelo, então, pároco da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, o que indica que a participação de “Sá Joaquina”, como cantora nas festividades religiosas dava-se anteriormente a 1915, que é a data de falecimento do o Padre Souza, responsável pelas atividades eclesiais.

Gaetano Samaritano – “Guarani” (s/d) - Cantor

Caracterizado pelos memorialistas como um tenor que enchia as ruas de Itabira do Campo com sua voz, viveu em Itabira do Campo por volta dos anos de 1900, e, embora sem conhecimento musical formal, suas aparições nas ruas eram marcadas pela interpretação de trechos de óperas, como *Lo Schiavo* e *O Guarani*, ambas obras de Carlos Gomes: “sem cultura clássica ou mesmo sem qualquer conhecimento musical, o que é certo é que ele ensaiava, após

suas costumeiras libações, numa voz estentórica, firma e sonora, jamais ouvida nestas montanhas, maravilhosos trechos de óperas” [...] (SILVA, 1996, p. 161).

Segundo Olímpio Silva (1996) o apelido de “O Guarani” foi atribuído pelas reiteradas interpretações de Gaetano Samartino pelas ruas da cidade, com trechos da ópera e também com melodias populares como “Comprei um chapéu de paglia que me acustô mil e quinhento, e quando pongo em la cabeza, é per fazê um casamento” (SILVA, 1996, p. 161).

Luiz Gonzaga do Carmo – “Luiz Catinga” – Músico e Construtor de instrumentos musicais

Luiz Gonzaga do Carmo nasceu em Itabirito/MG e não foi possível localizar o ano de seu nascimento e o período de atuação, porém sua ligação com a Rádio Cultura, existente na cidade nas décadas de 1940-50, podem indicar que o conhecido *Luiz Catinga*, esteve em atividade desde os anos 40, atuando na Corporação Musical União Itabiritense (1930) e foi também integrante da Orquestra Alvi-Verde (1944). Em ambos os grupos era ritmista tocando bumbo.

Jarbas Nazareth de Souza (2004) relata que Luiz Gonzaga era também um construtor de instrumentos musicais e que, posteriormente, ele mesmo tocava e suas habilidades musicais são descritas sendo uma “pessoa dotada de grande inteligência e com grande vocação para a música. Tocava vários instrumentos (que ele próprio fabricava), tornando-se um exímio flautista, executando com perfeição sua flauta de bambu. Tocava muito bem gaita e soprava razoavelmente um saxofone tenor [...]” (p. 28-29).

Geraldo Ferreira Lamas – Músico

Natural do distrito de Cachoeira do Campo foi um instrumentista que se transferiu para o, ainda, distrito de Itabira do Campo e foi atuante na Corporação Musical Santa Cecília, no início dos anos 1900, executando Bombardino, instrumento que aprendera nas bandas de música em sua terra natal.

Em Itabirito/MG, residiu por muitos anos nas dependências do Hospital São Vicente de Paula, onde também trabalhava. Tinha forte relação com o futebol, sendo personagem de diversas passagens envolvendo os clubes da cidade. Era também o provedor de Festas em Homenagem a Nossa Senhora Auxiliadora, São João Bosco e São Domingos Sávio, sempre

solicitando à Corporação Musical Santa Cecília que acompanhasse as festividades e as procissões (SOUZA, 2004).

Dona Merênciã – Cantora e Instrumentista

Em nota biográfica elaborada por Souza (2004), os dados sobre a data de nascimento e morte da senhora conhecida como “Merênciã” não são descritos, mas a sua atuação na localidade era marcada pela vontade de participação em programas de calouros promovidos pela Rádio Cultura (Itabirito/MG). Amiga pessoal do Maestro José Onofre Neiva (Maestro Dungas), era com ele que aprendia algumas posições no violão e canções novas para serem apresentadas nos concursos que almejava participar.

Segundo o memorialista, seu grande sonho era tornar-se uma cantora de rádio e tinha extrema admiração pelas cantoras Emilinha Borba (1923-2005), Marlene (Victória Bonaiutti de Martino, 1922-2014) e Dircinha Batista (1922-1999) ambas com forte atuação nas rádios brasileiras. Exercia também o ensino informal dos seus conhecimentos musicais, sempre compartilhando seus progressos com alguns alunos que frequentavam sua residência, próxima ao bairro São Geraldo, em casa simples próxima à linha Férrea que corta a cidade de Itabirito/MG (SOUZA, 2004, p. 45–46).

Inferimos que a escuta do rádio é também uma forma de acessar um saber musical e que agrega conhecimentos que circulavam nas interpretações das cantoras de referência do período.

Euclides Zacarias Lemos (30/11/1903-08/09/1992) – Violonista e Seresteiro

Seu Euclides, como era conhecido na cidade, era um violonista que estava sempre à frente das noites de serestas de Itabirito/MG acompanhado por diversos cantores e músicos que o acompanhavam em suas serenatas. Sua atuação como instrumentista passava também pela apresentação nos bailes do *União Sport Club*, *Itabirenses Esporte Clube* e também o clube Santa Luzia. Filho de fazendeiros, nasceu ainda no antigo distrito Itabira do Campo, sendo também professor de música. Suas atividades musicais contemplavam também apresentação na Rádio Cultura, nas festas sociais e foi também membro da *Orquestra Alviverde* em Itabirito/MG.

Segundo Souza (2004), “Seu Euclides” mantinha uma pequena barraca onde exercia também a função de sapateiro e nos momentos livres reunia em seu entorno seresteiros e boêmios, entoando canções, das quais ele tinha o prazer de acompanhar ao violão:

Lembro-me muito bem da sua sapataria de consertos de calçados, ali na praça Dr. Guilherme, tipo uma barraquinha bem pequena e que também servia de local de encontro de seresteiros, boêmios e amantes da madrugada. E entre o conserto de um sapato e outro o Seu Euclides, empunhando o seu violão, executava belas páginas do nosso cancionário, tais como Gotas de Lágrimas, La Colondrina e outras que faziam um grande número de transeuntes parar para ouvi-lo (SOUZA, 2004, p. 50).

O relato acima descreve o encontro entre músicos e amantes das serestas na cidade de Itabirito/MG, um hábito comum de muitas pessoas e que é caracterizado pelo encontro de músicos pelas madrugadas. Coletivamente praticada, o relato de Sousa (2004) contribui para o mapeamento de uma atividade de difícil registro, por acontecer na rua e geralmente está direcionada a um público particular específico e que já foi anteriormente relatado por Olavo Bilac, em sua passagem por Itabira do Campo. A prática musical de homens, como o senhor Euclides Zacarias demonstram o espaço de atuação e prática musical possível, intercalando o exercício da profissão com as horas vagas de trabalho.

Nestor de Azevedo (1905-1961) – Construtor, Músico e Artista plástico

Fig. 30 Construtor, Músico e Artista plástico Nestor de Azevedo

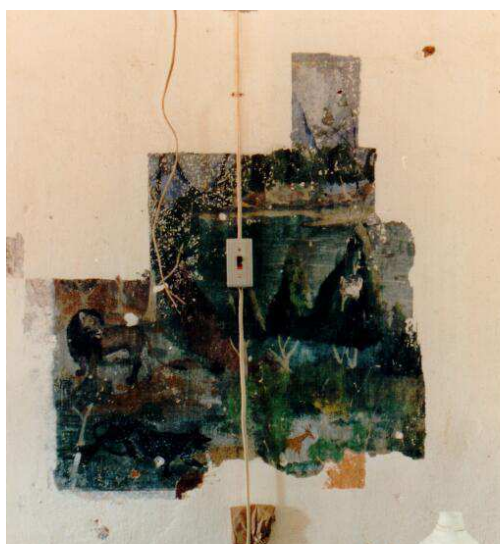


Fonte: Jornal Imagens (1990)

A atuação de Nestor de Azevedo na cidade de Itabirito/MG, inicialmente, foi marcada pelas obras em que o construtor, músico e artista plástico desenvolveu. Sua trajetória foi remontada pela descoberta de uma pintura de sua autoria, atribuída dos anos 1930, no antigo *Museu do Ferro* (atual Sede do Coral Canarinhos de Itabirito). O registro da obra, atribuída a Nestor de Azevedo, foi registrado pela edição do Jornal *Imagens*, de setembro de 1990, e a

referida pintura está documentada no projeto de restauro do prédio, no qual Nestor Azevedo morou, antes de se tornar um bem público da cidade. Abaixo, é possível observar na prospecção feita, na década de 1990, na qual a pintura aparece destacada

Fig. 31 Pintura atribuída a Nestor Azevedo, década 1930



Fonte: Projeto de Restauro Casarão do Século XVIII

A partir da notícia, seus familiares narram, no jornal *Imagens*, parte da trajetória do artista, que entre vários envolvimento, fundou a Corporação Musical de Rio Acima, em 1945 e atuando também na Corporação Musical Santa Cecília, de Itabirito (LINS, 1993).

Aurélio Santana (-2007) Maestro e Instrumentista

Conhecido popularmente como Lelé, o maestro Aurélio Santana é natural de Cachoeira do Itapemirim/ES e mudou-se para Itabirito/MG para trabalhar como soldador na Usina Queiroz Júnior. Foi integrante da *Orquestra Tricolor* e membro da Corporação Musical Santa Cecília, na qual esteve como maestro por 22 anos (1953-1975) (PIMENTA, 2009). Em entrevista ao jornalista Emílio Nolasco (s/d), relatou parte de sua experiência à frente da Corporação e destacou que os momentos mais marcantes, durante o período em que esteve na regência, foram a conquista de uma premiação no Concurso de Bandas de Sabará e a viagem ao Rio de Janeiro, onde foram recebidos pelo Governador do Estado na época (NOLASCO, 2007, p. 51). Foi também compositor, deixando ao acervo da Corporação alguns dobrados, e foi o criador da Orquestra Copacabana, da qual não foi possível localizar mais informações sobre sua atuação.

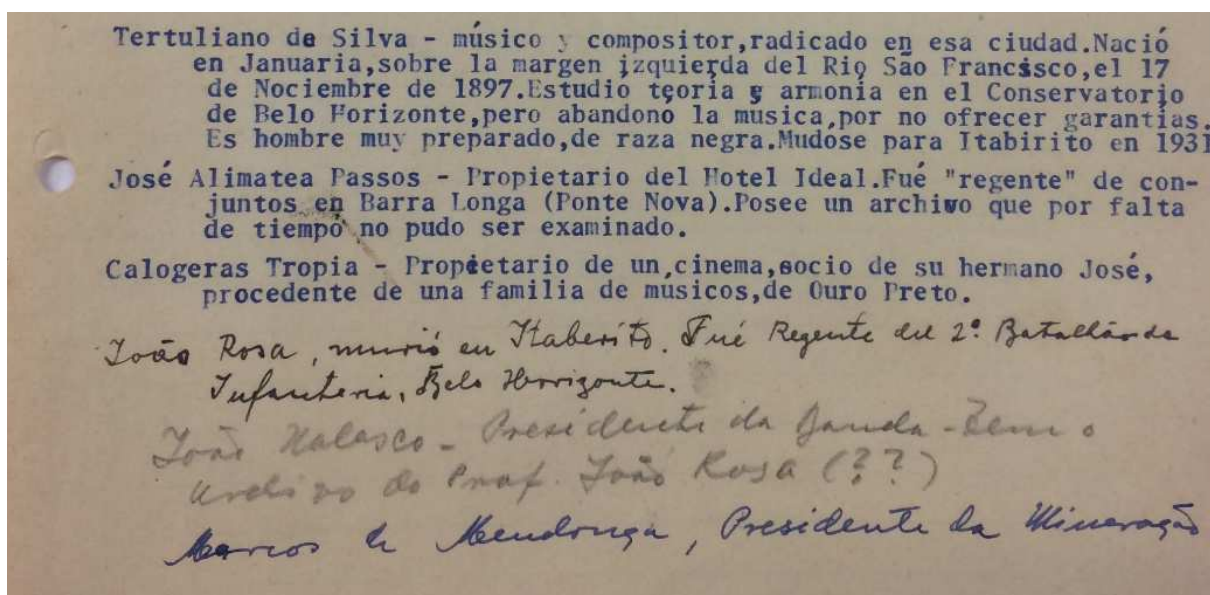
José Veríssimo da Silva (?-?) – Maestro e Instrumentista

Conhecido popularmente como Zico Lopes, foi maestro da Corporação Musical Santa Cecília nos anos de 1939 e 1940, atuava também como professor de instrumentos, acumulando a função de formador de novos instrumentistas, como Jorge Senra do Reis (1921-2020) que relaciona a sua formação musical a José Veríssimo da Silva: “Zico Lopes famoso, pai do Tele Santana²³, famoso, que o Tele é daqui né, foi ele que me ensinou, que ele era o maestro da banda né, depois eu peguei sax, tocava sax lá junto com o Flausino [Nolasco] tocava sax” (SENRA, 2019).

Outros compositores e musicistas

Em pesquisa no *Acervo Curt Lange-UFMG*, localizamos uma série de notas, realizadas pelo próprio Francisco Curt Lange, datada de 1944. Nessas notas encontramos breves relatos sobre as corporações musicais e, posteriormente, o musicólogo nos apresenta os nomes de algumas personalidades itabiritenses:

Fig. 32 Personalidades Itabirito, 1944



Fonte: Acervo Curt Lange (UFMG)

²³ Sr. Jorge Senra refere-se ao reconhecido treinador de futebol Telê Santana, nascido nas proximidades de Itabirito e que treinou os clubes Clube Atlético Mineiro, São Paulo Futebol Clube e a Seleção Brasileira.

A nota informacional sobre Itabirito e os músicos aqui residentes, apontam a em 1944, que por motivos de instabilidade financeira o maestro Tertuliano Silva tenha abandonado a música: “Estudou teoria e harmonia no Conservatório Mineiro de Belo Horizonte, mas abandonou a música, por não oferecer garantias. É um homem muito preparado, de raça negra. Mudou-se para Itabirito em 1931”(LANGE, 1944). Observamos neste registro, que somente Tertuliano Silva recebeu a identificação por sua cor da pele²⁴. Os registros manuscritos temos: João Rosa, músico em Itabirito. Foi regente do 2º Batalhão de Infantaria, Belo Horizonte - João Nolasco – presidente da Banda – tem o arquivo do Prof. João Rosa (??) - [Barros] de Mendonça, Presidente da Mineração.

Em continuidade aos registros e após descrever as composições presentes no acervo da Corporação Musical União Itabiritense, Francisco Curt Lange descreve mais alguns nomes, que possivelmente atuaram na cidade:

Fig. 33 Lista de Músicos Atuantes em Itabirito, 1944

<u>Músicos</u>		
Gomes da Silva, Prudencio	Itabira,	1883
Mazedo, Joao Baptista de		1885 ou antes
Quincas Prata		
Mori	concertista de trombón	
Espirito Santo, Lucas	Ouro Preto	
	Regente do 1º Batalhao de Infanteria (antigo	
	Corpo Policial) autor de piezas profanas.	
Villa de Barreiros: Raúl d'Oliveira,		1906

Fonte: Acervo Curt Lange (UFMG)

Nota-se que, nesse pequeno registro, é possível observar o trânsito de músicos entre as cidades de Ouro Preto e Itabirito e também a origem destes músicos, sendo recorrente a citação das instituições militares como centros de formação de músicos e regentes, que posteriormente migravam para a atividade musical civil, desenvolvendo nas localidades sua música e até mesmo o seu ensino, sendo estes responsáveis pela formação musical de outros musicistas.

Destacamos aqui a presença de músicos, maestros, compositores e arranjadores que, ao decorrer dos levantamentos, foram recorrentes e nomeados com frequência, e que tiveram sua atividade musical desenvolvida dentro de algum grupo ou instituição que já mencionamos anteriormente. São sujeitos que não são referenciados na história, mas que são fundamentais para o registro e o aparecimento de diversas atividades musicais. Muitos deles são conhecidos

²⁴ No capítulo 4, específico sobre Tertuliano Silva, abordaremos a questão racial de forma ampliada e a trajetória do compositor. Reitera-se que pelas informações obtidas, o compositor já morava em Itabirito na década de 1920.

por nomes de ruas e edificações, mas sua atividade geralmente não é, em certa medida, apresentada.

Neste registro encontram-se informações importante sobre a chegada de partituras aos acervos itabiritenses. Francisco Curt Lange (1944) registra que parte do acervo pertencente a Antonio Amabili, residente em Ouro Preto, foram vendidas para pessoas na cidade de Itabirito, passando a integrar então o repertório das corporações locais. Esta informação contribui com o entendimento das partituras dos finais do século XIX que datam anteriormente a fundação da Corporação Musical União Itabiritense.

De similar relevância, temos a figura de José Onofre Neiva, o maestro Dunga, que se estabelece em Itabirito e passa a prestar relevante serviço para a comunidade itabiritense pós emancipação. Por sua relevância, sua atuação será enfocada conjuntamente com a Corporação Musical União Itabiritense (1930), que foi regida pelo maestro durante 50 anos, no capítulo 3.

A análise das atividades musicais que se desenvolverem ao longo do século XX na cidade de Itabirito/MG revelam um passado musical em que as influências externas e a adaptação de gêneros e formações musicais encontravam na cidade ressonâncias na nova organização social, também com a emergência de uma classe social que buscava o encontro com os hábitos de uma classe média nacional. Realizar bailes, encontros, carnavais nos clubes e organizar momentos coletivos, sugere que a cidade estava aliada a um novo ideal para sua organização político-administrativa: Itabira do Campo havia sido definitivamente “esquecida” e agora o espaço social reforçava a moderna Itabirito, conectada a nova capital do estado de Minas Gerais, recebendo e produzindo a partir de referenciais musicais vindos dos centros de produção musical que refletiam em suas práticas em um clima cosmopolita que uma nova cidade buscava desenvolver. Era a Itabirito cosmopolita, tocando gêneros nacionais e internacionais da moda, em compasso simultâneo com todo o republicanismo brasileiro do início do século XX. As bandas, os clubes, as empresas, a estrada de ferro conectavam a cidade “interiorana” com as mais diversas manifestações urbanas, irradiadas da então capital nacional, Rio de Janeiro, assim como a capital do estado Belo Horizonte e as demais grandes cidades do país (MAGALDI, 2013).

Dentro deste quadro, no capítulo a seguir, poderemos verificar que as transformações de posturas e adequações das corporações musicais itabiritenses, reveladas pela análise iconográfica, atestam como a partir dos influências a nível nacional (culturais, sociais e

políticas), as instituições foram se adequando e reforçando o pertencimento da cidade a uma nova organização que contemplasse o anseio local e pudesse proporcionar atuações sintonizadas com a dimensão nacional e com um país inicialmente republicano que se buscava ser no início do século XX.

3. Corporações musicais itabiritenses: espaços, dinâmicas e representações através da iconografia

Os estudos sobre a atuação, as práticas e trajetórias das Corporações Musicais vem se desenvolvendo como um profícuo campo de pesquisa na musicologia, auxiliando na compreensão de contextos sociais em que essas instituições atuaram ou continuam atuando. Os trabalhos de Fernando Binder (2002), Vinícius Mariano de Carvalho (1998), Daniel Daumas (2017), Karina Barra Gomes (2019), Ana Carolina Malaquias (2021) demonstram diferentes abordagens sobre o tema e possibilitam compreender a importância dessas instituições para os territórios, as influências recebidas, as adaptações aos contextos, os repertórios que circulavam e revelam a Banda de Música como uma instância de conservação patrimonial.

Nesta pesquisa, o estudo das Corporações Musicais Santa Cecília (1896) e União Itabiritense (1930), patrimônios imateriais da cidade de Itabirito/MG, permitem, através da investigação de seus registros, entender espaços, dinâmicas e atuação na cidade desde o fim do século XIX, até os dias atuais. As respectivas trajetórias, evidências concretas de uma conservação do patrimônio material e imaterial da cidade de Itabirito, remetem também a uma possibilidade de leitura, sobretudo pela fonte iconográfica, da forma de atuação de cada uma das instituições, que, articuladas com as fontes documentais localizadas, possibilitam o entendimento de como a cidade buscou uma outra posição e constituição identitária, principalmente pós-emancipação política em 1923, que definitivamente contou com presença dos grupos musicais e suas práticas para uma efetiva transformação, que afastasse Itabirito do seu passado colonial e de dependência da cidade de Ouro Preto. Nesta ótica, as corporações são partícipes e testemunhas daquilo que a cidade viu, ouviu e conservou, observando esses espaços como ambientes de salvaguarda das práticas musicais, memórias preservadas por seus integrantes e também a preservação de seus acervos que foram fundamentais para a pesquisa.

A leitura do passado musical itabiritense, através da trajetória das corporações musicais, contribuem para o entendimento como as instituições estavam sintonizadas com a sociedade, estabelecendo uma convergência de ideias, como afirma Karina Gomes (2019)

As corporações centenárias vivas nos ensinam a importância de um participar coletivo, onde o papel da comunidade e sua imaginação criadora, associados às estruturas de sentimento (vivências e experiências na Banda) nas

interpretações compartilhadas, sinalizam em prol da convergência tanto das ideias, quanto da efetividade da prática (p. 178).

É nesta perspectiva que uma análise iconográfica e a leitura dos fatos históricos externos, à primeira vista desconectados do histórico das Corporações, acabam por revelar aspectos que anteriormente haviam sido negligenciados e desconsiderados na narrativa local sobre o passado da cidade. E no intuito de realizar uma abordagem que considere os espaços e dinâmicas de atuação de cada instituição, construímos um conceito de “estudar as relações das sociedades musicais com uma cidade brasileira sob uma tal perspectiva que permite ver como, e em que circunstâncias, os diferentes grupos que compõem a população local entram em interação assinalando momentos da nova cidadania brasileira” (SANTIAGO, 1998, p. 189). E justamente, na criação de uma nova atmosfera urbana na cidade de Itabirito/MG, na virada do século XIX e início do XX, que as transformações da paisagem local, contaram com a atuação desses grupos e sua articulação com movimentos sociais e políticos, que geraram marcos e acontecimentos e que influenciaram diretamente o posicionamento das instituições no território e nas suas dinâmicas de atuação. Podemos dizer que elas, carregando os apelidos de Banda Velha e Banda Nova, protagonizaram e materializaram um processo de reorganização que atingia todo o país, conforme afirma Jorge Santiago (1998)

Num sentido amplo, as sociedades musicais aparecem e se organizam no Brasil num processo geral de organização política de diferentes grupos profissionais ou de construção de novas identidades sociais. Em diferentes cidades do país estas associações musicais representam então uma das formas de emergência das novas representações políticas e sociais. A este título, o estudo das associações de músicos pode suscitar reflexões complementares na medida em que o processo de interação entre a emergência e a construção da ‘civilização [identidade] urbana’ vai se inscrever numa dinâmica em que as novas práticas sociais são elaboradas face a um novo viver; processo que implica estratégias de construção de uma identidade urbana e de legitimação da atividade musical popular (SANTIAGO, 1998, p. 196).

A afirmação de Jorge Santiago (1998) contribuiu com o entendimento que Itabirito/MG estando no início do século XX, próxima de emancipar-se politicamente, necessitava realizar um movimento que a inserisse num contexto de modernidade e principalmente de distanciamento do seu passado colonial e de dependência da cidade de Ouro Preto/MG, então antiga capital do estado. Para além deste primeiro distanciamento, a criação dos grupos na cidade apoia-se posteriormente nas discussões políticas que aconteciam em todo o território

brasileiro, opondo Conservadores e Liberais, em disputas políticas e sociais das narrativas locais e nacionais, que poderá ser observado mais a frente na criação da Corporação Musical União Itabiritense (1930).

A cidade contou também com três outras corporações que tiveram curtos períodos de atuação e que integravam contextos diferentes da sede administrativa do município, identificadas nos registros iconográficos e no dossiê de tombamento imaterial²⁵ das corporações musicais do município: *A Pirueta* (1900), *Banda do Bação* (1919) e *Corporação Musical da Usina Esperança* (1944).

O registro iconográfico sobre a *Banda do Bação* (1919), permite a identificação de crianças e jovens, em primeiro plano os instrumentos de percussão (bumbo, caixa e prato) e instrumento de sopro (sax *horn*). Destaca-se também a presença de quatro mulheres, mas sem a uniformização utilizada pelos homens. Sobre esta banda, no Dossiê de Registro como Patrimônio Imaterial das corporações ativas ressalta-se que Banda provavelmente foi fundada em 1876 e que esteve presente nas festividades de emancipação política do município em 1924 e que essa “provavelmente exerceu alguma influência nas bandas que a sucederam no município” (ASSIS; CUNHA; OLIVEIRA, 2015a, p. 25). Seu nome remete ao distrito da cidade de Itabirito, *São Gonçalo do Bação* com indícios de ocupação ainda no século XVIII.

Fig. 34 Banda do Bação (1919)



Fonte: Dossiê de Registro das Corporações Musicais como Patrimônio Imaterial

²⁵ O Dossiê de Tombamento como Patrimônio Imaterial da cidade é um documento que auxilia na compreensão, conservação e manutenção dos modos de fazer de cada forma de expressão tombada. Compostos de um levantamento geral e local da atuação das Bandas de Música, contemplam também histórias orais feitas pelos participantes de cada organização e com um diagnóstico a cerca da necessidade de tombamento e manutenção da atividade no território.

A Corporação Musical *Usina Esperança* surge em meados da década de 1940 e enquadra-se dentro de um contexto de desenvolvimento siderúrgico do município, pertencendo à usina de mesmo nome, instalada na cidade desde o ano de 1889. Segundo memorialistas locais, sua atuação durou poucos anos, tendo seus músicos, acolhidos ou até mesmo participantes da Corporação Musical União Itabiritense. O único registro iconográfico localizado apresenta três componentes devidamente uniformizados e identificados por Emílio Nolasco (2014):

Fig. 35 Antônio Rodrigues Sobrinho, Honorato Fileto e Paulo Mendanha (s/d)



Fonte: Dossiê de Registro das Corporações Musicais como Patrimônio Imaterial

Outro indicio documental, um programa da Festa de São João, em comemoração aos 15 anos de fundação do Usina Esperança Futebol Clube, contou a participação da “novel Corporação Musical do Usina Esperança F.C., sob a regência do maestro Otacílio Laudevino de Miranda”.

Fig. 36 Programa Festival de São João [1947]

USINA ESPERANÇA FUTEBOL CLUBE

FESTA JOANINA

Em comemoração á passagem do seu 15.º ano de fundação, o Usina Esperança F. C. realizará em sua Praça de Esportes, no proximo domingo, dia 22, o tradicional **Festival de São João**, que terá o seguinte

P R O G R A M A

ÁS 12,30 HORAS: Corrida do saco, para rapazes - Patrono, Dr. Stefan Szopinsk.
 AS 13 HORAS: Partida de futebol entre o Queiroz Junior F. C., da Usina de Gagé e o quadro de aspirantes do Usina Esperança F. C. - Patrono, Tte. João Scott Bueno.

NO INTERVALO DA PROVA ACIMA: Pega do porco, para rapazes - Patrono Dr. Flavio Alves Ferreira Bastos.

ÁS 14,30 HORAS: Luta de Traveseiros (Jogo de Bódo) - Patrono, Dr. Alceu S. Sica.
 AS 15 HORAS: Prova principal - Patrono, Dr. J. J. Carneiro de Mendonça - Partida de futebol entre as equipes principais do "GUARANY SPORT CLUB", de Conselheiro Lafaiete e do "USINA ESPERANÇA FUTEBOL CLUBE". O quadro visitante possui em suas fileiras renomados azes da pelota como Jamico, Robson, Duca, Paulo, Zé Prezinho e Rupiado. O Usina Esperança, atualmente sob a competente direção técnica de Ferreirinha, tudo fará para manter o renome a que atualmente está fazendo jus, graças ás suas exelentes exibições frente aos mais categorizados quadros de sua classe.

NO INTERVALO: Cabo de Guerra, CASADOS x SOLTEIROS - Patrono, sr. José Alves Ferreira Bastos.

Prestando uma justa homenagem aos srs. Joao Pinto dos Santos e Antonio Januario de Deus, por terem completado 30 anos de bons serviços prestados a Usina Queiroz Junior Ltda., o clube aniversariante houve por bem convidá-los a dar o chute inicial das partidas preliminar e principal, respectivamente.

O Festival será irradiado pela "PRC-7, Radio Mineira", de Belo Horizonte, na palavra do grande locutor esportivo Armando Alberto, sob o patrocínio da Industria e Comercio locais.

À NOITE: Fogueira, fogos, boi da manta, etc.

O Festival será abrilhantado pela novel Corporação Musical do Usina Esperança F. C., sob a regencia do maestro Otacilio Loudevino de Miranda.

1947

Pelo Usina Esperança Futebol Clube,
José Monteiro Machado, Presidente

Fonte: Grupo Memória Itabirito (Acervo Renato Palheiros)

O cruzamento de informações contidas no programa convite e a data de fundação do clube Esperança Futebol Clube, 24 de junho de 1932, permitem afirmar que a festa aconteceu no ano de 1947, a partir da celebração do 15º aniversário da agremiação. Segundo Emílio Nolasco (2011), a banda de música foi fundada em 1944 inicialmente sobre a regência do Maestro Joaquim Daniel e posteriormente regida pelo citado Otacílio Miranda.

Após a narrativa sobre as corporações musicais inativas, realizamos um percurso mais amplo da pesquisa bibliográfica e documental sobre as Corporação Musical Santa Cecília (1986) e Corporação Musical União Itabiritense (1930) incorporando os registros iconográficos que trazem uma compreensão ampliada, permitem um cruzamento de fontes, registros de atuação e a identificação de elementos complementares à compreensão e construção de uma narrativa, até então não contemplados na produção bibliográfica. Vislumbrando localizar contributos para a narrativa da pesquisa indagamos: quais os itens iconográficos que podem

ser selecionados para uma análise iconográfica complementares ao levantamento documental, bibliográfico e musicográfico?

Buscando mapear e compreender os contextos e dinâmicas do papel sociocultural da Corporação, na primeira do século XX, utilizamos para tal, da análise iconográfica de um conjunto de fotografias disponibilizados pela coleção do *Acervo Digital de Imagens de Itabirito/MG*²⁶, acervos e livros de memorialistas locais e os acervos das instituições. Identificamos, assim, nos registros iconográficos selecionados itens que permitem a descrição e análise das dinâmicas de sua atuação no meio social; posteriormente, reunindo informações sobre os contextos específicos de cada registro, que resultou na construção de um quadro do levantamento e inventariação de itens quantitativos²⁷. Finalmente, a partir dos tópicos elencados, elaboramos uma análise dos principais elementos reunidos no quadro normativo que permitiram identificar, comparar e categorizar aspectos similares, contrastantes e específicos a cada registro e propomos a investigação de possíveis influências externas que justificaram as transformações e incorporações realizadas pela CMSC e pela CMUI ao longo dos anos.

Os registros aqui abordados, estão disponibilizados de forma digital no website da Biblioteca Municipal “Diáulas de Azevedo”, sob o título de *Acervo Digital de Itabirito* e configura-se como um repositório de imagens que agrega fontes de arquivos pessoais e de instituições do município, sendo inicialmente um projeto em parceria com Universidade Federal de Minas Gerais²⁸ e, posteriormente, reproduzido pela Biblioteca para a pesquisa e consulta pública. Sua organização basicamente dá-se com a identificação, quando possível, do ano da fotografia e da ocasião fotografada ou pela descrição do grupo. Inicialmente, apenas 1 (uma) fotografia foi classificada como referente a CMUI e neste sentido complementarmente os acervos dos memorialistas e os livros publicados contribuíram com registros que estavam fora do *Acervo Digital de Itabirito*, para possibilitar o estudo iconográfico da Banda Nova.

Compreendidos em um escopo temporal entre 1908 e 1973, os registros iconográficos apontam para uma variedade de atividades e espaços de atuação, e permitiram a descrição e

²⁶ PHL © Elysio - Arquivo Histórico de Itabirito (phlnet.com.br)

²⁷ Tais como: participantes, agregados, gênero, faixa etária, instrumentação, vestuários, posturas, enquadramento espacial (distribuição, formação), localidades, raça, entre outros.

²⁸ Ressalta-se que o site do projeto original Acervo Digital de Itabirito, em parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais, não está mais disponível para acesso e o conteúdo referente a este artigo encontra-se hospedado no site da Biblioteca Pública Diáulas de Azevedo. Disponível em: PHL © Elysio - Arquivo Histórico de Itabirito (phlnet.com.br).

análise das dinâmicas de atuação sendo também coletadas informações sobre os contextos específicos de cada registro, resultando na construção de um quadro com o levantamento e inventariação de itens quantitativos, vislumbrando a abordagem das imagens como evidências²⁹ (BURKE, 2004).

Os itens destacados no quadro normativo foram: Descrição/Identificação, Ano/Década, Localidade, Ocasão/Evento, Quantidade de Integrantes, Instrumentação Identificável, Formação, Uniforme, Faixa Etária, Agregados (Diretores e Autoridades), Característica do Registro: atuação em desfile, atuação sentada, posada ou espontânea, presença de integrantes negros e observações gerais.

Em cada uma das seções, o quadro normativo para a análise do material localizado foi incorporado e a partir dele estabeleceu-se uma análise do contexto, dinâmicas e atuação de cada uma delas considerando suas intrínsecas ligações sociais com a cidade de Itabirito/MG. Destaca-se que os registros iconográficos da Banda Velha foram numericamente superiores ao da Banda Nova, no recorte temporal definido pelos registros mais antigos localizados e pelo cinquentenário de emancipação política (1908-1973).

3.1 Corporação Musical Santa Cecília (1896)

O contexto de surgimento da Corporação Musical Itabiritense coincide com a virada do século e a mudança substancial na sociedade itabiritense. Após a retomada econômica, a futura cidade passara a contar com um contexto fabril intenso, contemplando o setor das fábricas de tecido, sapatarias e o beneficiamento e produção industrial do ferro, somando-se ao contexto a mudança da capital do estado que ocorre também no fim do século XIX, como abordado no capítulo I. Itabira do Campo, neste período, torna-se o distrito de Ouro Preto que mais arrecada impostos e contribuía com o município sede. Ao mesmo tempo, os relatos sobre a ineficiência dos serviços públicos e diversas discordâncias, inclusive eleitorais, começam a impactar a administração e a gestão da própria localidade. Fato é que a “sociedade itabirana” passa a se organizar de forma independente e em torno de agremiações, clubes e também sociedades

²⁹ Peter Burke (2004) indica que a utilização de imagens deve ser permeada pelo entendimento que elas são de “valor real, suplementando, bem como apoiando, as evidências dos documentos escritos. [...] Elas oferecem acesso a aspectos do passado que outras fontes não alcançam. Seu testemunho é particularmente valioso em casos em que os textos disponíveis são poucos e ralos [...]” (BURKE, 2004, p. 233).

musicais, para cumprir e organizar ações que não estariam contempladas pelo poder público local.

A proximidade do distrito de Itabira do Campo ao também distrito de Cachoeira do Campo, que já contava com a atuação de duas bandas de música, desde meados do século XIX *Corporação Musical Euterpe Cachoeirense* (1856) e a *Corporação Musical União Social* (1864), também pode ter sido um dos fatores de influência para a criação das corporações musicais itabiranas/itabiritenses, contribuindo na formação de músicos e na destinação do que seria a atuação de uma banda no contexto de uma sociedade. Acreditamos que o fazer musical em Cachoeira do Campo foi primordial para a criação da *Sociedade Musical Lyra de Itabira*, em 1896 e podemos estabelecer que a proximidade geográfica, permitiu um trânsito de músicos, instrumentos, partituras e saberes que possivelmente estiveram presentes na formação inicial da Lyra de Itabira (ALVES, 2019).

Assim, nasceu o primeiro registro de atividade musical localizado no ano 1896, com a fundação da então Sociedade Musical Lyra de Itabira, e que posteriormente passou a se chamar *Corporação Musical Santa Cecília*. Seu primeiro maestro foi Carlos Justiano Rodrigues da Silva (s/d) que conduziu também a formação dos primeiros instrumentistas, e esteve à frente da Banda na sua primeira apresentação pública no dia 01 de janeiro de 1896. Sua intensa atividade musical no distrito Itabira do Campo, estabeleceu-se no cumprimento de compromissos com as festividades religiosas e civis, o que cunhou especial papel na imagem sonora local.

Sua primeira sede foi um galpão na Praça Dom Silvério, próxima à matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem e segundo registros documentais a Corporação mantinha também estreita relação com a *Companhia Itabirito Industrial*, do ramo de fabricação de tecidos, onde realizava as reuniões de sua diretoria. O vínculo com empresas e companhias é fato recorrente em cidades mineiras, como, por exemplo, o caso da Corporação Musical Cachoeira Grande, de Pedro Leopoldo/MG (MALAQUIAS, 2016), porém em Itabirito/MG não se registra uma atividade de financiamento ou mecenato das atividades, apenas identificando uma relação entre sujeitos que eram parte da diretoria da corporação e da fábrica de tecidos.

Sua criação insere-se num contexto social e econômico mais amplo, indicando que o distrito passava por intensas transformações como a mudança da atividade econômica que era estritamente mineradora, para a incorporação das fábricas de tecido e sapatos, a chegada da estrada de Ferro D. Pedro II (1882), a Companhia Industrial Itabira do Campo (1892), a

fundação da Usina Esperança (1888), do setor de fundição de ferro, matéria prima abundante na região e o Curtume Santa Luzia (1896). Essas transformações, que foram registradas por memorialistas e historiadores, e para as quais damos destaque, impactaram diretamente na organização do núcleo urbano do distrito e conduziram a um aumento populacional, que nas décadas de 1840-50 estava em queda, devido a acontecimentos que enfraqueceram a lavra do ouro na região (BRAGA et al., 2013).

Nesse contexto de transformações culturais, a criação da Sociedade Musical Lyra de Itabira começa a ocupar um espaço de fazer música e formar músicos locais para atuarem nas cerimônias civis e religiosas da localidade, que puderam ser observadas nos capítulos 1 e 2.

A classificação das fotografias da CMSC foi determinada através da descrição como “Banda de Música”, “Banda Santa Cecília” e/ou possuíam elementos passíveis de identificação da Corporação Musical no distrito e posteriormente na cidade, sendo estes elementos: a presença de figuras públicas como os maestros e integrantes, a localização da atuação, os trajes e o contexto do registro. Complementarmente, usamos elementos das denominações da própria coleção e também informações bibliográficas e historiográficas para a identificação do objeto de estudo. A partir das 18 fontes iconográficas identificadas sobre a CMSC, elencamos os temas a serem abordados e categorizados, que permitiram a elaboração de um quadro comparativo que foi base para a análise e considerações das dinâmicas de atuação, permitindo localizar elementos similares, contrastantes e específicos.

Quadro Normativo - Registros Iconográficos Corporação Musical Santa Cecília					
N	Fase	Descrição/Identificação	Ano/Dec.	Localidade	Ocasão/Evento
1	FASE 1: ESTRUTURAÇÃO	Corporação Musical Lyra de Itabira, montada a cavalo no distrito de São Gonçalo do Bação	1910	São Gonçalo do Bação	-
2		Registro dos integrantes da Corporação, com fundo natural, composto por árvores e arbustos	1910	Itabira do Campo	-
3		Recepção de Rei e Rainha (NOLASCO, 2005)	1920	Itabira do Campo	Receptivo Comitiva próxima a Estação de Ferro
4		Reunião por ocasião do falecimento de uma colaboradora da Banda (Naná Gouveia), após uma pausa nas atividades musicais (PIMENTA, 2011)	1927	Itabira do Campo	Homenagem a Naná Gouveia
5	FASE 2: REESTRUTURAÇÃO	Corporação Musical Santa Cecília em frente a sua antiga sede. Observa-se no meio da Fotografia uma placa de homenagens.	1933	Itabirito	Foto em registro à comemoração da medalha de ouro na Feira Industrial e Agrícola de Belo Horizonte
6		Registro Corporação Musical Santa Cecília em solenidade pública. Ao fundo nota-se um conjunto de homens em posição semelhante, trajando calça, camisas, gravatas e bandana ao braço, sugerindo ser militares.	1937	Itabirito	Solenidade em Itabirito. Aparecem Porta Bandeiras.
7	FASE 3: CONSOLIDAÇÃO	Posada em frente a Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem	1947	Itabirito	Pós apresentação em evento religioso
8		Atuando em Rio das Pedras	1948	Rio de Pedras	Atuação
9		Corporação Musical Santa Cecília em desfile pelo núcleo urbano de Itabirito	1949	Itabirito	Desfile por uma rua calçada da cidade. Provavelmente na parte baixa da cidade.
10		Foto posada em V, núcleo urbano.	1959	Itabirito	-
11		Desfile pelo centro Urbana de Itabirito	1959	Itabirito	Desfile Cívico
12		Foto em Festividade Religiosa no núcleo urbano	1960	Itabirito	Festividade Religiosa

13	Em formação, núcleo urbano de Itabirito	1960	Itabirito	Em preparação para desfile ou atuação.
14	Em atuação na Sede do Itabirense Esporte Clube	1963	Itabirito	Atuando na sede do Itabirense Esporte Clube
15	Em atuação, desfile cívico	1964	Itabirito	Atuando no núcleo urbano da cidade
16	Em Formação, núcleo urbano de Belo Horizonte. Observa-se duas corporações.	1965	Belo Horizonte	Em preparação para desfile ou atuação.
17	Corporação Musical Santa Cecília em frente a Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem	19[50-60]	Itabirito	-
18	Desfile pelo centro Urbana de Itabirito	1950-55	Itabirito	Desfile passando por uma ponte em cima do Rio Itabirito.

Quadro 1: Quadro Normativo - Registros Iconográficos CMSC

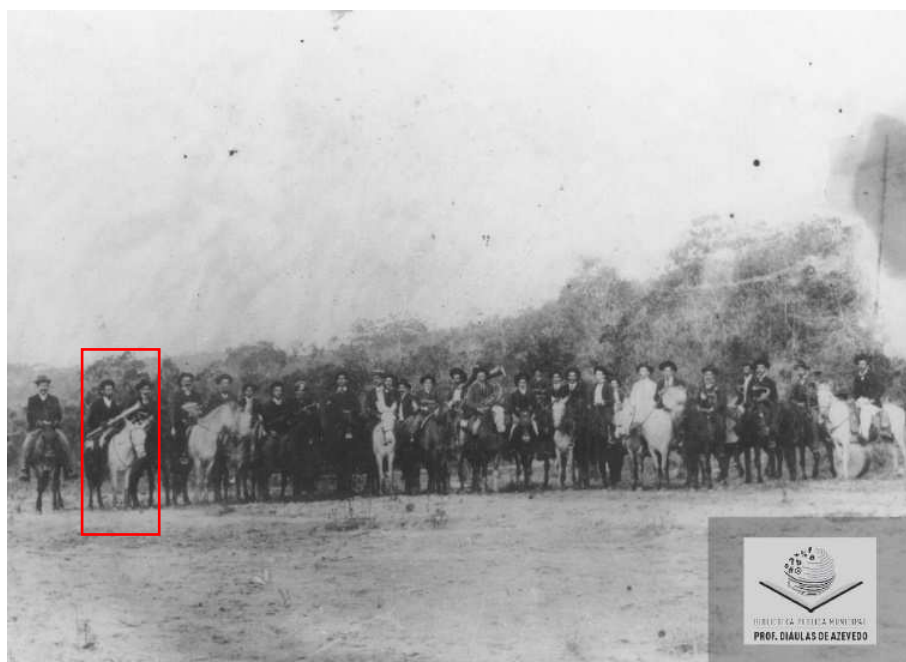
Interpretando e analisando os tópicos elencados e os principais elementos reunidos no quadro normativo, foi possível identificar, comparar e categorizar aspectos similares (de aproximação) ou de afastamento/contraste entre realidades retratadas e específicas em cada registro, conectando com a investigação de possíveis influências externas que poderiam justificar as transformações e incorporações realizadas pela CMSC no seu percurso de atuação ao longo desse período.

Com a elaboração do quadro normativo, identificamos uma quantificação dos dados que permitiu o levantar informações e analisar os registros de atuação da Corporação Musical Santa Cecília no contexto local. A Corporação sofreu intenso processo de institucionalização, que é notório no decorrer da análise dos registros identificados, classificando 3 (três) períodos de análise: uma primeira fase de estruturação (1908 a 1927), uma segunda fase de reestruturação (1930 a 1941) e última de consolidação e ampliação (1941 a 1965).

Dentro do contexto dos itens iconográficos selecionados, a corporação demonstra ter mantido uma média de 25 integrantes, caracterizada pela presença diversificada de instrumentistas, entre os instrumentos de bocais e pistons (tubas, bombardino, trompetes, saxhorn *etc*), palhetas (clarinetas e saxofones) e percussão (caixas, pratos e bumbos). Essa instrumentação é alterada no decorrer dos anos, como se pode verificar, por exemplo, com a presença do instrumento Oficleide, à esquerda, no primeiro registro (Fig. 37), responsável pela

linha do baixo, comumente utilizado nos séculos XIX e início do XX, substituído pela Tuba na década de 1930 (Fig. 37). Verifica-se que todos os integrantes estão montados a cavalo e a atuação, segundo informações coletadas no Acervo Digital de Itabirito, é no distrito de São Gonçalo do Bação e provavelmente os membros da corporação se deslocaram até a localidade a cavalo.

Fig. 37 Sociedade Musical Lyra de Itabira no distrito de São Gonçalo do Bação, 1910.



Fonte: Coleção Digital de Itabirito/Acervo de Imagens de Itabirito

Nos quatro registros iconográficos da década de 1920, apresentaram a então *Sociedade Musical Lyra de Itabira* sem a utilização de uniformes e padronização dos seus integrantes (Fig. 37). Observa-se que a iconografia não apresenta a Sociedade Musical em atividade, mostrando-a nos quatro casos dos integrantes em postura informal. Durante essa fase, que estamos atribuindo como os anos iniciais desta Corporação, a de estruturação, a Sociedade Musical contou com a regência de três maestros: Carlos Justiano Rodrigues (1986 a 1910), Augusto Prata (1910 a 1920) e Joaquim Luiz de Faria (1920 a 1925[6]) (ASSIS; CUNHA; OLIVEIRA, 2015b).

Segundo Elzira PIMENTA (2009), os anos iniciais da Sociedade Musical foram de grandes dificuldades financeiras e estruturais, tendo a banda passado por um tempo de inatividade, entre os anos de 1925 e 1927. Em primeiro momento, suas atividades eram

custeadas pelos próprios participantes e por algumas doações de admiradores e colaboradores. A hipótese de ter havido um período de maior inconsistência financeira, política e administrativa encontram-se na base dessa interrupção, o que pode justificar a ausência de informações sobre o término do período de atuação e responsabilidade do maestro de Joaquim Luiz de Faria, que posteriormente fundaria a Corporação Musical União Itabiritense.

Após a retomada das atividades no ano de 1927, os registros iconográficos demonstram que a Corporação passou por uma reestruturação, que coincide com o período pós-emancipação política e a instalação da cidade de Itabirito. É também nos anos finais da década de 1920 e início da década de 1930, que a banda promoverá a mudança do seu nome para *Corporação Musical Santa Cecília*, fato que é narrado como necessário por seus diretores em consequência da alteração do nome de “Itabira” para Itabirito (PIMENTA, 2009).

A substituição do nome coincide também com o período de criação de outra Corporação Musical na cidade: a União Itabiritense (1930), ou, como conhecida na cidade, a Banda Nova. A criação desta Corporação e designação como Banda Nova gera um contraste com a Banda Velha (Santa Cecília), que se recusou em participar de um comício do partido Aliança Liberal, justificando a adesão dos integrantes a esta nova corporação. Neste âmbito, os pesquisadores apontam para um alinhamento da Corporação Musical Santa Cecília com o partido Conservador, centrado especialmente no Coronel Alves, importante figura política da cidade tendo sido o primeiro prefeito municipal entre 1924 e 1930 (ASSIS; CUNHA; OLIVEIRA, 2015b, p. 58). Este fato corrobora com a ideia de que as Corporações possuíam vinculações ou preferências políticas que tinham relação com os eventos nos quais era convidada a participar e também nas demais participações, como nos eventos religiosos.

A segunda fase, que atribuímos à reestruturação da Corporação, é representada nesta coleção por dois registros iconográficos, um datado do ano de 1933 e o segundo do ano de 1937. O primeiro registro (Fig. 38) fotografa a premiação conquistada pela CMSC, durante a *II Feira Agrícola e Industrial de Belo Horizonte*, na qual a entidade saiu premiada com a medalha de ouro por sua apresentação na ocasião, conforme consta no diploma de honra ao mérito pela participação e premiação.

A comissão organizadora da II Feira Agrícola e Industrial de Belo Horizonte, realizada em julho de 1933, de conformidade ao artigo 2º do Regulamento aprovado pelo prefeito municipal e de acordo com a direção do júri, confere à

firma Banda Musical Santa Cecília diploma pelo que foi por ela executado na feira. Belo Horizonte, 10 de julho de 1933 (apud PIMENTA, 2009, p. 23).

O registro iconográfico que a precede à premiação situa-se em frente ao galpão que abrigava a sede da Corporação, e que corrobora com a reestruturação, contemplando novos contextos de atuação e também a afirmação de uma evidente organização na disposição do grupo, como a utilização de uniformes, um maior corpo de instrumentos musicais, o aumento da quantidade de integrantes (34 músicos identificados) e a disposição de ordenada por naipes (Fig. 38).

Fig. 38 Diploma de Premiação da CMSC II Feira Industrial e Agrícola de Belo Horizonte



Fonte: Coleção Digital de Itabirito/Acervo de Imagens de Itabirito (1933)

O segundo registro atribuído a esta fase de reestruturação da Banda em 1937 corresponde ao relato localizado no livro de atas da instituição de um desfile de forte repercussão na região: “No dia 28 de novembro de 1937, a banda puxou em Itabirito um grande desfile de integralistas vindos de diversas cidades vizinhas, no qual haviam aproximadamente 1.500 homens e mulheres” (PIMENTA, 2009, p. 26).

Fig. 39 Desfile Movimento Integralista, com a participação da CMSC, 28/11/1937.



Fonte: Coleção Digital de Itabirito/Acervo de Imagens de Itabirito

Nos estudos realizados por Jefferson Barbosa (2006), o movimento integralista brasileiro é identificado como o maior partido fascista fora da Europa, em que os ideais ultraconservadores, católicos e ultradireitista marcavam sua atuação. No ano de 1937, o movimento integralista, que tinha inicialmente apoiado o golpe de Getúlio Vargas, viu-se num cenário de ruptura com o então presidente em termos de laços e apoios, motivando a criação da “Intentona Integralista” no ano de 1938, em que resultou na invasão do Palácio da Guanabara na cidade do Rio de Janeiro (BARBOSA, 2006). É neste cenário político nacional de instabilidade que pela análise do uniforme utilizado, a data registrada do evento e a participação do grande bloco de pessoas atrás da Corporação, que se pode verificar a presença de uma bandana branca amarrada no braço, muito característica desse movimento Integralista.

No quesito instrumentação, nessa fotografia da segunda fase da história da Corporação, constatamos a presença de um novo instrumento, o saxofone alto – identificado próximo ao naipe das Clarinetas e Requintas - e a modificação de pelo menos um instrumento musical, a tuba. Ao fundo é possível observar uma maior dimensão das tubas além de apresentarem a campana direcionada para a frente, em substituição ao antigo modelo com a campana virada para cima. A mudança no uniforme da Corporação que passa a integrar o *quepe* branco, terno escuro, camisa branca, gravata “borboleta” escura, sapato preto e cinto por cima do terno. Este

registro, no qual verificamos a postura imóvel para a pose, destaca-se a organização e a simetria da Corporação através de 4 fileiras de músicos e a presença de dois agregados trajando terno e gravata dentro da formação dos músicos, sugerindo a presença dos dirigentes no registro.

A inauguração da terceira fase, a qual classificamos e nomeamos como consolidação e ampliação de atuação da instituição, coincide com a integração do Tenente Joaquim Daniel Gonçalves (s/d), como maestro da CMSC no ano de 1941. Essa fase, de acordo com os registros documentais, destacam a organização interna como sendo de grande relevância, implementando, no ano de 1944, o *Estatuto e Regimento Interno da Corporação Musical Santa Cecília*. Nessa última fase, a necessidade de consolidar uma estrutura interna com um posicionamento hierárquico definido passa a ser uma constante, como o caso dos recorrentes registros em atas de pedidos da direção por mais comprometimento, disciplina e hierarquia entre os membros, para a busca de êxito e excelência na atuação (PIMENTA, 2009).

No dia 24 de outubro de 1944, na sede social, às 20h30min, com a presença de diretores e músicos foi feita uma reunião cuja única finalidade era pedir aos senhores músicos maior obediência a um regime mais disciplinar. O Sr. Geraldo Lopes Pereira, atual presidente, pediu a assinatura dos senhores músicos que achassem conveniente se comprometerem à obediência do regulamento. (...) O presidente pediu mais disciplina, para que pudesse brilhar sempre alto o nome desta gloriosa corporação e terminou dizendo: ‘Sejamos unidos porque a glória de um povo não depende somente do seu trabalho, mas também de sua união e suas virtudes’ (PIMENTA, 2009, p. 37–38).

Os registros iconográficos posteriores a esse período de imposição de respeito às regras da instituição, acabam por refletirem também na atuação da Corporação em espaços como o distrito de Rio de Pedras (atual Acuruí), em frente a Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem e no desfile cívico pelo centro da cidade de Itabirito.

A primeira foto em frente à Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, no ano de 1947 (Fig. 40), é descrita na ata da Corporação como sendo a estreia do novo uniforme, com algumas alterações como: uniformes e *quepes* em tons claros, gravata padrão, bolsos nas laterais do terno mantendo o cinto sobre paletó. Em termos dos participantes, destaca-se a presença de diretores

e figuras relevantes para a Corporação, como o fundador José Luiz dos Reis³⁰, responsável técnico pela construção da sede da Banda e presidente por alguns mandatos.

Fig. 40 Estreia do Novo Uniforme, em frente a Matriz da N.S. da Boa Viagem, 1947.



Fonte: Coleção Digital de Itabirito/Acervo de Imagens de Itabirito

Em 1948, a fonte iconográfica apresenta várias pessoas acompanhando o desfile pelo distrito de Rio de Pedras, Itabirito, sendo elas principalmente mulheres e algumas crianças, e também a presença de dois veículos atrás da corporação, caracterizados para transporte de passageiros e com a placa “Itabirito”. O cariz do evento não pode ser identificado, e a disposição dos músicos não permite determinar a instrumentação específica para fins de comparação.

³⁰ José Luiz dos Reis foi fundador da Corporação Musical Santa Cecília, presidente de honra e seu nome foi atribuído à sede da instituição como homenagem póstuma pela sua contribuição na história da Corporação (NOLASCO, 2007)

Fig. 41 CMSC em desfile pelo Distrito de Rio das Pedras, Itabirito/MG, 1948



Fonte: Coleção Digital de Itabirito/Acervo de Imagens de Itabirito

A partir de finais da década de 40 e início da década de 50 do século XX, passam a existir mais registros iconográficos da CMSC em atuação no núcleo urbano da cidade, sendo fotografada em festividades religiosas ou em desfiles cívicos. As formações registradas nestes últimos destacam-se pela formal distribuição dos músicos em fileiras, em posição de “marcha” e executando seus instrumentos em espaços públicos numa configuração militar.

Foi justamente nas ruas das cidades que as práticas das bandas de música permitiram manifestações visíveis do que foi o entrecruzamento de várias tradições culturais. Esses conjuntos musicais passaram a ostentar nomes iniciados, em geral, por “Lira”, “Filarmônica”, “Associação”, “Corporação” ou mesmo “Banda”, utilizando trajes que remetiam aos uniformes militares, incluindo os seus tradicionais quepes (COSTA, 2011, p. 249).

Os anos de 1950 a 1964, fortalecem o modelo organizacional na atuação do grupo apresentando-se como uma Corporação uniformizada. Os registros demonstram um cuidado acentuado no componente visual do grupo, e uma análise comparativa da formação estrutural e distribuição dos instrumentos, permite identificar a presença constante de um tubista em cada

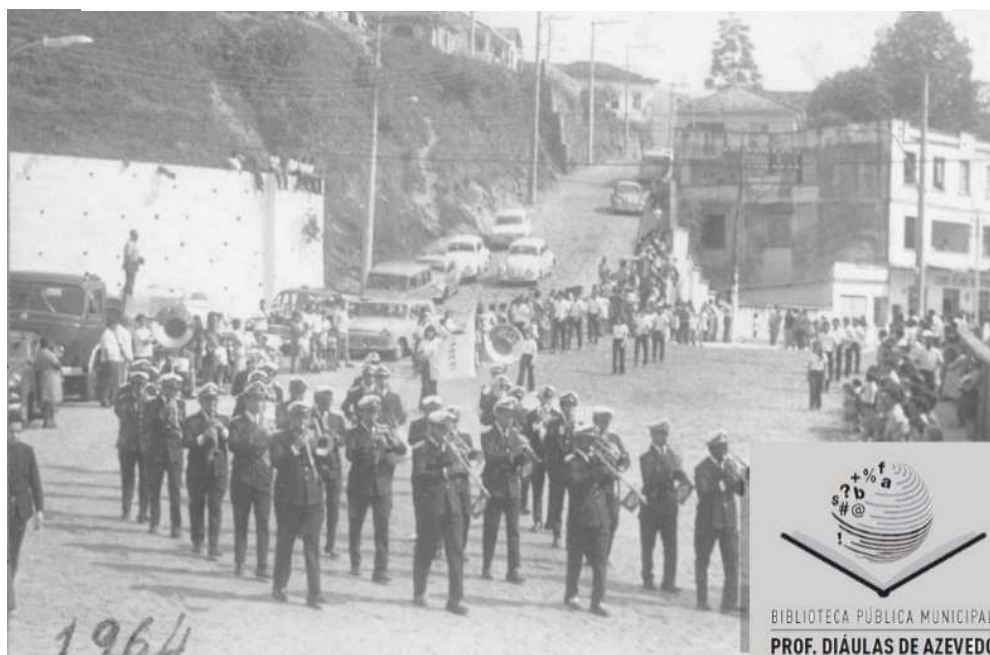
extremo. Essa característica é assumida fortemente no período de regência do maestro Tenente Joaquim Daniel (1941 a 1946 / 1947 a 1951) e de seu contra mestre e posterior substituto, o maestro Aurélio Sant'Anna (1953 a 1974). A mudança instrumental do grupo se verifica através da alteração de alguns instrumentos na marcha, como a disposição as tubas graves na dianteira da Corporação (Fig. 42), contrastando com os trombones de vara nos registros iconográficos que se seguem (Fig. 43).

Fig. 42 Tubistas ocupando as extremidades da formação da CMSC, 1959



Fonte: Coleção Digital de Itabirito/Acervo de Imagens de Itabirito

Fig. 43 CMSC em desfile cívico no ano de 1964, núcleo urbano de Itabirito-MG



Fonte: Coleção Digital de Itabirito/Acervo de Imagens de Itabirito

Naturalmente, o processo de transformação e, de alguma forma, adequação ao contexto nacional, que vivia um Golpe Militar, refletindo na apropriação de características militares, e não é um fato isolado da Corporação Musical Santa Cecília, da cidade de Itabirito/Minas Gerais. A pesquisa de Manuela Costa (2011) retrata em outras bandas da região dos Inconfidentes, especificamente na cidade de Mariana/Minas Gerais, a utilização de uniformes inspirados nas fardas militares, além de outros elementos comuns.

Usando uniformes parecidos com os dos militares, marchando pelas ruas, as bandas civis convidavam as pessoas a segui-las em procissões, funerais, festas de padroeiros, na Semana Santa e em outras festas religiosas, bem como nas comemorações cívicas, eventos políticos, inaugurações, Proclamação da República, Independência, enfim, suas atividades ocupavam todos os espaços nas sociedades (COSTA, 2011, p. 257).

Apesar dos objetos de estudo serem diferentes, as influências, convergências e tendências seguidas na região, aproximam-se, tendo as corporações como importante elemento nas solenidades e festividades da cidade.

A análise dos dados coletados através das fotografias selecionadas permitira mapear algumas das transformações identificadas na dinâmica de atuação da Corporação Musical Santa Cecília, como a diversidade de espaços, locais, funções e atuações, que compreende a recepção

de autoridades, festas religiosas, desfiles cívicos, atuação em cidades (Itabirito e Belo Horizonte) e distritos (São Gonçalo do Baçõ e Rio de Pedras) próximos. Paralelamente, o levantamento do recorrente processo de organização e institucionalização da Corporação Musical Santa Cecília, encontra-se representada visualmente na modificação das posturas, formações e uniformes, permitindo estabelecer uma linha de transformação e afirmação identitária ao longo dos anos, pontuando aspectos que se firmaram ou caíram em desuso, como os recorrentes registros das representações fora do contexto de atuação e formação, assumindo gradualmente representações mais padronizadas. Assim, o constante processo de organização e institucionalização da Corporação Musical Santa Cecília é constatado na modificação das posturas, formações e uniformes.

A informalidade nos registros iniciais desta Corporação, refletida nas representações “descontraídas”, passam a uma representação mais “padronizada”, cuja mudança na distribuição dos instrumentos musicais, infere formas diferenciadas de se apresentar publicamente e concepções artísticas distintas, em função dos maestros que atuavam no período de cada registro.

A influência militar nas corporações musicais civis pode ser observada no caso da Corporação Musical Santa Cecília e no seu processo de institucionalização e na forma de agregar as regras de obediência, hierarquia e disciplina. Estas questões passam também pela apresentação visual, seja pela apropriação dos tradicionais *quepes*, seja pela distribuição uniformizada ou até mesmo pela incorporação da “marcha”, hábito mais característico dos agrupamentos militares (COSTA, 2011).

Neste quadro, a presença de integrantes em sua maioria adultos, homens, reforça que a prática de um instrumento musical era uma forma de sociabilidade importante para os mesmos, determinando pertencimento, lugar social e o cultivo de uma prática musical também em Itabirito/MG. Em suma, o fato de a Corporação Musical Santa Cecília apresentar-se como instituição alinhada com os costumes conservadores da época, refletido no impacto visual, sobretudo na década de 1930, coincidem com a sua reestruturação, como reflexo e ressonância das mudanças políticas e sociais brasileiras, e que determinavam também os costumes e os fazeres a época.

3.2 Corporação Musical União Itabiritense (1930)

A *Corporação Musical União Itabiritense* (1930) foi fundada atendendo um pedido do Partido “Aliança Liberal”, que possuía intensa atividade no já município de Itabirito, nos anos 1930, tendo sua primeira apresentação realizada em 18 de maio de 1930. Sua fundação coincide com a publicação de uma edição do jornal *A Verdade*, de responsabilidade do partido, pelo qual traçamos a hipótese de sua primeira apresentação tenha sido realizada em comício de mesma data, com a distribuição deste mesmo periódico.

Fig. 44 Cabeçalho do Jornal *A Verdade*



Fonte: Arquivo Histórico de Itabirito – AHI (1930)

Segundo Emílio Nolasco (2007), o grupo de políticos e empresários solicitou à Banda Velha que participasse do comício em apoio a Aliança Liberal, cuja resposta da diretoria foi indeferida, alegando ligações com o Partido Conservador. Tal reação oportunizou a reunião de músicos, em um rápido período de tempo, sob a regência do Maestro Joaquim Luiz de Faria (s/d), para organizarem uma apresentação musical que animasse os comícios, sendo então fundada a Corporação Musical União Itabiritense.

Entre os maestros que compuseram os quadros da CMUI, destacam-se dois importantes arranjadores e compositores que conduziram a banda nova, em seus primeiros anos, e possuem especial destaque no cenário de produção musical itabiritense: o Maestro Tertuliano Silva e o Maestro José Onofre Neiva, o maestro Dungas. A importância musical de ambos está descrita principalmente através do acervo da CMUI, que detém grande parte de suas obras, especialmente as arrançadas para o grupo, suplementando a tese que ambos tiveram importante papel para o desenvolvimento da corporação nos primeiros anos (NOLASCO, 2007).

A era Dungas: 50 anos de regência do mais popular músico de Itabirito/MG

Após os primeiros 11 anos de emancipação, a cidade de Itabirito recebeu em 1934 o compositor, instrumentista, maestro e funcionário público José Onofre Neiva. Nascido na cidade de Catas Altas Noruega, em 13 de março de 1913, o popular Maestro Dungas”, como foi carinhosamente apelido na cidade, foi funcionário público e atuou na *Corporação Musical União Itabiritense*. Tocava Bombardino, saxofone, clarinete, baixo tuba e violão, dedicava-se também a composição e orquestração, tanto para as corporações musicais quanto para os grupos instrumentais, voltados a prática dos bailes nos clubes sociais.

Fig. 45 Maestro Dungas



Fonte: Itabirito em Revista Vol. I (NOLASCO, 2007)

Sua trajetória incluiu importantes participações no Festival da Canção de Itabirito, a criação dos grupos *Jazz União* (s/d), *Orquestra Alviverde* (s/d) e *Dungas e sua Orquestra* (s/d) e foi membro delegado da Ordem dos Músicos do Brasil. O reconhecimento ao Maestro Dungas, deu-se com a concessão do Título de Cidadão Honorário, bem como registrou o seu nome como patrono da cultura itabiritense, tendo o principal espaço de difusão cultural do município recebido o seu nome, a Casa de Cultura Maestro Dungas.

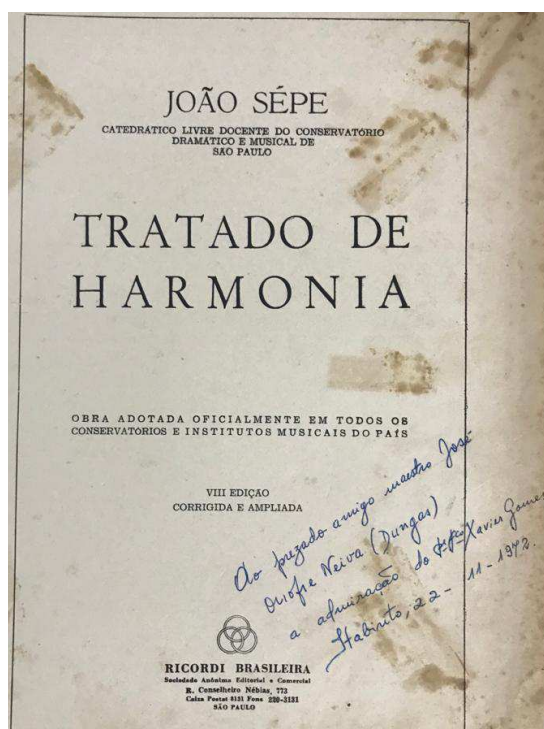
O Maestro esteve à frente da corporação musical União Itabiritense por 50 anos, afastando-se apenas por motivos de saúde. Sua atuação foi determinante e marcou uma geração

de famílias e pessoas, com seus arranjos para conjuntos instrumentais e para as Corporações Musicais, sua atuação é descrita por Emilio Nolasco (2007).

Além de músico, era compositor e orquestrador de fino gosto. Deixou várias composições, inúmeras orquestrações que ainda são sucesso no meio musical de Itabirito. Exerceu importante participação nos seguidos Festivais da Canção de Itabirito. Teve também o cargo de Delegado da Ordem dos Músicos do Brasil. Foi o responsável pelos tradicionais e inesquecíveis carnavais de Itabirito com sua orquestra integrada aproximadamente de 18 músicos, na sede do União, nas ruas em Cordões ou em carros alegóricos (NOLASCO, 2007, p. 85).

Sua atuação, concretizada em várias de formas de atuação, fez com que o Maestro Dungas fosse o regente das sonoridades itabiritenses por um longo período e sua relação com os demais músicos produzia uma rede fortalecida de trocas e ensinamentos que se davam pela prática da Corporação Musical e de seus grupos instrumentais e suas orquestras. Exemplo desta rede de trocas musicais e sua atuação no cenário musical é a dedicatória feita por Francisco Xavier Gomes, pároco da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem na década de 1970, demonstrando sua admiração ao maestro, oferecendo-lhe um tratado de harmonia:

Fig. 46 Para José Onofre Neiva (Dungas) por Francisco Xavier Gomes



Fonte: Acervo do Coral Canarinhos de Itabirito (21/11/1972)

Podemos vislumbrar que sua trajetória e longa carreira musical possibilitou a conquista de parceiros musicais, como Francisco Xavier Gomes, entre tantos outros músicos locais. Assim como sua importância no campo musical, sua vida em Itabirito esteve também comprometida com organizações sociais, que incluem o *Lions Clube de Itabirito*, a CASEMI – *Caixa de Assistência dos Empregados Municipais*. Sob sua regência no ano de 1964, a Corporação Musical União Itabiritense, gravou seu primeiro LP, na cidade do Rio de Janeiro. O registro iconográfico da época demonstra, o maestro Dunga a esquerda da foto, em frente à sede da corporação:

Fig. 47 União Itabiritense, 1964 - Acervo Geraldo Fotógrafo



Fonte: Acervo Geraldo Fotógrafo/Grupo Memória Itabirito

Este registro, obtido através do grupo *Memória Itabirito*, é acompanhado por diversos comentários sobre a atuação do maestro Dunga, determinando que a fase vivida pela Corporação Musical era marcada por atuações musicais que tinham uma grande receptividade, atribuindo à atuação do maestro os grandes passos dados pela Corporação na sua ainda recente trajetória de 34 anos. Os relatos orais, colhidos durante o processo de tombamento da

Corporação Musical União Itabiritense (1930), demonstram a admiração que os músicos da instituição tinham por seu maestro e ressaltam o talento musical do maestro Dunga e sua humildade peculiar:

O Dunga foi o melhor músico que o Brasil já viu, mas completo, de tudo. Mais do que esse pessoal todo famoso, Villa-Lobos. O Dunga da banda aqui sabia onde tá lá o baixo tuba. Excelente compositor, excelente regente, maestro. O Dunga para mim só tinha um defeito – excesso de humildade, porque ele não era homem pra viver em Itabirito não, era homem pra viver no Rio, São Paulo. Era para ser maestro-orquestrado [*sic*] da rádio, da TV Tupi, da TV Globo, você entendeu? Da Sony Music, da gravadora, etc. Um homem assim, entendido de música, nasceu em Catas Altas, veio pra Itabirito, acho que casou aqui, começou a trabalhar na prefeitura e por aqui ficou até morrer (ASSIS; CUNHA; OLIVEIRA, 2015a, p. 75).

A nítida admiração e respeito pelo maestro Dunga o colocou como “o melhor músico do Brasil”, superando até a figura de Villa-Lobos. Apesar de impossível comparação, nota-se que as habilidades do maestro se revelavam em algumas frentes, como a composição e a regência e atendiam a expectativa de atuação dos componentes da Corporação Musical União Itabiritense. Essa atuação permitiu a construção de uma narrativa para uma Corporação que dividiu que espaço com a Banda Velha já consolidada e com identificação social com os itabiritenses.

Seu falecimento ocorreu no dia 16 de novembro de 1985, no qual discorrem grandes homenagens, sejam pelas instituições religiosas, como a Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, seja pela Câmara Municipal de Itabirito. Segundo Emílio Nolasco (2007) o enterro foi acompanhado pela execução da marcha fúnebre *Madalena*, executada pela Corporação Musical União Itabiritense.

“Banda Nova”: uma análise iconográfica

Em contraponto aos recorrentes registros da Corporação Musical Santa Cecília (Banda Velha), o levantamento iconográfico da Corporação Musical União Itabiritense (Banda Nova), revelou-se escasso dentro do Arquivo Digital de Itabirito e os acervos da instituição. A diferença quantitativa poderia se explicar pela diferença entre o tempo de fundação de cada uma das instituições ou de outro modo pode-se explicar por influências externas ao contexto de atuação da Corporação. Dentro do escopo temporal pesquisado - 1930 à 1973 - foram localizados no *Arquivo de Digital de Itabirito* apenas um registro iconográfico. Os demais

registros foram localizados em acervos de colecionadores locais, em jornal que circulou na cidade, no dossiê de tombamento, os quais ajudaram a complementar a construção desta seção.

Os 8 (oito) registros localizados permitiram a construção do Quadro Normativo, organizando informações trazidas pela iconografia e que pudessem situar a construção de uma análise a partir dos elementos identificados em cada registro fotográfico.

Nº	Fase	Descrição/Identificação	Ano	Localidade	Ocasião/Evento
1	Inicial/Formação	Primeira formação da CMUI	1930	Itabirito	-
2	Uniformidade	Em frente a Primeira Sede da CMUI	1934	Itabirito	"Banda Nova no Início de sua formação"
3		Registro de atuação fora da Sede da CMUI	1936	-	-
4		CMUI em frente a nova Sede	1939	Itabirito	Inauguração ou entrega da sede da CMUI
5	Formalização nos Registros	CMUI em frente a Igreja de N.S. da Boa Viagem	1956[3]	Itabirito	Registro de apresentação em frente a Igreja Matriz
6		CMUI em frente a Sede	1964	Itabirito	No morro em frente a Sede da CMUI - Gravação do 1º LP
7		CMUI dentro da Sede	déc. 1960	Itabirito	Antes de Apresentação
8		CMUI na parte baixa da cidade	1964	Itabirito	Em formação desfile cívico

Quadro 2 Quadro Normativo – Registros Iconográficos CMUI

O primeiro registro iconográfico de 1930 não pertencente ao AHI e compõe o Dossiê de Tombamento de Patrimônio Imaterial, porém atribuindo o registro a extinta Banda Pirueta. Confrontando os registros documentais com a descrição dos integrantes realizada pela sobrinha do primeiro maestro da Corporação Musical União Itabiritense, Joaquim Luiz de Faria, a identificação dos partícipes sugere que o registro seja a Banda Nova próxima da ocasião da sua estreia, em maio de 1930.

Fig. 48 Primeira Formação Corporação Musical União Itabiritense (1930)



Fonte: Acervo Familiar Maestro Joaquim Luiz de Faria

Esse primeiro registro iconográfico demonstra a corporação musical com 13 integrantes distribuídos entre os instrumentos: bombo, caixa, prato, sax horn, trompete, 2 bombardinos, 1 Requinta, 1 Trompete e 1 trombone, com o maestro segurando a batuta, ao lado esquerdo da foto. Indicamos que neste registro temos como destaque a maioria dos instrumentos de bocal e apenas um instrumento de palheta. As narrativas sobre a fundação da CMUI afirmam que o grupo inicial foi também completado para a ocasião do Comício da Aliança Liberal, em 18 de maio, com músicos vindos do distrito de Cachoeira do Campo e da cidade de Ouro Preto. Este registro demonstra que a primeira apresentação da Corporação foi realizada com trajes de época e que pode simbolizar um período de inicial de formação da instituição. A regência do maestro Joaquim Luiz de Faria dura pouco mais de um ano, sendo sucedido pelo maestro Tertuliano Silva.

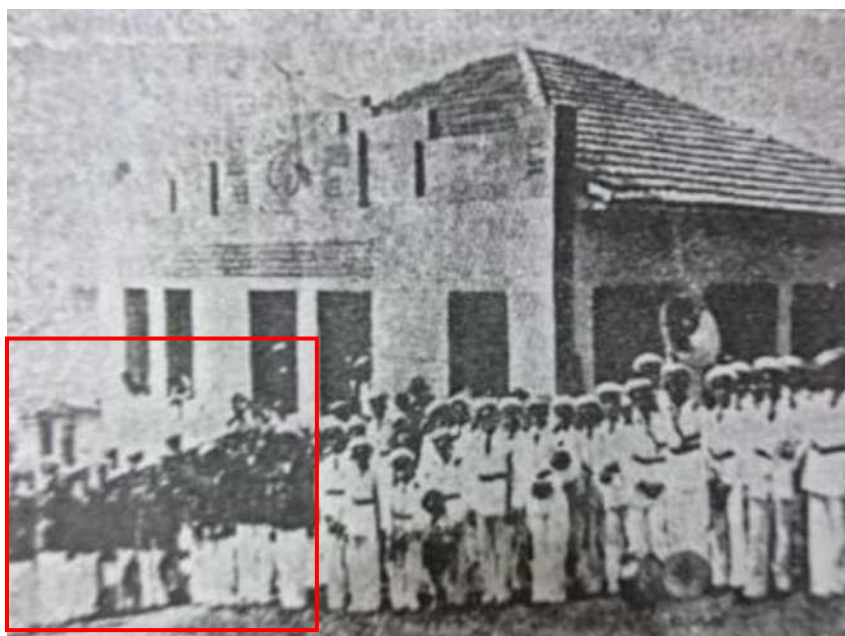
A partir deste novo período a Corporação Musical União Itabiritense passa a ser registrada com um padrão de uniformização dos membros, mas não se localizam registros iconográficos da instituição em atuação. Os três registros de 1934, 1936 e 1939 remetem a registro em frente a primeira sede (1934), o segundo produzido em espaço aberto e sem a possibilidade de identificação do local e o terceiro em frente a nova sede social (1939).

Sobre o terceiro registro, localizam-se relatos sobre a festa de entrega da sede da CMUI, em convite direcionado para a CMSC. Nas transcrições dos livros de Ata realizada por Elzira Pimenta, a participação da Banda Velha na solenidade de entrega da nova sede da Banda Nova é discutida em reunião do dia 02 de agosto de 1938: “[...] também da Corporação Musical União

Itabiritense convidando a nossa banda para participar das solenidades de inauguração de sua nova sede, para o que ficou resolvido que se recebessem o programa da festa, a banda compareceria” (PIMENTA, 2009, p. 27).

Os indícios nos levam a afirmar que a participação da Banda Velha na entrega da sede ocorreu e gerou o registro iconográfico datado de 1939, localizado no livro *União Ontem e Hoje*, no qual as Bandas aparecem lado a lado, na cerimônia de entrega do prédio:

Fig. 49 Banda Nova e Banda Velha em frente a nova Sede da União Itabiritense (1939)



Fonte: O União Sport Club (CAVALLIERI, 1946)

A conclusão sobre a participação da Corporação Musical Santa Cecília na solenidade, ao lado da Corporação Musical União Itabiritense, é reforçada pelo registro iconográfico (Fig. 49) que remete ao mesmo período e demonstra equivalência nos uniformes do membro da Banda Velha (calças brancas e parte superior em tons escuros e quepe branco). Esta fase, marcada pela uniformização das vestimentas da Corporação é o período de regência do maestro Tertuliano Silva que segundo Antônio Gomes Batista irá transformar “o conjunto em excelente Banda de Música” (BATISTA, 2007, p. 56). A transformação referida pelo autor pode ser vista com a ampliação do número de participantes e a consolidação de fazeres e práticas musicais trazidas pelo maestro Tertuliano Silva, fruto de sua experiência nas Corporação Musicais de Januária/MG e na sua passagem pelo Batalhão de Caçadores do Exército Brasileiro, na década

de 1920. Observa-se que os demais registros de 1934 e 1936, a corporação apresenta-se com um número médio de 30 integrantes, tendo naipes divididos entre percussão, palhetas, bocais (graves e agudos) e vestimenta similar aos agrupamentos militares que inspiraram, como já citada, as bandas civis, inclusive com a presença de maestro e instrumentistas que serviram as forças militares (BINDER; CASTAGNA, 2005).

Os registros iconográficos que seguem demonstram uma padronização dos registros sempre utilizando a organização por naipes como forma de dispor os participantes para a fotografia. Neste aspecto, ao que tudo indica, os registros das décadas de 1960 passam a representar uma nítida militarização (para além das vestimentas), passando a apresentar as bandas em poses determinadamente marcadas pelo alinhamento dos participantes. Este efeito de alinhamento e militarização não pode ser dissociado - assim como a conexão feita com a apresentação da Banda Velha - do cenário nacional vivido pelo Brasil, o golpe de estado, que instituiu uma ditadura militar no país, deve ser considerado como um dos principais fatores que levaram as corporações a adotarem ainda mais características militares em seus contextos de atuação, inclusive incorporando elementos que ainda não figuravam nos registros como: porta-bandeiras e mascotes (crianças vestidas com o mesmo uniforme da corporação).

No único registro em preparação para atuação na parte baixa de Itabirito, a CMUI é fotografada evidenciando estes elementos e demonstrando certa influência do contexto nacional, assim como a Banda Velha:

Fig. 50 CMUI em atuação em Ato cívico 1964



Fonte: Coleção Digital de Itabirito/Acervo de Imagens de Itabirito

O alinhamento, simetria e distribuição dos membros em preparação, dialoga com os elementos agregados a corporação (portas bandeiras com faixas, possivelmente em verde e amarelo e a presença da mascote), trazendo para a atuação símbolos que são indicativos que o ato cívico, tinha como foco a exaltação da pátria dentro dos princípios instalados pela ditadura cívico-militar que o país vivenciou. A convergência entre as posturas de ambas as Corporações na década de 1960 reforçam a tese que nas proximidades do golpe militar de 1964, as influências militares tornaram-se ainda mais evidentes e as instituições que já contavam com a participação de mestres de bandas e músicos militares, transmitem pela postura e imagem a simetria, hierarquia e disposição de típicos agrupamentos militares.

Entre a “Velha” e a “Nova”: a atuação de Jorge Senra dos Reis (1921-2021)

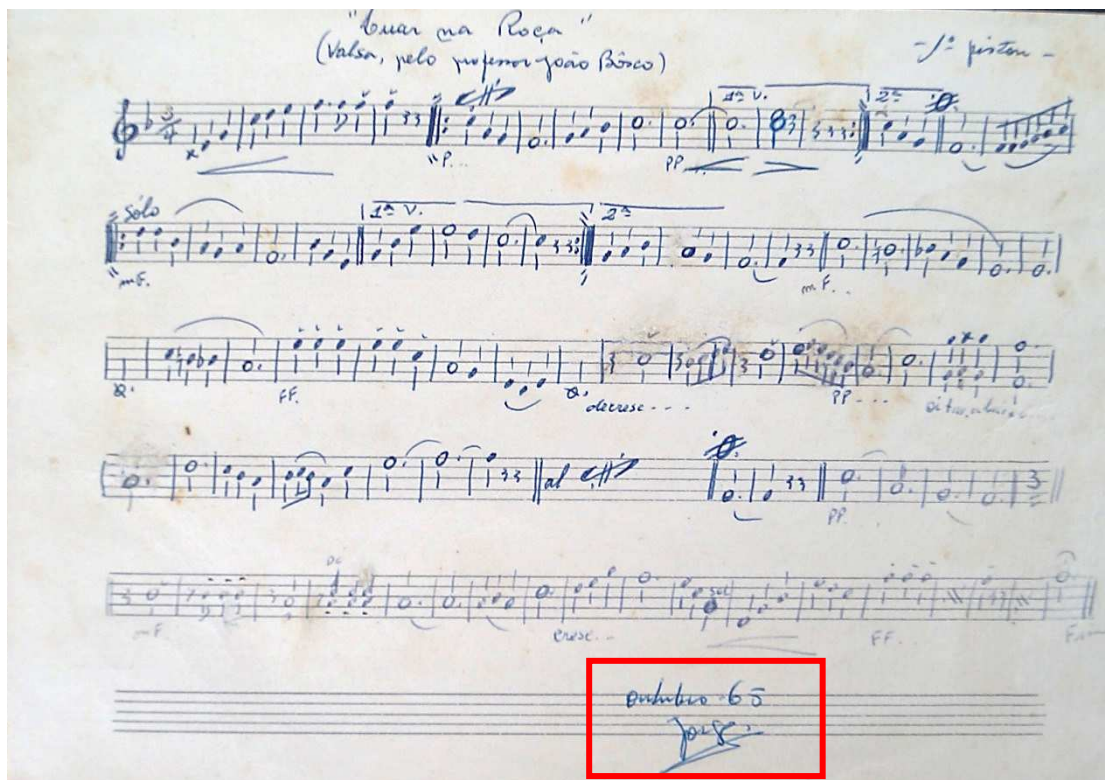
Nascido em Itabirito/MG, no dia 04 de junho de 1921, Jorge Senra dos Reis foi maestro, músico e compositor itabiritense que atuou na Corporação Musical Santa Cecília e posteriormente na Corporação Musical União Itabiritense. Este tópico articula informações coletadas durante entrevista realizada em 22 de novembro de 2019, na casa do sr. Jorge, em Itabirito/MG, com registros históricos das corporações e a relação deste sujeito que transitou entre as duas instituições, a partir da aceitação, resistência e conflito narrados sobre sua atuação.

A partir da escuta de suas memórias sobre as Corporações Musicais itabiritenses e sua atuação também na cidade de Conselheiro Lafaiete/MG, demonstrou-se a importância da formação de instrumentistas e maestros pelas próprias corporações musicais, além de possibilitar uma narrativa sobre a trajetória do Sr. Jorge Senra dos Reis, que atuou em Itabirito/MG e efetivou um trânsito entre as corporações. Buscamos observar e analisar trechos da entrevista que abordam os temas: atuação nas corporações musicais de Itabirito/MG e Conselheiro Lafaiete/MG, formação musical e sua atuação como compositor, instrumentista e maestro. Muitas informações apareceram sem a precisão temporal, inclusive com algumas trocas de situações³¹. Porém, ao falar sobre as situações vividas, principalmente no que tange a criação da corporação musical em Conselheiro Lafaiete, seu aprendizado musical, suas composições e os motivos que o levaram a trocar de Corporação em Itabirito/MG, as memórias aparecem organizadas e Sr. Jorge as narrou com clareza.

A entrevista acompanhada por seu neto e filho, foi realizada na sua casa e ao verificar sua assinatura em uma cópia de partitura do acervo da CMSC, sr. Jorge solfejou o tema ali copiado em 1965 e identificou sua assinatura com surpresa. A peça Luar na Roça, tem autoria registrada de João Bosco, compositor não identificado pelo entrevistado:

³¹ Por exemplo, em alguns momentos ele trocava as gerações de minha família, especialmente com meu avô e bisavô que conviveram com o Sr. Jorge na Corporação Musical Santa Cecília.

Fig. 51 Parte Cava Luar na Roça



Fonte: Acervo da Corporação Musical Santa Cecília (NOLASCO, 2020)

A partir da leitura da partitura, sr. Jorge lembrou-se de sua atuação na CMSC, mencionou que tocou por muitos anos na instituição e que chegou a ser “sub-regente do Lelé”. Esta referência é ao maestro Aurélio Santanna que atuou nos anos de 1953 à 1974. Sr. Jorge narra em que ocasiões sua atuação era necessária:

Eu fui sub regente dele muitos anos. Quando ele adoecia, de vez em quando ele ficava meio coisa, por causa do serviço, ele mandava um recado pra mim, pra mim ensaiar a banda, eu fazia os ensaios, e tocatas também eu fiz algumas no lugar dele né, ele morreu novo, você lembra dele não né?”

Quando perguntado se atuou também na CMUI, ele retrata com detalhes como se deu sua ida para a Banda Nova, especialmente pela sua amizade com o Maestro Dunga e pelas divergências com o maestro José Vieira, que assumiu a regência após o afastamento do maestro Aurélio Santanna:

A banda nova, o Dunga era muito meu amigo, me chamou pra tocar lá, eu fui e eu tava com uma encrenca lá com o (Zé Vieira). Conhece o (Zé Vieira)? Ele tava fazendo pouco caso de mim e tal, quando (...) pra cá, aí teve uma tocata da banda,

ele não me avisou nada, não me deu uniforme, não me deu nada e eu tava ensaiando, indo no ensaio lá né, aí ele, eu fiquei desconfiado, e falei “sabe de uma coisa? eu vou falar lá que eu não vou tocar na banda mais”, porque o Dunga já tava me chamando, já tava com insistência mesmo, (...). Eu soube lá, “mas nunca briguei com Zé Vieira porque ele está assim?”, mas eu desconfiei de certas coisas né, ciúme lá né. Aí eu falei com Dunga que aceitava sim, mas que ele me desse um prazo que eu ia conversar lá, aí foi o último dia que eu fui no ensaio. Ensaiei lá e falei com Oswaldo, tenho uma conversa com vocês aí depois do almoço, falei com vocês, com os músicos ne, falei com Zé Vieira não, Zé Vieira vai (...) aí quando acabou o (...) “o Jorge quer falar uma coisa com vocês” falei “ô Zé Vieira, é difícil pra eu conversar o que eu quero, mas eu tô aqui sendo jogado fora, já teve duas tocatas aqui e você não me avisou nada, não me ofereceu instrumento”.

A divergência e impedimento narrado sobre a participação nos compromissos da CMSC foram os motivos anunciados para a troca de corporação. Podemos inferir também que a rivalidade entre os maestros se deu pela perda de espaço após o afastamento do maestro Aurélio Santanna, indicando que o então sub-regente não assumiu o cargo de maestro, ficando relegado a uma função inferior na gestão do novo maestro, José Vieira. Sr. Jorge prossegue pedindo aos amigos da CMSC que continuassem a amizade construída dentro da instituição, referindo-se especialmente ao contrabaixistas “Zé 18” e ao músico Antônio Baiano:

JO – “Mas o Zé Dunga está insistindo comigo pra tocar com lá, e eu resolvi aceitar, agora, eu quero falar com os companheiros aqui da banda pra não me ter como adversário quando me ver trocando na banda lá, não é como adversário, é como colega de música, como colega de música, porque as bandas são de música e é tudo da cidade, é tudo uma coisa só.” Aí eu falei “ô Zé Vieira o que tem você?” aí ele ficou calado, ficou calado aí o Zé 18 você lembra do Zé 18?

FI – Não. Não lembro.

JO – Zé 18 era um baixista lá. Ele deu um soco na estante e falou isso não podia acontecer, isso está errado, não podia acontecer”. Falou umas coisas lá, indignado. O Antônio baiano também, os dois já morreram né, e eu falei “não, vocês não fica nervoso não que eu continuo amigo de vocês, a mesma coisa, as bandas de música é uma coisa só, é tudo da cidade, não tem problema”. (...) Tô ainda meio novo né, já tem quase 40 anos isso. E saí e fui embora. E aí falei com Dunga né.

Podemos inferir que a rivalidade entre as Corporações estava posta nesta situação e também dentro de outras situações. Alguns depoimentos contidos nos *Dossiês* de registro das Corporações apontam para situações de extrema rivalidade, que incluíam o não relacionamento entre os integrantes e também a adoção de uma das corporações, pelos moradores da cidade, como sendo sua banda preferida. Sr. Jorge narra que foi recebido com muita festa na CMUI e recebendo discursos e honrarias pela sua participação na Banda Nova e com muita alegria pelo maestro Dunga, que já guardava admiração pelo músico e regente.

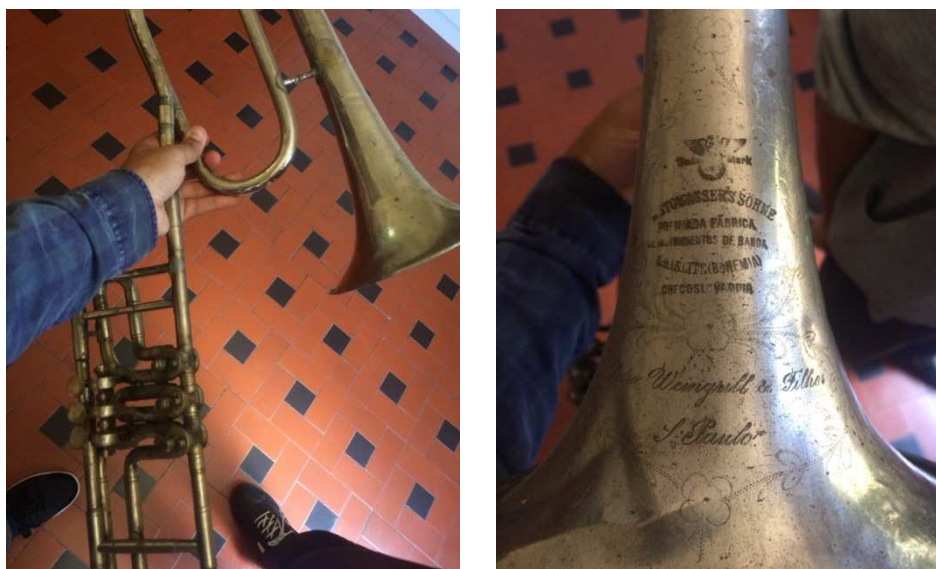
A trajetória do Sr. Jorge é marcada também pela atuação na cidade de Conselheiro Lafaiete, tendo atuado na Corporação Musical Santa Cecília e na Corporação Musical Santa Matilde e fundando Grêmio Musical [12 de julho].

O ensino de instrumentos e sua formação musical também foram lembradas pelo Sr. Jorge, referindo-se ao primeiro professor que foi o maestro Zico Lopes [João Veríssimo da Silva], com aulas de teoria musical e sua posterior iniciação através do Sax [Horn] e depois seu desejo de tocar trombone:

JO – Zico Lopes famoso, pai do Tele Santana, famoso, que o Tele é daqui né, foi ele que me ensinou, que ele era o maestro da banda né, depois eu peguei sax, tocava sax lá junto com o Flausino, tocava sax e tal, que eu era doido com trombone, tinha um regulamento aqui que primeiro tinha que tocar sax, aí depois passava pra outro instrumento, eu sonhava com trombone, comprei o trombone, eu tinha o trombone em casa, eu fui tocar o trombone, toquei tudo ali [...]

O trombone a que seu Jorge se refere ainda está sob os cuidados da família e foi apresentado no dia da entrevista, conforme imagem abaixo. Trata-se de um trombone com pisto ainda em bom estado conservação:

Fig. 52 Trombone Jorge Senra dos Reis



Fonte: Registro Fotográfico (NOLASCO, 2019)

Sua atuação como compositor esteve diretamente ligado ao universo do repertório e práticas para as corporações musicais, Sr. Jorge relembra-se que compôs dobrados e também uma valsa em homenagem a sua esposa Heloísa. As temáticas dos dobrados, são em maioria

homenagens aos presidentes das corporações, podem indicar uma rede social em torno da regência e da direção das instituições, indicando inclusive formas de mediação que estavam presentes na atuação de maestros em seus respectivos cargos e locais de atuação. Por exemplo, Sr. Jorge cita o Dobrado Presidente Zinho e Presidente Otaviano, durante a entrevista, demonstrando que o intuito era homenagear pessoas com as quais ele tinha estreita relação ou admiração:

JO – Se eu compus alguma coisa? Eu compus uns dobrados aí sabe. Eu fiz um dobrado. Eu fiz quatro dobrados. Um, eu fiz e tô esquecendo, o dobrado que eu tenho xodó com ele danado, a Banda Nova toca ele muito, é... per aí... Presidente Zinho. É o primeiro dobrado que eu fiz. Depois eu fiz outros, eu fiz, eu esqueço os nomes, rapaz. Tem tanto tempo que eu parei, mas depois eu vou lembrar. Presidente Zinho é o meu xodó, porque ele morreu em um acidente aí, ele era maestro lá no (...) ele morreu em um acidente aí e me fizeram eu fazer um dobrado e eu fiz. A Banda Nova toca ele muito.

Em outro âmbito, quando perguntado sobre a composição de Valsas, ele cita a composição em homenagem a sua esposa, Heloísa Elza de Carvalho Reis e o processo de composição

FI – O Senhor compôs valsa? Alguma valsa?

JO – Fiz uma valsa para minha mulher com o nome dela: Heloísa.

FI – Heloísa! Bacana!

JO – A banda nova tocou ela muito, depois que o Dunga morreu eles não tocaram mais não

FI – O Dunga tocava ela?

JO – É! Heloísa!

FI – Como é que era compor uma valsa?

JO – Heim? Como é que compõe? Uai, é compondo, é treinar. Como é que compõe, porque você fala isso? Como é que compõe, fui fazendo...

FI – Aos pouquinhos... a melodia vinha na cabeça?

JO – É. Ela é assim [ele cantarola]. É um troço assim. Eu tenho tudo arquivado aí.

FI – O Senhor tem ela arquivada?

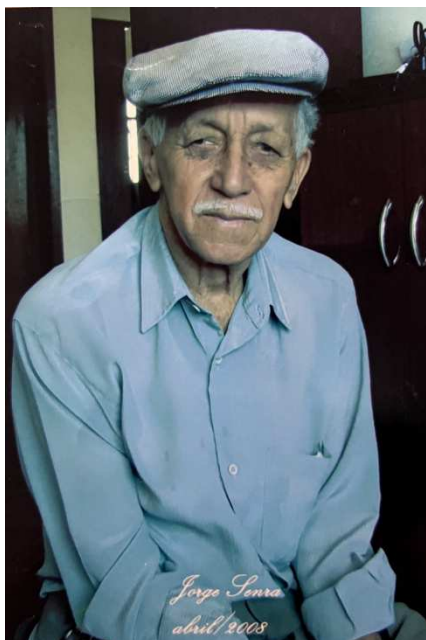
JO – Tem. Ainda tem ela aí. Vem aqui pra você ver meu diploma. [Eles andam] tenho orgulho do meu diploma.

A entrevista com Sr. Jorge revelou aspectos diversos sobre a atuação nas Coporações Musicais, como o ensino, composição, relações pessoais, formas de socialização e conexões entre instrumentistas, maestros, compositores e diretores na cidade de Itabirito.

Sr. Jorge faleceu em 2021 sendo homenageado pelas Coporação Musical Santa Cecília e União Itabiritense durante o seu velório. Em gesto simbólico de homenagem ali estavam postas as histórias de duas bandas e de um sujeito que transitou pelas instituições e serviu com

sua experiência para a formação de outros grupos, em cidades vizinhas. Nitidamente, o privilégio de realizar essa entrevista e a partir dele objetivar conexões com a história das corporações e do Sr. Jorge, evidencia que a prática musical numa sociedade revela sempre mais aspectos que meramente a música. A escuta das memórias do Sr. Jorge revela ainda a dimensão em que a prática musical se estabelece com a construção de redes interpessoais, com relacionamento conflituosos, resistências e estratégias e que permitem entender a tarefa da musicologia como articulada com o contexto social e as relações pessoais que compõem a sociedade (LOPÉZ CANO, 2007). Apesar de se dizer “desmemoriado”, a música, as relações e os laços sociais criados e os acontecimentos vivenciados permaneceram vivos na memória do Sr. Jorge e foram rerepresentados nos trechos de solfejos entoados por ele ou pelo entusiasmo que contava sobre cada detalhe de sua trajetória. As conexões criadas pela música permaneceram na memória de Sr. Jorge e ele reconhece a saudade dos tempos das Bandas: “tenho saudade da Banda Velha e da Banda Nova. Eu toquei em todas as duas, né? Eu tenho muitos amigos lá. Eles vêm sempre no meu aniversário aqui tocar. Olha o instrumento lá...” .

Fig. 53 Sr. Jorge Senra dos Reis



Fonte: Arquivo Familiar

É como se o instrumento ainda estivesse lá como Sr. Jorge indicou ao mostrar com orgulho seu trombone. E, metaforicamente, o fazer musical sempre permanece, seja nos documentos, seja nas memórias, construindo a identidade da localidade e no senso de

pertencimento dos sujeitos que vivenciaram as práticas musicais, em suas respectivas comunidades.

3.3 Duas Corporações, uma cidade: dinâmicas nacionais em reflexo na sociedade itabiricense

Como plano de fundo da atuação das Corporações Musicais Itabiricenses podemos observar as transformações políticas que o Brasil passava. Materializando a dicotomia entre conservadores e liberais, as bandas Velha e Nova, na cidade de Itabirito/MG demarcaram campos específicos de atuação, que ilustravam no campo do simbólico os períodos da República Velha (1889-1930) e o início da Era Vargas. Este contexto, representado também pela criação da Banda Velha, oito anos depois da Proclamação da República e a criação da banda Nova para atuar nos comícios do Partido Aliança Liberal traduzem aspectos para além da prática musical local. Trata-se da discussão de modelos de governabilidade e alianças políticas numa época crucial para a determinação do futuro do Brasil e de suas cidades de pequeno, médio e grande porte.

A divisão deste espaço social e político, marcada pela atuação de personagens dissidentes de uma ou outra agremiação, marcou a cidade de Itabirito, sobretudo no relato da memória de partícipes que contava também com outros coletivos e organizações, como os clubes esportivos e sociais, as confederações do trabalho e movimentos estudantis. Neste contexto, observamos que a *Corporação Musical Santa Cecília* amplamente representada nos acervos iconográficos do *Acervo Digital de Itabirito*, preservou estreita relação com o Itabiricense Esporte Clube (o primeiro a ser fundado na cidade) e passou a ser identificada pelo seu pioneirismo como a “Banda de Itabirito”. Um relato do componente da Corporação Musical União Itabiricense marca essa diferença dentro da organização social que passava a ser dividida, mas de forma hierarquizada entre os conjuntos musicais “Tinha gente que até falava ao invés de banda nova a banda do União. A banda velha eles [*sic*] falava banda de Itabirito. E a banda daqui eles falavam de banda do União. Aí os músicos foram saindo daqui, foram morrendo, e isso foi acabando, né [...]” (ASSIS; CUNHA; OLIVEIRA, 2015a, p. 75).

Percebe-se a nostalgia do membro da Corporação Musical União Itabiricense ao falar das mudanças que a Banda sofreu ao longo dos anos, mas de grande importância é sua percepção da rivalidade na existência de duas bandas dividindo o espaço social. “Banda de

Itabirito” e “Banda do União”: duas denominações que marcam e reforçam a posição dessas instituições dentro da sociedade itabiricense. Podemos indagar: em qual medida existia uma distinção dos grupos em virtude da tradição? Os que vieram primeiro tinham maior legitimidade na sociedade itabiricense? Provisoriamente, destaque-se que as tensões sobre a república velha e república nova influenciaram pelo viés político e também cultural a cidade de Itabirito, que protagonizava com a disputa do território por duas bandas de música, numa simbolização de uma sociedade dividida entre a modernidade e a tradição. Entre um passado atrelado às origens coloniais e um futuro que apontava para a urbanidade e construção de uma sociedade cosmopolita. E quais seriam os testemunhos dessa cidade em transformação? Quais elementos garantiriam a construção de uma memória para a cidade e uma narrativa que considerasse a modernidade? Jaques Le Goff (1990) afirma que neste aspecto as fotografias dizem de uma construção preponderante do que se quer “eternizar” para uma sociedade, sendo as fotografias uma parte da construção idealizada da cidade e, mais do que isso, parte da construção da memória da cidade:

Entre as manifestações importantes ou significativas da memória coletiva, encontra-se o aparecimento, no século XIX e no início do século XX, de dois fenômenos. O primeiro, em seguida à Primeira Guerra Mundial, é a construção de monumentos aos mortos. [...]. O segundo é a fotografia, que revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica. (LE GOFF, 1990, p. 466–467)

O exercício da construção da memória feita pela sociedade itabiricense e preservadas nas imagens, conforme apresentamos neste capítulo, permite destacar que se buscou uma narrativa visual sobre a cidade construída pelas imagens e não apenas sobre aquelas que registraram os grupos musicais, mas imagens que registram a abertura de novas ruas, construções e edificações, registros de encontros, fundação de movimentos trabalhistas, eventos religiosos, entre outros. A análise iconográfica permite afirmar que, além da construção da memória, o registro das Corporações em atuação ou posada em frente a monumentos e prédios públicos, comunicam uma historicidade que irá constituir também a memória social deste município e assim a busca de uma unificação, como afirma Le Goff (1990).

As imagens do passado dispostas em ordem cronológica, "ordem das estações" da memória social, evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, o que é equivalente,

porque retém do seu passado as confirmações da sua unidade presente. (LE GOFF, 1990, p. 467)

A unificação desta memória social nos registros iconográficos diz também do encontro entre a atuação das Corporações no novo espaço urbano e de como a presença da música tece novas dinâmicas nas cidades, como afirma Jorge Santiago (1998)

Assim, quando elas tocam para festejar os dias santos, as reformas e melhoramentos da cidade, as festas cívicas e as inaugurações do comércio, elas vão, de certo modo, demonstrar que as relações estabelecidas na elaboração do novo cenário urbano são necessárias para tecer o quadro a partir do qual vai se instalar a dinâmica do espaço urbano (SANTIAGO, 1998, p. 196).

E este pertencimento ao território foi refletido também na participação dos indivíduos que compõem cada corporação permitindo e inscrevendo-os em circuitos sociais que legitimam seus fazeres e interagem com o novo urbano e a nova forma de vida

A adesão às sociedades literárias, artísticas e filantrópicas (privilégio de uma classe emergente e cultivada da população urbana), consolida então os interesses e as tendências destes grupos que aspiram um maior reconhecimento social e de sua condição urbana. Ora, da mesma forma que as sociedades musicais, postulam uma inscrição nessas novas formas de expressões culturais da cidade, particularmente, através deste jogo de inter-relações, para os indivíduos das camadas populares, fazer parte de uma sociedade musical vai significar uma forma de integração nessa dinâmica do urbano (SANTIAGO, 1998, p. 197).

Interessante pensar conjuntamente com Jorge Santiago (1998) entendendo que o “fazer parte” era ponto relevante para a participação numa corporação musical. Atentando-se justamente à relevância da atividade musical para determinados grupos sociais, interrogamos, na segunda parte desta tese, como um sujeito afastado de sua terra natal utiliza da música e de suas relações para se inscrever num contexto social e urbano das novas cidades brasileiras do início do século XX. Destacando que a sua condição racial é fato de notória relevância, buscaremos identificar quais foram as estratégias para a participação efetiva nos meios sociais e nos grupos nos quais se insere. Estes movimentos reiteram que a escrita de trajetórias, como a do compositor negro Tertuliano Silva, pressupõe ler sua participação de forma integrada com as relações desenvolvidas dentro de uma sociedade onde estão incorporadas “expressões indiretas explícitas, suas representações, seus cenários, as “fachadas” construídas pelos grupos [e dos indivíduos], os jogos de interação presentes nos bastidores, as cenas de sociabilidade musical e de práticas associativas”. Acrescenta-se ainda a escolha de determinado repertório,

no caso da prática como compositor, de uma música dotada de significado e que irá refletir na receptividade desta sociedade, no qual este sujeito participa.

Pensar e interrogar uma sociedade pela leitura de suas práticas musicais significa pensar quais foram as nuances e dinâmicas deste processo de construção de memória unificada e quais foram os objetos conservados e eleitos para representar uma sociedade moderna itabiritense. A eleição de monumentos, nomes, homenagens, relatos e narrativas, nos contam, pela presença e pela ausência, aquilo que se buscou guardar e aquilo que se escolheu “esquecer” ou não lembrar. A ideia de uma supressão ou não escolha de sujeitos, objetos e momentos aproxima-se da busca por uma organização consciente de manter algo longe ou perto. Porém, determinadas escolhas, acasos e coincidências também permitem um retorno daquilo que a sociedade escolheu não lembrar. O retorno dessa “não lembrança”, desse esquecido pode existir em muitos lugares que a força unificadora da memória construída não alcança, e estão em atitudes individuais de preservação e de conservação que permitem o reencontro com o “esquecido”. Nesta tese, o encontro com parte do acervo do compositor negro Tertuliano Silva permitiu a construção de uma narrativa que se encontrava espaça, com poucos registros biográficos, iconográficos e informações com ausência de precisão. O resto, aquilo que permaneceu, permitiu o entremeio de outros documentos, relatos orais e outros vestígios que comunicaram diversas questões e a mais potente delas é: por que sabemos tão pouco de um compositor atuante na construção da sociedade itabiritense? E foi para responder essa e outras questões que o capítulo 4 traz a trajetória do compositor, pelas lentes da musicologia, mas articulado com um necessário diálogo com aspectos da constituição de sujeitos negros na sociedade e, evidentemente, com os reflexos do racismo na sociedade brasileira.

**SEGUNDA PARTE: Itabirito vista, ouvida, conservada e esquecida:
Tertuliano Silva, sua obra e os acervos itabiritenses**

4. Entre a memória e o esquecimento: Tertuliano Silva sua trajetória e obra (1897-1973)

O crescente estudo de trajetórias de homens e mulheres negras tem se apresentado como uma possibilidade de (re)interpretação da sociedade brasileira do passado. As abordagens temáticas sobre esses sujeitos retratam a atuação de compositores mulatos, mestiços e negros nas vilas, distritos e cidades brasileiras desde a colônia e resultam em trabalhos sobre esses sujeitos elaborados por pesquisadores ao longo dos anos. Comumente focados na relevância de sua atuação ou na conservação de suas obras ou sua atuação em grandes centros de época, esses estudos permitem retratar uma rede de sujeitos que foram praticantes da música e das artes ao longo da história do país e que possuíam algum tipo de vinculação de poder ou função social.

Com outro olhar, verifica-se que, especificamente no início do século XX, emergiu uma cadeia de compositores e instrumentistas atuantes nas cidades do interior do país que tinham estratégica atuação dentro de suas comunidades: compor, praticar e atuar nos diversos contextos que a música fosse executada. Paralelamente, com a emergência desses sujeitos letrados musicalmente, é no início do século XX que começam os primeiros discursos sobre a forma de contar a história da música do país, influenciados pelas discussões da intelectualidade brasileira sobre raça. Nessa dimensão, estratégias que buscaram o “branqueamento” da população brasileira, seja pelos costumes, seja pelo desejo de extinção dos negros e negras do quadro social, foram efetivadas e endossadas por intelectuais e cientistas no início do século XX, influenciando e moldando a concepção identitária da sociedade brasileira e que era refletida também nas primeiras narrativas musicológicas (DO CARMO, 2014; NASCIMENTO, 2016).

Ao percorrer esses estudos, podemos indagar que um dos efeitos transversais das políticas e narrativas adotadas, concretizam-se num conceito sistemático que se materializa em constantes esquecimentos e apagamento de trajetórias ao longo dos anos, como fruto de uma ideia que os compositores e compositoras negros não estivessem em atuação e, quando atuaram, deveriam ser embranquecidos. Mas como foram construídas essas trajetórias? Como os compositores de cidades do interior do estado de Minas Gerais, no início do século XX, atuaram, compuseram e contribuíram para a constituição de cidades modernas na recente república brasileira?

Assim, o objetivo deste capítulo é realizar uma narrativa biográfica sobre a trajetória do compositor, professor e instrumentista negro Tertuliano Silva (1897-1973), através dos vestígios documentais, musicográficos e memórias coletadas sobre sua atuação nas cidades de Januária/MG e Itabirito/MG, interrogando conjuntamente sua condição racial, como homem negro dentro de um cenário de transformação da sociedade no início do século XX.

Na sua passagem por Itabirito/MG, caracterizada por uma atuação diversa, foi um dos responsáveis pela criação de uma identidade moderna e republicana refletida na sua produção musical itabiritense no início do século XX, sendo determinante na construção da sonoridade da cidade, recém emancipada politicamente, tendo composto hinos para os clubes esportivos e sociais *Itabireense Esporte Clube (1915)*, *União Sport Club (1921)* e *Esperança Esporte Clube (1932)* - que até hoje são executados e conhecidos pelos associados de cada agremiação. Apesar de sua música ainda soar, seja na prática ou lembrança de alguns januarenses e itabiritenses, encontramos escassos relatos biográficos escritos por memorialistas e historiadores locais, constando-se aspectos não revelados e até mesmo negligenciados ao longo dos anos. Essa ausência, ou a falta, que se interpõe no relato da trajetória do sujeito, pode ser reveladora de aspectos sociais negligenciados nas histórias locais e a busca por respostas a este apagamento/esquecimento é que norteou a construção desta seção, a partir dos documentos musicográficos e que aproximamos questões raciais e sociais do início do século XX, contexto de sua atuação.

A partir do recebimento de uma parte do acervo musical do compositor³² e indagando a variedade de estilos musicais e usos possíveis das obras localizadas no acervo e a ausência de relatos sistemáticos da sua trajetória, passamos a investigar sua atuação que remonta as primeiras décadas do século XX, seja na sua atuação frente ao *Chôro Democrata (1925)*, seja na *Corporação Musical União Itabiritense (1930)* e nas festividades sacras e profanas da localidade.

Tertuliano Silva, ao acumular suas diferentes atividades musicais, realizou em Itabirito/MG a construção de uma era musical que se atentava à sociabilidade e estabeleceu uma outra organização que deixa de ser apenas eclesiástica, passando a inserir a música em um

³² No decorrer desta pesquisa, recebemos parte do seu acervo pessoal pelas mãos da historiadora Rogéria Malheiros, que foi amiga pessoal da família e conheceu Tertuliano Silva, tocando seu piano, seu saxofone e compondo ativamente.

contexto em que a cidade se organizava para além das funções religiosas e políticas, sobretudo, na década de 1920. Nesse espaço de uma nova sociedade que buscava afastar-se do passado colonial e reposicionar-se pós-emancipação, o fazer musical de Tertuliano Silva ganhou destaque no cumprimento de uma função mais próxima ao fazer cotidiano e popular, em que sua figura se consolida ao longo dos anos.

Assim, este capítulo está dividido em quatro partes: 1) dados de sua trajetória identificados pela pesquisa em fontes documentais, 2) a narrativa a partir do acervo pessoal, 3) uma análise e descrição dos itens presentes nesta amostra da atuação de Tertuliano Silva e, 4) uma reflexão sobre as questões raciais relacionadas ao não-reconhecimento da obra e do compositor.

4.1 De Januária a Itabirito: reconstituindo a trajetória de Tertuliano Silva (1897-1973)

Os registros cartoriais informam que Tertuliano Silva nasceu no Norte de Minas Gerais, na cidade de Januária/MG – banhada pelo Rio São Francisco – no dia 17 de novembro de 1897, filho de José Rodrigues Silva e Maria Rodrigues da Silva, sendo posteriormente adotado³³ por Maria Carolina Serrão Jatobá. As primeiras informações sobre seu contato inicial e sua formação musical é atribuída a *Corporação Musical Lira Januarense*, uma banda de música criada a partir de instrumentistas remanescentes e onde o “menino Terto” teria suas primeiras lições musicais (MATOS, 2007).

Sua permanência na cidade natal perdura a fase dos estudos primários, depois transferindo-se para a cidade de Ouro Preto/MG, concluindo ensino médio e posteriormente ingressando no 10º Batalhão de Caçadores do Exército Brasileiro³⁴. Segundo Fernando Binder (2002), os Batalhões de Caçadores espalhados pelo Brasil costumavam contar em seus destacamentos com a presença obrigatória de um grupo de instrumentistas de percussão e sopro. São atribuídas a essas agremiações o espaço de formação musical para os futuros mestres de Bandas que passariam a atuar no contexto civil e começariam a liderar bandas de música nas cidades onde atuavam, incorporando inclusive aspectos da hierarquia militar. Mais especificamente, o autor comenta que

³³ A verificação do processo de adoção não foi possível em virtude da não localização de documentos comprobatórios. Esta informação é encontrada nos dois relatos biográficos sobre o compositor escritos na cidade de Itabirito (FIORILLO, 1996; NOLASCO, 2007)

³⁴ Ressalta-se que o alistamento militar pode ter sido regido pela Lei Nacional de Alistamento que passou a vigorar no ano de 1916.

A origem da banda moderna localiza-se na passagem do século XVIII para o XIX, tendo as forças militares considerável importância na sua criação e propagação, tanto em termos geográficos, disseminando-as pelos estados brasileiros, como sociais, criando as condições para que ela se expandisse na sociedade civil e associações religiosas (BINDER, 2002, p. 200).

A participação de Tertuliano Silva no Banda de Música do Batalhão de Caçadores rendeu a classificação de músico de 1º Classe e sua atuação não se restringia à prática de instrumentos musicais, realizando também composições como o Dobrado Sinfônico Xadrez, que é narrado por Emílio Nolasco (2007) como uma obra realizada durante um período de reclusão no quartel: “um certo dia surgindo uma discussão com o Tenente Montenegro, então regente da Banda de Música, tal desafio, considerado pelo Regime Militar como indisciplina, levou Tertuliano à prisão por cinco dias, oportunidade que escreveu o dobrado sinfônico Xadrez” (NOLASCO, 2007, p. 71).

Fig. 54 Tertuliano Silva (1897-1973)

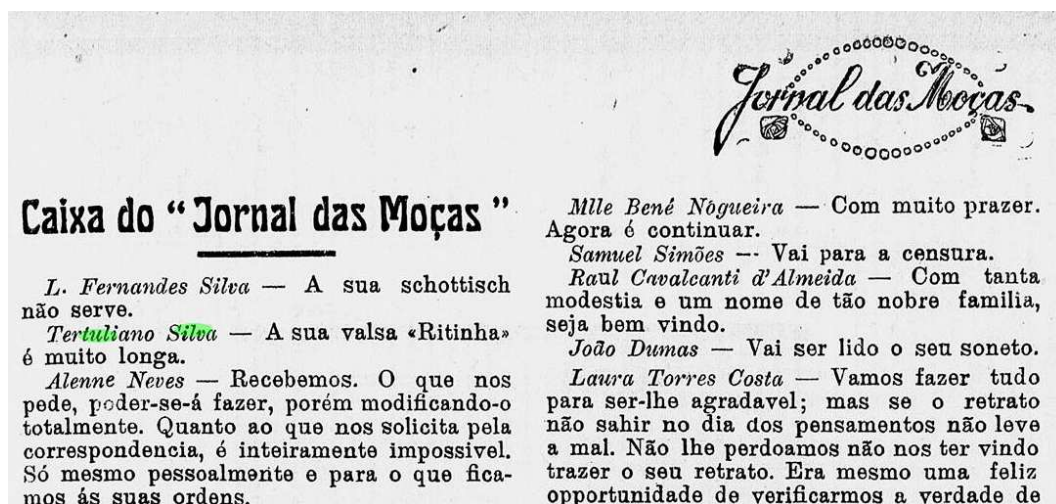


Fonte: Itabirito em Revista (2007)

A sua atividade como compositor é demonstrada também por dois registros localizados no acervo da Biblioteca Nacional, onde duas publicações remetem ao nome do compositor Tertuliano Silva, registrando sua cidade de origem como Belo Horizonte. A primeira publicação está na parte da *Caixa do “Jornal das Moças”* e uma possível mensagem direta ao compositor, juntamente com outras comunicações que o periódico estabelecia com seus interlocutores e

colaboradores. A edição 0124, do ano de 1917, comunica ao compositor, que na época tinha apenas 20 anos de idade, que sua obra, a valsa *Ritinha*, era extensa demais.

Fig. 55 Jornal das Moças (1914 a 1919) Ano 1917 Edição 0124



Fonte: Acervo de Periódicos da Biblioteca Nacional

Esse registro é uma demonstração de que a atividade de compositor já estava sendo desenvolvida perto dos 20 anos e a tentativa de publicação de sua obra no periódico pode corroborar com uma estratégia de circulação entre outros compositores através de um jornal que fornecia a suas leitoras (público-alvo), repertório para ser executado ao piano, ao lado de dicas sobre cultura e moda, hipótese que retomaremos no capítulo 5.

Na edição 0178 do periódico, localizamos a segunda referência ao compositor, desta vez a publicação da valsa *Diva*, dedicada a Diva Beltrão e publicada em 1918. Podemos inferir que nesta tentativa o compositor adequou-se aos padrões do periódico, produzindo uma obra de tamanho adequado e que circulou entre as leitoras do Jornal.

Fig. 56 Jornal das Moças (1914 a 1919)



Fonte: Acervo de Periódicos da Biblioteca Nacional - Ano 1918 Edição 0178

As publicações no *Jornal das Moças* datam do período anterior ao estabelecimento do compositor na cidade de Itabirito/MG, que segundo o cruzamento de fontes apontam para o seu estabelecimento após a sua passagem pelo Batalhão de Caçadores de Ouro Preto, próximo no ano de 1925, aos 28 anos, fundando na cidade o já citado *Chôro Democrata* (1925). Nesse contexto, a cidade de Itabirito/MG já era emancipada politicamente e vivia seus primeiros anos de reorganização social e a busca por uma identidade própria e seguramente “moderna”. Nesse sentido, a proposição de um grupo de choro, remete a articulação da cidade num contexto mais amplo, que demonstram que os agentes sociais e culturais se esforçavam para alinhar a nova Itabirito/MG aos costumes de época, tendo na atuação e formação desse grupo uma ampliação das atividades musicais para além da Corporação Musical já fundada, a *Lyra de Itabira* (1896). Ambos os grupos figuram nesse espaço como as principais fontes sonoras da localidade, fora do contexto eclesiástico. Além da sua atuação como músico, Tertuliano Silva também é nomeado funcionário público municipal e casa-se com Lúcia Silva, tendo uma filha, Thalia

Silva, que também era musicista. Na figura abaixo, a família é retratada em frente à sua casa na cidade de Itabirito/MG:

Fig. 57 Tertuliano Silva, sua esposa Lúcia e Thalia Silva, em Itabirito/MG (s/d)



Fonte: Jornal O Liberal – Acervo Pessoal Ivacy Simões

Em levantamento documental realizado nos arquivos do *Conservatório Mineiro de Música*³⁵, precisamente nas atas de exames e aprovação de alunos e alunas, a admissão do compositor ocorre no ano de 1929 prestando exame para ingresso no curso geral, sendo avaliado por uma banca de professores, que incluía o maestro Francisco Nunes. Tertuliano Silva é aprovado com distinção e louvor, recebendo nota 12, para o segundo ano do curso de Teoria e Solfejo oferecido pela instituição (CONSERVATÓRIO MINEIRO DE MÚSICA, 1929).

³⁵ Ata de Exame Admissional para o Curso Geral (Teoria e Solfejo), realizado no dia 23 de março de 1929, assinada por Francisco Nunes, diretor do Conservatório Mineiro de Música e banca de professores. (CONSERVATÓRIO MINEIRO DE MÚSICA, 1929)

Fig. 58 Livro de Admissões do Conservatório Mineiro de Música

Acta dos exames de admissões do 2º anno
do curso geral (Thema e Solfejo)

Em 21 dias do mez de Marco de 1929 com
a presença do Director Maestro Francisco Nunes
e dos professores Assis Republicano, Pedro
de Castro, Luiz Mulgaco e Alice Alves de Silva
entram em exame e foram approvados no
2º Anno do curso geral os seguintes alumnos.
Stella de Campos Repesqueur Distinccas doze e
Tertuliano Silva Distinccas doze.

Bello Horizonte, 21 de Marco de 1929
Francisco Nunes.
Alice Alves de Silva
~~Assis Republicano~~

Fonte: Conservatório Mineiro de Música/Arquivo Permanente da Seção de Ensino Escola de Música da UFMG

Os registros documentais que atestam as dinâmicas e rotinas pedagógicas da instituição, como a ficha de registro de alunos e as atas de aprovação nos exames finais não comprovam a continuidade dos estudos. Apesar da inexistência de documentos que comprovem a continuidade dos estudos, podemos constatar que sua admissão atesta a inclusão em um grupo seleto de alunos e alunas que frequentavam a instituição, correspondendo à 0,5% da população da capital do estado na época e que para a realização dos exames de admissão os candidatos deveriam comprovar a formação educacional nos níveis básico e médio, segundo Maria Tereza Castro (2012). A não continuidade dos estudos pode ser interpretada pela fixação de residência na cidade de Itabirito/MG ou até mesmo pela sua atuação na cidade e o seu período de regência da *Corporação Musical União Itabiritense*, no qual o compositor é convidado a integrar, a partir do segundo ano de existência da Banda, em 1931.

O período de regência de Tertuliano Silva na *Corporação Musical União Itabiritense* (1930), foi em sequência ao maestro fundador Joaquim Faria, durante os anos 1931 a 1935. Fontes indicam que para o exercício do cargo, provavelmente de forma voluntária, era também ocupante de cargo público no município, que não continha ligação com sua prática de regência na instituição, mas que provavelmente significava sua permanência na cidade.

Esta colocação social, que ora estava ligada à esfera pública municipal, ora à carreira militar e, em outros momentos, à esfera civil de organização da comunidade local, é notória e, nesse aspecto, o maestro foi responsável pela construção da identidade sonora dos clubes desportivos e sociais que foram fundados no início do século XX: o *Itabireense Esporte Clube* (1915), o *União Sport Club* (1921) e o *Usina Esperança Futebol Clube* (1932), todos na cidade de Itabirito/MG. Essas entidades associativas, inicialmente desportivas, inseriram na comunidade itabiritense novos hábitos e costumes, principalmente nas festividades do carnaval. Entremeando o esporte e o carnaval, ambos clubes se consolidam e proporcionam à cidade uma nova dinâmica social, que era refletida nos frequentadores de cada clube, mas que, ao mesmo tempo, foi unificada pela música de Tertuliano Silva. Sobre a interpretação dos hinos, o atual maestro José Vieira, da Corporação Musical Santa Cecília, descreve as situações e o contexto de desenvolvimento desses hinos:

FI: O senhor estava falando no início que na orquestra também teve contato com as músicas do Tertuliano né?

JV: Tive, já estava esquecendo dessa parte. É os hinos, o Tertuliano fez os hinos e eu tenho todos até hoje, ele fez o hino do Esperança, a música, a letra eu não lembro o nome dela... eu vidrava só na música, mas a letra eu sei também. Então ele fez o hino do Esperança, fez o hino do União, dois, e fez dois para o Itabireense também, eu sei todos dois.

FI: Dois porque era um do clube...

JV: Não, todos dois do clube. O do Itabireense, por exemplo, é o 'Itabireense Heroico' que todo mundo "Itabireense heroico, de alma e coração..." e também 'Os Tricolores', "nós somos tricolores, ardentes torcedores, do clube mais querido, embora sempre combatido, brilhando árdusos caminhos...", você vê a letra dele, com música dele, mas os dois hinos são bonitos demais, tem uma inspiração fabulosa na música.

Observamos na resposta anterior que a composição dos hinos foi de grande relevância para as agremiações e o maestro ainda comenta que esteve com o maestro Tertuliano Silva na sede social do *Itabireense Esporte Clube*:

JV: [...] Ele era famoso no nosso meio por causa desses hinos, até hoje os hinos são tocados e todo mundo gosta, a gente vê o amor que o pessoal tem por esses hinos, que isso é uma demonstração da qualidade do trabalho do homem, o trabalho do Tertuliano Silva. Então eu sempre ouvia falar dele tocando as músicas, tocando os hinos, quando

foi uma terça feira de carnaval, o presidente do Itabirense era o seu Valdemar Couto, você já ouviu falar?

FI: Já ouvi falar, li o nome dele uma vez

JV: Ele tinha uma gráfica que foi do Levi dos Santos, o Levi vendeu a gráfica pra ele e o Edésio trabalhou lá na gráfica e ele tinha uma voz muito pitoresca que eu gostava de conversar com ele, ele fala assim "Ô Vitor, nós vamos tocar até quatro horas da manhã e o delegado vai me procurar e você vai ver ele falando comigo, não liga não". Nessa época do seu Valdemar ele me falou na terça-feira de carnaval "Hoje vai vir uma visita aqui muito importante e a orquestra tem que estar afiada, porque é o compositor dos hinos nossos aí, o hino do Itabirense, o hino dos Torcedores", falei "Já sei, seu Valdemar, é o Tertuliano Silva, eu gostaria de conhecer o Tertuliano que eu não conheço ele até hoje". **Quando foi de noite eu estou vendo um movimento lá, nós tocando lá no palco, eu vi um movimento, entrou um cidadão moreno forte, de gravata e tudo, de gravata no carnaval, falei "Será que é aquele?", aí perguntei para um mais antigo que estava lá "aquele que é o Tertuliano?" e o cara confirmou que era ele mesmo.** [grifo nosso] Ele estava vindo com filha, filho, não sei se com esposa também, aí dançaram com o homem lá no meio do salão, chegou o Valdemar, já chegou lá na orquestra "Vitor, toca o hino do Itabirense aí, o senhor Tertuliano está chegando". Nós tocamos o hino do Itabirense e levaram ele para o meio do salão, rolando serpentina, confete, fizeram um agrado pro homem, coisa de louco, tocamos o hino do Itabirense e falei pra gente tocar o outro sem parar o ritmo, dos Torcedores, aí tocamos também e o homem dançava alegre olhando para a orquestra, muito bonito os hinos, eu sempre achei e ele deve ter achado uma beleza tocando as composições dele que fizeram sucesso sempre, do Itabirense e do União. Ah, ele foi no União também, fiquei sabendo que ele foi lá e foi recebido a mesma coisa.

FI: Interessante isso, ele era uma pessoa que estava nos três clubes

JV: É, ele compôs nos três clubes quando ele morava aqui, quando ele estava aqui, esses hinos são antiquíssimos, não sei de quando, mas é do carnaval do tempo de carros alegóricos, que era um sucesso no carnaval de Itabirito, eu era menino e lembro dos desfiles de alegoria

FI: Como se ele tivesse deixado uma marca na cidade, tenho visto muito isso, também conheço a história dos hinos como o senhor falou aí, realmente todo mundo lembra da família cantando o hino do Itabirense, a própria composição (...) que é dele.

JV: Interessante que até hoje quando a gente vai com a banda tocar em algum evento nos clubes, em algum clube, eles pedem pra tocar o hino, aí a gente toca. Aquilo está na cabeça, o União quer o hino do União, o Esperança quer o hino do Esperança, Itabirense quer o hino do Itabirense, a gente tem que estar prevenido...

FI: E a banda toca os três?

JV: Toca os três

Percebemos, a partir da visão do maestro Vieira, que a composição e prática de execução dos hinos na cidade se tornou um costume que requer preparo das corporações para estarem sempre prontas para a execução.

A atuação pode ser interpretada nos registros hemerográficos, apontando para uma circularidade da obra de Tertuliano Silva em outras cidades mineiras, como podem ser observadas nos programas de concertos realizados na cidade de Uberaba/MG, que atestam a execução de dobrados de sua autoria por bandas de música locais, militar e civil. No primeiro registro localizado, uma edição de 1934, o Jornal *Lavoura e Comércio* cita a execução do

dobrado 71, como encerramento da apresentação da Banda de Música do 4º B.C. [4º Batalhão de Caçadores]:

Fig. 59 Programa Banda de Música B.C. - Dobrado 71 (1934)

MUSICA NO JARDIM
 A apreciada banda de musica do 4.º B. C. realizará amanhã, no corêto da praça Rui Barbosa, das 19 às 21 horas, uma brilhante retreta, obedecendo ao seguinte programa :
 1.ª PARTE : — I Dobrado — "Plínio de Carvalho", Bovolenta; II Valsa — "Olhos que matam", J. Magalhães; III Samba — "Oh Brisa", L. Bastos; IV Sinfonia — "Guarani", C. Gomes.
 2.ª PARTE : — V D. Sinfonico — "Il Pastori delle Puglie", L. H.; VI Valsa — "Reissurreição", Magalhães; VII Sinfonia — "Junto de Minha Esposa", R. Frateschi; VIII Dobrado — "71", **Tertuliano Silva**.

Fonte: Acervo de Periódicos Acervo Público Mineiro

Já no ano de 1953, o Jornal *Lavoura e Comércio* noticia a execução de uma obra de Tertuliano Silva, durante a alvorada que abrisa a "Semana da Arte", na cidade de Uberaba, com apresentação da *Associação Musical Uberabense Santa Cecília*, executando o dobrado Tenente Chaves:

Fig. 60 Alvorada de Abertura da Semana de Arte - Uberaba (1953)

A "Semana da Arte" será inaugurada amanhã

A "Semana da Arte" será brilhantemente inaugurada amanhã, dia 19.

A CONFERENCIA DO SR. ABGAR RENAULT
 A conferencia do sr. Abgar Renault, que devia ser realizada as 9:30 horas, no Cine-Metropole, foi transferida, por motivo de força maior, para as 16:30 horas, no mesmo local.

VISITA A'S EXPOSIÇÕES
 A visita as exposições de pintura, escultura, desenho, taxidermia, fotografias, etc., instaladas no edificio da Sociedade Rural, será realizada as 14 horas.

SERVICO DE ALTO-FALANTE
 Os serviços de alto-falante, no Cine Metropole, durante a conferencia do sr. Abgar Renault serão executados, precisamente, pelo sr. Abel Santos Anjo.

ALVORADA
 Amanhã, as 5 horas, a banda da Associação Musical Uberabense, Santa Cecília, dará

do inicio a "Semana da Arte", executará o seguinte programa: —

1.ª PARTE
 J. Faria, Dr. Antonio Prospero — Dobrado
 M. A. Santos — Sargento Ozorio — Dobrado.
 M. Bartolucci — Intermezzo — (Visione)
 G. Verdi — Canto del Lombardi — (aria das opressões)
 J. Antonio — Conte. Pinto — Dobrado.

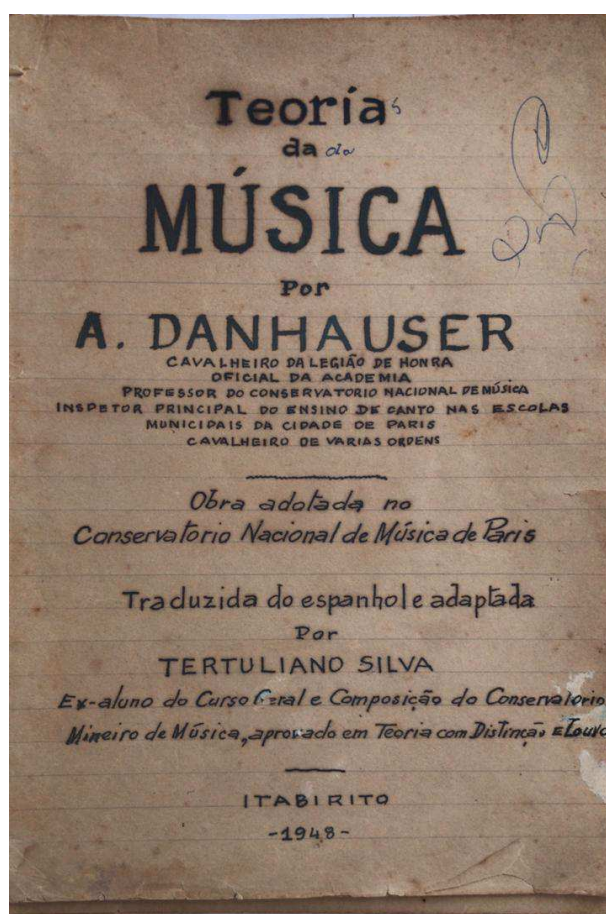
2.ª PARTE
Tertuliano Silva — Tente. Chaves — Dobrado.
 V. Bellini. Norma — Fantasia.
 J. S. R. Dornas Cel. Alvim — Dobrado.
 Benedito Santiago dr. Odilon Fernandes — Dobrado.
 (Homenagem da Banda ao seu presidente). Tocará sob a regencia do maestro Teófilo Riccioppo vindo especialmente de São Paulo para as comemorações da Semana da Arte nesta cidade.

Fonte: Acervo de Periódicos Acervo Público Mineiro

Para além dos jornais, da iconografia e dos relatos dos memorialistas, a reconstrução da trajetória do compositor, apoiou-se em um dos itens do acervo pessoal (que deu origem a este levantamento documental): a tradução do livro a *Teoria da Música*, de A. Danhauser,

empreendida por Tertuliano Silva, no ano de 1948, em Itabirito/MG, e que corrobora com sua passagem e/ou admissão no curso de Teoria Geral e Composição pelo *Conservatório Mineiro de Música*³⁶, e que aponta também para a sua atuação como professor de Música, em outros contextos.

Fig. 35 Capa da Tradução do Livro Teoria da Música, realizado por Tertuliano Silva (1948)



Fonte: Acervo Tertuliano Silva

A assinatura da tradução na cidade de Itabirito/MG pode indicar que, durante sua atuação na cidade, Tertuliano Silva demonstra não apenas o domínio da teoria musical, mas de alguma maneira pode apontar a necessidade de fazer circular uma obra que corroborasse com sua prática, como professor de música, tendo o material didático em língua portuguesa, auxiliando também na instrução de outros alunos, que não contavam com escolas regulares de

³⁶ Foi a partir deste item documental que buscamos localizar a admissão do compositor no Conservatório Mineiro de Música.

música. Com isso, necessitava dos espaços e dos mestres das Corporações Musicais para o desenvolvimento e prática com seus respectivos grupos, e serem responsáveis pela formação musical dos novos instrumentistas e cantores.

Percorrida as possibilidades de pesquisa em torno da trajetória do compositor na cidade de Itabirito e Belo Horizonte através das fontes documentais (iconográficas, bibliográficas, musicográfica e hemerográficas), o contato com pesquisadores na cidade de Januária/MG e a leitura de memorialistas, foi substancial para a complementação da pesquisa. Inicialmente buscando as instituições que o maestro Tertuliano Silva trabalhou. No seu retorno à cidade, no final da década de 1950, mapeamos sua atuação no Curso de Formação de Professoras Normalistas, do Colégio Olegário Maciel, que ocorreu nos anos de 1959 à 1964, lecionando as disciplinas de Educação Musical, Didática, Metodologia, Prática e Canto Coral (disciplinas atestadas pelos livros de ponto). A documentação escolar, como as assinaturas nos livros de ponto da instituição, os documentos contábeis da escola, solicitações de pagamento de horas extras aos professores e remunerações recorrentes de obrigação da Secretaria Estadual de Educação atestam a passagem inicialmente narrada apenas pelos memorialistas locais.

Fig. 61 Livro de Ponto - Colégio Olegário Maciel

Ponto do dia 24 de maio 1963 6º curso
Obs

Secretária		Alma Bailes B. Campo	
Aux. Secret.		Telesinha Gonçalves do Esp. Santo	
Bibliotecária		Maria Idalva Carneiro Couto	
Inspetora		Maria Góes de Lima	
Inspetora		Melina Lupina	
Servente		Pedro Alcantara da Silva	
Servente		Benjaminas G. da Silva	
Porteiro		Jose ^{da} da Corria	
		Curso Formação	
Biblioteca	1º ano	Maria Idalva Carneiro Couto	
Ingles	2º "		
Portuguis	3º "	Maria Inez Lupina	
Ingles	1º "		
Biol. Hig.	2º "	Jan Filh.	
Did. Brasileira	3º "	Joana de Andrade Oliveira	
Música	1º "	T. Telo	
Religião	2º "	St. José Juli	
Snt. Ed. Did.	3º "	Joana de Andrade Oliveira	
Est. Soc. Bras.	1º "	Roberto	
Snt. à Ed.	2º "	Joana de Andrade Oliveira	
Biblioteca	3º "	Maria Idalva Carneiro Couto	
Snt. à Ed.	1º "	Joana de Andrade Oliveira	
Matemática	2º "		
Música	3º "	T. Telo	
		Curso Formação	
	1º ano	Hilda Araújo	
	1º " B	Luizina Itabiana	
	2º ano	Loucy Sá	
	3º "	Helena Cristina Pinheiro	
	4º "	Maria das Dores Lacerda	
	5º "	Betina de Almeida Neta	

Fonte: Arquivo da Escola Olegário Maciel – Januária/MG

Visualizamos no registro acima sua atuação no Curso de Formação de Professoras lecionando em Música para o 1º e 3º anos. Identificamos a assinatura do compositor atrás da comparação de sua caligrafia em outros documentos oficiais e musicais, comparando com outras abreviaturas do seu primeiro nome e os traços do segundo nome. Sobre o trabalho nesta

instituição, entrevistamos Dona Maura³⁷ fundadora da Casa da Memória³⁸ e também professora do Colégio Olegário Maciel, que se recorda da convivência com o compositor Tertuliano Silva e descreve sua atuação nas disciplinas.

Trabalhei... na época do centenário de Januária. Trouxeram ele... Tertuliano. Sei que a família era gente humilde. Não tinha muito valor porque era preto, né? o negro é discriminado, talvez não davam muito valor a ele... Tertuliano Silva lembro, lembro... ser fechado, mas muito brincalhão, gostava de tomar também [...] Ele formou um coral aqui [Januária (MG)], depois que ele foi embora acabou o que ficou dele ficou mesmo, porque ninguém falava em nada, no centenário apareceu um “CD”[sic]. Ele fez a letra e música dele, a música já estava feita já chegou aqui o disco... Na voz também de um político aqui... Sebastião Carlos.

A pergunta realizada a Dona Maura na entrevista sobre o compositor e sua atuação durante o retorno a Januária (MG), versava sobre a origem familiar e sua condição socioeconômica. Observa-se uma imediata ligação que corrobora com a hipótese de que a condição racial atravessa a atuação do compositor em sua cidade de origem e também nas demais localidades.

FI – Tertuliano, lá no Olegário, como é que era lá a época que a senhora lecionava com ele, encontravam lá né, como é que era, a senhora falou mais ou menos dele...

MA – [Alguém chega], você sabe como é jovem né? Um professor novinho, bonito, branco, do olho verde, não precisa ser branco não, mas tem o olho verde, mas era uma pessoa feia, porque ele era feio, era negro, feio, fechado, ‘fechadão’ as meninas, faziam anarquia quando chegava, tinha apelido, mas muita gente respeitava, mas também ele não incomodava muito não, tava nem aí pra nada. Ele bebia, gostava de uma birita, os amigos deles todos eram de farra, era Sebastião Carlos, era da gangue mesmo, era do povo da cultura e o povo da cultura não é muito santinho não.

A associação de Dona Maura com a fisionomia do compositor Tertuliano Silva revela aspectos relacionados com a imagem do homem branco e a beleza e a imagem do homem negro como sendo feio. Podemos interpretar este fato como revelador de um pensamento que cercava, não só as alunas e alunos do colégio, mas também a sociedade januarense. O reaparecimento do compositor na cidade, foi próximo ao centenário e muito conectado com a força política de Sebastião Carlos:

³⁷ Entrevista realizada com Dona Maura na Casa da Memória em Januária/MG no dia 17 de maio de 2022.

³⁸ Espaço dedicado a conservação de arquivos, documentos e obra de arte da cidade de Januária/MG, atualmente fechado ao público por problemas estruturais. É mantido com recursos de uma associação, composta por voluntários.

FI – Ah sim, quando ele voltou aqui no centenário?

MA – No centenário foi quando ele apareceu, ficou aqui, então foi aos palanques, o autor de *Januária Terra Amada*, uma música muito bonita, todo mundo gostava da música, todo mundo cantava, mas parou aí. Mas ele deixou a semente, começou com Tertuliano, era chique, só andava de terno. Dava aula, ele ia dar aula na Escola Normal, a Escola Normal pegou e não quis soltar pra ninguém... mas ele tinha o grupo dele, esse Tião Carlos era amigo dele, esse Tião Carlos que eu falei, isso aí foi o que alavancou a cultura aqui em Januária

FI – Eles faziam seresta, essas coisas?

MA – Faziam seresta, tudo isso

FI – A Thalia gravou com o Sebastião Carlos a música?

MA – Não entendi

FI – A Thalia, se ela gravou com ele, ela veio no centenário

MA – Ela veio uma vez e ele não estava

FI – Mas ela veio cantar no centenário?

MA – Ela cantou, teve show lá no Cine Januária. Então lá ela ficou muito feliz... não, ele estava aqui ainda, ela ficou triste porque ele tava bebendo, aumentou a bebida, "foi muito triste porque pai estava bebendo demais"

FI – Era fim de carreira?

MA – Fim de carreira, ah "Já fiz o que tinha que fazer". Só que as pessoas às vezes encerra... ninguém fala em Tertuliano Silva, ninguém, fica atrás dos outros, mas Tertuliano Silva ninguém fala.

Observamos também no relato de Dona Maura, que o compositor à época fazia o uso de bebidas alcoólicas, o que, de certo modo, decepcionou sua filha, ao perceber o pai bebendo de forma demasiada. Curiosamente, apesar dos indícios de uma carreira em decadência, é próximo aos anos de estada em Januária/MG que o compositor realiza obras com conexões ao universo popular, com poesias e música de sua autoria.

Esse retorno a Januária/MG no fim da década de 1950, que é simbolicamente marcado na composição *Januária Terra Amada*, com poesia e música de sua autoria, descreve a cidade a partir da perspectiva das belezas naturais da cidade e, nessa ideia, para a memorialista Vera Matos[s.d], a música descreve a íntima relação do compositor com a cidade e a saudade da terra onde nasceu, combinando nos versos e na música a relação imagética de uma cidade à beira do Rio São Francisco que incorpora a vegetação, o clima e sua história numa conexão que revela o “senso de barranqueiro” (MATOS, 2007).

A Casa da Memória possui uma cópia da canção, realizada pelo próprio compositor que se encontra emoldurada e é apresentada com muito orgulho por sua fundadora. Após um longo tempo de entrevistas, Dona Maura solicitou a atual presidente que subisse até o setor de

exposições (que se encontra interditado) para trazê-lo até a sala que realizamos a entrevista e segurando o quadro entoou³⁹, o que os januaenses consideram como sendo seu segundo hino:

Fig. 62 Dona Maura e partitura Januária, Terra Amada



Fonte: Registro Fotográfico Filipe Nolasco (2022)

A gravação desta canção encontra-se no disco *Saudades pra você* com duas composições: *Januária, Terra Amada*, interpretada por Tião Carlos (lado A) e *Angelus*, gravado por Thalia Silva, filha de compositor. Esse disco, segundo Edilberto Fonseca (2016), registra e transmite bem as características das sonoridades da região:

Ouvindo-se a cantiga de Tertuliano Silva na voz de Tião Carlos é possível entender um pouco do que diz Milton ao lembrar que “a seresta era o forte de Januária”. Marta Ulhôa (1991) aponta que na maior cidade da região, a vizinha Montes Claros, a tradição das serestas ainda é igualmente forte, o que vale para várias cidades mineiras, como a famosa Diamantina. É emblemático o fato de que a primeira música gravada seja não só a de Tertuliano Silva, hoje um verdadeiro hino da cidade, mas por Tião Carlos, que transitava pelo universo midiático e da produção cultural local (FONSECA, 2016, p. 48).

Assim como *Januária Terra Amada*, *Angelus* é também uma canção costumeiramente executada nas serestas de Itabirito/Minas Gerais, sua melodia é lembrada com frequência por

³⁹ Dona Maura interpretando trecho da canção Januária, Terra Amada (vídeo não-listado): <https://youtu.be/jhEf4ID219k>

grupos locais e aqueles que vivenciaram o auge das serestas na cidade. Foi também registrada em fita cassete e em CD nas comemorações do centenário da *Corporação Musical Santa Cecília*.

*Angelus*⁴⁰

Tertuliano Silva e Ana Ampelia C. Mendonça

Vai a tarde calma
Velando o azul dos céus
Cai sobre minh'alma
De um vago sonho véu
E quando de tarde
Se extingue a luz solar,
Que este peito, que já não arde volta a palpitar

O sol a rir
Feliz, num vibrante ardor
Faz nos jardins abrir
A verde ramada em flor.
Porém quando nos vem, ungir
Da noite o sutil pador
É que o luar nos faz sonhar de amor...

O universo da canção popular passava a integrar as composições de Tertuliano Silva de forma mais direta, com letras que falavam das belezas naturais, do ritmo do dia e também dos amores. Em outro contexto de entrevistas, o maestro Augustão, que foi aluno do compositor, narra fatos ligados à vida do “mestre Terto”, incluindo a criação de uma banda de música, sua relação com Sebastião Carlos, a vida boêmia e sua exímia capacidade de ensino e regência:

MA: O contato que eu tive com Tertuliano Silva foi próximo ao centenário, em 59, porque quando estava aproximando o centenário de Januária, eu estava sob o comando do professor Firmino, também era januarense, foi regente do 5º batalhão como eu te falei, ele veio, o Tertuliano veio pra cá, que foi quando ele compôs a música 'Januária Terra Amada', "Januária Terra Amada, louro agreste da chapada...", e outra música que a filha dele canta junto com Sebastião. Então quando eu tive contato com ele foi na posse de Sebastião Carlos, que ele veio para aqui, ele era funcionário do estado, ele veio para aqui como inspetor de ensino no colégio, aí formou um coral aqui em Januária. Ele comandou uma banda, essa banda após o centenário o mestre Pires foi embora e a banda ficou paralisada, quando Sebastião Carlos foi eleito em 62, tomou posse em 63, aí Tertuliano reuniu aqueles músicos e nós tocamos na posse e na posse do prefeito de Itacarambi, porque quando Sebastião Carlos foi eleito, o primeiro ato dele foi emancipar Itacarambi, porque era eleitorado de um

⁴⁰ Gravação MGL – Part. 1001 – Interpretação Thalia Silva

adversário político, aí emancipou e nós fomos tocar lá, aí tocamos numa festa do divino aqui, de santo preto, aí ele acabou indo embora. [...]

MA: Não sei, acho que não. Inclusive Adelmo, montou escola de música com nome dele lá no Cine Januária, escola de música Tertuliano Silva, porque quem fundou uma banda aqui em Januária, porque tinha paralisado as bandas tudo na década de 60, 70, sei lá, final de 80. Aí Maurílio Arruda, você conheceu? Foi prefeito de Januária. Ele era secretário de Conceição Lima, secretário de educação e eu trabalhava na merenda escolar. Falou "vamos formar uma banda aqui? Criar uma banda aqui", ele já estava exercendo a advocacia, ele fez o estatuto, tá até aí, fez o estatuto e me chamou lá, pediu minha opinião. "Pode por Tertuliano Silva", "Posso? Boa ideia". Corporação Musical Tertuliano Silva, registrou o documento, depois Adelmo, meio atrapalhado, colocou Escola de Música Tertuliano Silva, lá no Cine Januária. Até hoje tem a placa lá.

A placa, a qual se refere o maestro Augustão, encontra-se ainda na fachada do prédio onde funcionava também o *Cine Januária*:

Fig. 63 Placa da antiga escola de música Tertuliano Silva, Januária/MG



Fonte: Registro Fotográfico Filipe Nolasco, 2022

O maestro Augustão também demonstra sua admiração pelo compositor e sua atuação em terras januarenses:

MA: Ele foi classificado entre os dez primeiros regentes de Minas Gerais e do Brasil. Eu tenho um dobrado dele aí, a partitura tá aí, eu peguei e copiei umas partes, porque estava meio estragado, chama Vitória o dobrado, composição de Tertuliano Silva. Nós tocamos, quando mestre Firmino veio, ele trouxe as partituras de Tertuliano Silva, se eu não me engano "O Último Adeus é dele" [cantarolando]. Então como não tinha as outras partituras, eu peguei aquela parte, como eu já conhecia o dobrado eu copiei várias partes para o Vitória, uma sozinha, porque as outras fui eu que fiz.

Ao ser perguntado sobre a fisionomia de Tertuliano Silva, o maestro Augustão, descreveu o lado boêmio do compositor nos tempos em que viveu em Januária/MG, frequentando a noite da cidade:

FI: O senhor lembra dele, da fisionomia dele?

MA: Lembro, lembro. Ele era cabarezeiro, só vivia no cabaré. Ele era fortão, alto, mais forte que eu, ouvido fora do comum. Novo tinha eu e mais três colegas nossos lá na esquina do cabaré, sabe aquele bequinho do cabaré que sai lá (...), lá tinha o cabaré de Goiânia, cabaré de Marina, nós tudo terminava o cinema 9 e meia, 10 horas e ia pra lá pro cabaré, eu mais os três (...), devia ter seus 80 anos. Aí passou por nós assim, enquanto isso, quem vê pensa que é mentira, quando ele distanciou pra entra lá no salão do cabaré e um senhor era meu colega que era muito malandro gritou "Tertuliano Silva", aí Leonel voltou a gritar ele "Tertuliano Silva", ele já viu que era malandragem, Leonel gritou ele três vezes, ele já viu que era malandragem, daí a pouco nós continuamos, ele atravessou devagarinho, atravessou o bequinho estreito e entrou lá pelo cabaré de Marina e veio sem a gente perceber e ficou escutando a voz nossa, nós era três ou quatro, chegou para o mesmo cara que estava gritando que era Leonel "Você me respeita que eu não sou..." "o que eu fiz?", "você estava gritando meu nome aí, meu nome é muito sagrado, faça o favor e pegue seu lugar", ele conheceu pelo ouvido a voz do cara.

A coleta e interpretação desses indícios documentais, hemerográficos, fonográficos e memórias nas cidades pesquisadas demonstram a complexidade e diversidade de atuação do Maestro Tertuliano e que não se restringia apenas a Itabirito/MG e Januária/MG, como apresentado. A circulação do seu repertório nas retretas musicais de Uberaba/MG e Uberlândia/MG e também a sua passagem por Belo Horizonte/MG podem indicar que suas composições são, em tese, adaptáveis aos conjuntos musicais dos quais ele não estava à frente e também atestam a receptividade das composições e arranjos para outros contextos e práticas.

Trazemos no próximo tópico, uma descrição e análise do conteúdo do Acervo Pessoal do compositor e das obras que foram preservadas, buscando outros elementos que ajudem na compreensão e adensamento da narrativa sobre a trajetória de vida do compositor.

4.2 Nota Arquivística

Compreender essa pequena parte do acervo de Tertuliano Silva como uma fonte para pesquisa musicológica significa também realizar um retorno aos acervos musicais, reconhecendo seu valor e desenvolvendo trabalhos que localizem os documentos musicais como importantes elementos para a sociedade, sendo possível atribuir a esses documentos um interesse social e posterior valor como patrimônio musical, conforme afirma André Guerra

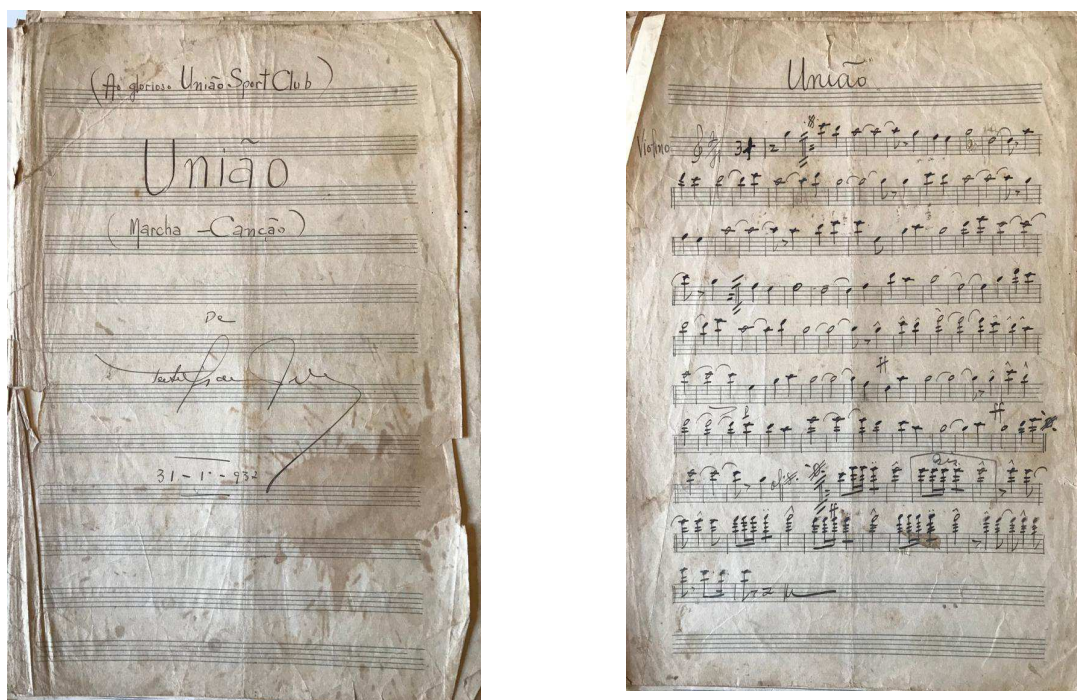
Cotta (2006): “os acervos musicais estiveram, até muito recentemente, em uma espécie de limbo, não sendo considerados, do ponto de vista das políticas públicas, nem patrimônio documental, nem patrimônio cultural” (COTTA, 2006, p. 26).

Segundo Loque Arcanjo Júnior (2012, p. 15), “os documentos musicais devem ser problematizados enquanto fontes que não dizem por si só e que por isso devem ser analisadas como construções com significados particulares”. Nesta perspectiva, a proposta de descrição do conteúdo propõe uma leitura em que os acervos musicais particulares são articulados com a sociedade, com a cultura, com a história e com a música, descrevendo não somente o conteúdo musical, mas também os entornos de composição do documento, elaborando conexões que auxiliem na compreensão da trajetória de Tertuliano Silva.

As obras que compõem o acervo⁴¹ estão compreendidas dos anos de 1926 a 1952 e foram reunidas e assinadas pelo seu proprietário nas cidades de Itabirito/MG e Belo Horizonte/MG. Dentre os itens, encontra-se o arranjo do hino do já citado clube *União Sport Club* para a formação próxima ao *Chôro Democrata (1925)*, em que é demonstrada, através da iconografia, onde sua instrumentação contempla: violino, violões, cavaquinho, flauta transversal, trompetes, clarinetas, trombones e baixos. Na composição localizamos as partes cava dos instrumentos, que são exemplificados abaixo, através da parte cava do Violino:

⁴¹ A proveniência e a guarda deste acervo ficou, há anos, com a filha do compositor, Thalia Silva, que residiu e atuou na cena musical de Belo Horizonte. A proximidade com a família Malheiros (anterior detentora do acervo) e sua respectiva ligação com o *União Sport Club (1921)*, fez com a filha confiasse a guarda desse acervo à senhora Mimita Malheiros, que posteriormente foi passado a historiadora Rogéria Malheiros.

Fig. 64 Parte Cava: Hino do União, Tertuliano Silva (ATS)



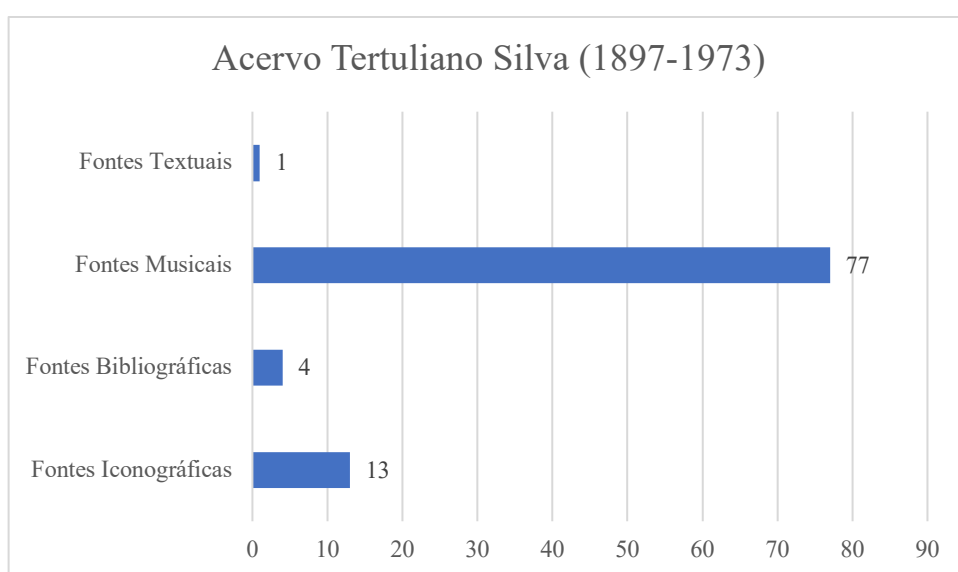
Fonte: Acervo Tertuliano Silva

O cruzamento das fontes, manuscritos e iconografia do *Chôro Democrata* (1925) atribui similaridade entre o que permanece no acervo de Tertuliano Silva e o que é registrado em fotografias do grupo formado por ele. Essa aproximação pode remeter ao uso das partes pelos integrantes do grupo e também à caligrafia musical que é do próprio arranjador e compositor do Hino.

É possível analisar o acervo musical de Tertuliano Silva como uma ilustração indiciária da atuação do professor, maestro e compositor. Sabe-se que este acervo é apenas uma parte da obra e que nele encontram-se composições autorais, outros autores, fotografias, excertos de livros e uma tradução do livro *a Teoria da Música*, de A. Danhauser, como já mencionado.

Noventa e cinco itens foram conservados e não possuíam uma inventariação prévia ou descrição do conteúdo. Para início do trabalho com os itens do acervo, realizamos a inventariação, que incluiu a identificação nas obras das seguintes informações: título, ano, autoria (Letra e Música), dados extramusicais (assinaturas, marcas de leitura e escrita, carimbos de procedência), preço (para partituras impressas) e observações gerais do estado de conservação.

A organização física do material deu-se da seguinte forma: separando as composições de Tertuliano Silva e as demais obras presentes no acervo. Com essa divisão, foi possível identificar duas formas de apresentação das Fontes Musicais que eram também composições autorais: manuscritas e impressas. No conjunto de obras de autoria de outros compositores, identificamos duas obras que foram doadas ao grupo *Chôro Democrata*, no ano de 1942, e, em sua maioria, obras para piano e voz. Assim, podemos quantificar os itens deste acervo a partir das categorias estabelecidas e pelas características gerais das obras, em quatro categorias:



Gráf. 1 Quantitativo Acervo Tertuliano Silva

A partir deste mapeamento inicial, propomos agora uma análise e descrição do material, propondo uma divisão de duas categorias mais representativas quantitativamente no acervo: obras autorais e partituras impressas.

4.3 Análise e Descrição Material

No conjunto de Fontes Musicais identificamos 12 obras autorais, entre elas um arranjo para o Hino do *União Sport Club*, um rascunho/esboço de um hino em homenagem ao *Club Atlético Mineiro*. Além de um ciclo de quatro canções escritas em 1952, nas cidades de Itabirito e Belo Horizonte/MG: *Concita* (1952), *Saudade... é amor* (1952), *Desde que meu amor morreu* (1952), *Destino Ingrato* (1952). Essas composições apresentam-se escritas ora em tinta esferográfica, ora também em grafite, contendo inclusive canções que se repetem. Um dos

exemplares do acervo é uma composição impressa, porém não editada ou assinada por casas musicais ou editoras, que é a composição *Canção do Soldado Mineiro* (1930)⁴², escrita em Belo Horizonte/MG e esta é a única composição autoral reproduzida com recursos tipográficos:

Fig. 65 Capa e Folha 1 da *Canção do Soldado Mineiro*, Tertuliano Silva (1930)



Fonte: Acervo Tertuliano Silva

Neste primeiro conjunto de obras autorais, é possível determinar que as composições foram realizadas sobre temas que provavelmente estariam mais próximos da vida privada de Tertuliano Silva. Com exceção do hino ao *União Sport Club*, as demais obras se inserem no âmbito particular, refletindo inclusive em sua arregimentação uma formação menor, e voltada para a prática muito comum em saraus particulares: o uso do piano e da voz. É comum nessas composições também a tratativa de temas que seriam, a princípio, tratados pelo autor de maneira especial, como o amor e a carreira militar, a qual Tertuliano Silva dedicou em homenagem ao soldado mineiro. Em ambos os temas, percebe-se o caráter privado das composições, podendo ser algo próximo a uma espécie de autobiografia, ou auto narrativa de situações vividas pelo compositor.

⁴² Disponível em vídeo, interpretação de Filipe Santos (barítono) e Felipe Malaquias (piano): <https://youtu.be/yk2EmI-MPyk>

Em contraponto dessas obras que aqui aproximamos do compositor no âmbito privado, as demais composições de Tertuliano Silva que circularam o estado de Minas Gerais e estão presentes nos acervos das Corporações Musicais de Itabirito/MG como dobrados, marchas e valsas, são comuns de serem encontradas sob a guarda das bandas de música, voltadas ao espaço público.

O outro subgrupo dentro das Fontes Musicais é composto por 63 partituras impressas e editadas pelas casas de artigos musicais, muito comuns nos grandes centros urbanos, principalmente no Rio de Janeiro dos séculos XIX e início do XX. Neste conjunto de obras, estão contemplados diversos gêneros musicais, que foram propulsores da afirmação dos estilos musicais brasileiros, como: *samba*, *valsa*, *marcha*, *canção*, *schottish*, que apontam inclusive para um diálogo com as práticas cosmopolitas, conforme sugere Cristina Magaldi (2013).

Ao analisarmos as 63 obras integrantes ao acervo do maestro Tertuliano, rastreamos uma parte da produção de partituras impressas que circularam e estiveram presente nos grupos e nas práticas musicais do início do século XX. A reprodução (gráfica e sonora) desse repertório pode guardar aspectos referentes a uma circularidade e, com isto, também pode estar refletida na construção e na afirmação de uma cultura nacional. Podemos considerar esta hipótese, se entendermos que as partituras impressas carregam significados maiores que a própria música ou resultado sonoro. A maioria das composições são para piano e voz, e essa formação pode favorecer, em suma, a circularidade de um repertório que seria interpretado por grupos musicais que eram integrados além da voz e do piano.

Entendemos que, ao contrário dos centros urbanos e econômicos como o Rio de Janeiro e Belo Horizonte, que construíram uma relação estreita com o piano, é necessário interrogar como as pequenas cidades, antigas vilas e distritos, tais quais a cidade de Itabirito conhecida por Tertuliano Silva, vivenciaram essa experiência da expansão da produção musical urbana, que explode no final do século XIX e se consolida no início do XX. Se as sociedades aristocráticas do Rio de Janeiro passam a enxergar e a desejar o piano como um objeto de luxo e demonstrativo de riqueza e de capital, colocando-o como central no estilo de vida, onde seria possível vivenciar as modas, os estilos e o gosto de uma época numa sociedade que não

experimentou em sua totalidade a *pianolatria*⁴³? É verdade que existiram, na sociedade itabirritense do século XIX e XX, pianos e pianistas, mas pelos indícios e relatos de memorialistas, o acesso a esse artigo de desejo da alta sociedade era para poucos e não contemplava uma grande coletividade.

Esse argumento fortalece a importância de sujeitos letrados musicalmente como Tertuliano Silva. Sem a presença de sujeitos com conhecimento musical, o acesso às sonoridades que ditavam a moda ficava comprometido e distante da maioria das pessoas, que vivenciariam essa experiência apenas nos cultos religiosos e nos atos públicos políticos que contemplavam com entusiasmo a presença de corporações musicais. Assim, a atuação de sujeitos letrados musicalmente como Tertuliano permitia o uso dos repertórios circulantes e, em certa medida, as partituras impressas eram as fontes que permitiam a criação de arranjos para os contextos distantes das práticas sociais das grandes metrópoles.

O escritor Machado de Assis eterniza, no conto *O Homem Celebre*, uma leitura sobre os homens que dominavam a arte musical na virada do século XIX para o XX e que trouxeram na música parte da transformação e efervescência social que o país vivia. O país que havia, com atraso, abolido a escravatura e posteriormente proclamado a república buscava construir também um caminho que o estabeleceria identidade e costumes próprios.

Esse contexto é analisado e observado por José Miguel Wisnik (2008) como um momento de crise e fortes transformações da sociedade: emerge do texto de Machado de Assis, segundo o autor, uma recorrente discussão sobre o erudito e o popular, que é ilustrada pela transformação da polca em maxixe e pela sua conexão com o piano, essa nova mercadoria fetiche da elite brasileira, que viria a ser de “sublimação modernizante da escravidão”, (WISNIK, 2008), que culminaria, em última análise, num momento de readaptação da sociedade brasileira e dos costumes.

Essa reorganização social emerge, extrapolando o contexto dos salões, e Wisnik (2008) afirma que seu efeito é importante na sociedade, interpondo um novo cenário para as ruas e a cultura musical:

A questão, aqui, é que a polca *amaxixada* vaza os espaços fechados e os contextos de classe implicados no pianismo dos salões: ela se liga com o

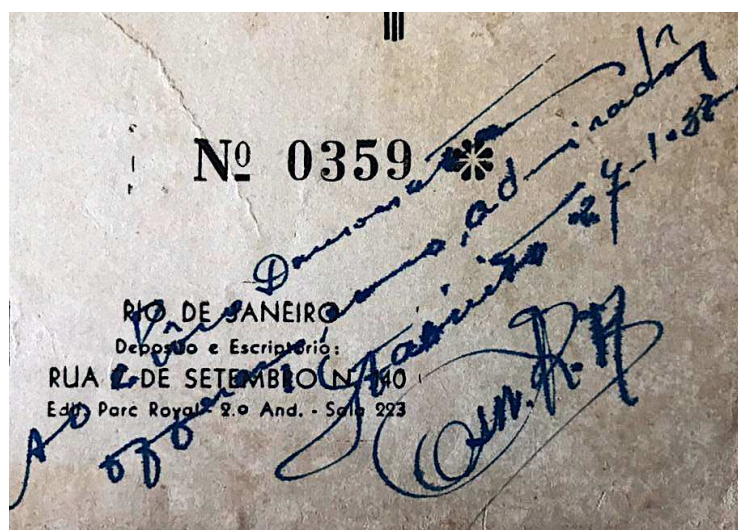
⁴³ Expressão utilizada para se referir ao uso do piano, principalmente no Rio de Janeiro, no século XIX. Estabelece o piano como hegemônico como instrumento de classe média. Compositores ou arranjadores também usam o piano como instrumento auxiliar.

machete das ruas, com flautas, clarinetes, oficleides, violões e cavaquinhos, com pandeiros e candongas – ela se irradia incontrolável, sai e volta pelo ladrão do inconsciente (WISNIK, 2008, p. 65).

Martha Tupinambá de Ulhôa destaca a Valsa também neste contexto de implosão dos salões e alcance das ruas. Em suas pesquisas, a autora destaca que Mário de Andrade já mencionava a valsa no segundo império, criticando a onda de produção de modinhas de salão - valsas comerciais, compostas por músicos e comerciantes na esteira das companhias líricas. (ULHOA, 2022).

No sentido dessa implosão que transcende o lugar do privado, o salão ou sala das casas nobres, a consolidação das práticas musicais das bandas de música no interior, se definem com centrais na difusão de repertórios, semelhantes aos encontrados em parte do acervo do qual descrevemos nesta seção. No que tange ao uso dessas obras, podemos indagar que parte do repertório advinha da circulação de partituras vendidas avulsamente e se essas eram determinantes para a composição de um repertório mais amplo. Encontramos duas obras com dedicatórias ao *Chôro Democrata*, que ilustram a utilização de repertórios gravados para piano e voz e que, posteriormente, em tese, eram adaptados aos conjuntos instrumentais, seja para serem executados em bailes, seja para serem executados também pelas bandas de música

Fig. 66 Partitura dedicada ao *Chôro Democrata*



Fonte: Acervo Tertuliano Silva - 27/01/1932

Em certa medida, a figura de Tertuliano Silva, com sua condição de negro, letrado e socialmente respeitado, e sua atuação frente aos grupos musicais itabiritenses são pontos

importantes de convergência, que demonstram a capacidade estratégica de participação ativa na sociedade. Soma-se a isso o fato de Tertuliano não exercer profissionalmente a música, porém é notório, em sua atuação, que o fazer musical torna-se sobrepujante ao fazer de inspetor escolar, secretário municipal ou professor de primário, analisando principalmente a diversidade de sua autoria no contexto de Januária/MG e Itabirito/MG.

Em um artigo do jornal *O Itabirense* (1959), em homenagem e exaltação da figura de “Mestre Tertuliano”, inicia-se o texto com a citação de uma frase, atribuída a Gounod⁴⁴ “A música como arte é a mais esplêndida de todas; como profissão é detestável; de resto é justo que assim seja: não pode a terra acolher o que pertence ao céu”. A partir desta citação, o autor localiza a figura do Mestre Tertuliano como aquele que nunca fez da música sua profissão:

Assim deve pensar você, magistral Tertuliano Silva. Sim, porque você nunca fez da música a sua profissão. Fez dela a sua arte e acolheu-a aos céus nas belas páginas sacras por você escritas. Embora sem fazer dela seu ofício, procurou expandi-la como a luz, circulou-a como o ar, suaviza as agonias e o seu eco perdura por todos os lugares por onde passa. Achemo-nos ligados à sua arte, prezado Mestre. Em nossa cidade, durante o tempo em que aqui residiu, você deixou parte de sua vida nas belas páginas musicais escritas. Os sucessos de nossos carnavais dependem de seus belos hinos. Quando cantados contagiam os foliões, principalmente àquelas cujas vidas se acham ligadas as vidas de nossos clubes. Nas retretas das Corporações Musicais os seus dobrados são peças imprescindíveis. Nas igrejas, as suas músicas são como um hino de louvor em agradecimento a Deus pela ventura de ter-lhe concedido esta graça suprema. Enfim, quando se fala de música, fala-se também de Tertuliano Silva (Mestre Tertuliano, 1959).

As palavras publicamente dirigidas no periódico ao Mestre Tertuliano demonstram o intuito de homenageá-lo e agradecê-lo pelo seu trabalho, pela música e pela sociedade itabiritense e remetem a atuação do compositor em três âmbitos: na instituição Igreja (espaço litúrgico), na instituição musical (corporações musicais) e no carnaval (na rua e nos clubes). E, nas palavras deste autor não identificado, a figura do maestro seria indissociável da música, porém com uma leitura social sobre aqueles que se dedicam a música, como algo que era necessário de ser praticado, mas que obrigava, sujeitos como ele a se posicionarem como um *não* profissional. Essas formas de limitação e condicionamento da atuação podem ser interpretadas como um controle social na trajetória de Tertuliano Silva. E neste aspecto, Cristina

⁴⁴ Pode-se intuir que a atribuição da frase seja ao compositor francês Charles Gounod (1818-1893), que compôs principalmente óperas e música religiosa.

Magaldi (2013) afirma a partir do contexto da capital brasileira (centro de produção musical da época e que determinava e influenciava os costumes e os fazeres), que a atuação de compositores negros continha evidente conveniência para a sociedade no início do século:

a participação dos negros na produção musical daquele período também era conveniente por outra razão: enquanto os negros obtinham sucesso como compositores e intérpretes cosmopolitas, eles deixavam invisível a conspícua presença das tradições africanas na capital brasileira. Suas contribuições para a cena da música popular, com uma gama de inovações musicais e interpretativas, proveram uma conveniente válvula de escape para os sons tradicionais dos batuques que continuavam a ser proibidos pela lei naquela cidade (MAGALDI, 2013, p. 81).

Admitindo a influência da capital do país nas cidades brasileiras e olhando especificamente para os locais onde Tertuliano Silva atuou, é possível interpretar que suas escolhas de repertório e atuação, marcam com sutileza o que Cristina Magaldi (2013) chama de “conveniente válvula de escape”: evitar que suas origens sociais e raciais passassem a integrar a música circulante da época. Esse controle sugere que, por consequência, uma tendência de afastamento da cultura afro-brasileira, apesar do compositor, como mencionado, ter fundado um grupo de choro na cidade, mas não apresenta em seu repertório composições que fizessem alusão ou tenha inicialmente temática afro-brasileira, e permite inferir que, mesmo inseridos socialmente, a ideia de um apagamento dos negros era evidente, não só na sociedade (NASCIMENTO, 2016) ou na musicologia influenciada pelos discursos raciais (DO CARMO, 2014), mas também na incisiva tentativa de dominação pela incorporação da música dita hegemônica no país, seja pelos modelos, repertórios ou formas de socialização. Assim, é possível constatar que a trajetória do compositor foi em diversos aspectos atravessada pela concepção de sociedade que se buscava teorizar, registrar e estabelecer-se como a nova sociedade republicana brasileira.

Tertuliano Silva, ao acumular suas diferentes atividades musicais, realizou em Itabirito (MG) a construção de uma era musical que se atentava à sociabilidade e estabeleceu uma outra organização que deixa de ser apenas eclesiástica, passando a inserir a música em um contexto onde a cidade se organizava para além das funções religiosas e políticas, sobretudo, na década de 1920. Nesse espaço de uma nova sociedade que buscava afastar-se do passado colonial e reposicionar-se pós-emancipação, o fazer musical de Tertuliano Silva ganhou destaque no

cumprimento de uma função mais próxima ao fazer cotidiano e popular, onde sua figura se consolida ao longo dos anos.

A construção de sua trajetória, aos moldes do que pedia a época, refletida numa erudição e construção de uma figura pública respeitável foi a forma encontrada por Tertuliano para continuar sua atuação, desenvolvendo a imagem de sujeito culto, letrado, fluente em outras línguas, militar e figura pública respeitada, correspondendo enfaticamente como uma estratégia de colocação e distinção social.

Além destes fatores, é possível discutir que, ao mesmo tempo que sua inserção se dava através da música, apropriando-se de fazer cultural dito hegemônico, essa apropriação, por efeito indireto, relegou ao compositor um lugar social emergente e essa posição, que inicialmente poderia sugerir uma possível ascensão social, condenou ao mesmo tempo a um não-lugar, marcado pela tentativa de “embranquecimento” e distanciamento das origens sociais e raciais.

O escritor Abdias do Nascimento atribui em sua obra o *Genocídio do Negro Brasileiro* que uma das formas de provocar este embranquecimento cultural foi uma estratégia efetiva de operação para a “morte” da população afro-brasileira.

Da classificação grosseira dos negros como selvagens e inferiores, ao enaltecimento das virtudes da mistura de sangue como tentativa de erradicação da “mancha negra”; da operatividade do “sincretismo” religioso à abolição legal da questão negra através da Lei de Segurança Nacional e da omissão censitária – manipulando todos esses métodos e recursos – a história não oficial do Brasil registra o longo e antigo genocídio que se vem perpetrando contra o afro-brasileiro (NASCIMENTO, 2016, p. 82).

E continua sua crítica afirmando que este processo de genocídio se vale de estratégias distintas para continuar a impor o mito de uma “democracia racial” e é posto sobre diversas denominações como “aculturação, assimilação, miscigenação” (p.82):

Monstruosa máquina ironicamente designada “democracia racial” que só concede aos negros um único “privilégio”: aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora. A palavra-senha desse imperialismo da brancura, e do capitalismo que lhe é inerente, responde a apelidos bastardos como assimilação, aculturação, miscigenação; mas sabemos que embaixo da superfície teórica permanece intocada a crença na inferioridade do africano e seus descendentes (NASCIMENTO, 2016, p. 82).

Estendemos as afirmações de Abdias do Nascimento (2016) também para um controle social via práticas musicais, mesmo entendendo que no caso de Tertuliano Silva é evidente uma circularidade cultural conforme aponta Carlo Ginzburg no prefácio do emblemático livro *Os queijos e os vermes*. Porém, como analisamos e traçamos questões estritamente do contexto brasileiro, é preciso pensar se de fato temos um pertencimento social apenas por ocupar espaços eruditos ou populares, ser um chorão ou um compositor ou ainda maestro bandas. Entendemos que no caso do compositor Tertuliano Silva, a sutileza do controle social e dos costumes, indicou uma restrição ao fazer musical do compositor e que por efeito constitui-se como um posicionamento à margem dos registros oficiais e ainda por consequência um esvaziamento ou impossibilidade de praticar ou compor a partir da cultura negra, efetivando-se numa forma eficaz de sepultamento do outro⁴⁵ (entendido como diferente), pelo viés cultural e musical, conforme afirma Franz Fanon:

Todo povo colonizado – isto é, todo povo em cujo seio se originou um complexo de inferioridade em decorrência do sepultamento da originalidade cultural local – se vê confrontado com a linguagem da nação civilizadora, quer dizer da cultura metropolitana. O colonizado tanto mais se evadirá da própria selva quanto mais adotar os valores culturais da metrópole. Tão mais branco será quanto mais rejeitar sua escuridão, sua selva (FANON, 2020, p. 32).

Nas duas abordagens, no caso dos antilhanos na França e dos afro-brasileiros, os autores denunciam esta apropriação como uma dominação sem paridade de força, lembrando sempre da não valorização da cultura de origem africana e um empuxo aos fazeres hegemônicos. As forças externas, para Abdias do Nascimento (2016) atuam para efetivar o domínio, controle e a educação para os não brancos como o domínio da linguagem hegemônica:

Além dos órgãos do poder – o governo, as leis, o capital, as forças armadas, a polícia – as classes dominantes brancas têm à sua disposição poderosos implementos de controle social e cultural: o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas – a imprensa, o rádio, a televisão – a produção literária. Todos esses instrumentos estão a serviço dos interesses das classes no poder e são usados para destruir o negro como pessoa e como criador e condutor de uma cultura própria (NASCIMENTO, 2016, p. 82).

Todo esse arcabouço de poder do mundo branco está delineado também na música, refletida nos seus modos de fazer e na introjeção das teorias, regras, funções tonais, formas e

⁴⁵ As teorias do psicanalista negro Frantz Fanon têm contribuído para o entendimento das estratégias de sepultamento do outro, como aquele que é diferente da norma, mas adequa-se (FANON, 2020).

outras questões específicas universalizadas pela cultura da branquitude. É possível entender que a dedicação ao repertório sacro e litúrgico se estabelecia pela necessidade de aproximação da obra musical do compositor ao divino e, mesmo não tendo exemplos musicais presentes neste acervo, sabemos que a obra de Tertuliano Silva é preenchida também por essas composições, que em nossa análise remonta a costumes disseminados como universais, em escala mundial.

Consideramos que a possível erudição e construção de uma figura pública respeitável foi a forma encontrada por Tertuliano para continuar sua atuação sem ter sua imagem deturpada. Seria essa construção de um sujeito culto, letrado, fluente em outras línguas, militar e figura pública respeitada, uma estratégia de colocação social. Elaboramos a seguir uma discussão sobre questões raciais, construção da memória/esquecimento e musicologia.

4.4 Tertuliano Silva, memória, esquecimento e musicologia: questões raciais do passado e do presente

[...] *E quando de tarde
Se extingue a luz solar,
Que este peito, que já não arde
Volta a palpitar [...]*
Angelus – Tertuliano Silva

[...] *As ipueiras, os Poções,
Tudo são recordações,
Que se sente, ninguém vê...
Só a alma sertaneja,
Na canção que murmureja,
Não se esquece de você. [...]*
Januária, Terra Amada – Tertuliano Silva

Não ter o direito de saber sobre o passado de homens e mulheres negras significa, por si só, demonstrar que a construção coletiva da memória, não possibilitou a eleição de pessoas para serem lembradas, a partir do conceito da memória sugerido por Jacques Le Goff, como aquilo que se pretende guardar. Apesar do letramento, da atuação, das músicas, do carnaval, das corporações musicais, à Tertuliano Silva faltou outras sistematizações de sua trajetória, reconhecimento e homenagens.

Mas como sempre tem algo que retorna e que palpita outra vez, numa incessante repetição contra o esquecimento. Nesse mesmo sentido, a memória restabelece-se como na canção, de autoria e com traços do compositor. Essa dimensão de retorno, de insistência e (re)existência, marca a construção desta seção dentro da tese. Pensar a pesquisa como um olhar

ao passado, para entender o presente e imaginar um outro futuro, buscando interrogar a atuação de Tertuliano Silva, na cidade de Itabirito/MG, o seu não-reconhecimento e os mecanismos atuaram motivos para tal.

O interesse por diversos sujeitos e objetos de estudo, característico da musicologia como grande área, permite abordagens diversas, conforme a realidade, recorte temporal, a localização geográfica, os indícios de atuação, aglutinando argumentos e fatos no sentido da criação de narrativas possíveis para um passado musical. Mas, além do passado fortemente buscado pela Musicologia, hoje, a pesquisa musicológica tenta incorporar o lugar de fala dos pesquisadores e pesquisadoras, interrogando o passado a partir de uma ótica do presente, que resultará na abertura de caminhos e histórias ainda não narradas ou correlacionadas dentro do campo de pesquisa e debate acadêmico, escutando principalmente questões de gênero, raça e etnia, a diversidade sexual entre tantos outros aspectos que compõe a sociedade contemporânea e seus sujeitos.

Quando retornamos às fontes de pesquisa, principalmente a iconografia, observando prioritariamente a participação de músicos negros, é perceptível a presença deles, em todos os registros analisados e encontrados durante a pesquisa, que remonta os fins do século XIX e a primeira metade do XX, prioritariamente. A existência de músicos negros, participando dos grupos, corporações musicais nas sociabilidades locais, demonstram que o espaço era ocupado por pessoas diversas. A este cenário, identificado pela análise iconográfica⁴⁶ e ajustando a lente de análise para um contexto micro de atuação, percebemos que quantitativamente os músicos negros são minoria nas composições fotografadas. Em contrapartida com o cenário apresentado pela análise iconográfica, a atuação de Tertuliano Silva, homem negro, professor, compositor e instrumentista, contrasta em importância e alcance com o número quantitativo de negros musicistas nos registros, e principalmente por sua história não ocupar as páginas oficiais e demais elementos que podem constituir a permanência de uma memória coletiva, na cidade de Itabirito/MG, como nos auxilia a pensar Jacques Le Goff (1990).

A interrogação sobre a trajetória de Tertuliano Silva motiva-se também por uma escolha pessoal e diretamente relacionada ao fato de ser, também, professor, músico e homem negro, dentro da sociedade itabiritense e relaciona-se diretamente à ideia de trazer para a pesquisa o

⁴⁶Durante a análise iconográfica buscamos identificar número de participantes total nos grupos, músicos negros participantes e a observação de suas posições sejam musicais ou também de direção e/ou regência.

conceito de lugar de fala como primordial para a abordagem de questões que atravessam pesquisas, sobretudo no caso de investigações desenvolvidas por pessoas da própria comunidade, trazendo uma perspectiva êmica e autóctone na produção e implicando também a minha trajetória de vida e a minha própria subjetividade.

O conceito de lugar de fala, a partir dos escritos da filósofa e feminista negra Djamila Ribeiro, permite um entendimento que esta escolha também é necessária para a ampliação do debate e a diversidade de vozes. Para a autora e demais pensadores e pensadoras do tema, todos falamos e de algum lugar. Logo, o exercício de reconhecimento de outros lugares de fala é um desafio, entendendo que ele permite a existência de outros sujeitos na cadeia discursiva, implementando perspectivas diversas na academia, e em nosso caso, especialmente na Musicologia. Quando passamos a abordar aqueles que foram autorizados a falar ou não, trata-se de ir além das palavras, e sim do princípio da existência e esta ideia que, segundo Djamila Ribeiro, ajuda a refutar o princípio de uma história tradicional: “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2020, p. 64).

A ideia de pensar lugar de fala como existência conecta o fazer pesquisa com local de fala do pesquisador, sua constituição dentro de uma comunidade local e os possíveis efeitos desse processo, que passaram diretamente a dialogar com questões do passado e que foram negligenciadas na composição da “história” de uma cidade. Especificamente, ser um pesquisador negro e ingresso pelo sistema de cotas na pós-graduação, pressupõe, delega e interpõe a necessidade de uma postura ética quanto ao campo de pesquisa e, sobretudo, atenta a questões que a sociedade, de forma consciente ou inconsciente, produziu e interpôs como realidade. Assim, falamos diretamente da trajetória de músicos negros na cidade de Itabirito/MG, utilizando a atuação de Tertuliano Silva como fio condutor desta seção, entendemos sua relevância para o cenário local, porém destacamos a subtração do seu nome dos registros, acervos, repertórios e homenagens, escritos e interpretados nesta tese por minha própria existência como membro desta comunidade.

A tentativa de refletir sobre a produção de Tertuliano Silva insere-se em uma discussão mais ampla, que reconhece os fazeres e a atuação de homens e mulheres negras como resultado de um processo de exclusão constante na sociedade, embranquecida e mobilizada por um

pensamento acadêmico impregnado pela noção de uma miscigenação democrática, amplamente defendida no decorrer do século XX e com ressonâncias ainda na atualidade. O reconhecimento dessa produção, apesar de inserir-se no contexto de uma música escrita, produzida por um homem letrado, com conhecimentos musicais e com atuação educacional, não exclui de pensarmos que a sua produção deve ser encarada como um contra discurso importante, dentro de um contexto mais amplo de produção musical na cidade de Itabirito/MG e que, em alguma medida, foi silenciado em detrimento de outros atores locais. A ideia deste reconhecimento como contradiscurso é defendida também por Djamila Ribeiro (2020) entendendo estes movimentos como “lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias” (p. 75).

Apesar de não existir uma história tradicional e sistemática das atividades musicais itabiritenses, até então, quando olhamos para os registros documentais, é perceptível que a participação de músicos negros era permanente, mas suas trajetórias não fazem parte da narrativa documentada, principalmente por memorialistas locais e os discursos quando acontecem são caracterizados por adjetivos que inferiorizam o saber dos sujeitos negros e negras. Com raras exceções, os saberes e fazeres de pessoas negras não foi objeto de registro e reconhecimento e, neste ponto específico quando olhamos toda a produção e alcance de Tertuliano Silva (1897-1973), observamos que suas composições, suas músicas, garantiram o passe de uma geração a outra, conservado nos acervos pesquisados. O apagamento de trajetórias de homens e mulheres negras não é privilégio do contexto itabiritense, e se ampliarmos nosso enfoque, perceberemos que na história oficial brasileira, muitos sujeitos, quando não foram esquecidos, sofreram um processo de embranquecimento, como por exemplo, no caso do escrito Machado de Assis.

Assim, é preciso admitir enfaticamente que existiu no Brasil e ainda existe uma forte distinção racial, provocada pela herança de quase 400 anos de escravização no país e por um racismo arraigado na sociedade e que ainda estrutura as relações sociais. Nomear o racismo hoje no Brasil, ajuda a superar a ideia equivocada de que vivemos numa democracia racial amplamente difundida no século XX, afastando a tese de que houve a convivência de três raças de forma harmônica. Essa ideia equivocada e que sustentou diversas pesquisas no campo da história do Brasil, refletiram também sobre a musicologia brasileira e seus escritos que sustentaram desde o princípio a ideia que contemplávamos na nossa cultura, a existência de três

povos miscigenados. A “democracia racial” impossibilitou que estivéssemos atentos às formas sutis e cruéis de exclusão e invisibilidade, principalmente do povo negro, que hoje são percebidas de forma mais evidente nos estudos sobre o racismo, no Brasil. A pesquisa de Jonatha Maxiliano do Carmo (2020) vem denunciando a partir da leitura da obra de Renato de Almeida, como o racismo acompanhava o pensamento do historiador da música e foi reproduzido em suas obras, incluindo conceitos racistas, influenciados pelas pesquisas na biologia. Neste mesmo sentido, Philp Ewell (2021), denuncia o racismo existente na obra do referenciado teórico da música Henry Schenker, explicitando que, em muitos casos, os departamentos de música tentam dissociar o conteúdo musical de suas teorias, da influência e propagação do racismo em seus escritos.

Na atualidade, o autor negro Silvio de Almeida denuncia que o racismo é uma questão estrutural do Brasil e precisa ser enfrentado em todas as suas dimensões, além do reconhecimento de sua existência e da necessidade do combate de todas as formas de discriminação. O autor explica que o racismo, se dá de

forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas *conscientes e inconscientes* [grifo nosso] que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial a qual pertençam (ALMEIDA, 2021, p. 32).

Na dimensão inconsciente do racismo, podemos relacionar que as formas de apagamentos de sujeitos, suas histórias de vida e os aspectos históricos pertencem ao seu grupo social, são pontos que, na maioria das vezes, são desconsiderados ou até mesmo analisados com críticas superficiais e que não contemplam uma abordagem que tensione a relação entre as formas de exclusão e a existência dos sujeitos. A ideia de um racismo sistematizado e institucionalizado é reconhecida também por Philip Ewell (2021) falando a partir dos dados que denunciam que os departamentos de música, nos EUA, são compostos em sua maioria por brancos, que continuam replicando seus privilégios e promovendo a continuidade de uma prática racista intrincada nos exemplos de compositores e obras didáticas utilizadas na sala de aula, que representam, na maioria dos casos, uma teoria da música universal e exclusivamente branca.

No contexto de produções musicológicas brasileiras, que enfocam a condição social, raça e etnia de músicos, observamos que o tema é de interesse do campo e buscam responder

questões relativas aos indivíduos que praticavam e exerciam a música, nos territórios onde estavam situados. Essas pesquisas, apesar de estarem voltadas para os séculos XVIII e XIX, contribuem em grande medida para o entendimento das relações sociais brasileiras no período colonial, no Brasil Império e também refletem sobre o Brasil República e são chaves de leitura, sobretudo por acompanharem nos recortes de pesquisa, a condição escravista mantida durante todos os regimes administrativos adotados e refletem na análise da condição de negros livres no período pós abolição.

A identificação da condição social e racial, gerou designações diversas, que incluíam pardos, mulatos, negros, mestiços e brancos. Curiosamente, a categoria “homem branco” apresenta-se como única e, em raras exceções, adiciona-se complementarmente “homens brancos pobres”. Já aos “homens de cor”, as categorias proliferam-se em variantes que irão incluir em suas categorias, questões agregadas como filiação militar, devocional e ou até mesmo comercial, como sugere Filipe Novaes (2020), em sua detalhada pesquisa sobre o arremate de música nas Minas Gerais e as variantes que o acompanhavam. Apesar de não se tratar de uma categoria estanque e definida, os “homens de cor”, ou propriamente os homens negros, conjugaram em suas vivências, desde o princípio no Brasil, a função da música. Essa relação direta entre música e raça, em sua maioria, não era acompanhada da devida crítica ao sistema escravocrata no qual o país encontrava-se inserido e cujas relações sociais, religiosas e comerciais faziam cenário e produziam resultados a partir de premissas excludentes. A ideia de objetificação dos sujeitos, trazida em algumas pesquisas musicológicas e históricas, acaba por reforçar a ideia de que a escravização e seus desdobramentos e consequências puderam, de algum modo, ser superados pela via do trabalho, em especial pela habilidade de tocar ou ensinar música.

Aldo Leoni (2010), por exemplo, identifica nos estudos sobre a historiografia da música brasileira diversos aspectos que demonstram efetivamente a marca do racismo acadêmico e intelectual. A percepção das incidências do discurso racista praticado pelos intelectuais de época, não permitiram ao autor refutar os pontos trazidos por escritores como Renato Almeida, Guilherme de Mello, Curt Lange e Vincenzo Chernichiaro. A abordagem, por pouco, não naturalizou frases extremamente racistas, que aparecem sobre aspas, e que não são comentadas com o devido engajamento que se necessita para refutar práticas racistas nos contextos de pesquisa e intelectualidade brasileira, que dimensionaram o século XX, com o avanço e as

publicações que ainda continuam a circular. A importância de um debate científico que combata o racismo intelectual e acadêmico, no contexto da pesquisa de Leoni (2010), por exemplo, insere-se num contexto amplo de discussão da implementação das cotas raciais nas Universidades Brasileiras. Anos antes da escrita do texto de Aldo Leoni, uma das universidades brasileiras⁴⁷ a adotar as cotas, a Federal de Brasília (UNB), travava uma intensa batalha para o convencimento de toda a comunidade acadêmica, registrada no documentário *Raça Humana*, demonstrando as polêmicas causadas pela implementação, a defesa por sua legalidade e principalmente as tensões que escancararam o preconceito racial dentro da própria comunidade acadêmica⁴⁸.

Se em alguma medida reconhecemos no passado a situação precária vivenciada por homens e mulheres negros escravizados, enxergamos e citamos a forma racista como a intelectualidade brasileira de outrora enxergava a mestiçagem brasileira. O campo de pesquisa musicológica, não deve (ou não deveria) se furtar em colaborar com o debate, sobretudo na produção de conteúdo, legitimado inclusive por pares de uma revista acadêmica e que alcança a circulação nos departamentos e escolas de música do Brasil, na ajuda a denunciar o processo de permanente exclusão histórica vivida pelos negros e negras ao longo da história brasileira. Por que senão for para contribuir com a superação das práticas racistas no Brasil, para que e para quem “exumamos” corpos de nossos antepassados?

Inevitavelmente, sabemos que o regime escravagista brasileiro produziu marcas profundas e a superação das consequências ainda não são possíveis. Em outro aspecto, precisamos reconhecer a princípio que buscar uma postura ética com nossos sujeitos e objetos de pesquisa requer muitas vezes a admissibilidade de que estamos elaborando pesquisas que não contemplam no discurso e na escrita soluções propositivas para o enfrentamento e superação do racismo, ainda tão presente em nossa sociedade.

Observando outro campo de pesquisa, o da História da Educação, e dialogando com a pesquisa do professor Marcus Vinícius Fonseca (2009) sobre a educação de negros no século XIX, observamos que as marcas sociais deixadas sobre o povo negro no findar e no período pós escravização foram atravessadas por estratégias que pudessem garantir a sobrevivência,

⁴⁷ As primeiras universidades a adotarem o sistema de cotas raciais foram a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e a Universidade Estadual da Bahia (UNEB).

⁴⁸ Documentário Raça Humana: <https://www.youtube.com/watch?v=ovZVqvkyBbo>

interação e recolocação. Para o autor, o homem negro e livre do século XIX, iniciou um processo de inclusão social que, inevitavelmente, passou a contemplar sua participação nas escolas de ensino primário e nas atividades que circundavam a sociedade. Sobre a população mineira, elucida que a superioridade numérica de negros e pardos, surpreendeu a diversos viajantes, que estiveram no país no século XIX e demonstram isso em seus escritos, contribuindo com a tese de que, nas terras mineiras, os negros eram maioria da população. Em seu estudo sobre a população negra na escola, Marcus Vinícius Fonseca (2009) demonstra que os negros acessavam a escola e eram a maioria nos anos iniciais de formação, sobretudo analisando as listas nominativas e listas de professores primários de toda a Minas Gerais. Durante a narrativa dos resultados de sua pesquisa, Fonseca (2009) não se furta de marcar posição, nomear e abordar criticamente a situação dos povos escravizados e as mazelas provocadas por todo este processo:

O número de listas que utilizamos não possibilita uma análise conclusiva em relação à manifestação de preconceito racial nas práticas pedagógicas das escolas mineiras do século XIX. No entanto, a recorrência com que se distribuí os julgamentos negativos e positivos para os diferentes grupos raciais é um indício importante na avaliação da conduta das escolas desse período. Além disso, é preciso considerar que o preconceito racial era um elemento muito presente na sociedade mineira e é pouco provável a sua ausência nos espaços escolares, onde, como indicam as próprias listas, havia uma reunião dos diversos grupos que compunham a população mineira (FONSECA, 2009, p. 590).

Fica evidente no posicionamento do pesquisador, como as práticas pedagógicas do século XIX estavam carregadas de preconceito racial. Esta constatação interpõe-se com elemento crucial para a não normalização da condição racial de escravizados e sua transposição para o debate atual, em nossa interpretação.

Apesar do Brasil proibir o tráfico de pessoas escravizadas, em 1831, a utilização dessa mão de obra era ainda predominante na Minas Gerais e retornando especificamente, para a Itabira do Campo do século XIX, existia uma grande presença de homens e mulheres negros trabalhando forçadamente na mineração principalmente na Mina de Cata Branca. Como visto, no primeiro capítulo desta tese, a tragédia acontecida em 1844, ceifou centenas de vidas nas proximidades da Mina, resultou num agravante trauma social, com a retirada de vidas, utilizando o desvio de um rio para que os sobreviventes não permanecessem agonizando debaixo dos escombros da antiga mina. Esse trauma, protagonizado em sua maioria por pessoas

negras e escravizadas, suscita reflexos sociais que vão além da morte daqueles que estavam em condições precárias de trabalho. É possível indagar em que medida o fato de serem escravizados não colaborou para a rápida tomada de decisão de afogar aqueles trabalhadores e trabalhadoras no intuito de diminuir o sofrimento. Decisões e acontecimentos narrados como o desastre de Cata Branca, demonstram que a sociedade mineira, e poderíamos dizer até mesmo a brasileira, tratou e trata de forma irrelevante a vida de homens e mulheres negras.

Logo, é nesta sociedade itabirana do passado e futuramente itabiritense, que Tertuliano Silva irá atuar, conjugando discursos da intelectualidade da época, com o passado colonial de Itabirito/MG. Entendemos que as conjugações da prática musical, docência, carreira militar, foram aspectos importantes para a colocação social, em uma sociedade pós abolição. Podemos evidenciar que a trajetória do músico e professor guardou proximidade com o contexto da escravização (Tertuliano nasce em 1897) e também passa atuar num século XX dito “moderno”, mas ainda impreterivelmente marcado por pensamentos e correntes gerados pelo preconceito racial dos séculos anteriores. Não podemos esquecer que as manifestações populares, do início do século XX situaram a música dos pobres como inapropriada e que deveria ser evitada, sendo recorrente as narrativas sobre o preconceito aos sambistas, compositores e músicos de época, simplesmente por tocarem instrumentos, e serem em sua maioria homens e mulheres negros e livres (MAGALDI, 2013).

Constatamos que ao percorrer as fontes existentes sobre as atividades musicais itabiritenses, Tertuliano Silva é citada em dois verbetes, no volume I do *Itabirito em Revista* (NOLASCO, 2007) e em *Fundamentos Históricos da Paróquia de Nossa Senhora da Boa Viagem* (FIORILLO, 1996). Em ambos os verbetes as informações são voltadas a sua obra, mas não colocam o maestro como figura de grande relevância para a primeira fase da cidade de Itabirito/MG recém emancipada, em comparação, por exemplo, à trajetória do Maestro Dungas⁴⁹. Em atuação, obtivemos dois itens iconográficos, do *Chôro Democrata* (1925), fundado na cidade e responsável pela animação dos bailes de Carnaval. Para além, o que possibilitou a recomposição da sua trajetória foi o mapeamento da sua produção que apareceu nos acervos das Corporações Musicais, nos acervos do Coros, em acervos particulares e a

⁴⁹ Maestro Dungas foi condecorado como cidadão honorário da cidade e em homenagem realizada na década de 1990, a Casa de Cultura municipal recebe seu nome e contempla uma exposição permanente de objetos que pertenceram ao maestro.

preservação de parte do seu acervo pessoal, conforme narrado anteriormente. As melodias de Tertuliano Silva fazem parte da memória dos itabiritenses que se afiliaram a clubes sociais durante os anos, os Hinos, entoados durante a passagem das Bandas de Música em frente a sede dos clubes no centro de Itabirito/MG são momentos marcantes e históricos da cena carnavalesca itabiritense. Porém, foi justamente durante as festividades que a sociedade itabiritense, produziu novamente o não-reconhecimento do compositor: seu nome relevante para a festividade, “passou em branco” na nomeação dos palcos, num momento de evidente homenagem a compositores locais:



Fonte: Site Sou Notícia – Itabirito/MG

Nas palavras da Secretária Municipal de Patrimônio Cultural e Turismo

A escolha dos homenageados é pela **representatividade que eles tiveram e têm para a música de Itabirito** [grifo nosso], tanto como professores e compositores quanto incentivadores da arte. Itabirito é uma cidade com grande aptidão musical, facilmente constatada pela qualidade e quantidade de corporações, corais e bandas. A homenagem é a todos os músicos itabiritenses que fazem parte da nossa história, rumo ao 100 anos de Itabirito (MELLILO, 2020).

Na sequência da reportagem, temos os nomes dos homenageados: Maestro Dungas, Padre Francisco Xavier Gomes, Maestro José Vieira, e as pianistas Liz Cândida Bastos e Dona Lolinha, nomeando os palcos e espaços de apresentação no carnaval da cidade. Apesar da ausência formal de uma homenagem à Tertuliano Silva, provavelmente tenha sido o único compositor a ser interpretado pelas corporações musicais que fazem parte das festividades com o Cordão da Velha e Cordão da Nova, quase 100 anos depois de sua chegada a cidade de Itabirito/MG⁵⁰. Situações como essa demonstram e evidenciam que a “memória” nem sempre presença alcança todos que precisariam ser lembrados, mas seus esquecimentos produzem

⁵⁰ Tradicionalmente, ao percorrer o circuito central do carnaval, os cordões tocam os hinos dos clubes em frente as sedes sociais de cada agremiação, ambos de autoria de Tertuliano Silva.

situações que necessitam de interrogações para entendermos que algumas trajetórias são potencialmente mais esquecidas do que outras.

A partir deste recente esquecimento, que é reforçado pela ausência e dispersão de referências ao compositor até a construção desta pesquisa, podemos indagar: como o racismo impacta e limita o que sabemos sobre música? Seria possível construir uma nova agenda para musicólogos e musicólogas que comporte uma postura antirracista e contribua para a superação do racismo na sociedade?

Voltando aos escritos da filósofa e feminista negra Djamila Ribeiro, a autora aponta em seu livro *Pequeno Manual Antirracista* (2019), que, para superarmos o racismo estrutural que assola a população negra durante anos de sobrevivência, precisamos adotar uma postura antirracista, e sugere onze tópicos, de texto direto e contundente, no intuito de desenvolver uma postura como sociedade para o reconhecimento e a posterior superação das desigualdades raciais no país. O pressuposto de que o racismo não é uma postura individual e sim uma estrutura (ALMEIDA, 2021) é ponto determinante para que passemos a analisar esse fenômeno como algo a ser combatido por todos e a autora sugere que estejamos atentos aos seguintes pontos: 1) Informe-se sobre o racismo; 2) Enxergue a negritude; 3) Reconheça os privilégios da branquitude; 4) Perceba o racismo internalizado em você; 5) Apoie políticas educacionais afirmativas; 6) Transforme seu ambiente de trabalho; 7) Leia autores negros; 8) Questione a cultura que você consome; 9) Conheça seus desejos e afetos; 10) Combata a violência racial e 11) Sejamos todos antirracistas (RIBEIRO, 2019).

Trazemos também as considerações/recomendações de Philip Ewell (2021), as quais discorrem no campo específico da Teoria da Música e podem ser aqui relacionadas aos conceitos apresentados anteriormente: 1) que possamos nomear os privilégios sustentados e representados por uma cultura embranquecida da Teoria da Música; 2) que o termo diversidade não apague e deixe de nomear o racismo; 3) “examinar a teoria musical a partir de uma perspectiva crítica da raça, ter conversas rigorosas sobre raça e brancura na teoria musical, e estar preparados para fazer mudanças antirracistas fundamentais em nossas estruturas e instituições” (p. 24); e 4) promover uma política antirracista constante com a inclusão de palestrantes negros em posição de destaque em conferências e estímulos a produção acadêmicas antirracistas (EWELL, 2021).

Reconhecer o passado com as complexas relações escravocratas e adotar uma postura antirracista para não naturalizar a mão de obra musical escravizada e principalmente colocar em circulação discursos em que nada contribuem para a superação do racismo no Brasil é indispensável. Não é uma proposta de cancelamento da produção intelectual anterior. Hoje, todos nós, com o conhecimento e avanço das pesquisas acadêmicas, precisamos inventar um ambiente acadêmico que multiplique práticas antirracistas e não que reviva e reforce sistemas anteriores de opressão. Reconhecer e praticar o antirracismo concerne que incorporemos em nossos trabalhos pontos de vistas novos e que consigam contribuir para o avanço do campo musicológico numa perspectiva antirracista.

Articulando a trajetória do passado ao que vivemos hoje, em nossos tempos presentes, podemos entender a escrita de uma narrativa histórica e musicológica, conforme Michel de Certeau (1982), como aquela que alcança uma função fundamental de darmos aos mortos um lugar para que os vivos possam existir:

A escrita não fala do passado senão para enterrá-lo. Ela é um túmulo no duplo sentido de que, através do mesmo texto, ela honra e elimina. Aqui a linguagem tem como função introduzir no *dizer* aquilo que não se *faz* mais. Ela exorciza a morte e a coloca no relato, que substitui pedagogicamente alguma coisa que o leitor deve crer e fazer. Este processo se repete em muitas outras formas não-científicas, desde o elogio fúnebre, na rua, até o enterro. Porém, diferentemente de outros "túmulos" artísticos ou sociais, a recondução do "morto" ou do passado, num lugar simbólico, articula-se, aqui, com o trabalho que visa a criar, no presente, um lugar (passado ou futuro) a preencher, um "dever-fazer". A escrita acumula o produto deste trabalho. Através dele, libera o presente sem ter que nomeá-lo. Assim, pode-se dizer que ela faz mortos para que os vivos existam. Mais exatamente, ela recebe os mortos, feitos por uma mudança social, a fim de que seja marcado o espaço aberto por este passado e para que, no entanto, permaneça possível articular o que surge com o que desaparece (CERTEAU, 1982, p. 107).

Reconhecer a trajetória de Tertuliano Silva como relevante e significativa, dar um lugar a ela e, ao mesmo tempo, questionar o recalque que a sociedade produziu sobre, ajuda a sermos uma sociedade diferente no presente e no futuro. Para o reconhecimento dessa, o próximo capítulo, localiza a produção de três valsas de Tertuliano Silva, para refletir e analisar como a utilização do gênero musical, originalmente europeu e que, ao longo dos anos, se consolidou como um fenômeno transnacional, foi uma possibilidade de acesso a contextos como a publicação em um periódico do Rio de Janeiro no ano de 1918, a composição e edição para corporações musicais, em meados da década de 1930/40 e a introjeção da forma valsa-canção,

com o objetivo de ser gravada. Essa discussão insere também a produção musical de um homem negro adotando, em momentos e contextos distintos, o uso de convenções e padrões intrínsecos que foram apresentados nas composições demonstrando sua capacidade de absorção de práticas musicais hegemônicas. Para tal, discutiremos como o endereçamento de cada obra e seu respectivo contexto permitiram a construção de conexões, alcançando uma chancela social que lhe resultou uma participação em virtude de sua assimilação do modo de fazer valsas no Brasil do início do século XX, confluindo em sua capacidade de dialogar com o contexto cosmopolita da época. Porém, indagamos que, de forma contraditória, esse processo resultou numa prática e registro composicional a partir da linguagem hegemônica, distante das suas origens sociais e raciais, que também, inicialmente distante da figura, foi apresentado pela iconografia

5. *Três tempos de valsa: as obras de Tertuliano Silva e a prática musical hegemônica*

Neste capítulo, promovemos um encontro entre o gênero musical que norteou nossas pesquisas nos acervos itabiritenses, a Valsa, com a trajetória do compositor Tertuliano Silva, enfatizado no capítulo anterior. Este movimento, de retorno ao início, agora neste capítulo, se estrutura sobre dois questionamentos: quais os motivos que levariam um compositor negro, no Brasil do século XX, a compor valsas? Se notoriamente entendemos que a Valsa é fruto da cultura de homens brancos, por que enfocá-la neste estudo?

Analisar as valsas de autoria do compositor Tertuliano Silva em interlocução e introjeção das práticas musicais hegemônicas é objetivo deste capítulo. A escolha do gênero foi baseada em sua recorrência dentro dos acervos musicais itabiritenses, correspondendo aproximadamente a 30% dos documentos musicográficos das corporações. Em outro aspecto, quando elaboramos um inventário geral de obras do compositor, que reuniu as composições identificadas pela pesquisa hemerográfica, bibliográfica e musicográfica, representamos um conjunto de oito peças, que correspondem a um terço das obras identificadas, nos acervos, programas de concerto e notícias de jornais:



Gráf. 2: Resumo de Obras – Tertuliano Silva, realizado pelo autor.

Constatamos também que, nos acervos musicais itabiritenses, Tertuliano Silva é o compositor mais recorrente, com quatro obras presentes nos arquivos da Corporação Musical *Santa Cecília e União Itabiritense*. Desse modo, observamos que as fontes e os acervos musicais indicam que as composições foram mais recorrentes nessa trajetória e foram as valsas e sua composição que nos fizeram interrogar a assimilação desta prática musical hegemônica e os desdobramentos desta forma musical no caso do compositor aqui pesquisado.

Através de suas composições, entendemos que Tertuliano Silva esteve diretamente em contato com as dimensões e estratégias sociais possíveis à época, desenvolvendo uma habilidade de compor sobre formas e regras muito bem definidas e oriundas de culturas europeias⁵¹. Entendemos que a Valsa se enquadra numa perspectiva de difusão de gênero musical, que chega ao Brasil com a família real portuguesa e é utilizada em nosso contexto como uma forma de difusão de bons costumes e civilidade, além de reforçar e contribuir sistematicamente para efetivação de dominação cultural.

No artigo do musicólogo Kofi Agawu (2016) *O tonalismo como força colonizadora na África*, possibilita a abertura de questões a partir da realidade da colonização na África, como a dominação dos povos nas colônias, contava com forças além da religião católica e das armas,

⁵¹ Se observarmos os demais gêneros percebemos a recorrência de compor sobre formas musicais consolidadas, como as marchas e dobrados.

utilizando os elementos culturais, e conseqüentemente os musicais, para atingir a conquista dos territórios. Sua tese, neste artigo, refere-se ao tonalismo como sendo “o sistema mais influente de organização de alturas na Europa Ocidental, desde o início do século XVIII” (AGAWU; PADOVANI, 2021, p. 3).

Não identificamos por exemplo, até então, obras musicais de Tertuliano Silva que fossem de alcance popular na época, como por exemplo temas carnavalescos, sambas ou maxixes, com a mesma recorrência das valsas para bandas de música ou suas valsas-canções do início da década de 1950. Sabemos que sua atuação como *chorão* e pelos indícios de outras partituras impressas presentes no acervo pessoal e pelos relatos hemerográficos na cidade de Itabirito/MG, circularam no período de atuação do compositor diversas obras musicais da moda, como marchas carnavalescas, os primeiros sambas, maxixes e polcas que poderiam influenciar também a obra do compositor e que não exerceram a mesma influência na prática composicional⁵². Entendemos e consideramos que a produção de valsas por um compositor negro não é fato marcado pela ausência de intencionalidade, e é uma escolha que marca uma posição estratégica e eficiente para a receptividade de suas obras em diversos contextos.

Segundo Cristina Magaldi (2013), o início do século XX foi marcado pelo cosmopolitismo musical na capital brasileira, que permitia a compositores locais serem destaques na interpretação de sucessos de todo o mundo, como por exemplo, no caso de Aurélio Cavalcanti, sendo essa escolha pelo cosmopolitismo carregada de “complexo aparelho de dinâmicas sociais”(2013, p. 81). A autora alerta para o fato de não ser possível determinar uma simplificação racial, no sentido de abordar compositores brancos e negros, porém ela ressalta que existia na atuação dos homens negros uma estratégia definida:

Assim como Aurélio Cavalcanti, que era descrito por Luiz Edmundo como mulato, os negros (e mulatos) eram compositores e intérpretes de sucesso nos *music halls*, cafés-concertos e chopes-berrantes. Depois de uma *chanson* francesa, uma canção japonesa e uma dança alemã, como lembra Edmundo, eles poderiam satisfazer o público com polcas e valsas, e também com outras músicas cosmopolitas incluindo *cakewalks*, ragtimes, habaneras, tangos, maxixes, etc. Como verdadeiros cosmopolitas numa sociedade branca dominada pela cultura europeia, os compositores e performers negros e mulatos tinham que navegar em um complexo aparelho de dinâmicas sociais que era marcado pelas políticas de representação racial – como nos Estados

⁵² Podemos mencionar, por exemplo a composição *Tatu subiu no pau* (1923), noticiada no jornal O Grêmio (1930).

Unidos, como diz Seigel (2009), “eles navegavam nas correntezas do colonialismo interno”(MAGALDI, 2013, p. 81).

A autora destaca que, apesar da participação de homens e performances negros neste sistema complexo da sociedade cosmopolita brasileira, especialmente nos centros urbanos, os quais irradiavam tendências para as outras cidades, reservava ao mesmo tempo, um lugar para os homens negros de muita conveniência para a sociedade, inviabilizando suas práticas musicais de tradição africana, o que nos permite reiterar que a prática da música hegemônica estava diretamente ligada ao embranquecimento da sociedade no início do século XX, como denuncia Abdias do Nascimento (2016) falando sobre a cultura brasileira e Jonatha do Carmo (2014) falando sobre o discurso racial na musicologia.

Essa constatação corrobora com o entendimento da trajetória de “compositores interioranos” numa perspectiva micro histórica e local, revelando práticas comuns e muitas vezes atribuídas e desenvolvidas por homens de origem simples, que cumpriram, em seus contextos, relevante função de ensino e prática musical, nas cidades em que atuaram. Buscando reinserir os negros num debate a partir do que restou de suas produções, enxergamos que a história da localidade contou com a participação ativa desse compositor, e que “embranquecido” pela sua prática e postura, abriu mão da própria identidade, visando sua colocação pessoal e sobrevivência, contribuindo significativamente para a vida cultural de uma sociedade, permitindo a existência de hábitos e vivências, cosmopolitas e urbanas, trazidas pela música.

Assim, iremos analisar essas três produções considerando os contextos e características dos suportes utilizados para a circulação das composições e quais foram os elementos incorporados intrinsecamente nas obras que permitiram sua receptividade e diálogo com as práticas musicais hegemônicas do período. O primeiro exemplo será a Valsa *Diva* (1918) publicada no periódico *Jornal das Moças*. O segundo exemplo uma composição para corporação musicais, encontrada nos acervos da Santa Cecília e União Itabiritense, a valsa *Sonhando*. E por fim, uma valsa-canção, elaborada para canto e piano que pode indicar um diálogo com a indústria fonográfica, na década de 1950.

Intuímos que a circulação dessas obras só foi possível porque incorporaram características específicas de cada segmento, facilitando sua receptividade pela similaridade com obras de outros compositores e também com formas e aspectos consolidados no código

musical de cada uma delas. Entendemos essas instâncias de chancela social para a circulação de suas Valsas: a imprensa, a corporação musical e a forma musical aplicada pela indústria fonográfica brasileira, reforçaram a relação da música hegemônica e de suas formas de composição ao longo da trajetória do compositor.

5.1 Tempo 1: A valsa *Diva* no periódico *Jornal das Moças*

A circulação de partituras impressas em periódicos é atribuída ao século início XIX, contando com jornais e revistas que incluíam em suas páginas obras para serem executadas em ambiente doméstico, com variedade de estilos e composições. O circuito do impresso contemplava uma cadeia de compositores, copistas, professores que se imbuíam de produzir um espaço emergente para a produção cultural da época (ULHOA, 2022, p. 16).

Enfocando especificamente Geraldo Antônio Horta (1835-1913), Martha de Ulhôa (2022) apresenta um perfil sobre o compositor atuante no século XIX que publicou em periódicos gerenciados por Paula Brito e Raphael Coelho Machado. Segundo a pesquisadora, a relação estabelecida inicialmente por Paula Brito à Geraldo Horta deu-se numa dimensão de apadrinhamento, inserindo o compositor num circuito do impresso que contemplava não apenas as partituras, mas também aulas de piano.

Apesar de falarmos de períodos distintos, meados do século XIX no caso de Geraldo Horta e início do século XX para Tertuliano Silva, ao estudarmos a análise da estrutura da composição *A moreninha*, identificamos semelhanças com a publicação de *Diva*, anos mais tarde. Na comparação das composições verificamos que a estrutura é idêntica contando com 32 compassos, divididas em duas partes bem definidas (A e B), que se repetem em tonalidades distintas. Martha Ulhôa afirma que a valsa “*A moreninha* é própria para tocar e para acompanhar a valsa em danças domésticas” (2022, p. 31).

Especificamente sobre o contexto de prática musical doméstica, a pesquisadora Sabrina Moraes (2021) indica a ocorrência expressiva de menções sobre valsa em periódicos da *Hemeroteca Digital Brasileira* e que no fim do século XIX e início do XX mantém-se superior à 7.500 ocorrências, especificamente do termo valsa⁵³, demonstrando que o gênero

⁵³ A autora pesquisa também os termos Valsa, Waltz, Walsa, Walzer e Valzer resultando na maior ocorrência da grafia em português Valsa (MORAES, 2021, p. 102–104).

composicional se populariza cada vez mais no Brasil, até a década de 1950, tendo forte ligação com os periódicos voltados ao público feminino:

A valsa instrumental para piano foi muito apreciada como repertório a ser executado em ambiente doméstico. Ela expressou simbolicamente a ideia de feminino e o papel da mulher na sociedade burguesa oitocentista. Mais do que modismo de época, ela fez parte de um contexto social que envolveu a mulher e o piano. O piano além de instrumento versátil, é um instrumento ao qual o/a instrumentista o pratica sentado(a). Essa posição era muito conveniente para o tipo de comportamento que se esperava de uma senhora/senhorita de sociedade naquela época (MORAES, 2021, p. 116–117).

Neste universo de periódicos voltados ao público feminino, a autora pesquisou os periódicos oitocentistas *A Marmota da Corte*, *A Rosa Brasileira*, *O Jornal das Senhoras* e o *Jornal das Famílias*. O exemplo que localizamos do compositor Tertuliano Silva refere-se diretamente a um periódico do início do século XX e apesar da distância temporal entre eles, nossas observações indicam similaridades entre os objetivos dos periódicos do século XIX e a intencionalidade de continuar oferecendo ao público feminino uma referência de modelo de mulher branca educada e bem vestida ao piano, materializando um status familiar (MORAES, 2021, p. 118).

Jornal das Moças, que carrega o primeiro exemplo de valsa produzida por Tertuliano Silva, é também resultado do período áureo da história do Rio de Janeiro, oferecendo semanalmente um material inspirado nos magazines de variedades impressos na Europa, sobretudo os franceses. Esta inspiração trazida também para suas leitoras “um grande manual de boas maneiras, mesmo que, por vezes, abordasse questões ligadas à atitude da capital carioca e temas relevantes para apreensão da situação geral do país, como economia, cultura e política” (OLIVEIRA; SILVEIRA, 2016, p. 49).

Podemos citar outros exemplos de periódicos que tiveram ligação com universo de impressos de partituras para o espaço doméstico, como a pesquisa de Paulo Henrique Alves (2011) que destaca as partituras que circularam na *Revista da Semana*, já na primeira década do século XX e a pesquisa de Éric Lana (2011) sobre *O Malho* e os leitores do periódico.

Enxerga-se neles um alinhamento baseado sobretudo nos exemplos de obras que deveriam ser interpretados e ao mesmo tempo ensinar e transmitir costumes. Esse código social transmitido de várias formas dentro dos periódicos indica que o filtro para a publicação de uma composição passava pela assimilação de uma estrutura que estivesse sintonizadas com esse contexto. A exemplo disso, os títulos da composição com temáticas associadas as mulheres –

recorrente nas duas menções ao compositor Tertuliano Silva, *Ritinha e Diva*. Comparando outro aspecto, vislumbramos que a obra publicada em 1918, correspondia a uma expectativa do próprio periódico, trazendo uma composição de 32 compassos, com acompanhamento característico da valsa e com uma melodia com poucos saltos conjugados com graus conjuntos.

Esses aspectos musicais e contextuais (considerando o público alvo do periódico) nos levam a conclusão de que Tertuliano Silva, conhecia as obras que circulavam e quais deveriam ser o perfil desta composição, estabelecendo uma conexão direta com a produção que interessava o circuito do impresso na capital do país à época. Entendemos de alguma forma a descrição da estrutura de *A moreninha* assemelhasse diretamente com o que encontramos em *Diva* (1918) e isto sugere uma linha de atuação muito precisa com a introjeção dos costumes musicais de uma era que valorizava a leitura de músicas em ambientes domésticos.

Diva apresenta-se na forma A:||:B:|| com 32 compassos de extensão e elaborada para Piano. A parte A é apresentada em tonalidade menor (Dm), tendo a extensão em 16 compassos, que podem ser subdividas em 2 frases menores de 8 compassos cada. A parte B é apresentada em tonalidade maior (D), tendo também a extensão de 16 compassos, divididos em frases de 8 compassos cada. A característica geral é de uma composição de caráter prática e que garantisse a assimilação para o público da revista *Jornal das Moças*. Possui dedicatória a Diva Beltrão⁵⁴, sugerindo uma interlocução com o universo feminino e suas práticas. Destacam-se os elementos musicais padronizados, como a quadratura formal, harmonia tonal e com poucas variações, caminhando entre I-IV-V, com algumas notas de passagem no baixo, que segue majoritariamente com acompanhamento característico tônica no primeiro tempo e duas notas no segundo e terceiro tempo do acorde – valsa tocada explicitamente “um-pa-pa” (ULHOA, 2022, p. 2). As partes A e B muito bem definidas, inclusive com a alternância da tonalidade para o modo menor e depois modo maior, é unificada por uma melodia com poucos saltos e com acompanhamento explícito de valsa.

Disponível em: <https://youtu.be/CNSCmcEpA3c>

⁵⁴ Não foram localizados dados biográficos sobre Diva Beltrão, que poderia indicar as motivações do compositor.

DIVA

Valsa

Tertuliano Silva (1897-1973)
(1918)

À graciosa Diva Beltrão

Publicada: Jornal das Moças Ed. 0178

Lento

6

1. 2.

10 To \oplus

18 To \oplus Allegro *f*

26 *p*

35 D.C. \oplus Fim



5.2 Tempo 2: *Sonhado* uma valsa para corporações musicais

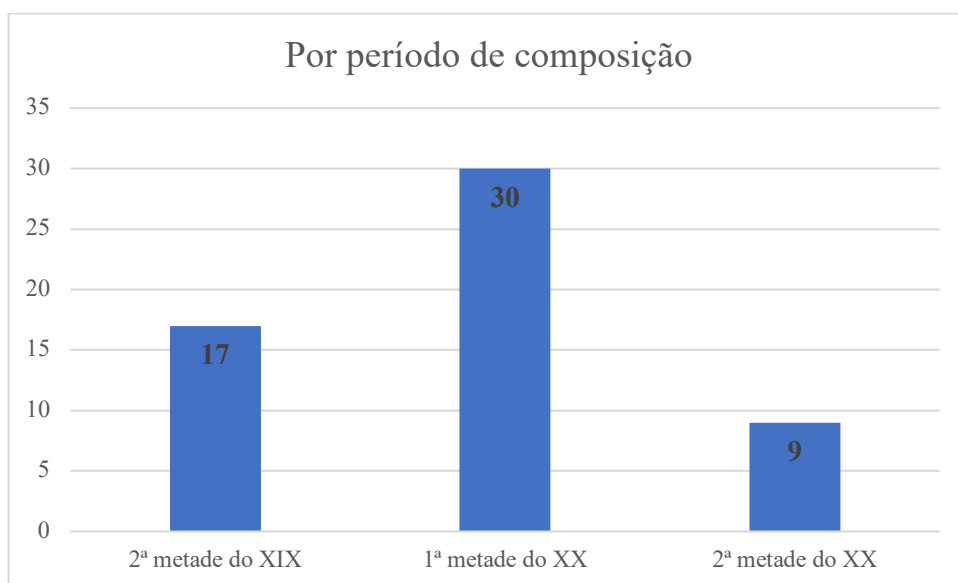
As informações trazidas neste tópico para pensar as Valsas para Bandas de Música se baseiam em dois pontos principais: análise de 56 composições para corporações musicais localizadas nos acervos da Santa Cecília e da União Itabiritense e o trabalho de referência sobre as Valsas gravadas pela Banda do Corpo de Bombeiros do estado do Rio de Janeiro, elaborado por David Souza (2009).

As Valsas encontradas nos acervos itabiritenses possibilitaram elencar aspectos a partir do documento musicográfico, revelando vestígios das práticas das valsas durante os anos nas corporações. A partir da coleta de dados sobre as composições, elencamos aspectos de observação que geraram um perfil dessas composições, compilados através dos documentos musicográficos, localizados em dois acervos⁵⁵ pesquisados: (1) Acervo da Corporação Musical União Itabiritense (ACMUI), (2) Acervo da Corporação Musical Santa Cecília (ACMSC)⁵⁶.

Ao todo foram identificadas 56 composições, denominadas e classificadas como Valsas, a partir dos seus títulos, localização dentro do acervo e denominação dos compositores, copistas e/ou editores. A quantidade de composições está assim dividida entre os 2 (dois) acervos pesquisados, sendo 33 pertencente ao ACMUI, 23 ao ACMSC. Separando essas composições pelos períodos que foram compostas, temos a seguinte distribuição dentro da fração da 2ª metade do XIX à 2ª metade do XX:

⁵⁵ Os três acervos mencionados Padre Francisco Xavier, Thelmo Lins e Tertuliano Silva não entraram nesta tabulação final por não terem composições destinadas às Corporações Musicais.

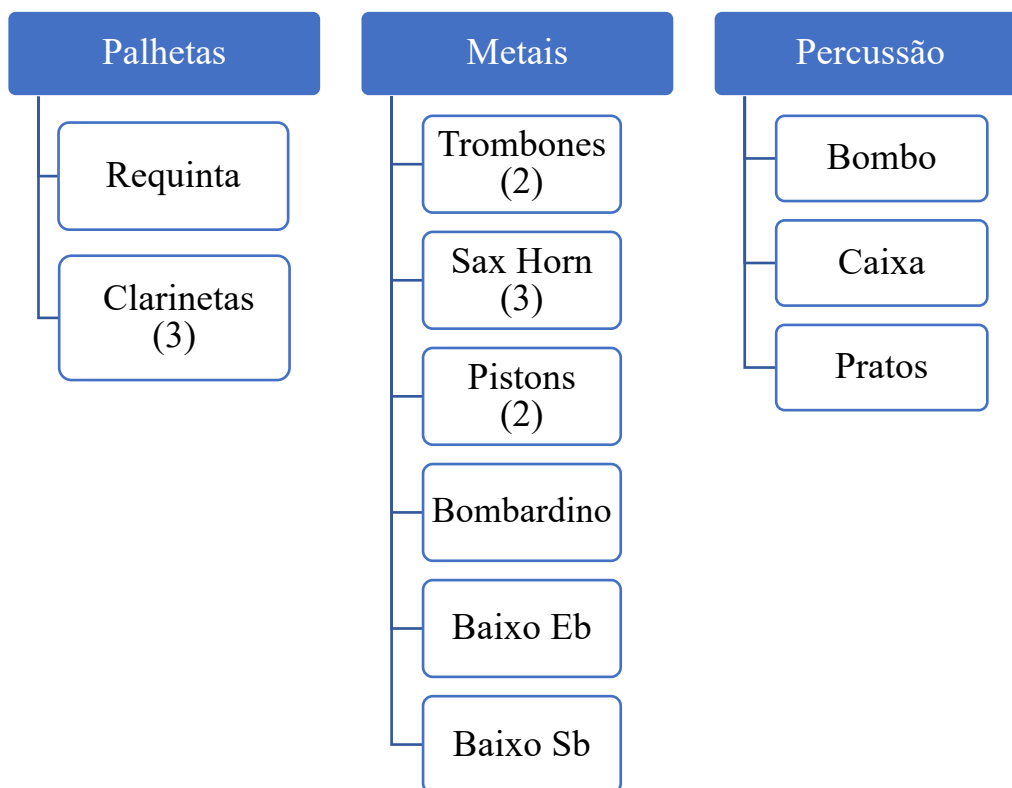
⁵⁶ As características gerais das obras foram levantadas através de formulário no *Google Forms*, permitindo a aplicação de filtros, análise dos dados e posterior detalhamento das informações coletadas nos documentos musicográficos.



Gráf. 3 Valsas itabirritenses por período de composição

Ressaltamos que a tendência das obras nos acervos acompanha a pesquisa e os dados levantados por Sabrina Moraes (2021) com tendência de crescimento nas obras do final do século XIX e atingindo seu topo na primeira metade do século seguinte.

Uma característica relevante das obras itabirritenses, é a recorrência de partes cava realizadas pelos próprios compositores, maestros e copistas locais, evidenciando que a escrita ou cópia desse repertório destinava-se às práticas cotidianas dos respectivos grupos. A análise da predominância dos instrumentos dentro das composições possibilitou destacar uma formação mais recorrente entre as obras:



Observamos que a denominação *Piston* é comumente utilizada entre as partes cavas e grades nos quais analisamos. Essa denominação comumente utilizada entre os membros de uma corporação musical, faz referência ao mecanismo que é utilizado para a produção sonora do instrumento, mais comumente conhecido como *Trompete*. Paulo Castagna e Fernando Binder (2005), em artigo sobre a história dos instrumentos musicais, alertam para necessidade de uma compreensão mais aprofundada e que a nomenclatura destes instrumentos não deve ser automaticamente atualizada para que evite a generalização desses instrumentos, sobretudo no século XIX (BINDER; CASTAGNA, 2005). Em nosso caso, a ocorrência da nomenclatura *Piston*, indica uma utilização cotidiana dos mestres de música e dos arranjadotes ao se referir ao instrumento Trompete. Percebemos que, apesar da indicação dos autores que no século XIX, *Piston* e *Trompete* coexistiram (BINDER; CASTAGNA, 2005, p. 16), fica evidente uma permanência da utilização do termo, mesmo em exemplos de Valsas da segunda metade do XX.

Abordando o esquema formal, visualizamos uma transformação, através dos documentos musicográficos itabiritenses, tendendo redução do tamanho das composições com o passar dos anos. Se as valsas do final do dezenove e início do XX tinham um tamanho

alongado, já na década de 1930 elas começam a aparecer com um esquema formal disposto em Introdução, partes A,B,C, e em alguns casos acrescentados de um *Coda*.

Nas valsas europeias, as mudanças no esquema formal são atribuídas ao compositor Anton Weber, tornando-a uma peça de concerto e aglutina em sua forma uma introdução formal e uma *coda*, além de escrevê-las conjuntamente, alongando a percepção de cada seção, dando um fluxo ao tema e conduzindo a temas seguintes (LAMB, 2001). Essa mudança formal, que aglutinava a introdução e coda puderam ser observadas nas composições encontradas nos acervos itabiritenses, com obras com grande extensão e várias partes (em torno de cinco) que traziam temas diferenciados em cada uma delas. Segundo Lamb (2001), a partir da disputa entre Joseph Lanner (1801-1843) e Johann Straus (1804-1849) permanece uma herança na forma musical, que coincide principalmente com os exemplos musicais do XIX⁵⁷ presentes nos acervos itabiritenses:

No início dos anos 1830, o número de valsas em conjunto era geralmente cinco, sendo as partes constituintes cada vez mais de 16 compassos em vez de oito compassos de duração. A crescente fluência dos temas das valsas trouxe consigo um novo aumento do tempo, que acabou por se fixar em cerca de 70 compassos por minuto. Além disso, após o exemplo de Weber, uma introdução e um *coda* recapitulando os temas principais tornou-se geral. As introduções, no início apenas alguns compassos, alongaram-se gradualmente e tornaram-se descritivas, assim como muitas vezes contrastantes em tempo e compasso (LAMB, 2001, p. 4).

A ocorrência do modelo em três partes é constatada por David Souza (2009), a partir das valsas gravadas pela *Banda do Corpo de Bombeiros* do Estado do Rio de Janeiro: “com relação à forma geral, a valsa foi fixada em três seções, na forma rondó: A:||B:||A:||C:||A. Ao que tudo indica, o modelo original das valsas continha tanto introdução quanto coda”(SOUZA, 2009a, p. 52). David Souza (2009) após a escuta das gravações históricas realizada pela corporação musical fundada por Anacleto de Medeiros, em 1896, na cidade do Rio de Janeiro, propõe uma sistematização daquilo que foi gravado e as características gerais da Valsa elaborada para as Bandas de Música.

⁵⁷ São composição provavelmente advinda do acervo adquirido pela Corporação Musical União Itabiritense, como informa relato de Francisco Curt Lange. Obras que foram propriedade de Antônio Amabile e vendidas à Corporação, nos seus primeiros anos de atuação (LANGE, 1944).

A partir da leitura e estudo desse trabalho, destacamos similaridades que aparecem também na obra de Tertuliano Silva, pensando na interlocução do fazer musical das bandas de música no século XX e o que seria a Valsa Brasileira, composta para as Bandas de Música. Neste sentido David Souza (2009) afirma que:

em meados do século XIX, a valsa transpôs os salões de baile e os saraus domésticos para alcançar os coretos das praças públicas, onde a execução musical ficava geralmente a cargo das bandas militares, em cujas audições ao ar-livre, conhecidas como retretas, e a valsa dividia a programação musical com marchas e dobrados militares (p. 50).

No cenário itabiricense, entendemos que as corporações musicais civis assumem este papel, praticando também em seu repertório as valsas encontradas nos acervos.

Em outro estudo, Flávio Barbeitas (1995) aponta que a gravação dessas valsas deve ser analisada a partir do suporte que as registravam, o disco, e isso significa dizer que elas poderiam ter duração limitada e muitas vezes a sua estrutura composicional modificada, diferindo daquilo que foi escrito pelos compositores, como por exemplo, a retirada da repetição da seção A, ao final da obra. Neste estudo o autor aponta para uma diversidade de estilos, com influências da modinha, da seresta e do choro, mantendo o compasso ternário, característica principal e imutável do gênero, segundo o próprio autor “não existe apenas um modelo de valsa brasileira. Ao menos em relação ao repertório que ouvimos, devemos apontar não para a rigidez, mas para uma diversidade de estilos, compartilhando, neste sentido das conclusões de outros autores que estudaram o assunto” (BARBEITAS, 1995, p. 64).

Em termos de caráter, David Sousa (2009), destaca que as composições por ele ouvidas demonstram “expressividade e singeleza”, que geralmente apresentam-se em modo Maior e com andamento e interpretação de caráter alegre e envolvente. Analisando a instrumentação, o autor destaca uma diversidade de timbres e expressividade na execução dos temas:

a própria diversidade de timbres é também um artifício engenhoso para conferir diversidade ao colorido timbrístico e, ao mesmo tempo, reforçar o caráter expressivo do tema principal. Assim, o timbre grave de instrumentos, como o bombardino, é empregado para conduzir, em alguns momentos, o tema das valsas (SOUZA, 2009a, p. 51)

A modulação é um dos demarcadores das mudanças de seções e incluem passagens a dominante a subdominante ou a tonalidade relativa menor. E se, no aspecto geral, as valsas

brasileiras não apresentam unidade, e sim, características recorrentes, David Souza (2009) sintetiza estes aspectos conforme podemos verificar na tabela abaixo:

VALSAS PARA BANDAS DE MÚSICA (SOUZA, 2009)	
Caráter	Expressividade e Singeleza
Forma	A: B: A :C: A
Modo	Maior
Esquema Tonal	Seções A e B - I Seção C - Subdominante
Andamento	Predominantemente caráter alegre e envolvente.
Construção Melódica	Diversidade de Timbres e Expressividade nos Temas
Conclusões do Autor	A incidência da letra vai transformar o andamento (mais lento). As gravações demonstram andamento rápido, com forte influência das Valsas Oitocentistas.

Tabela 2 SOUZA, 2009

O estudo de David Souza (2009) enfoca as gravações no período emergente do disco (1902-1927), e as valsas correspondiam a um tripé que sustentava o repertório das Bandas: a polca, a valsa e o dobrado. Especificamente sobre as valsas, o autor conclui que o andamento rápido das gravações foi o padrão adotado: “cada compasso ternário era executado tão rapidamente que as três pulsações internas soavam praticamente em um tempo (a 1)” (p.118). Suas conclusões neste âmbito apontam para a existência de uma influência na prática da valsa instrumental que “ao que tudo indica, sua interpretação é marcada pela rapidez típica da valsa vienense” (p.118).

Em *Sonhando* de Tertuliano Silva, encontramos semelhanças com as análises e destaques elaborados por David Souza (2009). A primeira conexão a se ponderar é o uso da diversidade de timbres como “artifício engenhoso para conferir diversidade ao colorido

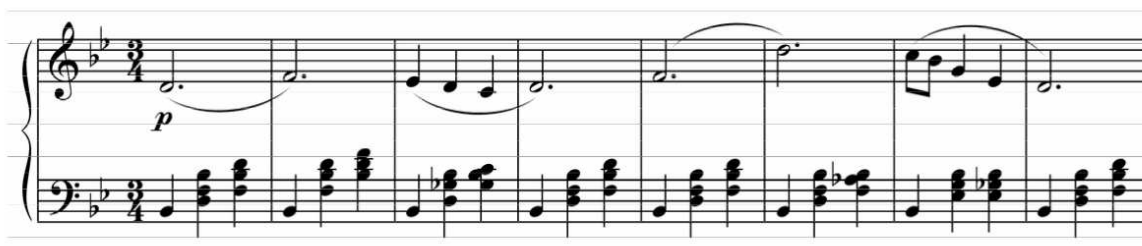
timbrístico” (p. 51). Esta estratégia é utilizada pelo compositor no início da composição iniciando após a Introdução, o tema interpretado por um Clarim⁵⁸ e por um Trombone:

The image shows a musical score for a brass band. The staves are labeled Bgl., Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Euph., and Tuba. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. A red box highlights the first 8 measures of the theme, which are marked 'pp' (pianissimo). The theme is played by the Clarinet (Bgl.) and the Trombone (Tbn. 1). The Trombone parts (Tbn. 2 and Tbn. 3) play a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Euphonium (Euph.) and Tuba parts play a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Clarinet part (Bgl.) plays a melodic line that starts with a half note, followed by quarter notes, and ends with a half note. The Trombone 1 part (Tbn. 1) plays a melodic line that starts with a half note, followed by quarter notes, and ends with a half note. The Trombone 2 part (Tbn. 2) plays a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Trombone 3 part (Tbn. 3) plays a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Euphonium part (Euph.) plays a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Tuba part (Tuba) plays a rhythmic accompaniment of quarter notes.

Exemplo Musical 1: Tema tocados pelo Trombone e Clarim [Trompa]

Observa-se também o aspecto da singeleza apontada por David Souza (2009) como sendo um dos elementos constituintes das valsas para as Banda de Música. Nos primeiros 8 compassos do tema inicial, temos poucas variações rítmicas com notas longas e uma melodia ascendente e um salto no final e uma retomada nos compassos finais para uma melodia em grau conjunto. Este aspecto comparado com a melodia de *Terna Saudade*, demonstra uma similaridade e intencionalidade aproximada:

⁵⁸ Pela sua proximidade com a melodia feita com os trombones, identificamos este instrumento como sendo uma Trompa, como popularmente chamada nas corporações musicais da localidade. Outra possibilidade é a atribuição a um trompete simples, utilizado pela sinalização militar. Não se trata do foco deste estudo, mas as adaptações instrumentais poderiam possibilitar um aprofundamento sobre as relações com a instrumentação usada nas gravações e nas valsas que circularam.



Exemplo Musical 2 *Terna Saudade* (SOUZA, 2009)

Em termos de tonalidade, a Valsa *Sonhando* tem na parte A uma exposição no acorde fundamental (I), em Bb maior, passando na parte B para a Dominante (V) e na parte C uma apresentação do tema na Subdominante (IV). Estas modulações foram constatadas por David Souza (2009) como uma característica marcante das valsas gravadas: “[..] o esquema tonal da valsa brasileira acontecia assim: quando as duas primeiras seções (A/B) estão em tom maior, a seção C é desenvolvida no tom da subdominante, ou então, no homônimo menor, sendo que há quase sempre uma das seções em tonalidade menor” (SOUZA, 2009a, p. 52).

Destacando o esquema formal, estrutura harmônica e características da melodia, percebemos que em *Sonhando*, Tertuliano Silva articula sua composição com o contexto próprio das bandas de música ou corporações musicais. Neste sentido, as similaridades ficam evidenciadas com as características gerais trazidas pelo pesquisador David Souza (2009), que nos possibilita a assimilação das corporações musicais impulsionadas pelas escolhas estéticas feitas pelo compositor e em diálogo com as práticas gravadas e provavelmente ouvidas na época. Não se tratava de uma obra sem um devido contexto e diálogo com outras produções e sim de mais uma obra que tinha a assinatura do compositor, mas atravessamentos significativos dos padrões que circulavam dentro do universo das corporações musicais.

Em resumo, *Sonhando* tem forma em três partes com uma instrumentação que permite a diversidade timbrística, contemplando: Flauta Transversal, Clarinete Eb (Requinta), 1º, 2º e 3º Clarinetes Bb, 1º, 2º e 3º Sax Mib, 1º e 2º Trompetes Bb, 3º Clarim Bb [Trompa] 1º, 2º e 3º Trombones, Eufônio e Tuba. Suas partes contrastam em dinâmicas e nas construções melódicas juntamente com modulações harmônicas, sendo as seções Intro e A são apresentadas na tonalidade de Bb maior, A parte B é construída sobre o V (dominante - Fá maior) e com construção rítmica diversa e sobreposição de melodias, com notas mais curta e caráter vivo e com dinâmicas mais fortes. A parte C é apresentada sobre o IV (subdominante – Eb).

A princípio, a composição parece ter sido concebida para a execução da Corporação Musical União Itabiritense, ainda na década de 1930, período de regência do maestro Tertuliano Silva, frente ao grupo.

Sonhando

(Valsa)

Tertuliano Silva

Andante Moderato $\text{♩} = 90$

Flute $\text{♩} = 120$

Clarinet in E \flat

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

Clarinet in B \flat 3

Alto Sax 1

Alto Sax 2

Alto Sax 3

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Trumpet in B \flat 3

Bugle

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Euphonium

Tuba

Bateria

p

Rall.

mf

pp

2 § Sonhando

The score is for a piece titled "Sonhando" and is marked with a section symbol (§). It begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a fermata over the first measure. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), E♭ Clarinet (E♭ Cl.), three B♭ Clarinets (B♭ Cl. 1, 2, 3), three Alto Saxophones (A. Sax. 1, 2, 3), three B♭ Trumpets (B. Tpt. 1, 2, 3), Bassoon (Bgl.), three Trombones (Tbn. 1, 2, 3), Euphonium (Euph.), and Tuba. The second system includes three B♭ Trumpets (B. Tpt. 1, 2, 3), Bassoon (Bgl.), three Trombones (Tbn. 1, 2, 3), Euphonium (Euph.), Tuba, and Bass Drum (B. Dr.). The woodwind and brass parts feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The percussion part is marked with a fermata and a *pp* dynamic.

Sonhando

3

22

Fl.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sax. 1

A. Sax. 2

A. Sax. 3

22

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Bgl.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

22

B. Dr.

f *mf* *f* *ff* *p* *f* *mf*

The musical score is for a piece titled "Sonhando", starting at measure 22. The score is arranged for a large symphony orchestra and includes woodwinds, brass, and percussion. The instruments listed are Flute (Fl.), three E-flat Clarinets (E♭ Cl.), three B-flat Clarinets (B♭ Cl. 1, 2, 3), three Alto Saxophones (A. Sax. 1, 2, 3), three B-flat Trumpets (B♭ Tpt. 1, 2, 3), Bassoon (Bgl.), three Trombones (Tbn. 1, 2, 3), Euphonium (Euph.), Tuba, and Bass Drum (B. Dr.). The score begins with a measure rest in measure 22. The key signature has one flat (F major or D minor). The flute part starts in measure 24 with a forte (*f*) dynamic. The clarinet and saxophone parts have similar dynamics. The trumpet and trombone parts enter in measure 24 with fortissimo (*ff*) dynamics. The bassoon part starts in measure 24 with a piano (*p*) dynamic. The bass drum part starts in measure 24 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score concludes with a repeat sign at the end of measure 29. The number "3" is written above the final measure.

4 Sonhando Φ

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following instruments and parts:

- Fl.** (Flute): Melodic line with a dynamic marking of *ff*.
- Fa Cl.** (F Alto Clarinet): Melodic line with a dynamic marking of *ff*.
- B♭ Cl. 1, 2, 3** (B-flat Clarinets): Harmonic support with a dynamic marking of *ff*.
- A. Sx. 1, 2, 3** (Alto Saxophones): Harmonic support with a dynamic marking of *ff*.
- B♭ Tpt. 1, 2, 3** (B-flat Trumpets): Harmonic support with a dynamic marking of *ff*.
- Bgl.** (Baritone Saxophone): Harmonic support with a dynamic marking of *ff*.
- Tbn. 1, 2, 3** (Trombones): Harmonic support with a dynamic marking of *ff*.
- Euph.** (Euphonium): Harmonic support with a dynamic marking of *ff*.
- Tuba**: Harmonic support with a dynamic marking of *ff*.
- B. Dr.** (Bass Drum): Rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *ff*.

The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *ff* (fortissimo) throughout. A rehearsal mark Φ is present at the beginning of the section. The page number 4 is located at the top left, and the page number 195 is at the top right.

Sonhando 5

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. (Flute)
- Es. Cl. (E-flat Clarinet)
- B♭ Cl. 1 (B-flat Clarinet 1)
- B♭ Cl. 2 (B-flat Clarinet 2)
- B♭ Cl. 3 (B-flat Clarinet 3)
- A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1)
- A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2)
- A. Sx. 3 (Alto Saxophone 3)
- B. Tpt. 1 (B-flat Trumpet 1)
- B. Tpt. 2 (B-flat Trumpet 2)
- B. Tpt. 3 (B-flat Trumpet 3)
- Bgl. (Baritone Saxophone)
- Tbn. 1 (Trombone 1)
- Tbn. 2 (Trombone 2)
- Tbn. 3 (Trombone 3)
- Euph. (Euphonium)
- Tuba
- B. Dr. (Bass Drum)

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *f*, *ff*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., *V* for breath marks). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece is titled "Sonhando" and is the fifth page of a larger score.

6 Sonhando

Fl. *f* *p*

E♭ Cl. *f* *p*

B♭ Cl. 1 *f* *p*

B♭ Cl. 2 *f* *p*

B♭ Cl. 3 *f* *p*

A. Sx. 1 *f*

A. Sx. 2 *f*

A. Sx. 3 *f*

B♭ Tpt. 1 *p*

B♭ Tpt. 2 *p*

B♭ Tpt. 3 *p*

Bgl. *ff*

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph. *ff*

Tuba

B. Dr.

Sonhando 7

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. (Flute)
- Es. Cl. (E♭ Clarinet)
- B♭ Cl. 1 (B♭ Clarinet 1)
- B♭ Cl. 2 (B♭ Clarinet 2)
- B♭ Cl. 3 (B♭ Clarinet 3)
- A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1)
- A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2)
- A. Sx. 3 (Alto Saxophone 3)
- B♭ Tpt. 1 (B♭ Trumpet 1)
- B♭ Tpt. 2 (B♭ Trumpet 2)
- B♭ Tpt. 3 (B♭ Trumpet 3)
- Bgl. (Baritone Saxophone)
- Tbn. 1 (Trombone 1)
- Tbn. 2 (Trombone 2)
- Tbn. 3 (Trombone 3)
- Euph. (Euphonium)
- Tuba
- B. Dr. (Bass Drum)

Key features of the score include:

- Rehearsal mark 72 at the beginning of the section.
- First and second endings for the Flute part.
- A section marked "D.S. al Coda" starting at measure 75.
- Dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte) are used throughout.
- The score concludes with a double bar line and repeat dots.

8 Sonhando

The score is for a piece titled "Sonhando" and is marked with the number 8. It features a variety of instruments: Flute (Fl.), E-flat Clarinet (E♭ Cl.), B-flat Clarinets 1, 2, and 3 (B♭ Cl. 1, 2, 3), Alto Saxophones 1, 2, and 3 (A. Sax. 1, 2, 3), B-flat Trumpets 1, 2, and 3 (B♭ Tpt. 1, 2, 3), Bassoon (Bgl.), Trombones 1, 2, and 3 (Tbn. 1, 2, 3), Euphonium (Euph.), Tuba, and Bass Drum (B. Dr.). The music is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). There are also articulation marks like accents and slurs, and some specific performance instructions like *sfz* (sforzando) and *sf* (sforzando). The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 8 and the second system starting at measure 9. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with woodwinds and strings in the upper staves and brass and percussion in the lower staves.

Sonhando

9

This musical score is for the piece "Sonhando" and is page 9 of a 9-page work. The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- Es. Cl. (E♭ Clarinet)
- B♭ Cl. 1 (B♭ Clarinet 1)
- B♭ Cl. 2 (B♭ Clarinet 2)
- B♭ Cl. 3 (B♭ Clarinet 3)
- A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1)
- A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2)
- A. Sx. 3 (Alto Saxophone 3)
- B. Tpt. 1 (B♭ Trumpet 1)
- B. Tpt. 2 (B♭ Trumpet 2)
- B. Tpt. 3 (B♭ Trumpet 3)
- Bgl. (Baritone Saxophone)
- Tbn. 1 (Trombone 1)
- Tbn. 2 (Trombone 2)
- Tbn. 3 (Trombone 3)
- Euph. (Euphonium)
- Tuba
- B. Dr. (Bass Drum)

The score begins at measure 97. The key signature is one flat (B♭ major or D minor). The music features a variety of dynamics, including *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *p* (piano). The flute part has a *pp* dynamic marking. The saxophone and trumpet parts also feature *pp* markings. The trombone and euphonium parts have *f* and *p* markings. The bass drum part has a *pp* marking. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

5.3 Tempo 3: A valsa-canção *Saudade... é amor* (1952)

As valsas com letras começam a se intensificar no início do século XX e rapidamente tomaram conta das gravações dos fonogramas no Brasil. Jairo Severino (2009), em *Uma história da música popular: das origens a modernidade*, aponta que gênero foi o impulsor da canção romântica no Brasil. Caracterizado por representar o amor em suas letras e melodias, as valsas românticas tiveram grande representatividade entre as gravações, que ganhavam cada vez mais importância com os adventos tecnológicos. Justamente pelo enfoque sobre as gravações, é que a abordagem do historiador e produtor musical Jairo Severino nos permite realizar uma aproximação da produção de Tertuliano Silva com o mercado fonográfico, sendo uma referência música popular brasileira.

Ressaltamos que a composição *Saudade... é amor* (1952) não possui uma gravação de época, porém acreditamos que a composição corresponda a padrões estéticos muito bem definidos pela indústria fonográfica. Além das gravações outros suportes serviam para a circulação das gravações, conforme afirma Jairo Severino:

A evolução da radiofonia, da indústria fonográfica e, um pouco depois, da produção de filmes musicais carnavalescos, **foi primordial não só para o aproveitamento das novas gerações**, [grifo nosso] como também para que nossos músicos, cantores e compositores adquirissem uma consciência profissional e aprendessem a se valorizar (SEVERIANO, 2009, p. 103).

Esse “aproveitamento das novas gerações”, em nosso ponto de vista, pode ser interpretado como uma menção direta às influências que as gravações passariam a exercer no estilo de outros compositores. Além da influência, podemos considerar que a melhoria da qualidade das gravações e o *status* que acompanhava o acesso a esta instância de produção culminam na busca por um espaço dentro da indústria fonográfica, sendo uma possibilidade concreta para a apresentação de composições: “[...] Suas canções, além de mais bem gravadas, ganhavam os ares das ondas radiofônicas e as telas dos cinemas, **para rapidamente se tornarem conhecidas em toda parte** [grifo nosso]” (SEVERIANO, 2009, p. 103).

No ano 1944, Curt Lange escreve em seu verbete sobre a cidade de Itabirito/MG que Tertuliano Silva teria abandonado a música, em virtude das instabilidades financeiras e das poucas garantias. Após reescrever e propor uma narrativa sobre a trajetória do compositor, podemos avaliar um conjunto de quatro obras localizada em seu acervo no ano de 1952,

compostas especificamente em Belo Horizonte, ou propositalmente assinadas nesta cidade, como uma insistência na tarefa de compor, e agora participando de um circuito mais evidente de música popular, sobretudo influenciado pelas canções brasileiras:

A partir do início do século XX, quando nossos compositores começaram a fazer valsa com letra, o gênero cresceu, atingindo sua popularidade nos anos [19]30. Este tipo de composição, que, em andamento lento, canta versos líricos, por vezes exageradamente sentimentais, representou nos anos 1900 a expressão máxima de nossa canção amorosa, tal como a modinha o fizera no século anterior (SEVERIANO, 2009, p. 32).

O que já se anunciava nas primeiras décadas do século XX, foi para Tertuliano Silva uma tendência de composição apenas no início da década de 1950. Passamos a observar esta obra com uma concretização, em repertório, das influências que já acompanhavam o “mestre Terto” desde os primeiros anos de atuação em Itabirito/MG, mas que ainda não tinha sido explorado em suas composições, intituladas valsas. Jairo Severiano aponta que as valsas-canções obtiveram elevado sucesso e receptividade no Brasil se tornando o terceiro ritmo mais gravado (1.080 fonogramas, correspondentes a 16,24% do total gravado), perdendo apenas para o samba e para marchinha: “a valsa brasileira foi enriquecida em sua fase mais pródiga, 1935-1940, por uma série de obras-primas, das quais várias se tornaram clássicos” (SEVERIANO, 2009, p. 52).

Neste cenário, destaca-se *Rosa*, do também saxofonista e compositor Pixinguinha, que já havia sido gravada nos anos de 1920 sem letra e que em 1937 recebia receberia versos e interpretação marcante:

Após receber versos do mecânico de automóveis Otávio Souza, Rosa foi gravada em 1937, com arranjo do próprio compositor, na voz de Orlando Silva - passando a ser um dos maiores sucessos ao longo de sua carreira. O surgimento das gravações elétricas e do uso de microfones liberaram os intérpretes da preocupação em emitir sons com a potência vocal que se fazia necessária para os registros sonoros até então. Tal fato fez valorizar cantores de interpretação mais suave e coloquial, como Orlando Silva. Conhecido como o “cantor das multidões” e considerado por João Gilberto “o maior cantor brasileiro de todos os tempos”, Orlando conseguia alcançar notas muito agudas sempre com leveza e naturalidade (SÈVE, 2015, p. 96).

A soma da interpretação de Orlando Silva e a composição de Pixinguinha não pode ser desconsiderada neste estudo. Vislumbramos que essa tenha sido a obra, em forma valsa-canção, que mais tenha circulado nas rádios e gravações pelo país. A valsa-canção que já vinha se

consolidando no decorrer dos anos e incorporada pelos *chorões*, era conhecida também como valsa-choro:

A Valsa-brasileira, muitas vezes também denominada de Valsa-choro, estabilizou-se, salvo exceções, na forma rondó com sessões (ou partes) de 32 compassos, divididas em dois períodos de 16 compassos. Nos fins do século XIX, incorporada pelos conjuntos de choro, em andamento lento “mais propenso ao discurso passional”, como lembra Machado, o gênero assumiu características interpretativas e melódicas da Modinha e passou a ser identificada como um gênero seresteiro. Não por acaso, diversos compositores, como o poeta e modinheiro Catulo da Paixão Cearense, ao colocar letras nas valsas, começaram a popularizá-las ainda mais, transformando-as em canções românticas (SÈVE, 2015, p. 89).

Como mencionado, as primeiras valsas de Tertuliano Silva, às quais tivemos acesso, ainda não traziam elementos característicos dessas transformações já vivenciadas no Brasil desde o início do século XX e, como visto nos dois tópicos anteriores, estavam direcionadas para uma prática que envolvia os periódicos e as corporações musicais. É evidente que outras valsas ainda podem ser localizadas e que atestem um perfil ainda mais chorão do compositor, porém percebemos que a confluência dos sucessos das valsas com letras gravadas e transmitidas pelos suportes culturais, o amadurecimento do compositor e o alcance de composições como *Rosa*, de Pixinguinha, permitem inferir que o compositor assume, a partir dos anos 1950, uma linguagem efetivamente popular. Assumindo essa linguagem, podemos também concluir que ele se coloca alinhado ao desenvolvimento e ao momento de grande alcance da dita música popular das grandes capitais e registradas nos discos. Neste momento, concluimos que tenha sido mais movimento as práticas à nível nacional, mas com uma mudança expressiva presente em elementos que iremos destacar a frente.

As valsas com letras tendem a seguir dois caminhos de influência como situa Jairo Severiano (2009)

Uma análise desse repertório mostra que são duas as principais vertentes que o abastecessem: a tradicional, piegas, rebuscada, mais próxima da modinha, praticada por compositores como Cândido das Neves (‘Lágrimas’ e ‘Última Estrofe’) e Vicente Celestino (‘Patativa’), e a moderna, que, sem prejuízo do lirismo, trata do amor em linguagem mais natural, mais chegada à realidade, e é a marca dos estilos de Orestes Barbosa (‘Chão de Estrelas’, Aranha-Céu”) e de Jorge de Faraj (‘Deusa da minha rua”) (SEVERIANO, 2009, p. 203).

Em nossa análise, *Saudade... é amor* estaria ligada ao segundo grupo de composições, em tom mais natural, com elementos musicais que se comunicam com as rodas de choro e com a escrita idiomática do gênero musical, sobretudo a valsa-canção.

A estrutura da composição está dividida em Introdução, Parte A e Parte B, com repetição na segunda parte. A demarcação de mudança entre partes é dada pela construção melódica que se inicia com um grupo de colcheias em movimento ascendente, na primeira parte. Já na segunda, observamos o uso de graus conjuntos e subdivisão em tempos maiores e extensão melódica próximo de uma oitava.

Saudade... é amor!

Canto

Há sem-pre em nos-sa vi-da um ri-soou tris-te má-gua

The image displays a musical score for the song 'Saudade... é amor!'. It features two systems of music. The first system shows a vocal line (Canto) on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff. The vocal line begins with a 7-measure rest, followed by an ascending eighth-note scale. The piano accompaniment starts with a 7-measure rest, then enters with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the vocal line with a melodic phrase that spans an octave, and the piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Exemplo Musical 3 Parte A - Saudade... é amor!

Musical score for 'Saudade... é amor!'. The score consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: 'Sau - da - de é co - mo se fos - se Um sen - ti - men - to a - gri - do - ce'. Below the first two measures, the tempo marking 'a Tempo' is present. The middle staff is the melody line, and the bottom staff is the bass line, featuring chords and a bass line.

Exemplo Musical 4 Parte B Saudade... é amor!

Identificamos ainda mais dois elementos característicos da linguagem do choro: os baixos, que em grupos tradicionais são tocados pelos violões de 7 cordas e os contracantos, em resposta a melodia principal. No primeiro elemento, alguns momentos da composição demonstram diálogo estreito com o universo do violão de 7 cordas, conduzindo a frase e fazendo um movimento contrário ao que percebemos na melodia.

Musical score for 'Linha do Baixo'. The score is numbered '13' at the top left. It consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: 'o - lhos de go - tas d'á - guia As ve - zes, uma Sau - da - de'. The middle staff is the melody line, and the bottom staff is the bass line. A red box highlights a specific section of the bass line in the final measure of the excerpt.

Exemplo Musical 5 Linha do Baixo

Sobre o segundo elemento, podemos observar, a partir da escrita do próprio compositor, que a melodia feita pelos contrata cantos é escrita em menor proporção e está em diálogo com

a melodia principal, sugerindo uma prática recorrente da interpretação das flautas, nas rodas de choro.

Fig. 67 Contracanto Saudade... é amor!



Fonte: Acervo Tertuliano Silva

Em suma, *Saudade... é amor* se apresenta numa forma: Introdução, A e B, totalizando 32 compassos de extensão, elaborada para Piano e Voz. Na introdução, de 8 compassos, identifica-se uma melodia acompanhada. A parte A marca-se com a entrada da Voz e é acompanhada por ostinato explícito, que caracteriza Valsas. A parte B é dividida em duas partes semelhantes, com construção melódica que se contrasta com a parte A, mas marcada pelo ostinato rítmico e com duas letras distintas. Essa parte é repetida, com mudanças no acompanhamento nas casas 1 e 2, sendo a primeira induzindo a repetição e a segunda favorecendo e preparando para o final da Valsa-Canção:

I

Há sempre em nossa vida
Um riso ou triste mágoa
Que enche os nossos olhos
De gotas d'água...
Às vezes uma saudade
Que nunca esquecemos
Vem trazer-nos à lembrança
O sonho que tivemos!...

II

Saudade é como se fosse
Um sentimento agri-doce
Que recorda uma coisa qualquer
Mesmo um olhar de mulher...
Saudade, para mim, é saudade
Passado que foi mocidade
Que nos embriagando numa grande dor
Nos mostra que saudade... é amor!

Saudade... é Amor

Valsa-Canção

Tertuliano Silva

Introdução

8 Canto

Há sem-preem nos-sa vi-da um ri-soou tris-te mágua Queen-che os nos-sos

13

o-lhos de go-tas d'água As ve-zes, uma Sau-da-de Que nun-ca esque-



19

ce - mos - Vem tra - zer - nos à lem - bran - ça So - nhos que ti - vemos Sau -

25

da - de é co - mo se fos - se Um sen - ti - men - to a - gri - do - ce

a Tempo

32

Que re - cor - da uma coi - sa qual - quer

36

Mes - mo olhar de mu - lher Sau - da - de p'ra mim, é sau -

43

da - de Pas - sa - do que foi mo - ci - da - de

49

Que nos em-bri-a - gan - do nu - ma gran-de dor Nos mos - tra que a Sau-da - de é a -

55

1. mor! 2. mor!

Neste diálogo da composição de Tertuliano Silva com a indústria fonográfica e a forma da canção, acrescentamos que em 1955, o compositor teve uma de suas composições gravadas: Mineiro Apaixonado⁵⁹. Mais adiante, pelos relatos de Dona Maura e as pesquisas de Edilberto Fonseca (FONSECA, 2016), temos também o registro de gravação de Januária, Terra Amada e Angelus, interpretadas por Sebastião Carlos e Thalia Silva (filha do compositor). Essas gravações talvez apontem para um lugar de reinvenção de si, a partir de memórias, vivências e histórias que o compositor passou a incorporar na sua música.

Podemos entender que a composição de Valsas, no caso de Tertuliano Silva, pode ter perpetuado uma sequência de influências musicais, que coadunam com a ideia de uma introjeção de características de uma música originalmente dos colonizadores e que permitiram um posicionamento social somado a sua capacidade de produzir o gênero, via as práticas musicais hegemônicas como demonstrado pelos exemplos. É importante ressaltar que buscamos, através do estudo das Valsas do maestro Tertuliano, refletir sobre como essa apropriação pode ter também limitado a capacidade de invenção e as variedades possíveis. A simples perpetuação do nome Valsa para a composição já diz de uma limitação estruturante para a apresentação da composição. Aliada as outras características, percebe-se um estilo em diálogo com o fazer cosmopolita e principalmente com as práticas musicas hegemônicas. É importante ressaltar que o saber musical de Tertuliano Silva é dimensionado também pela sua capacidade de composição a partir de padrões. Se eles são entendidos e assimilados, é sintoma de uma escuta muito qualificada daquilo que ditava os rumos culturais de um país em transformação.

⁵⁹Gravado por Carlos Henrique e Zilá Fonseca <https://discografiabrasileira.com.br/composicao/122492/mineiro-apaixonado>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as nossas chances de consertar os desencontros do passado moram no agora.

(EMICIDA)

Ao chegarmos ao fim desta escrita e ao reconstituirmos o caminho percorrido, sobretudo guardado na memória, a percepção é de alcançar um lugar que não estava previsto inicialmente no projeto de pesquisa deste doutoramento. Construir uma narrativa sobre as atividades musicais itabiritenses, a princípio, parecia uma jornada que reservaria poucas surpresas ou desvios. Surpreendidos positivamente com a entrada nos acervos centenários das Corporação musicais, vislumbramos que a trajetória seria de relevância e serviria de marco para a cidade, concentrando fontes documentais de diversas características que versassem sobre a prática musical no território.

Além do encontro com o passado musical, registrado nas fontes, as descobertas sobre os acontecimentos, participantes e grupos revelavam com maior intensidade a participação do compositor Tertuliano Silva. Esse encontro, marcado pela casualidade, possibilitou que elementos novos fossem adicionados ao trabalho de pesquisa.

Assim, a compreensão de que, a partir da construção de uma narrativa sobre as atividades musicais itabiritenses e a atuação do compositor negro Tertuliano Silva (1897-1973), poderíamos interrogar o passado musical da cidade foi ficando evidente e solidificado. Quando olhamos para os dois aspectos do objetivo geral (atividades e a trajetória), percebemos e constatamos que ambas foram fundamentais na criação de uma identidade musical moderna, republicana e cosmopolita para a cidade de Itabirito/MG. Iniciamos então um processo de compreensão das dinâmicas ocorridas no território e as interlocuções com uma temática transnacional: as valsas como uma incorporação das práticas musicais hegemônicas. Essas, que contribuíram para a efetivação de um ideal de sociedade moderna, começaram a demonstrar que escondiam também aspectos que se conectavam com a trajetória do compositor, da história local e suas conexões com o contexto do início do século XX. A imposição de uma forma musical herdada dos colonizadores, passava também a impressão de contribuir com a limitação de participação de musicistas negros e distanciava o compositor de suas origens sociais e raciais, o que sugeria posterior apagamento ou não-reconhecimento de sua trajetória nas narrativas historiográficas e na memória da cidade de Itabirito/MG.

Na investigação sobre as atividades musicais, não imaginávamos que, ao percorrer a iconografia para compreender as práticas e dinâmicas das corporações musicais, revelaríamos aspectos políticos, divididos entre conservadores e liberais e que parte da prática musical deu sustentação a movimentos políticos questionáveis. Mas, para além das posições políticas e escolhas ideológicas que foram aparecendo na construção da narrativa, apareceram conceitos e nomeações realizadas por memorialistas que pactuavam com discursos raciais e destacavam a condição de músicos e musicistas, negros e negras, amadores, profissionais e diletantes na cidade. Com mais atenção, vimos que, desde as primeiras fontes identificadas e tratadas no capítulo 1, a presença do povo negro tinha sido subtraída da percepção dos memorialistas.

A organização das primeiras fontes revelou a importância de um trabalho que condensassem as atividades musicais e pudessem trazer à tona uma rede das relações sociais, a partir dos documentos e dos acervos. Neste escopo, o contexto itabiritense foi sendo conservado pelo trabalho de instituições privadas, principalmente corporações musicais e coros, sendo engrenagens cruciais no papel na salvaguarda dentro da cultura local, ligadas ou não à história de seus respectivos grupos e que permitiram mapear, em alguma medida, parte do fazer musical do passado.

A investigação do século XX e das atividades musicais revelaram que a cidade e seus partícipes possuíam um objetivo muito bem determinado: a construção de uma nova identidade para uma nova cidade. Os atravessamentos desse pensamento e ideal se materializaram nas mais diversas formas de organização social e cultural na pequena cidade da década de 1920. Emergia uma classe social que buscava o encontro com os hábitos de uma classe média nacional. Realizar bailes, encontros, carnavais nos clubes e organizar momentos coletivos, sugere que a cidade estava aliada a um novo ideal para sua organização político-administrativa. A cidade passava a receber e a produzir a partir de referenciais musicais vindos dos centros de produção musical, as quais refletiam em suas práticas em um clima cosmopolita que uma nova cidade buscava desenvolver.

Reflexo dessa nova composição, as corporações musicais passaram a ser verdadeiras testemunhas e partícipes dessa história; e, através da análise iconográfica, verificamos a mudança de postura de ambas as instituições e a conexão com as transformações no território itabiritense e em âmbito nacional. Essa nova cidade e as instituições pediam novas pessoas para ocuparem as funções e fazerem uma transformação das práticas sociais.

Assim, fomos conduzidos ao encontro do maestro Tertuliano Silva pelo recebimento daquilo que sobrou dos seus documentos musicais. Ao lado do acervo particular, encontramos também com suas obras destinadas às corporações musicais. Posteriormente, foram aparecendo os relatos hemerográficos da execução de suas músicas, depois a publicação de uma de suas obras no circuito do impresso de partituras do poderoso e influenciador Rio de Janeiro. Porém, algo de não dito havia atravessado essa trajetória, sobretudo pelo encontro da sua potencialidade, nas fontes levantadas e no repertório presente no acervo particular e nos acervos privados. Pensamos inicialmente em encontrar qual era o termo usado para entender essa lacuna geracional na memória de uma população. Onde estavam a iconografia, os monumentos, as homenagens e os títulos que Tertuliano Silva poderia ter recebido? Por que sabíamos tão pouco sobre este personagem que revolucionou a sonoridade de uma localidade?

E foi justamente na conexão do projeto de modernidade, servindo para a construção imagética de uma cidade urbana e da existência de músicos emergentes, que identificamos uma classe social dos homens negros buscando ressignificar a sua existência em anos próximos ao período da chamada “abolição” e de uma sociedade que estava aprendendo a lidar diretamente com a existência desses na sociedade. Vale ressaltar que, no Brasil, não vivenciamos uma segregação social escancarada e nem vivemos uma ruptura radical do sistema escravagista. E logo a partir da identificação da condição social e racial de Tertuliano Silva, como um homem negro, norte mineiro e de baixa renda, inferimos que inevitavelmente, apesar de toda sua contribuição e obra, mesmo que dispersa por já não ter mais familiares vivos (ao que tudo indica), algo mais tinha atravessado essa trajetória e era necessário fazer perguntas incômodas, para buscar respostas mais profundas.

O período em que Tertuliano Silva vive, forma-se e atua é de intensas transformações no Brasil. A república, a construção de um estado brasileiro, os ideais nacionais, a construção de uma civilidade e sobretudo o impulsionamento pela ideia de que o país precisava progredir eram o que ditava os rumos do país. Nesse contexto, as discussões sobre a raça na sociedade brasileira eram pautadas por discursos influenciados pela eugenia e pelo embranquecimento da população brasileira, vindos do século XIX. De outro prisma, a música, conforme afirma Cristina Magaldi (2013), experimentava um momento de criação de uma convivência cosmopolita com músicas de vários lugares do mundo, influenciando a composição da cultura musical brasileira na capital do país a época.

Dentro dessa discussão, que integra a construção de uma ideia de nacional, do cosmopolitismo e dos discursos sobre a miscigenação na história da música brasileira, indagamos e inferimos a existência de um não lugar para o músico negro. A própria autora, Cristina Magaldi, aponta que o pertencimento dos negros a essa cidade cosmopolita, contribuía para a ausência de reflexão sobre os fazeres musicais afro-brasileiros, contribuindo para o contínuo apagamento e controle de suas culturas, não permitindo a sua propagação e a possível identificação daqueles que poderiam criar a partir de uma identidade negra. Apesar de se tratar de um contexto em menor dimensão, valida-se que o não pertencimento age em cadeia em sociedades como a itabiritense do século XX e que as influências, as ideias e os conceitos amplamente defendidos por intelectuais brasileiros, os quais, segundo Jonatha do Carmo (2014), foram propulsores da ambiguidade do discurso racial na sociedade brasileira, resultam também no nosso entendimento no esquecimento de importante atores sociais.

Sobreviver neste cenário só seria possível com uma estratégia. Estratégia essa que não passou pelo nível da consciência, mas foi dada por posicionamentos, espaços possíveis e lugares nos quais compositores poderiam atuar. Na construção dessas, a admissibilidade das práticas hegemônicas pareceu um caminho a ser seguido por Tertuliano Silva. Mesmo conjugando uma atuação diversa, nos carnavais, nas corporações, na composição de peças sacras, notamos uma tendência, através da conservação de seus documentos musicais, para uma postura de seriedade e erudição.

A admissão e adaptação constante da música hegemônica, herdada e transposta da música do homem branco europeu, marcou a trajetória de Tertuliano Silva. Como vimos, a assimilação de práticas e formas de fazer nos grandes centros urbanos aparecia de maneira muito próxima, atrelada às composições do maestro. Essa conexão, que passou pela leitura de obras nos acervos, periódicos e escuta de uma indústria fonográfica impulsionada pelo rádio, além das vivências musicais contínuas na vida do professor e maestro, permitem determinar que essa assimilação cultural se colocou como estratégica em ambos os sentidos. Podemos nos perguntar de onde veio essa ideia de criação por parâmetros tão determinados e inevitavelmente somos levados a pensar qual foi o processo de instrução do maestro Tertuliano: dava-se inicialmente pela tutela de algum professor nos seus anos iniciais? Ou estava diretamente ligado à observação e ao acesso ao conteúdo e às publicações e escuta das fontes musicais que circulavam?

Quando verificamos, através dos registros do Conservatório, a sua não continuidade dos estudos musicais formais, corroborado pela informação na tradução do livro teoria da música na condição de “ex-aluno do” e não como “formado no”, podemos concluir que o aprendizado pelas fontes musicais próximas representou uma possibilidade de instrução do compositor, trabalhando por amostragem, repetição, aproximação e similaridade, nos exemplos analisados, *Diva* e *Sonhando*. Ambas correspondem significativamente a uma forma de compor Valsas herdada do XIX e acessadas ou pela leitura de periódicos ou pelo acervo musical adquirido pela Corporação Musical União Itabiritense de uma família ouro-pretana com valsas provenientes da década de 1880. Já no terceiro exemplo, podemos mencionar que entra em cena um elemento novo e primordial de instrução que são as gravações e o alcance do rádio. A construção da indústria fonográfica passa a divulgar, além dos sons da moda, estilos de tocar e a apresentar a valsa-canção.

Neste amplo cenário, ao vislumbrar a simples escolha da Valsa - e até mesmo dos estilos não investigados aqui, como os dobrados -, podemos dizer que já se dava permeado pelas escolhas intelectuais e as ideias que ajudavam a construir o Brasil Nacional das décadas de 1920, 30 e 40, que amplamente investiram no entendimento de afirmar a música a partir do sistema tonal, e trabalhar sistematicamente pela espetacularização das culturas forjadas nas afrodescendências e dos povos originários, tratando a música do outro como folclórica.

Esse contexto de efetiva circularidade cultural, seja pelas práticas dos chorões, seja pela divulgação das obras de outros compositores, não significou a priori uma identificação do compositor Tertuliano Silva com a música popular praticada. É apenas no início da década de década de 1950 que começa a emergir um compositor que conjugava o saber hegemônico sobre as práticas hegemônicas, mas que começa a desenvolver uma linguagem em que os baixos, contracantos, harmonias e melodias, denunciavam o *chorão* que já existia desde a década de 1920 aparente nas iconografias, oportuno e útil nos momentos de sociabilidade itabiritense como nos primórdios dos carnavais na cidade. Nesse contexto, a prática além das formas musicais, contemplaria a poesia falando e exaltando o amor com lirismo, permeada também pela linguagem das rodas de choro e do jeito de tocar dos participantes.

E justamente a valsa, o gênero que irá representar simbolicamente a posição do compositor negro emergente, ao mesmo tempo que sinaliza um saber sobre a música do homem branco europeu e sua característica transacional, simboliza uma via de apropriação

circularidade cultural pela denominação de um saber hegemônico que garante acesso a um círculo e às instâncias de uma sociedade. De outro lado, ela irá simbolizar aquilo que os compositores souberam explorar: a transformação em uma composição popular, cancionista e brasileira - em fraseado, estrutura e prática.

Todo o lirismo e a linguagem do choro iniciaram um deslocamento nas composições escritas por ele. Servindo após um longo tempo de “composições padronizadas e corretas ao ponto de vista hegemônico” e para uma ascensão social (SOUZA, 2020), para um lugar de maior reconhecimento de práticas populares e contra hegemônicas na criação de um novo estilo, mesmo que ainda sobre um velho e eurocêntrico nome: Valsa!

Tertuliano Silva é exatamente um músico atuante em paralelo com uma sociedade descobrindo o que fazer com a mestiçagem, como nos aponta Jonatha do Carmo (2014). Músico emergente que assimilou o fazer musical cosmopolita - com 20 anos publicou num periódico da capital do país, para um público alvo feminino e com as adequações musicais necessárias para leitores de uma época. Foi também um sujeito modelo: “convidado” a participar, a partir da conveniência que servia ao projeto modernizante.

Resumir uma trajetória não é algo de fácil realização, porém alguns marcos demonstram que Tertuliano Silva (1897-1973) atuou servindo às instituições (educacionais, militares e civis), no espaço do “possível” no interior do país, constituiu-se tendo o plano de fundo as discussões sobre raça e sobre um projeto de modernidade, foi exatamente um mediador e executor musical de um projeto cosmopolita e modernizante, "optou" pela admissibilidade da música hegemônica como sendo sua linguagem de expressão, compondo inicialmente sobre temas e formas eruditas, e, somente após um longo tempo de prática musical, deslocou-se para temas populares e originários, que guardam proximidade com a sua origem. Primeiro, a afirmação pela linguagem hegemônica, escolhida como oficial, incluindo preceitos colonizadores, para depois deslocar-se para as práticas mais originárias e conexas com sua trajetória.

Tertuliano faz uma conversão à música do cotidiano: vai cantar as ipueiras de Januária, as tardes de Itabirito e os amores de um mineiro apaixonado. Abandona, em tese, os tenentes, sargentos e estruturas sociais para compor sobre os temas que reconduziam sua atuação para a identificação com as localidades, promovendo um retorno, influenciado pelo cosmopolitismo, mas com os traços regionais de sociedades, que vivenciaram as ideias “progressistas” do

passado brasileiro, mas que se viram retornando ao olhar êmico e autóctone de fazeres musicais que poderiam ser resguardados na memória ou na música. E isso, o retorno daquilo que se evitou, é algo que sempre irá ter espaço: volta na memória, volta em vestígios, documentos e narrativas, coexistindo com as diversas tentativas de genocídio do povo negro brasileiro. Mais que isso, coexistindo com as tentativas de rompimento com uma identidade ancestral e local, que não era permitida ou não cabia nas ideias utópicas daqueles que pensavam o Brasil e ditavam a moda. Pois bem, a sujeira que jogamos para baixo do tapete estará sempre lá. Apesar do esforço do esquecimento, do “dar branco”, é preciso entender que esse país é negro, e o espaço de compositores, músicos e instrumentistas negros e negras deve estar sempre marcado como aqueles que abriram mão de algo para se adequar, se incluir ou simplesmente não deixar de existir. Resistência diaspórica, sim, mas a qual preço?

No caso africano, a entrada do sistema tonal deu-se pelos hinos, que passaram a domesticar o consumo local, com a utilização do tonalismo mais as línguas estrangeiras (alemão, inglês e português), desconsiderando as declamações e características das línguas indígenas. Segundo o autor, estes hinos “impunham um regime de periodicidade regular e simetria, passando implacavelmente por cima dos contornos entonativos prescritos nos tons de fala” (AGAWU; PADOVANI, 2021, p. 4). No Brasil, podemos indagar que a disseminação dos povos indígenas e sua forçada catequização nos anos iniciais da colônia, podem ter produzidos efeitos semelhantes, e que confrontavam costumes, forçadamente realizados pelos colonizadores. Esse fato, no caso africano, para Kofi Agawu (2021), concentra-se na interposição dos hinos e pode ser correlacionado com a continuidade das forças colonizadoras em solo brasileiro. Alguns exemplos poderiam ser citados, mas fiquemos com a produção de música mineira do século XVIII, que se apropria de práticas dos colonizadores aqui estabelecidas, conjuntamente com o sistema tonal e com associativismo nas irmandades e também na transposição de tradições, como os festejos da Igreja Católica. A circularidade da cultura do colonizador, que pode, sem dúvida, ser estendida às Valsas.

A título de conclusão, podemos pensar a Valsa como uma força musical hegemônica e fruto da cultura do colonizador, mas considerar a coexistência dentro da própria constituição do sujeito, aspectos que remetem a circularidade que ele estava integrado. Se observamos as primeiras composições, sobretudo a do período *Jornal das Moças* (1918), percebemos uma obra realizada basicamente com um acompanhamento que remete à valsa e uma melodia

acompanhada em duas partes. Já ouvindo *Saudade... é amor* (1952), podemos observar que a obra se constitui com a presença de uma melodia, uma harmonia sofisticada e a forte presença de elementos desenvolvidos e característicos da cultura afro-brasileira, como o baixo (lembrando o violão de 7 cordas), contracantos, que podem ser facilmente colocados para a Flauta, e a presença da melodia e da letra, integrando a Valsa-Canção brasileira.

Porém, é preciso ressaltar que ser músico apenas não bastava, conforme mesmo disse Cristina Magaldi (2013). Foi preciso negociar. Negociação injusta, discrepante e sem paridade de armas. Aquilo que precisava ser composto, ouvido, trabalhado, e não o “traço” ou o estilo próprio do compositor, que ficou relegado inicialmente, em favor da modernidade e cosmopolitismo, os quais, no fundo, já escondiam os traços perversos do racismo brasileiro. Silencioso, sutil e de difícil percepção, mas sempre orquestrado, intelectualizado e naturalizado como sendo os rumos de uma nação nacional, forte unificada.

Acreditamos que, a partir do estudo musicológico das atividades musicais itabiritenses e da atuação do compositor negro Tertuliano Silva, analisamos e confrontamos uma trajetória, com um enfoque que considerou racismo na sociedade, como um efeito e ressignificação da condição de povo escravizado e assim, em um micro contexto, buscamos revelar a sua ocorrência, mesmo que velada (EWELL, 2021).

É possível dizer que, mesmo com a incorporação do global nas culturas locais - “o glocal” -, podemos inferir que, nesse cenário global e cosmopolita, incidem escolhas políticas e ideias civilizatórias que tendem a apagar as características genuínas de um local. Elas podem se influenciar, mas em nível desproporcional e sem a paridade de forças. A música hegemônica dos brancos, tida como civilizatória, progressista e amplamente difundida, silenciou os fazeres diversos do povo negro, entendido naquele momento como o outro a ser transpassado. O não lugar restante aos compositores negros emergentes simboliza e resume, assim como afirma Jonatha Carmo, a tragédia que foi promovida não apenas no discurso musicológico, mas na constituição de uma rede de compositores e músicos que buscaram, por interesse, atuar no cenário do novo Brasil que se anunciava. O preço dessa escolha, ao compactuar, incorporar e difundir a música hegemônica, demonstrou-se na própria divisão de lugares e de atuação reservado para estes músicos, sendo de forma inequívoca, obrigados a acionarem mecanismos de reconhecimento social como a interlocução com sujeitos políticos, a diplomação pelos meios

sociais disponíveis ou a estratégia de comunicação social de suas próprias trajetórias, para atribuir-lhes legitimidade e credibilidade diante da sociedade que estava já atuando.

Por fim, buscamos, através do entendimento de que, a apesar da prática hegemônica e da força colonizadora da valsa, entendermos a obra do compositor como uma estratégia de superação das mazelas na sociedade pós-abolição e o seu uso como fator preponderante na sua colocação social. Talvez essa estratégia tenha funcionado para a convivência do maestro e professor nos lugares que atuou. Porém, o não-reconhecimento posterior demonstra que a superação do racismo não é um ato individual e as tentativas de embranquecimento da população negra provocaram recalques, esquecimentos e silenciamentos que não puderam ser objeto de estudo ou simbolizados pela sociedade e nos afetam até os dias atuais.

Entendemos que estamos contribuindo com o campo de pesquisa musicológica, marcando a diferença de abordagem de na trajetória de músicos negros, trazendo a negritude para uma discussão em primeiro plano, com uma ótica que interrogue o racismo e contribua para a superação na sociedade contemporânea. Ressaltamos, também, a importância de pesquisas desenvolvidas por pessoas da própria comunidade e a possibilidade de entender a história local, pela perspectiva de um partícipe autóctone e êmico, que compartilha percepções sobre o universo investigado, colocando em questão também os aspectos formativos de sua própria trajetória dentro de um sistema social mais amplo. Por fim, destacamos a importância da conservação, da pesquisa, da identificação de fontes e, principalmente, da pesquisa musicológica para contextos como o itabiritense, que ainda não contava com um estudo que enfocasse especificamente a atividade musical em Itabirito/MG.

Muitas lacunas ainda existem nesta trajetória, porém sabemos que a pesquisa irá perdurar, porque ela diz também sobre mim. E, mais do que afetar o pesquisador, ela foi marcada pela percepção de fenômeno que parece atemporal na sociedade brasileira: o racismo como mecanismo de rearticulação do sujeito a partir de sua própria percepção e colocação no mundo. Se olharmos para o referencial teórico que utilizamos para a construção deste trabalho, perceberemos que os autores e autoras, em diversas temporalidades denunciam com ênfase a existência desse fenômeno, que no Brasil torna-se estrutural.

Quase no fim desta escrita, me encontrei com o livro de Neusa Santos Souza (1983), *Tornar-se Negro*. E aqui já não se trata mais de citar uma autora negra, mas reconhecer a sua

sabedoria e capacidade de síntese para constatar a luta de homens e mulheres negros, que buscaram ascensão social⁶⁰.

A história da ascensão social do negro brasileiro é, assim, a história de sua assimilação aos padrões brancos de relações sociais. É a história da submissão ideológica de um estoque racial em presença de outro que se faz hegemônico. É a história de uma identidade renunciada, em atenção às circunstâncias que estipulam o preço do reconhecimento ao negro com base na sua intensidade de negação (SOUZA, 2020, p. 53).

⁶⁰ O termo se aplicaria ao compositor Tertuliano Silva (1897-1973). Porém opto por não realizar esta discussão de forma *apressada* entendendo que a pesquisa continua e terá ainda ressonâncias. Segundo a autora: movimento pelo qual um agente ou grupo social, realizando uma possibilidade de ascensão social, muda de classe social (ou de camada de classe) para outra socialmente considerada superior. Aqui [no livro] classe social é entendida como sendo a estratificação em termos de posição nos processos sociais de produção, dominação e ideologização, isto é, será tomada em conta não só a posição na instância econômica (compra ou venda força de trabalho), mas também a relação dos agentes com o poder (lugar no aparelho jurídico-político do Estado) e com problemas de classes (valores éticos, estéticos etc) (SOUZA, 2020, p. 47).

APÊNDICE 1 – Inventário de Fontes – Atividades Musicais Itabiritenses

It	Tipo de Fonte	Categoria da Fonte	Título	Autor	Fonte	Data	Observações
1	Artigo	Hemerográfico	[Festividade em Homenagem D. Pedro]		Jornal O Universal	1840	Edição 0097
2	Artigo	Hemerográfico	[Festividade em Homenagem D. Pedro]		Jornal O Universal	1841	Edição 0090
3	Fotografia	Iconográfica	Piano Construído em Itabira do Campo, 1870		Recordando... Com Jarbas (Souza, 2009)	1870	Fotografia do Piano Construído por Pe. Souza (Arquivo Público)
4	Livro	Bibliográfica	Belo Horizonte: a nova capital de Minas	Olavo Bilac	Belo Horizonte: a cidade escrita (1996)	1894	Relato sobre a passagem por Itabira do Campo
5	Fotografia	Iconográfica	Banda Pirueta		Dossiê de Tombamento CMSC e CMUI	1900	Banda Pirueta, com a presença de crianças, jovens e adultos
6	Fotografia	Iconográfica	Sociedade Musical Lyra de Itabira		Acervo CMSC	1908	No lombo do cavalo
7	Fotografia	Iconográfica	Sociedade Musical Lyra de Itabira		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1910	Corporação Musical Lyra de Itabira, montada a cavalo no distrito de Saão Gonçalo do Bação
8	Fotografia	Iconográfica	Sociedade Musical Lyra de Itabira		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1910	Registro dos integrantes da Corporação, com fundo natural, composto por árvores e arbustos
9	Fotografia	Iconográfica	Canto dos Primos		Facebook	1915	Grupo de Músicos [familiares]. Bambolim, 2 Flautas, 2 Violinos, 2 Violões
10	Artigo em Jornal	Hemerográfico	Tertuliano Silva	Jornal das Moças	Jornal das Moças	1917	Resposta ao compositor sobre a Valsa Ritinha
11	Partitura em Jornal	Musicográfica	Diva	Tertuliano Silva	Jornal das Moças	1918	Partitura da Valsa Diva
12	Fotografia	Iconográfica	Banda do Bação		Dossiê de Tombamento CMSC e CMUI	1919	Coporação Musical do distrito do Bação

13	Fotografia	Iconográfica	Conjunto Musical		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1920	Grupo de Músiccos 2 Cavaquinhos, 2 Violões, Clarineta, Pandeiro e Bambolim
14	Fotografia	Iconográfica	Sociedade Musical Lyra de Itabira		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1920	Recepção de Rei e Rainha (Itabirito em Revista II)
15	Fotografia	Iconográfica	Choro Democrata		Recordando... Com Jarbas (Souza, 2009)	1925	Choro Democrata, fantasiado para Baile, 1925.
16	Fotografia	Iconográfica	Sociedade Musical Lyra de Itabira		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1927	Reunião por ocasião do falecimento de uma colaboradora da Banda (Naná Gouveia), após uma pausa nas atividades musicais (PIMENTA, 2011)
17	Artigo	Hemerográfico	Falecimento em Itabirito		Jornal de Queluz: Orgam Noticioso Dedicado aos Interesses do Município de Queluz	1928	Homenagens ao Sr. João Gonçalves, com participação da CMUI e do Choro Democrata
18	Artigo	Hemerográfico	Morte Repentina		Jornal de Queluz: Orgam Noticioso Dedicado aos Interesses do Município de Queluz	1929	Morto próximo ao cinema um homem portando uma Clarineta
19	Artigo	Hemerográfico	[Vitrola em Itabirito]	La Rosée	Jornal O Grêmio	1930	Artigo sobre as músicas tocadas na vitrola do Sr. Francisco Marques
20	Artigo	Hemerográfico	Bailes		Jornal O Grêmio	1930	Informe sobre o Baile oferecido pelo União Sport Club
21	Artigo	Hemerográfico	Esta é que boa!		Jornal O Grêmio	1930	Crítica sobre o baile acontecido no dia de São João

22	Artigo	Hemerográfico	Concurso de Belleza		Jornal O Grêmio	1930	Informe sobre concurso de beleza e posterior baile para o vencedor do título de "Misso Itabirito"
23	Artigo	Hemerográfico	Foot-Ball Amanhã Domingo!...		Jornal de Queluz: Orgam Noticioso Dedicado aos Interesses do Município de Queluz	1930	Partida de futebol entre Itabirito X Queluz com a participação de Banda de Música
24	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical Santa Cecília		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1933	Coporação Musical Santa Cecília em frente a sua antiga sede. Observa-se no meio da Fotografia uma placa.
25	Artigo	Hemerográfico	Itabirito	Angelina Quites	Jornal Lar Cathólico: revista social, religiosa, dedicada as famílias	1934	Festividades do mês Mariano. Participação das Bandas de Música e corais da Cidade
26	Artigo	Hemerográfico	Música no Jardim		Lavoura e Comercio	1934	Execução do Dobrado 71, de autoria de Tertuliano Silva pela Banda de Música do 4º B.C.
27	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical União Itabiritense		Itabirito em Revista (Nolasco, 2007)	1935	União Itabiritense registrada fora de atuação, com a presença do Maestro Dungas
28	Artigo	Hemerográfico	Itabirito	Angelina Quites	Jornal Lar Cathólico: revista social, religiosa, dedicada as famílias	1937	Festividades de Nossa Senhora da Conceição, participação Corporação Musical Santa Cecília
29	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical Santa Cecília		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1937	Registro Corporação Musical Santa Cecília em solenidade pública. Ao fundo nota-se um conjunto de homens em posição semelhante, trajando calça, camisas, gravatas e bandana ao braço, sugerindo ser militares.

30	Artigo	Hemerográfico	Itabirito	Angelina Quites	Jornal Lar Cathólico: revista social, religiosa, dedicada as famílias	1938	Festividades Nossa Senhora da Boa Viagem. Participação das Bandas de Música e corais da Cidade
31	Fotografia	Iconográfica	Orquestra do União Sport Club		Recordando... Com Jarbas (Souza, 2009)	1940	Orquestra do União, uniformizada para apresentação durante o Carnaval.
32	Nota	Documental	Itabirito	Francisco Curt Lange	Acervo Curt Lange, UFMG	1944	Dados sobre grupos e músicos da cidade de Itabirito/MG
33	Nota	Documental	Corporação Musical União Itabiritense	Francisco Curt Lange	Acervo Curt Lange, UFMG	1944	Dados sobre o acervo da CMUI
34	Nota	Documental	Padre Francisco Xavier de Souza	Francisco Curt Lange	Acervo Curt Lange, UFMG	1944	Dados sobre Pe. Souza e Piano Premiado
35	Nota	Documental	José Trópia	Francisco Curt Lange	Acervo Curt Lange, UFMG	1944	Dados sobre José Trópia que adquiriu o acervo de Ítalo Constantino
36	Notas	Documental	Relação Nominal de Músicos CMSC		Acervo Curt Lange, UFMG	1944	Nomes dos membros da Corporação, Instrumento e Observações
37	Programa/Convite	Documental	Festa de São João		Facebook [Acervo Renato Palheiros]	1945	Participação da Corporação Musical Santa Cecília
38	Fotografia	Iconográfica	Orquestra do Dungas		Facebook [Acervo Jarbas Nazareth]	1947	Parte da Orquestra do Maestro Dungas
39	Programa/Convite	Documental	Inauguração do Novo Uniforme		Facebook [Acervo Renato Palheiros]	1947	Programa das festividades de Inauguração do novo uniforme. Programa do Recital com a execução de Valsa
40	Artigo	Hemerográfico	Novos Uniformes - novo passo para o progresso		Jornal O Itabirito [Acervo Thelmo Lins]	1947	Artigo de Jornal sobre os novos uniformes da CMUI
41	Artigo	Hemerográfico	Uma instituição que enfrenta séculos!		Jornal O Itabirito [Acervo Thelmo Lins]	1947	Artigo de Jornal sobre a CMSC

42	Fotografia	Hemerográfico	[Fotografia Festividade ou Procissão Itabirito]		Jornal O Itabirito [Acervo Thelmo Lins]	1947	Fotografia Jornal O Itabirito
43	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical Santa Cecília		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1947	Posada em frente a Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem
44	Programa/Convite	Documental	Educandário Monsenhor Messias		Facebook [Acervo Renato Palheiros]	1948	Festival Artístico - apresentação dos alunos, participação do Maestro José Onofre Neiva
45	Fotografia	Iconográfica	Jazz Tricolor		Itabirito em Revista (Nolasco, 2007)	1948	Jazz Tricolor, 18 membros formação típica com instrumentos de Sopro
46	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical Santa Cecília		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1948	Atuando em Rio das Pedras
47	Programa/Convite	Documental	54º Aniversário da CMSC		Facebook [Acervo Renato Palheiros]	1949	54º Aniversário da CMSC, com programa da Retreta. Execução da Valsa Souvians
48	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical Santa Cecília		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1949	Corporação Musical Santa Cecília em desfile pelo núcleo urbano de Itabirito
49	Cartaz	Documental	Homenagem Dr. Guilherme Gonçalves		Facebook [Acervo Renato Palheiros]	1950	Participação das Corporações Musicais Santa Cecília e União Itabirritense
50	Fotografia	Iconográfica	Orquestra do Dungas		Eternamente Itabirito (Simões, 2018)	1950	Fotografia da Orquestra do Dungas
51	Partitura	Musicográfica	Desde que meu amor morreu	Tertuliano Silva	Acervo Thelmo Lins	1952	Valsa-Canção de Tertuliano Silva
52	Partitura	Musicográfica	Nunca Mais	Tertuliano Silva	Acervo Thelmo Lins	1952	Valsa-Canção de Tertuliano Silva. Possui assinatura de Thalia Silva

53	Artigo	Hemerográfico	A "Semana da Arte" será inaugurada amanhã		Lavoura e Commercio	1953	Apresentação da Banda da Associação Musical União Uberabense, executando o dobrado Tenente Chaves - Tertuliano Silva
54	Programa/Convite	Documental	Grande Festival de São Pedro		Facebook [Acervo Renato Palheiros]	1954	Participação da Banda do Seu Joaquim do Arraial de São Caetano. Baile de São Pedro, participação do Dunga e seu Jazz I Quadrilha e Maxixe com dançarinos de Belo Horizonte
55	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical União Itabiritense		Itabirito em Revista (Nolasco, 2007)	1954	União Itabiritense pousada para fotografia
56	Artigo	Hemerográfico	Tretreta da Banda de Música		Lavoura e Commercio	1956	Apresentação da Banda de Música Uberabense, executando o dobrado Nogueira de Tertuliano Silva
57	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical Santa Cecília		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1959	Foto posada em V, núcleo urbano.
58	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical Santa Cecília		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1959	Desfile pelo centro Urbana de Itabirito
59	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical Santa Cecília		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1960	Foto em Festividade Religiosa no núcleo urbano
60	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical Santa Cecília		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1960	Em formação, núcleo urbano de Itabirito

61	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical Santa Cecília		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1963	Em atuação na Sede do Itabirense Esporte Clube
62	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical Santa Cecília		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1964	Em atuação, desfile cívico
63	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical Santa Cecília		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1965	Em Formação, núcleo urbano de Belo Horizonte. Observa-se duas corporações.
64	Dedicatória	Documental	[Dedicatória de Pe. Francisco para Maestro Dungas]	Francisco Xavier Gomes	Tratado de Harmonia (SÉPE) [Acervo Liz Cândida Bastos]	1972	Dedicatória para Maestro Dungas de Pe. Francisco Xavier presenteando o amigo com o volume do tratado de harmonia.
65	Partitura	Musicográfica	Hino ao Bom Jesus	Maestro Vieira e Nilza Gurgel	Acervo Nilza Gurgel	1989	Hino em Homenagem ao Bicentenário da Capela de Bom Jesus do Matozinhos/Itabirito-MG
66	Livro	Bibliográfica	Itabirito: Memória Viva dos Sentimentos - vol I	Jarbas Nazareth de Souza/César Cristiano de Lima		2004	Registro da coluna Recordando com o Jarbas.
67	Desenho	Iconográfica	Francisco Homem del Rey e Luiz Figueiredo Monterroyo	Márcio Enrico	Itabirito em Revista (Nolasco, 2007)	2007	Desenho em homenagem aos fundadores de Itabirito
68	Nota Biográfica	Bibliográfica	José Onofre Neiva (Maestro Dungas)	Emílio Nolasco	Itabirito em Revista (Nolasco, 2007)	2007	Nota biográfica sobre o maestro Dungas
69	Nota Biográfica	Bibliográfica	Tertuliano Silva	Emílio Nolasco	Itabirito em Revista (Nolasco, 2007)	2007	Nota biográfica sobre o maestro Tertuliano Silva
70	Revista	Bibliográfica	Itabirito em Revista	Emílio Flausino Nolasco		2007	Revista com história, informações, personalidades e demais acontecimentos sociais da cidade

71	Livro	Bibliográfica	Uma banda e seus 120 anos	Elzira Pimenta		2009	Livro em comemoração ao centenário da CMSC. Utiliza como principal fonte as atas de reuniões da diretoria
72	Livro	Bibliográfica	Itabirito: Memória Viva dos Sentimentos - vol II	Jarbas Nazareth de Souza/César Cristiano de Lima		2009	Registro da coluna Recordando com o Jarbas.
73	Livro	Bibliográfica	Itabirito e seus causos	Ivacy Simões		2010	Livro com causos e acontecimentos da cidade de Itabirito
74	Fotografia	Iconográfica	Confederação Católica do Trabalho		Breves histórias de Itabirito (Oliveira, 2013)	2013	Fotografia com grupo de músicos no dia da Fundação da Confederação Católica de Itabirito (1922)
75	Livro	Bibliográfica	Maria e Farid: libaneses de origem, brasileiros de coração	Andréa Magalhães, Mônica Rahme e Fabiana Oliviera		2013	Livro da história da Família Assiz Fraid e sua radicação em Itabirito/MG
76	Livro	Bibliográfica	Breves Histórias de Itabirito, da Usina Esperança e do Circuito VDL	José Carlos de Oliveira		2013	Descritivo sobre a história da cidade e da siderurgia
77	Livro	Bibliográfica	Itabirito e seus causos - vol. II	Ivacy Simões		2014	Livro com causos e acontecimentos da cidade de Itabirito
78	Revista	Bibliográfica	Itabirito em Revista - Edição Especial	Emílio Flausino Nolasco		2014	Revista com história, informações, personalidades e demais acontecimentos sociais da cidade
79	Livro	Bibliográfica	A Saga Baçônica	Mauro Antônio de Souza		2014	Peça teatral com a história do distrito de São Gonçalo do Baçõ
80	Livro	Bibliográfica	Histórias da Família na Casa de Itabirito	Myrian Carneiro Monteiro Soares		2015	
81	Livro	Bibliográfica	Eternamente Itabirito	Ivacy Simões		2018	Registro iconográfico sobre acontecimentos, personalidades e eventos da cidade de Itabirito/MG

82	Fotografia	Iconográfica	[Jorge Senra dos Reis, Heloísa e Filipe]	Lucas Morais	Nolasco, 2019	2019	Fotografia na ocasião da Entrevista com Jorge Senra dos Reis. Na fotografia Heloísa sua esposa que foi a inspiração para a composição da Valsa Heloísa.
83	Livro	Bibliográfica	Patrimônio Cultural de Itabirito	Prefeitura Municipal de Itabirito		2019	Mapeamento dos bens tombados da cidade de Itabirito/MG
84	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical Santa Cecília		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	?	Corporação Musical Santa Cecília em frente a Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem
85	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical Santa Cecília		Facebook [Memória Itabirito]	[1940]	Foto em Frente a Matriz de N.S. da Boa Viagem. Aparecem dois diretores, crinaças e uma menina como porta bandeira.
86	Fotografia	Iconográfica	[Festa em honra N.S. do Rosário]		Eternamente Itabirito (Simões, 2018)	[1940]	Festividade de Nossa Senhora do Rosário com a presença de instrumentos de sopro típico das Bandas de Música
87	Fotografia	Iconográfica	Membros da Banda da Usina		Itabirito em Revista (Nolasco, 2007)	[1940]	Membros da extinta Banda da Usina Queiroz Júnior
88	Fotografia	Hemerográfico	Tertuliano Silva		Arquivo Ivacy Simões	[1940]	Tertuliano Silva, sua esposa e filha em sua residência em Itabirito
89	Programa/Convite	Documental	Festa Joanina		Facebook [Acervo Renato Palheiros]	[1947]	Comemorações do Festival de São João, participação da Corporação Musical União Esperança F.C.
90	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical Santa Cecília		Coleção Digital de Itabirito I Acervo Digital de Imagens de Itabirito	1950-55	Desfile pelo centro Urbana de Itabirito

91	Fotografia	Iconográfica	Corporação Musical União Itabiricense	Geraldo Fotógrafo	Facebook [Memória Itabirito]	1964(5)	Foto para o 1º LP da CMSC. Maestro Dungas. Identificação de Componentes feita por Elson Cruz e José Antônio Braga
92	Partitura	Musicográfica	Polka para Saxophone	Tertuliano Silva	Acervo Thelmo Lins	s/d	Polka de Tertuliano Silva, encontra-se em estado de deteriorização
93	Nota Biográfica	Documental	[Dados biográficos João Pascoal]		Acervo Thelmo Lins	s/d	Notas biográficas escrita pela Família do Compositor João Pascoal
94	Fotografia	Iconográfica	João Pascoal		Acervo Thelmo Lins	s/d	Fotografia do Compositor João Pascoal
95	Nota Biográfica	Documental	[Dados biográficos Tertuliano Silva]		Acervo Thelmo Lins	s/d	Dados biográficos de Tertuliano Silva elaborado pela família [Thalia] em ocasião da gravação do disco Encontro dos Rios (Thelmo Lins)
96	Partitura	Musicográfica	Eu Agradeço	Francisco de Paula Silva	Acervo Thelmo Lins	s/d	Samba-Canção de Autoria de Francisco de Paula Silva.
97	Partitura	Musicográfica	Maria José	José Dungas	Acervo Thelmo Lins	s/d	Valsa de autoria do compositor José Onofre Neiva
98	Programa	Documental	Solenidade Comemorativa dos 20 anos de Fundação do Educandário São Geraldo		Facebook [Acervo Renato Palheiros]		Apresentações artísticas dos alunos
99	Letra de Música	Musicográfica	Coroação a Nossa Senhora	Nininha	Acervo Nilza Gurgel		Coroação composta por Nininha, interpretada oralmente por Nilza Gurgel. Nininha (I)
100	Artigo Científico	Bibliográfica	Um Fabuloso Redescobrimento	Francisco Curt Lange			700 kilos de papel de música e Itabirito
101	Nota Biográfica	Bibliográfica	Maestro Aurélio Santan - Lelé	Emílio Nolasco	Itabirito em Revista II (Nolasco, 2014)	2014	Nota biográfico sobre o maestro Aurélio Santana da CMSC

102	Nota Biográfica	Bibliográfica	Itabirenses Esporte Clube	Emílio Nolasco	Itabirito em Revista II (Nolasco, 2014)	2014	Nota sobre a história do Itabirenses Esporte Clube. Possui fotografia do <i>Jazz Tricolor</i>
103	Nota Biográfica	Bibliográfica	União Sport Club	Antônio Gomes Batista	Itabirito em Revista II (Nolasco, 2014)	2014	Nota sobre a história do União Sport Club. Possui fotografia dos grupos musicais: <i>Orquestra do União (1947)</i> e <i>Dunga e sua Orquestra (dec 1970)</i>
104	Fotografia	Iconográfica	Banda da Usina Esperança		Itabirito em Revista II (Nolasco, 2014)		Foto de integrantes da Corporação Musical da Usina Esperança
105	Artigo em Revista	Bibliográfica	Corporação Musical Santa Cecília		Itabirito em Revista (Nolasco, 2007)	2007	Nota sobre a história da CMSC
106	Artigo em Revista	Bibliográfica	Corporação Musical União Itabiritense		Itabirito em Revista (Nolasco, 2007)	2007	Artigo sobre a história da CMUI
107	Artigo em Revista	Bibliográfica	Tertuliano Silva		Itabirito em Revista (Nolasco, 2007)	2007	Nota biográfica sobre Tertuliano Silva
108	Dissertação	Bibliográfica					Carnaval
109	Artigo Científico	Bibliográfica	Mina de Cata Branca				
110	Artigo Científico	Bibliográfica					
111	Livro	Bibliográfica	Itabirito, minha terra: memórias	Olímpio Augusto da Silva		1996 [1956-1967]	
112	Livro	Bibliográfica	Fundamentos Históricos da Paróquia de Nossa Senhora da Boa Viagem	Miguel Ângelo Fiorillo			Informações e notas sobre aspectos artísticos, musicais da cidade e também sociais e culturais.
113	Tese	Bibliográfica	Pity				
114	Dissertação	Bibliográfica	A Transmissão do Gosto Musical: escutando professores/as de música	Filipe Nolasco Pedrosa		2015	
115	Fotografia	Iconográfica					

APÊNDICE 2 – Valsas Itabiritenses nos Acervos da CMSC e da CMUI

Valsas - Corporações Musicais Itabiritenses (NOLASCO, 2019)						
Quant.	Ref. Acervo	Nome	Compositor	Arranjador	Data	Copista/Editora
1	CMUI	Barranqueira	Tertuliano Silva			Editora Crister Ltda
2	CMUI	Última Valsa	Tertuliano Silva		1930 (?)	Editora Crister Ltda
3	CMUI	Noite de Insônia	Francisco Xavier Gomes			
4	CMUI	Valsa da Opereta Amores de Principe			1934/1943/1944	José Onofre Dunga
5	CMUI	La Fille de Madame				
6	CMUI	Valsa ?				
7	CMUI	Ruth	José Onofre Neiva		1940	
8	CMUI	Valsa Dell Esposizione de Torino	J. Burregmein			
9	CMUI	Lulu			1876	
10	CMUI	Nicolas				
11	CMUI	Les Rosa			1873	
12	CMUI	Em ti Pensando			1911	Canuto A. Sacramento
13	CMUI	Grande Valsa Milianah			1878	
14	CMUI	La Fon dubal			1878	
15	CMUI	Tereza				
16	CMUI	Sulle Rive del Danubio				
17	CMUI	Napoli Bello				
18	CMUI	La Parle di Vemenra			1876	
19	CMUI	Saudades de Mathues Leme	Me. Ne. Carino		1941	
20	CMUI	Aurelio Silva	Argem Pinheiro		1917	
21	CMUI	Olhar Tristonho	Nillo do Alegre		1917	Guilherme B
22	CMUI	Valse Brahma	Grossi			

23	CMUI	Belezas da Vida	João Francisco da Matta		1902	
24	CMUI	Izabel	J. G. L. A. de Castro		1891	
25	CMUI	Mineira				Quincas Prata
26	CMUI	Cecília Moura			1922	Italo Costantine
27	CMUI	Souvenir de L'amour				B. P. Faureth
28	CMUI	Páginas D'Areia				
29	CMUI	Heloísa	Jorge Senra dos Reis			
30	CMUI	Visione	F. Farina			
31	CMUI	Sonhando	Tertuliano Silva			
32	CMUI	Denize	José Onofre Neiva		1940	
33	CMUI	Saudades de Matão	J. Galati			
34	CMUI	El Encanto de Une Vals	O. Strauss		1942	José Onofre Dunga
35	CMUI	Caderno de Valas e Polkas			1911	
36	CMSC	Hermengarda Brandão			23/10/1965	Antônio Rodrigues
37	CMSC	Sangue Vienense	Johann Strauss	Zico Mazagão		Jorge Senra e Outros
38	CMSC	Sessenta anos de João Bengala	Jujuca Lemos	F.S.Lima		
39	CMSC	Saudades de Ouro Preto			06/05/1965	Jorge Senra
40	CMSC	Pensando em alguém				
41	CMSC	Diva Barbosa				
42	CMSC	Valsa Dell Operetta Toreador			08/11/1911	João Rosa de Lima
43	CMSC	Os Ares D'Outono				
44	CMSC	Última Valsa	Tertuliano Silva		1983	Ataide Santos e Outros
45	CMSC	Belleville	C. Millöcker			Alberto Gonçalves e Outros
46	CMSC	Saudades do Novaes				

47	CMSC	Valsa do Trapézio			20/06/1963	José Miguel de Almeida e Jaja (1965) Raimundo Damásio (1965)
48	CMSC	Manhã Fatal				
49	CMSC	Luar na Roça	João Bosco		Outubro de 1965	Jorge Senra
50	CMSC	Les Framboises	Jules Klein	Marius Millot		
51	CMSC	Lysistrata	Paul Lamche		18/06/1935	Jorge Quirino
52	CMSC	Tardes em Lindoia	Zequinha de Abreu		21/06/1960 I 01/01/1959 I 1965	Francisco Rodrigues Fernandes, Jorge Senra e Outros
53	CMSC	Vida de Artista	Johann Strauss		Julho de 1960	Jorge Senra
54	CMSC	Felomena de Freitas	J. Virginio		Março de 1963	Antônio Rodrigues
55	CMSC	Louca Promesa			13/02/1967	Antônio Rodrigues
56	CMSC	Valdenievole			Julho de 1927 I 25/08/1942	Euphranio Ribeiro de Carvalho I Joaquim Daniel Gonçalves

Link de Acesso as partituras: <https://drive.google.com/drive/folders/1RqjMBdWwgGy5RCebJhJAuxJm1iC1JX8r?usp=sharing>



Acesse com a Câmera do Celular

APÊNDICE 3 – Inventário de Obras Tertuliano Silva

Nº	Nome	Estilo/Gênero	Ano	Partitura?	Localização
1	Ritinha	Valsa	1917	-	Inf. Sobre no Jornal das Moças
2	Diva	Valsa	1918	Sim	Jornal das Moças
3	Canção do Soldado Mineiro	Marcha	1930	Sim	ATS
4	Hymno do "União"	Marcha	1932	Sim	ATS
5	Saudade... É amor"	Valsa-Canção	1952	Sim	ATS
6	"Desde que meu amor morreu..."	Valsa-Canção	1952	Sim	ATS
7	Destino Ingrato	Valsa-Canção	1952	Sim	ATS
8	Xadrez	Dobrado Sinfônico	-	-	Inf. Itabirito em Revista
9	Tenente Chaves	Dobrado	-	-	Inf. Itabirito em Revista
10	Cel. Nélio Cerqueira	Dobrado	-	Sim	CMUI
11	Mineiro Apaixonado	Samba	-	-	Gravação IMS
12	Hino do Itabirense Esporte Clube	Marcha	-	-	(FIORILLO, 1996)
13	Hino do Usina Esperança Futebol Clube	Marcha	-	-	(FIORILLO, 1996)
14	Última Valsa	Valsa	-	Sim	ACMSC I ACMUI
15	Barranquira	Valsa	-	Sim	ACMUI
16	Polka	Polka	-	Sim	ATL
17	Januária, Terra Amada	Canção	[1959]	Sim	Casa da Memória
18	Sonhando	Valsa	[dec. 1940]	Sim	ACMSC I ACMUI

19	Concita	Canção		Sim	ATS
20	Hino ao Atlético	Marcha		Sim	ATS
21	Te Deum	Sacra		Não	Inf. Itabirito em Revista
22	Angelus	Canção			AHI

APÊNDICE 4 – ENTREVISTAS

ENTREVISTA 1 – JORGE SENRA DOS REIS

Entrevista realizada na casa do sr. Jorge Senra dos Reis, em Itabirito/MG, novembro de 2019.

Legenda:

FE – Felipe entrevistador

JO – Jorge entrevistado

NE – Neto do entrevistado

ZA – Zé Antônio (filho entrevistado)

HE – Heloísa (esposa do entrevistado)

(...) – Quando a frase não é compreendida

(escrita dentro do parêntese) – Imprecisão da palavra ou frase

[comentários] – entre colchetes são comentários paralelos

[é uma aluna dele que é]

FE – Eu posso gravar?

JO – Pode, uai! Com prazer uai! Pentear o cabelo que eu vou aparecer na... vou ajeitar o cabelo [risos]

NE - A boina tá bonita vô! A boina tá bonita!

[conversa paralela]

FE - Nós podemos começar?

JO – Podemos!

FE – Deixa eu te mostrar, essa assinatura é do senhor? É o senhor aqui?

JO – Ó! É! É Jorge né? [risos].

FE – E eu achei lá na banda, banda Velha.

JO – Olha! Que que é essa música?

FE – É uma valsa, essa eu não lembro. Agora essa outra também tá lá ó!

JO – Olha, meu nome tá aqui. Olha. (Luar) na roça.

FE – Isso!

JO – [ele cantarola as notas musicais] aqui tem o solo ó [continua cantarolando] aqui é (...) pistom

FE – Pistom, isso!

FE – Muito bem, bacana né? O senhor copiou essa música, ela é sua?

JO – Bacana! Essa cópia é minha. Tô vendo que é, a cópia é uai.

FE – E quem foi o Joao Bosco?

JO – (Luar) na roça. É.

FE – E quem é o Joao Bosco? O Joao Bosco. O senhor se lembra? É dele a música?

JO – Joao Bosco? Eu não tô lembrado, eu tô muito esquecido.

FE – Não, mas não tem problema não.

JO – Eu faço 100 anos agora, falta dois anos pra fazer 100 anos. é muita idade.

FE – Muito tempo. Senhor Jorge...

JO – Ah, essa também né, eu copieei isso aqui.

FE – Foi uai. Em 65! 65!

JO – Toquei muitos anos. Bom, eu fui sub regente, do Lelé, já ouviu falar no Lelé?

FE – Já uai.

JO - Eu fui sub regente dele muitos anos. Quando ele adoecia, de vez em quando ele ficava meio coisa, por causa do serviço, ele mandava um recado pra mim, pra mim ensaiar a banda, eu fazia os ensaios, e (tocatas) também eu fiz algumas no lugar dele né, ele morreu novo, você lembra dele não né?

FE – Eu lembro por foto, eu já vi foto dele.

JO – Ah é, ele morreu tem o que, uns vinte anos.

FE – Ah tem mais, acho que tem mais.

JO – Tem mais né? Lelé, Aurélio Santana que ele chamava.

FE – Aurélio Santana né. E na banda nova? O senhor tocou lá...

JO – A banda nova, o Dunga era muito meu amigo, me chamou pra tocar lá, eu fui e eu tava com uma encrenca lá com o (Zé Vieira). Conhece o (Zé Vieira)?

FE – Sei!

JO – Ele tava fazendo pouco caso de mim e tal, quando (...) pra cá, aí teve uma tocata da banda, ele não me avisou nada, não me deu uniforme, não me deu nada e eu tava ensaiando, indo no ensaio lá né, aí ele, eu fiquei desconfiado, e falei “sabe de uma coisa? eu vou falar lá que eu não vou tocar na banda mais”, porque o Dunga já tava me chamando, já tava com insistência mesmo, (...). Eu soube lá, “mas nunca briguei com Zé Vieira porque ele está assim?”, mas eu desconfiei de certas coisas né, ciúme lá né. Aí eu falei com Dunga que aceitava sim, mas que ele me desse um prazo que eu ia conversar lá, aí foi o último dia que eu fui no ensaio. Ensaiei lá e falei com (Oswaldo), tenho uma conversa com vocês aí depois do almoço, falei com vocês, com os músicos ne, falei com Zé Vieira não, Zé Vieira vai (...) aí quando acabou o (...) “o Jorge quer falar uma coisa com vocês” falei “ô Zé Vieira, é difícil pra eu conversar o que eu quero, mas eu tô aqui sendo jogado fora, já teve duas tocatas aqui e você não me avisou nada, não me ofereceu instrumento”... cada instrumento que eu pegava lá era o Antônio Baiano, você lembra do Antônio Baiano?

FE – Não, não lembro

JO – Antônio Baiano mais o (...) um trombone sobrando e ele me dava né e eu tô anotando qualquer coisa nocê, agora eu vou falar uma coisa, o Zé Dunga você conhece, lembra do Zé Dunga?

FE – Não, só por foto, não conheci não!

JO – Conheceu não. “Mas o Zé Dunga está insistindo comigo pra tocar com lá, e eu resolvi aceitar, agora, eu quero falar com os companheiros aqui da banda pra não me ter como adversário quando me ver trocando na banda lá, não é como adversário, é como colega de música, como colega de música, porque as bandas são de música e é tudo da cidade, é tudo uma coisa só.” Aí eu falei “ô Zé Vieira o que tem você?” aí ele ficou calado, ficou calado aí o Zé 18 você lembra do Zé 18?

FE – Não. Não lembro.

JO – Zé 18 era um baixista lá. Ele deu um soco na estante e falou isso não podia acontecer, isso está errado, não podia acontecer”. Falou umas coisas lá, indignado. O Antônio baiano também, os dois já morreram né, e eu falei “não, vocês não fica nervoso não que eu continuo amigo de vocês, a mesma coisa, as bandas de música é uma coisa só, é tudo da cidade, não tem problema”. (...) Tô ainda meio novo né, já tem quase 40 anos isso. E saí e fui embora. E aí falei com Dunga né. O Dunga ficou todo alegre, aceitou, e o dia que eu fui ensaiar lá teve uma festa, teve uma

festa lá pra mim meu Deus, chamaram as cantoras da banda pra ir lá. Aí o... um também que já morreu, era o... como é que chamava o dono do armazém lá embaixo, como é que chamava? Esqueci o nome dele.

FE – Ele tocava lá também?

JO – Não. Esse era o diretor. Fez um discurso lá me pondo lá em cima, me colocando..., “Mas será possível que eu mereço isso tudo?” [risos] enquanto ele tava lá eu toquei lá e depois ele adoeceu, ele morreu, acabou morrendo, e eu fiquei meio desgostoso. Também já tava aposentando e indo pra Lafaiete, quando eu fui lá pra banda nova eu trabalhava ainda, lá no fórum, era oficial de justiça, eu aposentei e fui pra Lafaiete, que eu tenho uma filha casada lá, ela já tinha casado lá, eu fui pra Lafaiete, e lá logo eles souberam que eu era músico, que notícia corre né, e logo me ofereceram a banda mais antiga lá pra eu... A banda Santa Cecília.

FE – De lá?

NE – É Santa Matilde!

JO – É! Pra eu reger a banda, mas como é que pode?

FE – Chegou lá e já...

JO – Eu aceitei, que eles me ofereceram um tatuzinho, eu fui uai.

FE – Uau, coisa boa. E como era o nome da banda?

JO – Lá em Lafaiete?

FE – É!

JO – Santa Cecilia. Aqui também é Santa Cecilia. A minha banda Santa Cecília, depois fui pra banda União (Itabiritense) do Dunga né. Mas na banda Santa Cecilia fiquei lá até... eu tive na banda Santa Cecilia trabalhando, eu tô mentindo, quando eu fui pra lá eu trabalhava ainda no fórum, eu ia lá ver minha filha e eles me convidaram pra reger a banda, eu vinha, eu trabalhava durante a semana e dia de sábado eu ia pra lá.

FE – Começou assim.

JO – É. Depois eu aposentei, fui pra lá, eu tive lá até, até... eu saí de lá, como é que foi? Eu adoeci, fiquei meio doente, pedi licença aí, depois, eles puseram outro maestro lá, eu pedi demissão, pedi demissão da banda, depois o presidente da banda, da banda, como pé que chamava a banda... eu tô esquecido... a banda...

NE - Santa Matilde! É Santa Matilde vô?

JO – Santa Matilde soube, foi lá em casa me convidar, eu falei “não, eu já não tô mais prestando, já tô meio idoso” “não, o senhor está bom sim, o senhor ainda tá muito bom” eu tava nessa ocasião com cinquenta anos por aí, “você vai e tal, todo mundo, muita gente tá falando em você lá você vai”, eu fui, lá eu fique até aposentar, até vir pra cá.

FE – Voltar pra Itabirito né?

JO – Regi lá muitos anos.

FE – E qual que é a diferença das bandas?

JO – Diferença como?

FE – Você vê alguma diferença? Da banda de Lafaiete pra cá?

JO – Não! As bandas é mesma coisa, porque eu, todos gostavam de mim, todos gostavam muito, os músicos eram tudo colega mesmo, tudo amigo mesmo. Aqui o Zé Vieira ficou com bobagem comigo, depois eu soube que era ciúme, com medo de eu tomar a regência. Falei “eu tomar a regência de você Zé Vieira? Que que isso!” Falei com ele não ne, falei com a pessoa que me avisou né. Zé Vieira nós somos amigos até hoje, você conhece ele?

FE – Conheço!

JO - Encontro com ele “ô Zé Vieira, quanto tempo que eu não te vejo!”

FE – Então não tinha nenhuma diferença não.

JO – Não. Eu tinha uns dobrados aí, ele não toca uns dobrados meu, ofereci ele um dobrado, ele não fez caso, não toco, não toca dobrado meu nenhum.

FE – Muito bem! Quem te ensinou a tocar? [pergunta três vezes]

JO – Ah foi o... já morreu muito tempo. Zico Lopes pai do Tele Santana.

FE – Zico?

JO – Zico (Lopes) famoso, pai do Tele Santana, famoso, que o Tele é daqui né, foi ele que me ensinou, que ele era o maestro da banda né, depois eu peguei sax, tocava sax lá junto com o Flausino, tocava sax e tal, que eu era doido com trombone, tinha um regulamento aqui que primeiro tinha que tocar sax, aí depois passava pra outro instrumento, eu sonhava com trombone, comprei o trombone, eu tinha o trombone em casa, eu fui tocar o trombone, toquei tudo ali, depois fui tocar com (...) era o (...) morreu, eu ocupei o lugar dele né, toquei com (...) muito tempo lá, aí depois eu fui embora e tive em Lafaiete 22 anos, minha filha casou lá e tal, aí eu vim embora, aposentei e vim embora, depois que eu aposentei não, depois que eu aposentei que eu fui pra lá, depois eu vim embora, larguei as bandas lá, eu tentei quer ver, ah, depois te mostro... quando for lá dentro eu te mostro, aqui é uma homenagem da, não, peraí, aqui [eles andam] aqui é o (...) musical, aí eu fui professor lá né...

FE – Você foi professor?

JO - Essa banda não existia não e tinha um professor lá, o... como ele chamava gente? Otaviano, aqui você conhece...

FE – Aqui só o senhor mesmo...

JO – Otaviano? Peraí... Eu sei eu ele me convidou, eu tava lá ainda, pra ensinar música, “eu falei, mas ah, pra eu ensinar música?”, aí pegamos, peguei 60 músicas, que música é difícil de aprender né, depois vinte e poucas na estante.

FE – E como o senhor ensinava? [pergunta duas vezes]

JO – Ah, ensinava primeiro o porquê da música né, e tal, tinha moça no meio, moça né, que aprendeu também, depois fui ensinando todo (mês), eu ensinei pra eles na artinha, falava artinha né...

FE – Artinha! Aham!

JO – Quando eles estavam bons mesmo eu dei os instrumentos pra eles, que a banda já tinha os instrumentos lá, esse Antônio, esse Otaviano já tinha os instrumentos lá, aí ele, eu formei a banda e a banda estreou com 19 músicos, foi por mim, graças a Deus!

FE – Você que fez! Você que ensinou.

JO – Pus eles na estante.

FE – Na estante. Tinha solfejo? Solfejo? Tinha que solfejar?

JO – Heim? Solfejo! Solfejo, até esqueci do solfejo! Primeiro tinha a artinha, artinha né...

FE – O livro...

JO – (...) depois passou pra solfejo, solfejo inicia na música mesmo, a gente tinha de sessenta músicas mais ou menos eu formei vinte e tantos, mas no dia que nós fomos ensaiar a banda, a banda lá numa festinha que teve, teve missa e o padre de lá fez uma missa especial pra banda estrear a banda na missa lá né, ah fizeram um discurso pra mim lá, “que não sei o que”, me puseram, nossa senhora, fiquei bobo, falei “nossa senhora, quando eu vim embora eu larguei a banda lá, larguei a banda, pus o maestro lá, você não conhece não, talvez você conheça, é o... como é que ele chama? Eu tô esquecido, ele vem aqui muito.

NE – O Santa Matilde? Santa Matilde?

JO – Não. Ah, depois eu lembro do nome dele. Ele tá com a banda lá até hoje.

FE – É essa aqui? (grêmio) musical?

JO – Essa que eu tava contando. Formei essa banda (grêmio) musical. Uma banda de música. Tá lá até hoje.

FE – Tá lá até hoje! Muito bom!

JO – Fizeram mais músicos depois. A banda tá lá.

FE – Tá lá firme né!

JO - Já veio aqui em Itabirito em um encontro de bandas, veio aqui, fez parte aqui e tal.

FE – Bacana. Quem cuidava das partituras na banda?

JO – Nessa banda lá?

FE – Daqui de Itabirito.

JO – O Otaviano.

FE – E aqui em Itabirito? Quem era? O arquivista da banda?

JO – Da banda velha?

FE – É, na sua época.

JO – Era o Juvenil Nolasco, seu tio uai. [risos]

FE – Juvenil Nolasco.

JO – Era um arquivista e tanto, era dedicado mesmo. O arquivista que eu conheci toda vida foi ele.

FE – É mesmo? Cuidava direitinho?

JO – Cuidava direitinho. Não era músico não. Era abnegado mesmo.

FE – Ah, não era músico? Ele não era músico?

JO – Não. O João Nolasco que era, filho do Flausino, seu pai, né?

FE – Meu vô.

JO – Seu vô. Flausino que era, que tocava, Joao Nolasco tocava contrabaixo e o Flausino tocava sax. E qual era o outro da família? Não, não tinha o outro não. Era o Joao Nolasco e o Flausino que eram músicos.

FE – E Zé Luís, meu bisavô, fundador, né, da banda. Mas não era músico não.

JO – Quem?

FE - Zé Luís dos Reis.

JO – Ah Zé Luís era meu parente.

FE – Seu parente também né.

JO – (...) papai, tinha muita história comigo. Nossa! Zé Luís era o que seu?

FE – Era meu bisavô, né?

JO – Ah, então você é amigo da... ela tá afastada agora, aquela cantora lá...

FE – Inês.

JO – Inês, rapaz. Tô até com vontade de ir lá, tem muitos anos que não vejo ela.

FE – Vai lá, ela tá lá na casa.

JO – Uma casada com Zé Torres.

FE – Isso, a Ana, né? Isso mesmo!

JO – Ana, é. Tô lembrando, né.

FE – Isso mesmo! Muito bom!

JO - Você casou com... não...

FE – Não, não sou casado não!

JO – Você é neto do...

FE – Sou neto do Flausino

JO – E do Zé Luís dos Reis?

FE – Sou bisneto. Bisneto!

JO – Ah, pois é, porque você é bisneto dele? Sua mãe que é...

FE – Minha vó, Dona Ângela.

JO – Ângela?

FE – Ângela minha vó, filha do Flausino.

JO – Olha, olha, eu conheci Ângela! Ela morreu?

FE – Morreu.

JO – É isso mesmo! Seu pai era quem?

FE – Meu pai é o Clênio! Clênio Pedrosa. Mas ele não é músico não.

JO – Clênio? Ah não é músico não.

FE – Não, não é não.

JO – Olha! Você é neto do meu parente, é meu parente.

FE – Parente, né? [risos]

JO – Casou com parente minha, que é... não, casou o que, é filha da Ilda, minha parente. Parente longe, né? Sua vó é a mãe Ilda, é...

FE – A Ângela. Ângela casada com Flausino. Isso aí, isso mesmo.

JO – Com o Flausino. Meu parente de segundo grau, mas era, ou terceiro grau. Por aí.

FE – É isso mesmo! Seu Jorge, o senhor lembra quando as mulheres começaram a tocar na banda?

JO – Mulher? Aqui não tinha mulher tocando na banda, no meu tempo não tinha nenhuma. Isso foi depois que eu aposentei, começou a pôr mulher na banda. Zé Vieira ensina muito bem lá, ensinou muitas meninas tocar.

FE – Nem na Santa Cecília nem na União (Itabiritense) não tinha?

JO – Como é que é?

FE – Na banda nova também não tinha não?

JO – Não tinha não. Na Banda Nova agora tem muitas mocinhas lá, mas não tinha não. Não usava mulher para tocar na banda não, música é só pra homem. (risadas)

FE – Agora mudou, né?

JO – É mudou, e fizeram muito bem, né? Porque música é uma coisa bonita né. Música é uma coisa né, pra todos, não é só pra homem não, ué.

FE – Não é não. É pra todo mundo uai. E o Senhor compunha muita coisa?

JO – Se eu compus alguma coisa? Eu compus uns dobrados aí sabe. Eu fiz um dobrado. Eu fiz quatro dobrados. Um, eu fiz e tô esquecendo, o dobrado que eu tenho xodó com ele danado, a Banda Nova toca ele muito, é... peraí... Presidente Zinho. É o primeiro dobrado que eu fiz. Depois eu fiz outros, eu fiz, eu esqueço os nomes, rapaz. Tem tanto tempo que eu parei, mas depois eu vou lembrar. Presidente Zinho é o meu xodó, porque ele morreu em um acidente aí, ele era maestro lá no (...) ele morreu em um acidente aí e me fizeram eu fazer um dobrado e eu fiz. A Banda Nova toca ele muito. Depois tem o, eu tô esquecido, sô. É... Ah... Presidente Zinho... Não me lembro o nome dele.

ZA – Presidente Otaviano. Otaviano era o presidente lá...

JO – Pois é, Otaviano era um deles, Presidente Otaviano. E os outros que eu fiz também.

FE – Outros dobrados.

JO – Presidente Otaviano era um deles.

ZA – (maestro Zé (...))

JO – Esse que me chamou pra fazer a banda lá. Ih eu tô esquecido mesmo.

ZA – (maestro Zé (...)) [fala 3 vezes]

JO – Maestro Zé (...) não.

ZA – O senhor fez dobrado pra ele uai. Eu até toquei muito...

JO – Não. Zé (...) não.

ZA – Zé (...) lá de Lafaiete!

JO – Zé (...) não.

ZA – O senhor fez o dobrado pra ele pai.

JO – Não fiz não!

ZA – ô meu Deus, eu toquei ele tanto...

JO – Ih, será que eu tô ruim assim? [risos] eu pus o nome do dobrado de Zé (...)?

ZA – Zé (...).

JO - Você lembra qual os outros dobrados que eu fiz lá?

ZA – (...)

JO - Eu fiz quatro dobrados lá... heim?

ZA – (...)

JO – (...) como é que é?

ZA – Alfredo! Alfredo!

JO – Alfredo não... ele não chama Alfredo não. Não se o que lá, (...) é (...)!

FE – O Senhor compôs valsa? Alguma valsa?

JO – Fiz uma valsa para minha mulher com o nome dela: Heloísa.

FE – Heloísa! Bacana!

JO – A banda nova tocou ela muito, depois que o Dunga morreu eles não tocaram mais não

FE – O Dunga tocava ela?

JO – É! Heloísa!

FE – Como é que era compor uma valsa? [pergunta 2 vezes]

JO – Heim? Como é que compõe? Uai, é compondo, é treinar. Como é que compõe, porque você fala isso? Como é que compõe, fui fazendo...

FE – Aos pouquinhos... a melodia vinha na cabeça?

JO – É. Ela é assim [ele cantarola]. É um troço assim. Eu tenho tudo arquivado aí.

FE – O Senhor tem ela arquivada?

JO – Tem. Ainda tem ela aí. Vem aqui pra você ver meu diploma. [Eles andam] tenho orgulho do meu diploma.

FE – Que bacana!

JO – Ah, diploma é especial! Da banda velha né. Banda especial. O que eu tenho mais saudade é esse aqui. É por causa da Academia de Lafaiete, primeiro de ciências e letras, me homenagearam lá.

FE – Ciências e Letras. Olha o Otaviano aí. Lá de Lafaiete! Otaviano né? Isso!

JO – Esse é o Otaviano. Esse é do Grêmio Musical, que eu formei a banda lá, lá da prefeitura. Da prefeitura né. Aqui é coisa...

FE- Academia. Você regendo... Bacana!

JO - Aqui sou eu regendo, é, da Banda Velha. E eu tô lá regendo a banda no desfile lá de 7 de setembro.

FE – É em Lafaiete? [pergunta três vezes] bacana!

JO – Eu lá na frente. É. A banda era boa. Banda boa mesmo.

FE – Era boa! Firme e forte a banda.

JO - Pelo menos eu fiz alguma coisa né.

FE – Fez bastante uai. Fez bastante coisa. [risos] você guarda suas partituras?

JO – Eu tenho orgulho dessas coisas porque, seja como for eu fiz, pode não ter sido bom, mas fiz né.

FE – E as partituras, você guarda aqui na sua casa?

JO – Eu nem sei onde tá. Se você falasse que queria, eu tenho umas partituras aqui.

[eles andam]

NE – Qual que é? Eu pego pro senhor. Qual que é? Onde que tá, eu pego!

JO - Tira isso aqui pra mim, eu não posso agachar. Pode tirar tudo pra fora. Deixar tudo na mesa depois põe no lugar, põe aí...

(NE) – Aqui tem muita foto!

FE – Aqui é Heloísa?

JO – É! aqui é eu, o pai dele. Aqui é eu e aqui o pai dele. tem tanto tempo que eu não vejo, é eu aqui, tem muitos anos que eu não mexo com isso mais.

NE – Quando eu era pequeno ficava aqui vô. Aqui não né. Aqui é coisa de cozinha. Quando eu era pequeno ficava aqui. Não tá aqui não.

JO - Eu não sei onde eu pus, rapaz. Pode ser que minhas filhas pegou, levou, eu sei lá. (Mariângela) (...) que ela trabalha né, trabalhava, agora ela tá em Belo horizonte, ela tem tudo arquivado lá (e ela limpou e) levou, (tem um xodó comigo), tá tudo lá, pra guardar lá, acho que foi isso que ela levou, que eu já procurei lá e não achei partitura nenhuma.

FE – Não tem problema não.

[...]

JO – Aqui a condecoração que eu peguei lá, aqui eu regendo...

FE – A entrevista!

ZA – O que você tá procurando?

NE – As partituras!

[,...]

JO – Aqui tem alguma coisa né? Aqui é de música, tudo isso regendo...

FE - O que o senhor tem mais saudade da banda? [pergunta duas vezes]

JO – Saudade?

FE – O senhor tem saudade? De reger? De tocar?

JO – Tenho saudade. Da Banda Velha e da Banda Nova. Eu toquei em todas as duas, né? Eu tenho muitos amigos lá. Eles vêm sempre no meu aniversário aqui tocar. Olha o instrumento lá...

FE – Olha!

JO - Eu tinha comprado ele e guardei ele.

FE – Posso tirar uma foto?

JO – A vontade, ué.

[...]

JO - Eu não sabia que ele ia precisar, pesquisar, o nome dos outros dobrados eu esqueci, tem o Presidente Zinho, Presidente Otaviano, o (Biajone), o Zé (...).

ZA – Zé (...) cansei de tocar. Zé (...). Zinho é apelido.

[...]

JO – Tá tudo atrapalhado. Tem mais de (quarenta) anos que não toco.

FE – Que não toca?

[...]

NE – Tô achando que tia Mariângela levou.

JO – Pra que?

NE – Pra esvaziar o quarto lá pra ela trabalhar. E aqui?

JO – Ah meu Deus do céu. Isso aqui é do papai.

NE – É o senhor não falou do pai do senhor.

FE – Ah é uai, Seu pai, seu pai tocava?

JO – Tocava. Ah, era (...) bom mesmo, (...) do Joao Nolasco, tocou muito com ele.

[...]

FE – Como era o nome dele?

JO – Joaquim Petrolino. Joaquim Petrolino dos Reis. Ele era famoso!

FE – Famoso, daqui de Itabirito? É daqui de Itabirito.

JO – Daqui de Itabirito, meus pais e eu somos tudo daqui minha mulher, tudo daqui.

FE – Todo mundo. Que bom, ué. E esse trombone aí?

JO – Foi um amigo meu que deu isso aqui. Me deu esse aqui, porque eu toquei trombone muito tempo, aí ele me deu.

FE – E esse trombone, você prefere ele?

JO – Esse é tecla.

FE – O Senhor gosta mais dele?

JO – Daquele.

FE – É melhor?

JO – Ah, eu gostava. [risos] é som só você vendo. Aqui é uma escola de samba aí, toquei nele na escola de samba muitos anos.

FE – Aqui em Itabirito?

JO – Aqui em Itabirito, eu tava trabalhando ainda, né. Trabalhava no fórum, eu toquei muito nele, na escola de samba, quando formamos a escola de samba aí, fazia sucesso.

FE – Como era o nome?

JO – Escola de Samba do Morro, nós morava no morro, tudo era do morro. A Banda Velha, tudo era no morro.

ZA - A primeira escola de samba de Itabirito foi ele. Eles que fundaram. (...) Salvador.

JO – (...) muitos já morreram.

ZA – Que fundou a escola de samba.

JO – Pois é, a escola de samba, foi todos nós que fundamos a escola de samba e todo ano nós tocava aí na quarta.

FE – E os bailes, o senhor tocava? Baile de debutante?

JO – Toquei muito, ué. Toquei muitos anos lá, uai.

FE – Tocava valsa?

JO – Tocava valsa, toquei muitos anos, no carnaval, muitos anos. Eu era doido com as músicas, nossa senhora. A Heloísa, minha mulher fala que me conheceu na banda, (...) [risos] me aproximei dela e tal, acabou que nós namoramos, noivamos e casamos. Hoje eu sou até tataravô.

FE – A música, a valsa que o senhor fez, você fez depois de casar ou antes de casar?

JO – A dona da valsa aqui, é Aída.

FE – Ah é? A Heloísa?

JO – Aída! Minha filha. Minhas filhas são tudo casadas, essa é a caçula. Pus o nome de Aída.

FE – Minha mãe uai, minha mãe também chama Aída.

JO – Sua mãe chama. Eu também conheço ela. Sua mãe eu conheço. Sua mãe morreu?

FE – Não, á viva. Tá bem.

JO – Aída ainda é viva?

ZA – Ela é da minha idade uai.

JO – Morreu foi Ana Lúcia.

FE – Ana Lucia. Isso. Muito bom. Só Ana Lucia.

JO – Ana Lucia. Foi só Ana Lúcia que morreu da família, graças a Deus! da família. Que bom! Tem uma que é casada com o primo da minha mulher Heloísa, aí é... qual é o nome?

ZA – Casada com Reinaldo.

FE – Ah o Reinaldo. Reinaldo!

JO – A mulher do Reinaldo. Como ela chama?

FE – Adalgiza. Ela é a mais velha.

JO – Adalgiza, é a mais velha? Reinaldo, primo da Heloísa. Cadê Heloísa, ela tá aí?

ZA – Tá deitada, ué. O Lucas tá com ela lá. O Lucas tá lá.

JO – Minha mulher tá com Alzheimer. Vamos lá. Depois eu vejo se acho as partituras aí.

FE – Oi. A senhora tá boa?

JO – Um amigo meu tá aí ó. Casado com a... o neto do Flausino, de Joao Nolasco.

HE – Ei. Tô boa!

JO – É o neto de Flausino, neto de João Nolasco.

ZA – Ele é

FE – Aída, minha mãe.

JO – Aída que ela chama, ele é casado com a Aída.

NE – Ele é filho da Aída, vô. Ele é filho da Aída.

JO – A mulher dele?

ZA – Não! A mãe dele.

JO – Tô ruim. A mãe dele é irmã de... A mulher do Reinaldo, como que ela chamava?

FE – Adalgiza. A senhora conhece?

JO – Adalgisa, a mulher do Reinaldo.

HE – É!

FE – Não tá lembrando mais não.

ZA – Mais ou menos.

NE – Ele foi vizinho da tia (Ita). Morava do lado lá, na Carioca.

HE – Ainda mora lá ainda?

FE – Moro lá.

HE – Ah, que bom!

JO – Ele é nosso parente.

HE – Mas já tá acabando os estudos?

FE – Tô quase. Ainda falta um tempo ainda.

JO – Como é que ela perguntou?

FE – Dos estudos, se eu já tô acabando.

NE – Aqui vô, achei essa foto aqui, do senhor me regendo, eu tocando na banda com o senhor de maestro aí. O senhor lembra que eu tocava na banda, quando eu era muito pequenininho? Eu era o mascote.

JO – Esse aqui sou eu?

FE – Acho que é. É o senhor.

JO – Lá na praça. Banda na praça.

FE – Que banda era essa? O senhor lembra?

JO – Essa banda é Banda... A banda lá de...

FE – Lafaiete?

JO – Lafaiete.

NE – Santa Matilde?

JO – Santa Matilde. É.

NE – É ela mesmo né?

JO - Senta aí. É, acho que aí é Banda Santa Matilde. Esses retratos são de Belo Horizonte, eu já vi esses retratos lá. Nós fomos tocar lá na... Não diz nada aqui.

FE – Não. Não fala. Muito bom. A banda viajava muito? A banda ia tocar em muitos lugares?

JO – A banda de Lafaiete?

FE – É.

JO – Não, não saía muito não. Aqui saía muito.

FE – Aqui em Itabirito saía?

JO - A Banda nova saía muito. Fomos até no Rio de Janeiro, até no Rio de Janeiro nós fomos, com um cara que foi prefeito aqui, ele convidou pro Rio, levou nós lá...

FE – Quem que era? O senhor lembra o nome do prefeito?

JO – Como que era, gente? Ele já morreu há muito tempo. Eu tô ruim de memória. Ele levou nós lá. Como que era o nome? Ah, não lembro, já tem mais de 50 anos. Eu era novo. Eu sei que eu tenho um caso engraçado lá do Rio de Janeiro, que nós tava lá, aí ofereceram pra ir no Cristo Redentor, aí nós fomos lá no Cristo Redentor, lindo, né? Ficamos lá 3 dias, aí no dia seguinte nós tinha que vir. Nós fomos no Cristo Redentor pra depois voar no... Como chama aquele negócio lá?

FE – Bondinho?

JO – Isso, no bondinho. E eu tinha pavor de voar de avião, nunca entrei num avião. Eu não quis não. Eu e um outro que já morreu. “Ah não vou não” “Deixa de ser bobo, Jorge, vai sim, é gostoso” “não, não vou não”. Não fui! Me sentia mal. Eu nunca entrei num avião, nem no bondinho. Aí perdi esse passeio, eu fiquei lá embaixo. Vim pro hotel que nós tava e fiquei lá no hotel.

FE – Sei, sei. E instrumento? Quais instrumentos que as bandas tinha?

JO – As bandas? Pistom, pistom primeiro e segundo pistom, bombardino, trombone. Trombone é o que eu toquei toda vida, né? No resto eu toquei bombardino. Contrabaixo que seu pai tocava, o sax que Flausino tocava, clarineta, requinta.

FE – Flauta, tinha ou não?

JO – Não. Tinha flauta não. Requinta, tinha esses, né.

FE – Tinha eufônio?

JO – Não. Instrumento era esses, né. Contrabaixo, bombardino, trombone, pistom, clarineta, requinta e só.

FE – Bateria?

JO – Bateria tem. Bateria (bastava ter devoção) não precisava saber música não, precisava ser criativo, ter o dom pro negócio.

FE – Muito bom!

JO - Mas era um tempo bom, nossa senhora! Muito bom! Eu tive, quer ver, quantos maestros? Eu tive o Zico, que era o que me ensinou a música e me pôs na banda. Eu tava com 14 anos quando eu comecei a tocar na banda. Saí da escola e fui aprender música, aprendi música tocando...

HE – Tudo bem?

JO – Levantou! tocando sax na banda, com Flausino, com Chapeleta, uma porção de companheiro lá. Depois eu fui pro trombone, né? Esse aí que eu comprei ele, depois que eu

toquei trombone, muitos anos. O (...) acabou largando a banda, foi embora, acabou morrendo, ele tava doente e eu peguei o bombardino, toquei bombardino muito tempo.

FE – Ah é. E os maestros? Foi o senhor Zico... e depois?

JO – Ah, depois teve muito maestro. Eu não lembro é o nome deles, o militar, teve o... eu não lembro mais o nome, não sou capaz. Mas militar, teve dois maestros militar. O maestro que teve aqui o gente, como é que ele chamava... militar formado. Como que era o nome dele? Eu fui contra maestro dele. Eu não lembro o nome dele, não lembro, como chamava? Era famoso mesmo. Maestro... tô tentando lembrar.

JO – Zé Antônio [ele chama), Zé Antônio deve lembrar...

[o entrevistado sai pra chamar]

JO - Vem aqui fora pra você me ajudar a lembrar, como é que chamava aquele maestro militar que tocou muito tempo na Banda Nova? Na Banda Velha, militar reformado.

ZA – Banda nova?

JO – Não. É banda velha.

ZA – Militar?

[...]

JO – Reformado.

ZA – Não sei. Tertuliano?

JO – Tertuliano não. Tertuliano foi antes de mim, foi da banda nova, quando ele saiu daqui eu era menino.

ZA – Joao Rosa?

JO – Não. Joao Rosa não.

ZA – Maestro que eu... maestro...

JO – Joao Rosa era seu avô né?

FE – Não.

JO - Não né... Joao Rosa era outro.

FE – Era outro.

JO - Joao Rosa era do tempo de papai, eu nem, eu era menino, ele era do tempo de papai, ele nem, eu era menino...

ZA - Do avô dele.

JO – Era um maestro que teve na banda velha e eu lá, eu tocando lá com ele.

ZA – Militar?

JO – Famoso. Militar. Reformado.

ZA – Eu não lembro não, eu só lembro do Lelé.

JO – Tenente.

ZA – O homem chamava tenente uai, eles falavam tenente. O povo falava tenente, o nome dele eu não sei não.

JO – Não tenente não (...). Depois ele reformou como capitão e veio parar aqui em Itabirito.

ZA – Sei não. Eu lembro que eles falavam maestro tenente.

JO – Não, tenente, tinha esse apelido de tenente era na Banda Nova. Era apelido.

FE – Apelido?

JO - Esse era militar não, tinha era apelido.

ZA – Lembro não.

FE – Lembra não. O senhor não lembra do nome dele?

ZA – Eu não lembro de maestro.

JO – Eu tô pelejando.

FE – Mas Seu Jorge, o que fazia o contramestre? O contramestre fazia o que?

JO – Era substituto do maestro, ué.

FE – Substituto?

JO - Quando o maestro não podia ir ele que fazia o ensaio com a banda. Eu ocupei esse cargo muito tempo, aqui. Depois de aposentado regia a banda Santa Cecília de lá e essa que eu formei lá... e a Santa Cecília, Santa Matilde e essa do grêmio musical.

FE – Ô Seu Jorge, muita história, hein?

JO – Seu tivesse com a cabeça boa eu tinha muito mais história pra contar.

FE – Já contou boas.

JO – Eu tô ruim de memória. Muito. Tô com quase 100 anos, né brincadeira. Tô com 98, uai. Não é brincadeira não, né. Ainda faço alguma coisa, ainda lembro de alguma coisa.

NE – Mais do que eu [risos]

JO – Você é menino novo.

FE – Pra gente terminar, qual a música que o senhor mais gosta da banda? A música que o senhor mais gostava de tocar ou de reger?

JO – Que eu mais gostava? Bom, peça de harmonia, né. Não toca mais Peça de harmonia.

FE – Não toca mais não né?

JO - Chamava Peça de harmonia, eu gostava muito da... como que chamava a música? Não tô lembrando. Peça de harmonia... depois eu vou lembrar, mas não lembro agora sabe. Não sou capaz de lembrar não, eu gostava de tocar. É a peça, O Guarani, era a que eu gostava, a que eu mais gostava, tocava várias Peças de Harmonia, o resto era O Guarani, era a principal, né.

FE – O senhor lembra da melodia? A melodia, o senhor lembra? Da O Guarani?

JO – Ah, lembro, mais ou menos, só a introdução [cantarola]. A mais bacana!

FE – Bom demais, muito bom. Muito obrigado, viu?

JO – Uai, de quê?

FE – Da entrevista uai.

JO – Uai, mas eu tô tão desmemoriado. [risos]

FE – Não, tá não. Obrigado mesmo.

ENTREVISTA 2 - DONA MAURA

Entrevista realizada por Filipe Nolasco, na *Casa da Memória*, na cidade de Januária/MG – Maio de 2022.

Legenda:

FI: Filipe (entrevistador)

MA: Maura (entrevistada)

(...): Fala não compreendida

[...]: Comentários

FI – Muito bem! Dona Maura, pra gente começar, eu queria só que a senhora contasse um pouco pra mim a história da senhora.

MA – A minha? Eu não tenho história. Eu não tenho história menino.

FI – [risos] Só pra te conhecer melhor, qual o nome da senhora todo, se a senhora quiser falar a idade ou não.

MA – A idade não precisa não senão você morre [risos], mas já tá caducando [risos].

FI – O que a senhora fazia aqui, faz aqui...

MA – Eu não faço mais nada. E não fiz nada também não é, vivi, morei aqui e tudo bem. Pra começar eu não sou daqui. Eu sou da Bahia, aliás, como eu costumo falar, que lá em casa é um pedaço do Brasil, meu pai, a família do meu pai era de Alagoas, a de mamãe Pernambuco e eu nasci na Bahia, tô morando em Minas Gerais, [risos], viu o pedaço aí?

FI – Vi, grande [risos]

MA – Meu pai de Alagoas, pertinho, tudo pertinho lá né, aí quando foi, quando ele teve o namoro com minha mãe, não queria, que não sabia de onde é que era, vinha de fora, aí minha mãe era pernambucana de Petrolina, aí, quer dizer, foi enrolando tudo né, ela casou lá e depois “ah, não quero ficar morando em Petrolina e nem em Alagoas, vou morar em outro lugar”, aí foi morar em Januária, aliás, em Rio Manso, que é Bahia, então lá eu nasci, o pai dos meus filhos também nasceu lá em Rio Manso, Rio Manso é Bahia né, então eu fiquei morando lá, saí de lá com doze anos, saí porque meu pai só era eu de mulher né, de filha, então ele não queria, não tolerava a ideia de eu ter que sair pra estudar fora, ele queria acompanhar, não acreditava nesse negocio moça fora de casa, mesmo em um internato ele não acreditava né, mas problema dele, então assim ficou né. Então ele tinha trabalhado numa fabriqueta de cigarros lá em Rio Manso, ele primeiro foi gerente de uma fábrica e depois montou a dele e nesse comercio de cigarros ele conheceu um senhor aqui de Januária que era comerciante e fornecia o fumo, aquele fumo de rolo pra ele, pros cigarros né, ele conhecia só de negócios, um dia esse senhor foi ouvindo aquilo, saiu daqui no vapor, pegou o vapor e foi lá e conheceu a fábrica do meu pai e encantou, “ah nós vamos pra Januária que lá em Januária, você já compra o fumo na minha mão né, então...” , aí meu pai tá, falou que viria, isso começo de junho mais ou menos, aí ele telefonou que pai viesse que estava tudo arrumado aí meu pai "como é que eu posso ir, estava com uma filha e eu não vou pedir transferência agora", aí me deixou lá, eu fiquei lá, fiquei no Colégio Maria Auxiliadora lá de Petrolina, aí fiquei lá e quando foi no fim do ano ele veio e quando eu vim de lá com a transferência pra Januária, quando eu cheguei aqui meu pai já tinha feito minha matrícula, já tinha ido lá no Colégio São João, falaram que o melhor colégio era o São Joao então matriculou lá no Colégio São João, aí cheguei aqui e não passei nenhum natal, passei o natal à bordo, que eu saí no principio de janeiro, saí no início de dezembro, mas aquele tempo

o vapor era mais lento, passamos o natal no meio do rio, (...) por ali assim, eu lembro pouco. Aí vim pra cá, gostei, o Padre João então, foi o casamento perfeito, padre João era o diretor do colégio né, então não sei porque, tinha aquela, nós dois nos entendemos e ele era muito bacana e disse que ia me ajudar, então vão, ajudar então vamos mesmo, aí fiquei estudando aqui, já tinha ginásio e magistério e aqui fiquei estudando o ginásio e o magistério e tô brigando por isso até hoje acabei de escrever umas coisas, imagina eu cheguei aqui teve uma enchente, parece que em 1959, 49 por aí, a enchente que houve, penúltima enchente, que houve uma depois, então fiquei aqui e parece que foi 40... 60... 57 que eu cheguei aqui mais ou menos, parece que a enchente foi 59, é, bom, aí aqui fiquei pra estudar, esperar a transferência chegar, tem a parte até interessante, minha irmã, a mais nova né, nós fomos pra Maria da Cruz que não achou casa aqui então moramos lá também, aí Maria da Cruz o vapor ia e "será que a transferência de Maura já chegou aqui" aí meu pai foi pra beira do rio pra ver se alguém trouxe, meu pai aí ele foi pra ver e minha irmãzinha acompanhou e aí quando ela voltou uma tristeza, assim nos cantos né, aí "o que foi?" ela, "ah eu pensei que essa transferência fosse uma pessoa" [risos] buscar a transferência, a tão esperada transferência era uma pessoa e era um papel. Mas nos damos muito bem, ficamos em Maria da Cruz, povo muito bom e lá muita coisa foi feita, mas não deu certo a fabriqueta não deu certo, ficou meu pai trabalhando sozinho, ele tinha uma maquina manual fazia tudo ainda foi trabalhado que também mexia, meu pai era meio industrial, fazia sabão também, sabão de barra, povo conhecia só aquele sabão de coar, o sabão de (bolo) o dele não, era de barra, parecendo esse que a gente vê hoje, e assim foi minha vida, trabalhado aqui, lá e quando eu formei, eu formei em 54, 1954, quando eu formei, padre João me chamou pra lecionar no Colégio dele, aí eu fui lecionar no Colégio, já no magistério né, acreditou em mim e me chamou pra dar aula, aí nisso surgiu a capital ainda era Rio de Janeiro, no início, o Ministro, não sei nem quem era o Ministro, aí baixou um Decreto que só podia lecionar quem tivesse faculdade, tivesse habilitação, agora habilitação em um lugar como Januária que nem em Montes Claros tinha faculdade ainda, imagina Januária, mas aí só podia lecionar como que se não tem faculdade aí criaram o curso de suficiência, há muito tempo, eu creio que foi o primeiro, que eu nunca tinha ouvido falar antes, curso de suficiência, esse curso de suficiência foi feito em Montes Claros, veio gente do Brasil inteiro fazer esse curso e eu, padre João me inscreveu e quase não ia porque a idade não dava né, mas aí eu fui e cheguei lá graças a Deus passei, nossa turma era 40 e ficaram 12 aprovados, dessas 12 nem sei mais quem foi, mas só sei que eu passei. Então aí começou a minha história de trabalhar e isso nesse mesmo ano já fui trabalhar habilitada, com o cartucho na mão, lá na carteira tem assim "curso de suficiência" e depois fala assim "válido em todo territorial Nacional, exceto nos lugares onde houver Faculdade", então fiquei dona de tudo porque era a única habilitada aí eu fui, um professor muito bom, professor Onésimo, ótimo, bom professor mesmo, exigente menino, o povo não gosta de pessoas exigentes ne, que amigo, eles falam amigo, quer amigo e ele era desses que exigia demais e eu fiquei aí, ele adoeceu, não dei graças a Deus não, mas ele adoeceu, o que eu ia fazer, e aí ele morreu também, aí eu fiquei, eu fiz esse curso em fevereiro ou março de 54, fiz esse curso e quando foi em março eu fui chamada e já colocaram num concurso em Belo Horizonte, colocaram e eu fui fazer o concurso, sabe quem foi, não sei se você conhece que é mais novo, eu conheço que sou velha, você já ouviu falar no Mata Machado, Aires da Mata Machado, já ouviu falar em Mesquita de Carvalho, pois é né, essas duas cobras foram meus professores, foi que aplicaram prova, tem Wilson Chaves também, até já morreu, então eu passei na prova, eu não era bem aceita, primeiro eu era nova, deslocada, aqueles coisas do passado né, davam confiança mais pra pessoas de idade, e eles estavam certos, aí eu fiquei

desde esse tempo fui nomeada, mas agora vou contar a historia triste pra vocês. Exigiram a suficiência eu fiz, exigiram outro exame pra nomeação, eu fiz, passei, fui nomeada, resultado, quando agora que aposentei, que eu aposentei, quando aposentei conversando com uma colega minha que foi ate minha aluna ela chegou à conclusão que ela foi mais beneficiada e eu não, ela foi aposentada com dois cargos, porque a gente tinha as aulas que são obrigatórias e mais as aulas extras, então eu tinha aula extra, tinha mais de cento e tanto aulas extras, as minhas aulas de contrato, da nomeação, e mais as extras. Eu tinha aula demais, foi preciso contratar outra professora, o meu excedeu, eu estava lá de manhã, à tarde e à noite, mas dava conta. Aí pronto, fiquei, mas prejudicada, ela foi eleita com dois cargos, eu não sei porque que eu não tive dois, porque eu tinha tantas aulas, tinha até mais do que ela, mas eu estou mexendo ainda, eu descobri isso agora, então vou olhar pra ver. A minha história é essa daí, comecei a dar aula, a turma gostava, a idade era, eu tinha aluno mais velho do que eu, eu tenho aluno aqui que fala assim "é meu aluno", velhinho, bem velhinho mesmo, é porque o povo já estava maduro também e estudando, essa velharia todinha eu já conheço a velharia daqui. [risos]

FI – Dona Maura, e a senhora trabalhou no Olegário Maciel?

MA – Olegário Maciel. Entrei lá e saí lá. Fui nomeada pra lá e fui também aposentada lá, nunca trabalhei em outro lugar. Trabalhei no São João, no Colégio São João, particular, esse era particular, mas foi lá no Olegário que eu comecei e terminei lá.

FI – Lá tinha curso também de formação de professores?

MA – É, o Magistério. E técnico em contabilidade também. Naquele tempo, esse Colégio São João estava à frente do tempo, tô comentando, eu nunca vi uma escola do nível do São João, particular. Lá tinha teatro, teatro mesmo era montado lá, tem até hoje lá, parece que tem um banco funcionando lá agora, SICOOB parece. Tem lá um salão, o salão foi feito no ano que eu estava aqui, tem aula de teatro, então os professores vinham do seminário e gostava muito de teatro, professor Célio e outros tantos. Então chegava aqui e vamos fazer teatro, teatro educa também, já naquele tempo, não era só uma distração, era aprendizado também. Aqui tinha uma banda de música masculina, de instrumento de sopro, banda completa, aqui tem orquestra de corda, de violino, 40 moças tocando violino e bandolim aqui nesse Colégio. Tinha biblioteca, tinha tudo, quer dizer, estava à frente do tempo, o de hoje não tem e ele jánaquele tempo. Então ele subiu de mais, o conselho do Colégio São João... estudou no Colégio São João (...).

FI – Bacana! E a música você acha que era importante, dona Maura?

MA – A música? Demais, aqui tem música de tudo quanto é lugar, aqui eles arrumam música até nas folhas ali, quando passa uma na outra está saindo música, a pisada do povo...

FI – Januária é uma cidade musical então?

MA – É sim, aqui é música e canto, a pessoa aqui começa a compor, logo logo começa a compor. Depois quer que a gente olha, "poeta é você, não sou eu não", [risos] eu posso orientar alguma coisa, mas eu não sei nada.

FI – A senhora teve alguma história com a música?

MA – Como é que é?

FI – Com a música a senhora tem alguma história?

MA – Eu toco, eu tocava bandolim na orquestra. Quando fazia a matrícula no Colégio São João assinava o compromisso de comprar o instrumento, Colégio particular podia exigir isso, então tem o compromisso de comprar o instrumento, você escolhia, bandolim, violino ou violão. Mas era bandolim ou violino pra mulheres, homem que tocava violão.

FI – Então a senhora tocou bandolim? E toca ainda?

MA – Toquei. 'Fá mi mi ré lá ré dó sol lá si dó sol'... [risos] é a introdução do Hino do Colégio São João, "mocidade de Minas gloriosa, o estudo tenaz é avante, São Francisco (...) poderosa, põe o trilho da bandeirante, Januária, Januária tem no ginásio São João uma prova extraordinária do que faz, do que faz pela instrução", aí a gente completava "Padre João", era por conta da gente. [risos] Além disso quando trazia pessoas formadas em culinária pra dar aula, fazer aqueles bolos, muitos ganhavam a vida depois, tinha que aprender mesmo no Colégio, fazia sucesso. Eu só vou falar pra nós aqui, mas no tempo do Colégio São João, no auge, quando tinha o Padre João, era uma guerra com a Escola normal, a Escola normal era de graça e o número de alunos era maior de cá, os de lá dizia "ah, é porque lá é mais fácil", que é particular que é mais fácil, engraçado que se você fosse fazer análise os alunos pobres estavam aqui no São João, às vezes era um padrinho que se interessava e colocava ele, um amigo e até o Padre João mesmo, era mais os pobres, lá era mais político, tanto que os professores, lá era uma escola de político, professor pra ser escolhido mesmo... Acho que botaram só a pobre daqui pra fazer prova pra entrar lá e ser nomeada porque os outros não tinha isso não, entrava lá, ficava lá e saía formado.

FI – E foi lá que a senhora trabalhou com Tertuliano Silva né?

MA – Foi lá. com Tertuliano. No estado ele também trabalhava, ele tem uma filha Talita.

FI – Talia!

MA – Isso, Talia.

FI – Infelizmente ela faleceu dona Maura.

MA – A Talia?

FI – É, infelizmente!

MA – Tem pouco tempo então né? Não tem muito tempo não né?

FI – Imagino que seja no início da década de 90 sabe, eu não tenho muitas notícias também porque a família dele é pequena, ele quase não tem parente.

MA – Pois é. Aqui tem uns parentes dele.

FI – De Tertuliano?

MA – Agora não sei onde é que mora, mas eu sabia, mas ainda é fácil de arrumar.

FI – E a senhora sabe mais ou menos a família dele, como é que a situação social deles?

MA – Eu sei que era gente humilde. Naquele tempo não tinha muito valor, que era preto né? O negro é discriminado, talvez não dessem o valor a ele.

FI – Ele saiu daqui muito cedo também né?

MA – Foi! Tertuliano Silva!

FI – Eu ia te perguntar isso, se você lembra dele, da fisionomia dele.

MA – Lembro, lembro, ele era fechado, mas brincalhão, muito brincalhão, gostava de tomar também [risos]

FI – Um cachacinha?

MA – É, de tomar uma cachacinha. Ia trabalhar bêbado, mas mesmo assim não errava.

FI – A senhora estava falando que lá ele dava aula para o curso Magistério?

MA – É, Magistério. Mas dava no Magistério mas também no Ensino Fundamental, dava pra todo mundo, tinha quinta série, quinta, sexta, sétima, oitava, Magistério, ele dava aula. Ele formou um coral aqui, depois que ele foi embora acabou, agora o que ficou dele, ficou mesmo sabe, quer dizer, eu acho que ficou muita coisa, porque ninguém falava em nada, aí apareceu lá no centenário o CD com a gravação de Hino de Januária, que aí a gente foi conhecer o Hino da Januária, "Januária derramada, do agreste e da chapada, dos rincões do meu Brasil", muito bonita, letra e música dele.

FI – Dele né? Ele fez pro centenário?

MA – Dele! Não, já estava feito. Quando chegou aqui já veio foi o disco, a gente nem sabia, foi quando começaram aqueles pequeninhos, aqueles CD pequenininho, daqueles. Na voz também de um político daqui de Januária que é Sebastião Carlos. Sebastião, fez falta, é aquela pessoa que morreu, não é porque a gente gostava dele, é porque faz falta mesmo, Muito inteligente, foi estudar em Salvador pra aprender as coisas pra trazer pra Januária, criou aqui o Cine Januária, tá lá até hoje, foi obra dele, ele fazia um programa chamava Divertimento e Cinema (...), aí essa turma já está tudo velhinho que trabalhava naquele tempo, eu fui atrás de um deles, um é até militar, soldado, ele tem um apelido chamava (Licotixo), você deve saber quem é (Licotixo) falei "Me diz uma coisa", eu sou tesoureira lá, e é Donald Diamantino é o presidente lá do Cine Januária. Aí ele me levou pra lá, porque eu trouxe Donald para aqui, quando ele pegou o (...) levar pra lá, foi um trabalho (...). Aí ele chegou... "vamos levantar esse Cine Januária?", "vamos", estava o telhado no chão, aí nós trabalhamos, o telhado está lá em cima, ele viu como estava lá o Cine Januária e hoje é outro, está quase bom, está terminando o mandato dele, nós vamos querer que ele continue, mas gente assim, é porque é a Lei, não pode ser mais de dois anos, mas se é boa, se está valendo a pena, eu acho que deve continuar, então eu acho que ele deve continuar, porque era um danadinho deste tamanho, o Donald Diamantino, mas a pessoa sabe querer e saber exigir também, trabalha bem com todo mundo, todo mundo tem valor pra ele, "não, tem mas sua área não é essa", ele é muito franco, muito bacana. Aí tem a história desse (Licotixo), que aqui a gente vai em todo lugar, ele me conhece, ele acha que eu sou... o que é que eu sou? porque em todo lugar eu estou, na igreja, qualquer lugar estou lá, aí eu estava lá e passa (Licotixo), "Ó, Licotixo, faz favor, olha, eu estou fazendo trabalho lá no Cine Januária e nós queríamos inaugurar na hora que tivesse pronto com um programa daqueles que você participou quando você era garoto", "e você lembra?", falei "lembro que você participava deles, então se a gente fizer alguma coisa pra você apresentar, você aceita?", "aceito", falou que aceitava, aí eu expliquei o que era mais ou menos, você não vê esses programas de calouro, do Sílvio Santos que fala assim "quem trouxe isso aqui?", pra dar prêmio, então ele mesmo falava "quem trouxe um prego, quem trouxe não sei o quê?", tinha gente que ia com caixa de coisa pra saber o que é que podia pedir, e lembro que falava assim "quero dois garotos aqui, quem pular primeiro, Licotixo e Tandoré", você não conheceu Tandoré não, era um pretinho mais ou menos da idade de Licotixo, os dois garotos. Aí "vem aqui pra engolir o cordão", ia Licotixo e esse, aí amarrava uma coisa no meio do cordão e dava a ponta do cordão pra um e pra outro na boca, mão pra trás, pra ir comendo o cordão e quem chegasse primeiro lá no meio ganhava o prêmio, [risos] era brincadeiras assim. Licotixo falou "eu faço", agora acho que Tandoré morreu, já velho, já morreu, "eu faço sim", "então tá, obrigado, eu aviso pra você", aí "puxa, moça, essa mulher é um dinossauro, essa mulher um dinossauro, do time de Tandoré pequeno, Tandoré e Licotixo", quer dizer, quando não tem, que faça. Então não tem não? Então vamos fazer, de vez em quando eu tô inventando umas coisinhas aí.

FI – A senhora tem memória da banda tocando?

MA – Lembro sim. Vamos entrar, essa aqui é a presidente, vou apresentar vocês, essa aqui é a presidente da 'casa da memória', ela está assim, porque eu estou na cadeira dela.

FI – Eu estava te perguntando da banda, dessa Banda São João que você falou...

MA – Tocava, tocava tudo. Ensaiaava, tinha aula mesmo um dia da semana, tinha a primeira orquestra, tinha a segunda, a gente tocava, saía tocando aí.

FI – Era procissão, como que era?

MA – Em procissão, no que fosse preciso

FI – Festa né? Festa de Santa Cruz que é muito famosa, parece...

MA – Santa Cruz, naquele tempo ia pra lá a orquestra, acho que eu não trouxe aqui, mas ia mostrar até a fotografia da banda. Eu ando com essa sacola aqui cheia de bugiganga, quando aparece alguma coisa (...). Como é seu nome mesmo?

FI – Meu nome é Filipe

MA – Tenho um sobrinho Filipe

FI – Tem? A minha família é uma família de músicos e eu me formei também músico, agora estou fazendo essa pesquisa

MA – E eu cantei pra ele, um formado em música, já pensou?

FI – Cantou bonito [risos]

MA – Mas a gente faz tudo!

FI – Que bom, a senhora lecionava era Português né?

MA – Português. Criei um Grêmio, eu gostava mais dessa parte minha, era mais artista, nós fundamos Grêmio... você passa outro dia aqui que eu passo pra você a fotografia da banda, de uniforme, muito interessante, tocava 'sino dobrado', tocava música popular...

FI – Valsa?

MA – Valsa, tudo. Era garoto, mas eles todos conseguiram depois, aqui teve um Correia que participou da orquestra do Rio de Janeiro, o tal Correia, da família Correia todos eles sabem tocar qualquer instrumento. Tem mais gente aqui de música lá fora, das orquestras de Belo Horizonte...

FI – Me parece que o próprio Tertuliano tocou lá. Era garoto e depois ele foi.

MA – Deve ter tocado. Mas é assim, e quem vem, uns vai embora, pra sair é difícil, só mandando uma enchente. [risos]

FI – Dona Maura, só pra terminar, a senhora trabalhou com Tertuliano foi na década de 60?

MA – Foi. No ano do centenário a gente estava no auge. Quer dizer, logo que ele tinha chegado com a música Januária Terra Amada, eu tinha uma barraca, ajudando na hora, tomei conta da barraca do restaurante, eu nunca nem sabia cozinhar, tinha que pedir os outros pra cozinhar, mas fazia um trabalho integrado, lá na beira do rio. Então ordenava "toca isso, toca aquilo", a gente dizia o que é que queria lá, então inventei teatro, essas coisas, tudo que fosse pra inventar a gente inventava, nós tínhamos um grupo de teatro, grupo teatral (Itapiraçava), muito bom, com uma peça de história de Januária, Catarina, cada peça...

FI – E a origem do nome Januária eu vi que tem três histórias, qual a senhora acha que é verdade?

MA – Eu acho que a verdadeira é a que todo januariense acha que é, que tinha uma negra que tinha uma barraca aqui, presta bem atenção, lá nós vamos mostrar depois porque dizem que não, ela tinha barraca na beira do rio, porque não havia ônibus, era vapor, canoa, barco, essas coisas, subia o rio e descia. Meu pai, por exemplo, tinha uma loja, era comerciante lá na Bahia, mas comerciante fluvial, que a loja dele não tinha coisa pra fora, era na barca, no 'parquete', começou no 'parquete', 'parquete' era uma canoa grande, então passava nas barcas, nos lugares e parava, fazia a exposição, vendia tudo, agora lá em casa eu lembro que chegava com bode, porco, trocava mercadoria, comprava, queria um sapato, mas pagava com galinha, porco, essa coisa toda, era tudo isso, isso aí que me valeu, essa coisa toda. Aí era desse jeito o comércio. Então aqui apareceu, como era ponto aqui de venda, tudo passava por aqui, então ficou o ponto que se fez pelo nome, chegou aqui, parava, trazia mercadoria, Januária, chamava Januária a dona do porto, essa Januária falaram que era dona de um bordel, dito que era dona de tudo, mas eu sei que era dona de Januária, ela então recebia mercadoria e anotava, então aquele ia embora,

seguia e o de Goiás chegavam aqui, pegava mercadoria e trocava, ou trocava mercadoria e eles pagavam pra ela e assim foi muito tempo. Isso valeu também para que a sede ficasse aqui, porque a sede era Brejo, a sede era Brejo do Amparo por causa dos índios, mas acontece que quem é que morava lá no Brejo? Era o fazendeiro. Fazendeiro, eu não sei se vocês são, mas é meio curto, é diferente do comerciante, é bastante ativo, então os comerciantes vinham aqui, porque o comércio era feito aqui na beira do rio. E o boi não, os fazendeiros queriam era lá, aqui mesmo na ponta da fazenda tomava conta de tudo, os fazendeiros torciam pra que a sede ficasse no Brejo e os comerciantes ficassem aqui por conta da navegação. Uma versão é esse que essa dona tomava conta e fazia isso. Aí tem outra versão que contraria essa, e diz assim, que naquele tempo negro não podia comerciar, então como ela era comerciante? Se negro só começou a exercer profissões depois da abolição, então ela só era escrava, essa iria cair por terra, mas não sei se tem valia, que o espírito continua, continua, porque o povo aqui é desse jeito mesmo. Você vê muita gente de cor mas dono dos negócios, uma versão é essa. A outra é que fala assim que Januário Cardoso, que a terra é de Januário Cardoso, mas ia chamar São Januário, não ia chamar Januária, então não vai, é a segunda. A outra é que é Januária, em homenagem, aí sim, porque tem Leopoldina, a turma toda da família real, Januária era uma filha, a filha de Dom Pedro, então por que não Januária? então eu acho que essa é a versão, "Ah não, não quero a outra porque era preta e era isso e aquilo", não é por isso não, eu acho que naquele tempo, Januária é mais ou menos do tempo de Leopoldina e essas coisas todas, tinha nome feio mas era... Eu acho que essa, a preta não é, descarta, porque naquele tempo não tem lógica, não podia ser, porque eles não deixam botar uma negra pra ser... então a certa foi essa aí, Então eu acho que essa é a versão, eu nem falo das outras duas porque tem gente que pode entusiasmar, tem gente que entusiasma, pode colocar qualquer coisa.

FI – Eu não queria mais cansar a senhora não, mas eu queria saber, nós estamos aqui na 'Casa da Memória', o que a senhora espera para esse espaço, o que a senhora acha da importância daqui da Casa da Memória?

MA – Isso aqui era uma cadeia né? Eu ia contar a história mas terminei não contando. Como eu falei, a sede era lá no Brejo, tudo começou lá, lá é uma cidadezinha atrasada mas é, igual Manga e essas outras aí, então o que que acontece, os índios ficavam lá por perto, Caiapós, a serra é por lá, então chamava pra lá, mas o povo queria aqui, os comerciantes queriam aqui. Eu não me lembro, eu só sei que o primeiro prefeito foi aquele, qual era o nome dele, Cícero Torres. Então Cícero Torres chamou "vou resolver aqui, quem primeiro construir dois prédios, um para a Prefeitura e outro pra cadeia fica com a sede", aí colocou isso aí na mão dos brejinos e dos januarienses aqui, eles começaram, os comerciantes daqui e começaram construir tudo ao mesmo tempo e o estilo é o mesmo, aqui e a Prefeitura, foi no tempo de Cícero Torres, o primeiro prefeito, Cícero Torres ficou e ganhou né. Então eu acho que essa é a história, a história certa e bonita, que era isso mesmo, mas o comerciante é mais inteligente, o boiadeiro é passivo, fica na fazenda dele mandando, isso que ele queria. Aqui foi que aconteceu, foi feito aqui a cadeia, a Prefeitura está aí, foi feita tudo ao mesmo tempo, só que nós estamos brigando aqui agora porque não tem Escritura, não tem, a Prefeitura tem, mas por que não fizeram as duas? Só que os vereadores são muito inteligentes, não são? Você passa fininho, todo mundo está escutando, você está escutando né? Muito inteligente, todos, então fica procurando jeito, "procura um jeito aí, tem que estadualizar", tem que estadualizar o quê? Esse prédio aqui, paguei 36 reais a moça do cartório para dar uma busca, não é de particulares, não é do Estado, não é da União, não é de ninguém, não consta esse terreno aqui de quem é. Eu digo "gente, isso aqui era de Januária", porque a terra é própria, o mesmo que doou pra Prefeitura foi quem fez

isso aqui, agora quem quiser acreditar que acredite, eu fui lá uma vez brigar na Prefeitura, falaram assim "você tá brigando em vão, porque isso aqui é da família, não é de família nenhuma não, aí eu lembrei agora, não sei se você já viu o capítulo da novela que está passando, os imigrantes, parecendo a história de Januária. A turma espanhol, o italiano e português, chegaram aqui "vamos pedir um negócio pra fazer a casa", eles medindo o terreno, "o lote é meu" aquela briga, é isso aí.

FI – Tomando conta né?

MA – Tomando conta e ficou. Então é isso aí a minha história, minha história vulgar [risos]

FI – Aqui tem que ser a 'Casa da Memória' mesmo né?

MA – Claro. Tem que ser da Prefeitura, a Prefeitura não é a dona do lugar? Então é dela, tem que cuidar mas não acreditam nisso, aqui a gente sai morrendo, nós não temos uma servente aqui, aqui nós pagamos pra trabalhar. Eu já sou aposentada, mas dou minha contribuição aqui, eu escrevi lá que eu sou aposentada mas continuo prestando serviço, essa menina também é artesã, então como que a coisa... aqui é a casa de cultura, então nós mexemos com tudo, fazemos curso de... hora que vem a civilização nós estamos dentro também, quando começou a internet, primeiro curso foi aqui, Vidal Júnior mandou fazer as mesas, ele mesmo mandou e depois deu de presente pra gente, primeiro curso. E assim é nossa vida, estamos indo.

FI – Muito bem, muito obrigado Dona Maura, prazer em estar falando da convivência do Tertuliano lecionando, ele como professor lá...

MA – Não entendi nada, primeiro, estou ficando surda que é a idade

FI – Tertuliano, lá no Olegário, como é que era lá a época que a senhora lecionava com ele, encontravam lá né, como é que era, a senhora falou mais ou menos dele...

MA – [Algém chega], você sabe como é jovem né? Um professor novinho, bonito, branco, do olho verde, não precisa ser branco não, mas tem o olho verde, mas era uma pessoa feia, porque ele era feio, era negro, feio, fechado, fechadão as meninas, faziam anarquia quando chegava, tinha apelido, mas muita gente respeitava, mas também ele não incomodava muito não, tava nem aí pra nada. Ele bebia, gostava de uma birita, os amigos deles todos eram de farra, era Sebastião Carlos, era da gangue mesmo, era do povo da cultura e o povo da cultura não é muito santinho não.

FI – Não é nada! [risos]

MA – O povo da cultura é meio atrapalhado, eu já fiz alguns cursos, já frequentei, então já vi que é todo mundo da mesma laia.

FI – E a banda? Ele além de dar aula ele montou uma banda também?

MA – Tertuliano Silva, ele tinha banda, eu vi até uma placa lá no Cine Januária, só que não foi pra adiante.

FI – Ah sim, quando ele voltou aqui no centenário?

MA – No centenário foi quando ele apareceu, ficou aqui, então foi aos palanques, o autor de Januária Terra Amada, uma música muito bonita, todo mundo gostava da música, todo mundo cantava, mas parou aí. Mas ele deixou a semente, começou com Tertuliano, era chique, só andava de terno. Dava aula, ele ia dar aula na Escola Normal, a Escola Normal pegou e não quis soltar pra ninguém... mas ele tinha o grupo dele, esse Tião Carlos era amigo dele, esse Tião Carlos que eu falei, isso aí foi o que alavancou a cultura aqui em Januária

FI – Eles faziam seresta, essas coisas?

MA – Faziam seresta, tudo isso

FI – A Talia gravou com o Sebastião Carlos a música?

MA – Não entendi

FI – A Talia, se ela gravou com ele, ela veio no centenário

MA – Ela veio uma vez e ele não estava

FI – Mas ela veio cantar no centenário?

MA – Ela cantou, teve show lá no Cine Januária. Então lá ela ficou muito feliz... não, ele estava aqui ainda, ela ficou triste porque ele tava bebendo, aumentou a bebida, "foi muito triste porque pai estava bebendo demais"

FI – Era fim de carreira

MA – Fim de carreira, ah "Já fiz o que tinha que fazer". Só que as pessoas às vezes encerra... ninguém fala em Tertuliano Silva, ninguém, fica atrás dos outros, mas Tertuliano Silva ninguém fala.

FI – Justamente, dona Maura, lá em Itabirito também, o Tertuliano foi muito importante, ele compôs o Hino dos três clubes lá da cidade e as pessoas cantam o hino até hoje, mas ninguém lembra dele, por que será?

MA – É porque já foi. Isso aí é natural, já foi e não vai fazer mais nada, acha que não faz, mas faz, porque muita gente vem por isso, Tertuliano Silva era bom. Dizem que eu gosto muito de defunto, mas eu gosto mesmo, não é que é defunto... [risos]

[alguém chega]

MA – Aqui é tudo assim, mexeu com cultura é tudo doido. [Conversa paralela] É a vice presidente daqui.

ENTREVISTA 3 – MAESTRO AUGUSTÃO

Entrevista na residência do Maestro Augustão, em Januária/MG, maio de 2022.

Legenda:

FI: Filipe (entrevistador)

MA: Maestro Augustão (entrevistada)

3^a: Terceira pessoa

(...): Fala não compreendida

[...]: Comentários

FI: Quase não vê na cidade mais esse tipo de arte, tem uns meninos que canta tanto aí, mas assim, eu digo esse tipo, não acha mais na região

MA: Isso é por causa de apoio, a obrigação de apoiar esses eventos aí é a prefeitura e a prefeitura...

FI: Não chega junto não?

MA: É lamentável mas é verdade

FI: Queria perguntar o senhor se eu posso gravar?

MA: Pode isso, deixa eu me preparar primeiro, peraí, deixa eu botar camisa.

FI: Normalmente lá você (...)

3^a: Então, eu trabalho no coral dos canarinhos em Itabirito, eu te falei né?

FI: Não falou não, mas eu já ouvi falar.

3^a: Canarinhos tem quase 50 anos já

FI: Eu acho que já fizeram apresentação em negócio de Marisa lá, eu vi alguma coisa

3^a: Com certeza que já. E aquele foi criado por um padre, Canarinhos de Itabirito, à semelhança dos canarinhos de Petrópolis e tal. E aí tem prática instrumental também, tem tudo, é uma escola de música mesmo que a gente tem lá, é o que eu faço no dia a dia mesmo, meu emprego, tiro meu sustento de lá, sou professor

FI: E dá aula pro pessoal lá?

3^a: Nos canarinhos

FI: E você (...) ele é mantido pela prefeitura?

3^a: É uma associação

FI: Tipo fundação?

3^a: Não é fundação porque não teve dinheiro. A gente tentou e...

FI: E aí mantém, tem recursos extras?

3^a: Não, eles não pagam nada, tudo gratuito, o patrocínio vem da lei de incentivo. Nós estamos mudando de endereço.

FI: Gostei do que você falou ali, não tem jeito, se o pessoal quiser organizar, a documentação tem que estar em dia, tudo certo. (...)

3^a: Assim, esse projeto e (...) ela investiga que ela não é chegada, mas eu fico olhando, essas pessoas assim é admirável, porque que comparo o ofício do médico, do professor, das pessoas querendo virar (...), eu brinco que professor e médico vai pro céu, porque aparece alma penada pra lá e pra cá, e artista, eu tenho um amigo Nélio Horta lá de Santa Luzia, ele é até falecido, ele vivia na perifa no grupo de teatro lá, não sei se você conhece ele fazendo curso e tudo, mas às vezes sabe o que ele ia fazer, ia tocar nessas bandas de axé por aí fora pra ganhar dinheiro. Eu olhava assim, meu Deus, a situação era boa, mas a qualidade... eu gostava dos estilos dele, puros, leves, eu falei que merecia ter uma coisa, eu ficava tão sentido, tratava a gente super bem

e no passado quando eu era menino ainda ele me chamava pra ser secretário de serviço social lá em Santa Luzia. É uma história das articulações políticas lá e a gente conseguiu romper a barreira dos 300 anos de mando e comando da sede com um sujeito de periferia do distrito, nós tentamos fazer, a meninada foi responsável por uns 40% do sucesso lá. Só que... o detalhe é que nas secretarias lá eles falavam que essa turma ia ficar com... só que eu não sabia não, eles negociaram lá e tentaram incentivar, mas eu sentia tanta falta de (...), mas só que eles falaram, questão de (...).

MA: É que eu estava mexendo no quintal ali

FI: Está à disposição, Seu Augusto?

MA: Estou

FI: Eu posso te chamar de Augustão?

MA: Pode, eu sou conhecido por isso

FI: Mas o nome mesmo é?

MA: Augusto Figueiredo Paiva, mais conhecido por Augustão

FI: Seu Augustão, tenho umas perguntas pra fazer pro senhor mais sobre a história da música aqui de Januária, mas eu queria que o senhor falasse primeiro do senhor, o que o senhor faz, onde que o senhor estudou música, que você tem um trabalho com a banda aqui, como que é isso aí na sua vida, se eu pudesse começar por aí. E se quiser falar a idade, mas se não quiser não tem problema não

MA: Não tem problema, não tem como postergar mesmo. Eu comecei com música, o primeiro contato meu com instrumento foi nos escoteiros, em 1951, nos escoteiros, entendeu. Lá, meu chefe era um sargento da polícia, então através da polícia vieram as cornetas, eu peguei a corneta, cheguei a soprar corneta sem bocal, meu instrutor foi o Sargento (Mozart) que era o comandante de destacamento aqui. Então meu primeiro contato com música foi em 1951, com a idade de 13 anos, nos escoteiros e logo após tinha uma banda de música aqui que é a antiga (...), que Januária chegou a ter 3 bandas de música naquela época de 40 e 50. Eu interessei e fui, peguei umas primeiras aulas teóricas com o regente da antiga (...), ficou só um pedaço de banda mas mesmo assim ainda funcionava. Lá quando eu peguei tinha naquele tempo os artistas e tal, mas não seguiu pra frente. Quando foi em 59, próximo ao centenário de Januária, o prefeito recém eleito que era o Silvio Prazeres de Azevedo, convidou um januarense que era aposentado do 5º Batalhão de Diamantina, se não me engano, que era o mestre Firmino, aí ele reuniu o pessoal aí e abriu uma escola de música, chegou a matricular 80 pessoas, mas como música é meio complicada, desses 80 ficou 12 ou 15 e eu fui um deles, peguei o trompete. Daí o centenário passou e nós continuamos aí, já com uma outra banda lá do mestre (...), que era a antiga (...). Aí fui lá eu mais Augusto, colega meu, de lá ele faleceu e veio a Lira Januarense, aí eu fui pra Lira Januarense e através dela eu fui, participei do carnaval e eu assumi depois, o pessoal foi morrendo e eu assumi, ficou conhecida como banda de Augustão por causa do carnaval, pra tudo (...) e por aí ficou. E continuou com a banda, mas terminou acabando porque o pessoal foi morrendo, aí eu fui convidado para o (Servi?), isso em 94, não me engano, dei aula lá e consegui formar uma banda, foi divulgada e na época os meninos, chegou numa idade e não podia mais pertencer ao (Servi?) que era acima de 16 anos, teve que sair. Então formei particular a Associação Musical Professor Batistinha aproveitando esses meninos lá do (Servi?), tá aí até hoje. Ela era conhecida como Banda do (Servi?), mas como ela deslocou do (Servi?) e eu criei a Associação Musical Professor Batistinha e mais conhecida como Banda de Augustão, que antecede aula de música e tudo, depois por falta de apoio as coisas foram documentadas e registradas, até hoje tem uns documentos aí, peguei que não tinha mais

recursos, foi mudando de prefeitura, foi mudando prefeito e cada um pior que o outro e terminou eu dando baixa na Associação e eu mudei o nome, era Associação Musical Professor Batistinha e eu coloquei Corporação Musical Professor Batistinha, mais conhecida como Banda de Augustão. Agora mesmo eu tive dia 8, com essa pandemia ela ficou parada dois anos, voltamos a tocar dia 8 de dezembro lá em Maria da Cruz

FI: Bacana, então ela está ativa, está tocando

MA: Tá, deixa eu te mostrar aqui, quer ver

FI: Então eu estou falando com o Maestro Augustão

MA: Maestro propriamente não, é um sofredor aí que gosta da coisa.

FI: Aproveitando que a gente parou um pouquinho, tem uma tomada aqui por perto? Está acabando a bateria

MA: Tem essa tomada aqui. [música tocando]. Eu estou no trombone aí, mas eu toco trompete, mas faltou um, foi embora

FI: Eu falei assim, eu não sei se depois de velho, mas eu quero tomar um tempo num dia pra ficar lá aprendendo, (...), mas eu queria um dia ficar lá aprendendo, tocando, pra ver se eu desenvolvo mais as minhas músicas. Então retomou ano passado né?

MA: Foi agora 8 de dezembro, depois de dois anos parado

FI: E a Alvorada na festa de Santa Cruz?

3º: Alvorada foi... Ó seu Augustão, mas eu sou mole demais pra levantar cedinho, devia ter ido, passava lá e ia pro serviço, mas a gente, quando está acontecendo as coisas...

MA: [Música Tocando] essa aqui já foi aqui, em Santa Cruz, no final de abril

FI: Eu conheço alguns separados, depois eu quero conversar, saber a composição da turma e ficar de olho nos próximos eventos

MA: Tem até o hino a Januária no final. Pode deixar seguir. Aí é na porta do Palácio do Bispo

FI: Saiu andando?

MA: É, na porta do Palácio do Bispo

FI: E dom José foi?

MA: Foi, me deu a benção lá, tinha mais de 200 pessoas nessa alvorada aí. Aí é na praça da (...).

FI: Música de Manuel Ambrósio

MA: Manuel Ambrósio é autor da letra, a melodia...

FI: Então a banda está fina

MA: Tá pequena porque faltou uns 8 aí que tava trabalhando. Ela é composta de 14 pessoas, 9 sopro e 5... mas nem toda vez tá indo, porque o pessoal trabalha e não dá pra ir, porque ontem a prefeitura tinha que encaixar todo mundo com aula de música, com tudo.

FI: O senhor que ensina pra eles?

MA: Fui eu que ensinei, mas não precisa ensinar mais, nós temos um repertório de 28 dobrados, só dobrados, mas está parado porque... música religiosa é umas 12, 15, bolero, música de carnaval é mais de 70, eu tenho composição minha, tenho 4 dobrada. Chama 11 de março, (SERVIR?), João Magalhães, não é propriamente um dobrado, que é o pai de Adelmo e Patrícia Magalhães, e o outro é Figueiredo que eu botei o nome da minha família. Eu tenho música do SESC, uma música que eu fiz pro SESC, "no ano de 99 um sonho se realizou, no bairro Aeroporto o SESC lá se inaugurou, entrou logo em atividade o grupo da terceira idade" e assim por diante. Fiz uma homenagem ao Monte Castelo aqui, eu sentado aqui olhando, paralisou aquele marasmo aí, 'Januária acaba tudo', aí eu fiz "Monte, Monte Castelo, estádio adormecido, hoje sozinho e abandonado, sentenciado a ser demolido, cenário de muitas glórias, foi palco de

derrotas e vitórias, hoje só resta saudade, saiu da realidade para entrar na história, cenário de muitas glórias, foi palco de derrotas e vitórias, hoje só resta a saudade, saiu da realidade para entrar na história. Pelo seu gramado muito craque já passou, só recordação foi o que ficou, Monte Castelo hoje é só tristeza, toda sua beleza o tempo apagou, Monte Castelo, Monte Castelo, hoje é só tristeza, toda sua beleza o tempo pagou. Ê ê ê, não se ouve mais o grito da galera, não se vê mais o clarão do seu farol, Monte Castelo, Monte Castelo, tudo fizeram para lhe tirar de nós. Monte Castelo, Monte Castelo, tudo fizeram para tirar de nós, é só solidão nessa escuridão, não abre mais esse seu portão, é só solidão nessa escuridão. Te vendo assim dói no coração...", porque eu joguei futebol muito tempo ali. "Dói no coração..."

FI: Muito bonita sua música

MA: Linda, linda, eu que terminei de fazer essa música, a letra e depois eu coloquei a melodia. Letra e música de Augusto Figueiredo Paiva.

FI: Maestro Augustão?

MA: Não, maestro não

FI: Eu fico vendo que Januária é uma cidade muito musical, não é?

MA: É, Januária chegou a ter três bandas de música

FI: Qual era o nome das bandas?

MA: Era (EUTEPE?), Lira... três não, era quatro, Minerva que era do Brejo do Amparo e a do Colégio São João, que quem conduzia a banda do Colégio São João, que era professor, naquela época aula de música era obrigatória nos colégios e o Colégio São João tinha o professor Batistinha, que veio da Bahia na década de 30 e foi lá pro Colégio São João, (...), da de música mesmo, trombone, piston e a orquestra de corda, dona Zizi. Deixa eu te mostrar aqui uma peça

FI: [Sussurros]

3ª: Ele ensaiou e tocou, depois transcreveu, quer dizer que ele tem um ouvido muito bom para poder... eu não posso nem (...), meu irmão que era, é daquelas histórias que ninguém explica, com 5 anos, dizem, era o João César, eu fiquei sabendo que o João sempre foi versátil pra tudo, dizem que meu pai levava ele para as festas para exibir, as festas na roça e o João César tocava acordeon com 5 anos, com 7 anos já estrela. Quem ensinou? Como foi? Eu tentava saber disso. Minha mãe disse que meu pai ficava parado (...), e o menino foi lá, menino curioso, deu até um tempo e foi indo, por isso que eu acho que essas pessoas não estudaram e conseguia ter uma acuidade auditiva espetacular. (...) eu brinco que ele tocava, mas a sanfona...

MA: Eu estou caçando mais interessado é a batuta do professor Batistinha, estava comigo, mas eu não achei, tem outras peças valiosas, esse clarinete aqui tem mais de 100 anos. Esse aqui veio para seu Joãozinho do grupo na década de 40, eu mandei reformar ele, esse material hoje não existe mais.

FI: Olha só que preciosidade

MA: Preciosidade

FI: Vinha da onde, você sabe?

MA: Vinha de São Paulo e vinha da França na época, porque aqui no Brasil não fabricava, vinha da França via São Paulo. E tinha a batuta do professor Batistinha, as pontas dela eram de prata, estava ali

FI: Você pegou a batuta do Batistinha?

MA: Porque quando eu fundei a associação tinha uma sobrinha dele aqui que passou pra mim a batuta, essa de madeira de lei, com as pontas de prata assim, estava ali...

FI: Depois o senhor pode procurar, Maestro

MA: Maestro não, só Augustão mesmo

FI: Augustão então que o senhor prefere, eu estou atrás do Tertuliano Silva que é um filho aqui da terra de Januária e ele foi muito importante na minha cidade porque ele regeu banda de música lá também e tem umas composições muito importantes. Eu sei que ele saiu daqui muito cedo...

MA: O contato que eu tive com Tertuliano Silva foi próximo ao centenário, em 59, porque quando estava aproximando o centenário de Januária, eu estava sob o comando do professor Firmino, também era januaense, foi regente do 5º batalhão como eu te falei, ele veio, o Tertuliano veio pra cá, que foi quando ele compôs a música 'Januária Terra Amada', "Januária Terra Amada, louro agreste da chapada...", e outra música que a filha dele canta junto com Sebastião. Então quando eu tive contato com ele foi na posse de Sebastião Carlos, que ele veio para aqui, ele era funcionário do estado, ele veio para aqui como inspetor de ensino no colégio, aí formou um coral aqui em Januária. Ele comandou uma banda, essa banda após o centenário o mestre Pires foi embora e a banda ficou paralizada, quando Sebastião Carlos foi eleito em 62, tomou posse em 63, aí Tertuliano reuniu aqueles músicos e nós tocamos na posse e na posse do prefeito de Itacarambi, porque quando Sebastião Carlos foi eleito, o primeiro ato dele foi emancipar Itacarambi, porque era eleitorado de um adversário político, aí emancipou e nós fomos tocar lá, aí tocamos numa festa do divino aqui, de santo preto, aí ele acabou indo embora.

FI: O senhor lembra dele, da fisionomia dele?

MA: Lembro, lembro. Ele era cabarezeiro, só vivia no cabaré. Ele era fortão, alto, mais forte que eu, ouvido fora do comum. Novo tinha eu e mais três colegas nossos lá na esquina do cabaré, sabe aquele bequinho do cabaré que sai lá (...), lá tinha o cabaré de Goiânia, cabaré de Marina, nós tudo terminava o cinema 9 e meia, 10 horas e ia pra lá pro cabaré, eu mais os três (...), devia ter seus 80 anos. Aí passou por nós assim, enquanto isso, quem vê pensa que é mentira, quando ele distanciou pra entra lá no salão do cabaré e um senhor era meu colega que era muito malandro gritou "Tertuliano Silva", aí Leonel voltou a gritar ele "Tertuliano Silva", ele já viu que era malandragem, Leonel gritou ele três vezes, ele já viu que era malandragem, daí a pouco nós continuamos, ele atravessou devagarinho, atravessou o bequinho estreito e entrou lá pelo cabaré de Marina e veio sem a gente perceber e ficou escutando a voz nossa, nós era três ou quatro, chegou para o mesmo cara que estava gritando que era Leonel "Você me respeita que eu não sou..." "o que eu fiz?", "você estava gritando meu nome aí, meu nome é muito sagrado, faça o favor e pegue seu lugar", ele conheceu pelo ouvido a voz do cara.

FI: Tinha ouvido bom mesmo

MA: Ele foi classificado entre os dez primeiros regentes de Minas Gerais e do Brasil. Eu tenho um dobrado dele aí, a partitura tá aí, eu peguei e copiei umas partes, porque estava meio estragado, chama Vitória o dobrado, composição de Tertuliano Silva. Nós tocamos, quando mestre Firmino veio, ele trouxe as partituras de Tertuliano Silva, se eu não me engano "O Último Adeus é dele" [cantarolando]. Então como não tinha as outras partituras, eu peguei aquela parte, como eu já conhecia o dobrado eu copiei várias partes para o Vitória, uma sozinha, porque as outras fui eu que fiz.

FI: É muito comum né?

MA: É, tinha muito dobrado porque não tinha partitura, como eu já conhecia da banda antiga eu passei para a partitura para os meninos

FI: Eu estava conversando com dona Maura agora há pouco e ela falou que ele era muito bravo, Tertuliano, é verdade?

MA: Eu acho que por causa da idade, o contato que eu tive com ele foi pouco, mas ele era exigente, porque a gente tem que ser exigente mesmo

FI: Senão não sai música, né?

MA: Ele era exigente, gente boa pra danar, gostava de tomar umas e de cabaré

FI: Diz que ele andava só de terno

MA: Só andava impecável. Januarense, ele saiu daqui na década de 30, rapazinho, dizem que desde que era trompeiro em uma banda aqui.

FI: O senhor conheceu a família dele? As origens?

MA: Nem dele nem dos mestres todos de Januária eu não conhecia

FI: Queria saber se tem parente dele vivo, acho que não né?

MA: Não sei, acho que não. Inclusive Adelmo, montou escola de música com nome dele lá no Cine Januária, escola de música Tertuliano Silva, porque quem fundou uma banda aqui em Januária, porque tinha paralizado as bandas tudo na década de 60, 70, sei lá, final de 80. Aí Maurílio Arruda, você conheceu? Foi prefeito de Januária. Ele era secretário de Conceição Lima, secretário de educação e eu trabalhava na merenda escolar. Falou "vamos formar uma banda aqui? Criar uma banda aqui", ele já estava exercendo a advocacia, ele fez o estatuto, tá até aí, fez o estatuto e me chamou lá, pediu minha opinião. "Pode por Tertuliano Silva", "Posso? Boa idéia". Corporação Musical Tertuliano Silva, registrou o documento, depois Adelmo, meio atrapalhado, colocou Escola de Música Tertuliano Silva, lá no Cine Januária. Até hoje tem a placa lá.

FI: Ah, tem?

MA: Acho que ainda tem, lá no Cine Januária. Sabe onde é o Cine Januária?

FI: Não sei

MA: Pode passar lá que tem. (...), acho que até hoje ainda tem lá. Até hoje tem lá essa placa que Adelmo aproveitou, eu saí do Servir em 2001. Os primeiros instrumentos que veio foram doados por Azeredo, eu estava lá no Servir dando aula e lá fizeram esse pedido, do primeiro lote ainda tem uns trombones que são desse, uns trombone, uns trompetes.

FI: Você lembra o ano?

MA: 98

FI: O governo do estado que doou?

MA: Governo do estado, Azeredo. A primeira banda que eu fiz com os meninos lá foi de corneta que veio lá do sul, de Santa Catarina, através do Padre Afonso. Esses padres aqui eram tudo de lá de Santa Catarina. Veio parece que 12 cornetas e uns instrumentos, uns pratos e a primeira banda que eu fiz era tudo de corneta, era corneta de 1 pisto, 2 pisto só de corneta, que eu fui corneteiro dos escoteiros, eu tinha um solo de corneta e eu estive na Marinha em 56 e lá na Marinha já tocava corneta, eu ouvi muito solo lá na Marinha, captei e ainda fiz outro solo, nós saíamos em 7 de setembro com esses meninos, até o Hino Nacional tocava. Era uma dificuldade porque só tinha 1 pisto, o pisto de Fá e o Hino Nacional tem (...), "na hora que entra no Lá deixa que eu faço no meu piston", (...) eu falava assim natural porque o Hino Nacional é um tom menor de Dó e como o Si era Bemol eu fazia o Si natural para poder cobrir, mas era uma dificuldade danada. Aí foi quando veio o Azeredo e a diretoria do Servir fez esse pedido, foram 13 instrumentos, só não veio trompa e contrabaixo.

FI: Aí compôs a banda?

MA: Ficou faltando mais alguns instrumentos, mas aí já passei, os meninos já tinha noção, piston, trombone, saxofone, ela está sobrevivendo aí até hoje.

FI: O senhor tocou com Tertuliano Silva na época?

MA: Toquei na banda da posse de Sebastião Carlos

FI: Ele tocou o que, o senhor lembra?

MA: Trompete

FI: Trompete e o senhor?

MA: Ele não tocava não, ele tocava saxofone, mas na banda ele só estava regendo por causa da idade, igual eu mesmo que já não estou aguentando mais trompete, estou trocando para tenor, tem 3 saxofones aí, um tenor e dois altos, tudo precisando de arrumar. A prefeitura deve essa bandinha 2 mil e tantos reais e nunca pagou, tá aí 3 saxofone, 3 clarineta, dois trombone de vara e quatro trombone de pisto e dois barítono, um de metal branco e um de metal amarelo.

FI: Hoje a sede da banda é aqui?

MA: É aqui. Antes nós fazíamos feijoada pra pagar aluguel, pagar tudo, era lá na rua da (...), então a gente tocava todos mês. Esse prefeito Sílvio, eu toquei pra Sílvio, ele teve 17 meses no governo e nós tocamos pra ele 17 vezes, mas não foi 17 vezes assim, foi porque ele é um analfabeto de pai e mãe, quem comandava a prefeitura era outro, mas deu um apoio e um valor danado. Ficou devendo a gente, mas... 17 vezes assim, porque na semana da cidade em outubro... na semana da pátria, de 1º a 7, nós tocávamos todo dia, fazia hasteamento de bandeira, na semana da cidade também, deu 17 vezes, na inauguração do hospital lá e nós tocamos. Só que nesse período nós ganhamos e também ficou devendo, não pagou, anulou nota fiscal, eu tinha tudo, tinha muita nota fiscal, era documentado. Quando eu saí veio outros lotes de instrumentos para o Servir, veio para o Cine Januária, está aí, tem porque eu conservei, porque lá no Servir roubaram, panharam.

FI: O Servir é uma escola?

MA: O Servir é formação de menores, é pra crianças, parece uma creche. Lá tinha aula, tinha até rádio, escola de música, corte e costura, motorista, tinha tudo, até o rádio não sei se acabou, tudo através do pessoal dos padres, do Padre Afonso. Aí com a morte do Padre Afonso o pessoal de Santa Catarina cortou a verba, uma entidade dessas a prefeitura deixou fechar

FI: Pois é, tão boa

MA: Muito serviço de apoio, recuperava criança desnutrida, deixaram acabar, para você ver o que é Januária. Outra cidade que não tem e está formado, aqui tem e está deixando acabar. (...)

FI: O que o senhor acha que falta?

MA: Apoio. É empregar o pessoal. Porque se for tocar hoje, amanhã de manhã eu não posso, porque está todo mundo trabalhando. Essa banda toca ou 5 horas da manhã ou a noite.

FI: Porque todo mundo trabalha

MA: Trabalha. Eu já dei a ideia "gente, cria guarda municipal", a gente pega esses meninos que estão desempregados, tem um bocado desempregado e incorpora dentro da Banda de Música da Guarda Municipal de Januária. Professor tem eu, aqui nós temos professor que ensina trompete, saxofone, teclado, violão, temos, temos tudo.

FI: O pessoal não reconhece né?

MA: Não reconhece. Tem que me chamar. Agora mesmo nós tocamos no Santa Cruz e estava dando um rolo pra eu receber esse dinheiro, um rolo, 1200 reais para esse alvorada, dando um rolo para eu receber de Aurélio Vilaça e eu já mandei mensagem pra ele que se eu não receber hoje ou amanhã eu entro contra ele na justiça. Ele pagou todo mundo, porque lá foram 9 dias, cada dia teve 2 cantores, todo mundo já foi pago, menos a banda.

FI: Aí não dá. (...)

MA: Fez um recibo falso pra mim, me pediu o número da minha conta, a agência, eu dei, aí manda o recibo pra mim. "Augusto, acima está o recibo", fui lá na conta e nada, não tinha o dinheiro, quando eu fui olhar no recibo que ele mandou não tem o número da conta, não tem a agência, não tem nada, como que esse dinheiro ia cair na minha conta? "Mas o que você tava achando?", "Ah, moço, não sei que...", quando foi ontem ele me ligou... isso não existe. Fez um

pix no nome do seu CPF, não existe isso, como que faz o pix no nome do meu CPF? Tem que fazer em nome da minha conta, eu não tenho o pix, o pix é para quem tem pix.

FI: O senhor olhou o saldo?

MA: Caiu não. Como que cai saldo sem ter o número da conta?

FI: Teria que ser conta

MA: Pra eu fazer um pix pra você, você tem que ter pix também

FI: Ter a conta e ativar o pix

MA: "E eu mandei o pagamento para você do meu pix para essa conta, está aí", não tem número de conta nem número de nada

FI: O senhor cadastrou o pix?

MA: Eu não

FI: Ah, ele deveria perguntar pro senhor, o senhor teria que ativar o pix do senhor vinculado à sua conta, mas ele tinha que perguntar para o senhor.

MA: Diz que fez pix para o número do meu CPF

FI: Mas é o senhor que tem que criar

MA: Eu dei a conta, ele tinha que fazer um depósito na minha conta ou uma transferência pra conta tal, minha filha faz aqui uma transferência da conta dela pra conta minha. E tá um rolo. (...) Eu já liguei pra ele três vezes e ele não me atende. O que é que você quer saber mais? Você disse que ia gravar.

FI: Estou gravando

MA: Ah, está gravando só de voz.

FI: Me fala aqui uma coisa, então o senhor falou que tocou com ele no centenário de Januária

MA: Centenário não, posse de Sebastião Carlos

FI: Que foi logo depois do centenário, que era Sílvio Brasileiro de Azevedo que era o prefeito. A posteriori então, ele já veio com essa letra composta em 59 ou foi especialmente...

MA: E letra de Januária Terra Amada? Ele já veio com ela pronta, ele fez ela em 58.

FI: 58?

MA: 59

FI: E lançou no centenário, em outubro de 60. Será que alguém encomendou pra ele?

MA: Não sei

FI: Ou se foi uma auto homenagem? O senhor ia cantar, desculpa

MA: Quando Sílvio Brasileiro de Azevedo tomou posse em 59, um dos primeiros atos dele foi preparar a prefeitura para o centenário que iria vir no ano seguinte, em 60. Aí ele chamou mestre Firmino, criou a Sociedade Amiga do São Francisco.

FI: O Tertuliano veio mais como homenagem, mas ele apresentou a convite ou ele mesmo é que...

MA: Isso que eu não sei. Quem veio a convite foi o professor Batistinha... Batistinha não, Firmino.

FI: Você acha que ele já deveria ter e pensou "vou oferecer pra cidade"?

MA: É, como era centenário de Januária, ele fez essa homenagem com Januária Terra Amada, e muitas pessoas confundem que é o hino de Januária, mas não é. (...) Esse pessoal de Januária é tão desinformado que teve uma reunião aí uns dois anos atrás, um ano e meio atrás, que o presidente da Câmara "vamos ouvir o hino de Januária" e colocou "Januária Terra Amada, agreste...". Outra coisa, o hino a Januária foi composto pelo professor Batistinha, a melodia como já falei, e a letra por (...), só que quando foi pra passar pra banda, eu fui lá na Casa da Memória, tem lá até hoje um quadro assim, o hino a Januária, copiado por pena, hoje é caneta,

sabe o que é pena e tinteiro? Eu olhei pra passar pra banda e não tinha a introdução, já entrava direto. "No céu do norte, ó pátria minha", mas ela é pra soprar sax alto. Aí eu fiz a introdução pra banda [cantarolando].

FI: Esse é o oficial? Mas o pessoal confunde com Januária Terra Amada?

MA: É

FI: Um fala das belezas e o outro também. Mas acho que é porque popularizou mais, tocado em serestas e tal, o hino é só em eventos, o outro em mais festas, acabou ficando mais divulgado, o hino só na área cívica pra cantar em eventos.

MA: E esse hino a Januária foi na década de 40 que foi feito esse hino

FI: Ele morreu em 47 né?

MA: Quem?

FI: Manuel Ambrósio

MA: Ele morava nessa rua aqui, acho que eu conheci ele quando era menino, ele era altão.

FI: Bom, Augustão, pra mim está ótimo, muito obrigado. O senhor é uma história viva de Januária.

MA: Quero saber que dia você vai embora porque eu vou procurar a batuta pra te mostrar

FI: Não sei se o senhor tem o acervo da banda aí, se eu puder dar uma olhada

MA: Eu acho que ela está ali...

3ª: Também eu falei depois alguma coisa que for, porque fala pra ele, o trabalho, ele está fazendo um trabalho valorizando Januária e Tertuliano Silva

FI: A ideia é que a gente conte a história de Tertuliano Silva, na minha cidade ele foi esquecido também, ele trabalhou lá, foi muito importante, mas o pessoal não lembra dele lá, então nós estamos puxando a memória para essas coisas.:

MA: Quem mais teve contato com ele aqui foi Maura, ela que integrava com esse pessoal, porque ela é professora. Já eu só tive contato com ele em 63, conhecia ele porque ele fez o hino, antes não conhecia, mas contato, ser comandado por ele na banda foi em 63, que ele formou a banda pra tocar na posse de Sebastião Carlos.

FI: Passava as instruções, ensaiava com vocês?

MA: Ensiava.

FI: E depois do centenário vocês apresentaram em algum evento?

MA: Não, por incrível que pareça, pra você ver como é Januária. Mestre Firmino ficou um ano e tanto formando essa banda pra tocar no centenário e não tocou. Você sabe por que? A gente menino, rapazinho, era alvorada, dia primeiro de outubro era alvorada, a gente uma ano ensaiando dobrados, hino nacional, (...) Batista de Melo, aquele repertório todinho, Vitória, esse dobrado, mestre Tertuliano também botou um arranjo numa letra de política que Bastião tinha feito, ele botou, ele transformou ela, fez um arranjo e transformou ela num dobrado, [cantarolando], essa música foi feita pra política, [cantarolando], foi (Bastiado?) que fez essa música e mestre Tertuliano pegou ela e transformou ela. [Cantarolando] e a gente saía na banda tocando.

FI: Em alguns lugares era os bicos que pegavam pra fazer os jingles de campanha que dava um dinheirinho, o cara tinha que sobreviver

MA: E mestre Tertu chegou e transformou essa música de política em um dobrado.

FI: Como que é o nome do dobrado?

MA: Chore, chorarei. "Chore chorarei de satisfação..."

3ª: Será que ele registrava isso? Porque a ideia dele é achar partitura, ele me pergunta e eu digo que não sei se aqui na cidade ainda acha partitura dele, igual essa adaptação aí, ele mesmo guardava com ele?

MA: Eu não sei. Ele fez e passou pra banda, que a maioria quem ficou foi mestre Quinca.

3ª: Quem sabe o filho de mestre Quinca tem alguma coisa?

MA: Tem nada, ele não guarda nada, eles me deram umas partituras aí, uns dobrados, tem o Guarani [cantarolando], eu tenho aí, de mestre Quinca porque os filhos dele me deram.

3ª: Porque eu fiquei pensando, ele deve com ele levar, mas ele faz tanta coisa que vai deixando.

MA: Ele deve ter levado, mas acho ficou muita coisa aí. Uns dobrados, Mateus, Vitória, eu tenho a partitura.

3ª: Eu vou tentar alguém de Almenara pra ver se alguém encontra lá, aí eu vou descobrir, eu vou pedir algum colega.

FI: Ele teve em Ouro Preto, Itabirito, Belo Horizonte

MA: Ele saiu daqui na década de 30

3ª: Ele saiu mais novo, foi pro conservatório lá em Belo Horizonte, mas ele saiu rapazinho. Eu só descobri que ele era rapazinho porque nessa busca eu fui pegar um negócio aí, eu esqueço o nome desse coronel... cara importante aqui que tinha, bem das antigas. E quem foi lá liberar o corpo, onde que eu vi isso... Aí que eu descobri que o Tertuliano era de 1897, por causa que eu estava procurando Tertuliano de 1900 pra frente, mas não era não, ele era do século XIX. Aí na hora que eu olhei, estava lá assim, 'quem foi o conterrâneo que liberou o corpo dessa pessoa foi o Tertuliano', então ele já devia ser emancipado ou maior pra poder tomar uma responsabilidade dessas, não é criança, jovem, então eu imagino que ele devia ter, lá pra 1920, por ali, ou até antes...

MA: Na época eu calculo mais uns 80 e tantos anos

3ª: Eu acho que em 1915 ou 16, ou próximo do ano de nascimento de Saul que foi 17, porque ele era novo, eu imaginei, então era o único conterrâneo que liberou o corpo, que era de Januária, que eles aceitaram pra liberar o corpo desse coronel que morreu lá e não tinha ninguém da família. Aí Tertuliano entrou na história, eu falei "não é possível", aí o cara falou que foi Tertuliano que liberou o corpo lá, sempre tem que ter um parente ou um amigo e como não tinha ele foi lá, se identificou, então ele devia ser maior de idade, devia ter seus 18, aí que eu associei. Tá vendo, tem hora que de um registro a gente tem que saber interpretar. Aí eu lembrei que Tertuliano liberou o corpo desse coronel porque era o único natural de Januária que pode ir lá na época, falei "eu tenho que guardar esses recortes", eu gostei de saber dessa daí do hino do Monte Castelo, falei com ele, esse supermercados aí dizem que era uma disputa. O senhor jogava de que?

MA: Goleiro

3ª: Era mesmo? Voava igual...

MA: Era goleiro, eu comecei no Imperial e depois eu fui pro Cruzeiro

3ª: Do esporte eu não coloquei não, o senhor vai entrar na parte da música, mas de repente eu vou dar uma palhinha pra falar do esporte na hora que eu contar a sua trajetória.

MA: Voleibol eu era cortador, uma velocidade desgraçada, batia naquela bola chegava... Esse tal de jornada das estrelas a gente já fazia aqui há muito tempo. A gente treinava no BNB todo sábado, chamava Icarai Volêi Clube, eu que armava a rede, todo sábado, quando era horário de verão que todo mundo saía do serviço 5 horas, que praticamente era 4, eu morava aqui, daqui eu saía, armava a rede, ali era uma praça, todo dia 5 horas da tarde a gente treinava aí, éramos

uns 40. Nós jogamos em Carinhanha, em Brasília de Minas eu fiz 11 pontos nos saques, de noite.

3ª: O senhor vai ter que me contar essa daí depois

MA: Foi em 71 isso aí. Nós fomos em Carinhanha.

3ª: O Campo dos 40 é do carnaval também?

MA: É onde é a CDL hoje.

3ª: Ali naquela rua, esqueci o nome dela... eu fiz até no documentário ela aqui na foto, ela tem uma pedra diferente, é igual a rua do centro de artesanato, ali que era o miolo, ali que era o centro cultural e social

MA: Eram 40 sócios, foi fundada, ali até hoje era...

3ª: Era o Brejo e depois aqui, depois foi lá mesmo, a rua do Bem Bom que o Tertuliano ia, o Bem Bom era o cabaré.

MA: Eu tenho um orgulho de te falar, o primeiro carnaval do Brasil quem tocou fui eu, Banda do Augustão. Primeiro coroinha de Januária foi Augustão.

3ª: Nós temos que registrar isso aí, você me passa o que você gravou e eu vou voltar, ele é meu personagem, eu estou elegendo por área, eu já conversei com ele, mas eu quero vir com mais calma, porque essa parte da música, aí a gente vai. Mas olha pra você ver que ele contou coisa aqui, por isso que eu acho que a história dele é importante. Eu não vivi, eu sou forasteiro, mas o pessoal daqui não me conta as memórias assim, só fala da elite, eu quero saber de gente

MA: Me perguntam por que eu não escrevo um livro, eu penso em escrever depois passa.

3ª: Eu ajudo, eu falei que nesse capítulo que eu vou falar do senhor me permitindo, eu estou elegendo em cada área assim, e Gilsinho, estou doido pra Gilsinho voltar pra cá, eu não tive tempo de conversar.

MA: Gilson?

FI: Gilson tocou no meu casamento. Ele mais Dária cantaram no meu casamento. Eu não sou artista, mas que eu gosto desse povo, eu gosto.

MA: Quando eu fui coroinha celebravam a missa me latim.

3ª: Eu falei com o Filipe ali, o senhor não repara não, isso aqui, deixa eu virar, vê o que vocês acham disso aqui [música tocando], homenagem a Manuel Ambrósio

MA: (...) Dona Zizi, era professora

3ª: Aquino era a do bandolim né?

MA: Aí tem as partituras, tem o hino do colégio São João aí.

3ª: Olha a data aí, 50 ainda, na Unimontes nós conseguimos construir lá, deu uma assistência para os meninos do Servir (...) Você precisa de ver todo mundo ensaiando, cantando, pintando, bordando (...) aí parou, mas lá na Unimontes depois, só pra falar que chama Zizi Aquino, é uma homenagem no conservatório, tem lá o prédio construído. Você não foi na Unimontes né?

FI: Não fui, não deu tempo ontem.

3ª: Eu também estou precisando conversar com (...), mas é mais pra terminar esses negócio lá, eu vou até conversar com a colega porque ela estimou um valor, ela repete esse valor, mas tem que justificar, porque nós vamos participar da licitação de outro campus, é uma luta, só que não pode fazer assim, "por que que vai comprar ali, por que vocês falam 100 e vai dar 150 mil?" eu falei "cara, pra fazer isso do jeito que está querendo, eu preciso que cada professor me fale sua disciplina, cada coordenador de curso, nós vamos ter que discutir o projeto, não dá tempo, se não fizer até quinta acabou". E ele só vai a tarde. (...) Aí seu Jesuíno, quando eu voltei do Ceará eu ganhei um violão do (...), quando eu voltei eu ganhei mas não levei, quando eu voltei, aí seu Jesuíno me fez tocar e depois foi falar "você vai comprar um (...)" e falou "você sabe fazer", ali ele identificou e falou "você vai treinar".

MA: Você teve aqui em casa outro dia há um tempo?

FI: Não tive não, é minha primeira vez em Januária

3^a: Essa era do Batistinha?

MA: É madeira de lei, não sei e é pau-brasil, se é aroeira, me deram de presente.

3^a: Isso é com vocês aí

MA: Tem três peças valiosas, o clarinete, esse livro

3^a: Você quer bater uma foto do clarinete também? E é bom né, menino novo tem tradição. Vocês falaram uma coisa ali e eu lembrei, quando eu fui secretário lá, o (...) falou e tinha um lá que tinha um (...), era ele e o Ângelo Oswaldo, o Ângelo Oswaldo falava que tentou trazer a cultura das bandas. Eu lembro que eu era Secretário de Ação Social e eu apoiava muito a educação e cultura, em 93, aí eles lançaram um concurso de bandas, aí a gente ficava lá fomentando, como diz o outro "eu estava lá na (...), mas sempre apoiando", aí ele falou que foi nesse começo, depois acho que esse negócio vingou, entrou para um negócio de seminário regional e o Ângelo Oswaldo teve presente desde sempre, falando de recuperar as bandas de música, 13.

MA: Parece que era, era 13 (chaves?) na época, clarinete hoje não é mais nesse material.

3^a: Para falar das bandas, quase ninguém fala, agora ele repetiu essa história que acontece há muitos anos, ele falava que ganhava 70 mil, 80 mil, sei lá que dinheiro que é e eles ficavam lá esgoelando o tempo todo, participando dos eventos e tal, os outros pagam e eles não pagam, agora de novo? É um absurdo (...). Eu mesmo, eu lancei um livro agora em março e eles pediram que era pra mandar o pix, eu não sabia não, eu mexo com conta e tive que abrir um tal de pix na conta para eles transferirem o dinheiro, aí eu brinquei "a editora e o site estão vendendo a 70, 60, eu vendo a 49 e despesas do correio por minha conta", agora eu to mandando pelos correios, "manda o pix", eu falei "Jesus amado", aí coincidentemente foi o CPF, a própria conta tem lá, a gente ativa ele, a pessoa vai e aparece seu nome lá direitinho, agora que eu aprendi, eu não sabia não.

FI: Eu estou curioso pra ver seu cantinho da música, posso ir lá ver uns instrumentos?

MA: Pode, pode, tá meio bagunçado...

FI: O senhor toca, além de sopro, o senhor tem outros instrumentos? [vozes inaudíveis em outro cômodo]

3^a: Hoje vocês estão com quantos, 12 na banda?

MA: Comigo dá 14, mas nem todos vai, Em Itacarambi nós estávamos com 11.

ENTREVISTA 4 – MAESTRO JOSÉ VIEIRA

Realizada na sede da Corporação Musical Santa Cecília, em Itabirito/MG.

Legenda:

FI: Filipe (entrevistador)

JV: José Vieira (entrevistada)

(...): Fala não compreendida

[...]: Comentários

FI: Primeiro muito obrigado pela entrevista, o senhor está contribuindo muito com a minha pesquisa, obrigado, não seria a mesma coisa se eu não estivesse aqui falando com uma instituição que é muito importante para a minha família, para a minha vida também, acho que para a do senhor também, então eu agradeço muito na Corporação Municipal Santa Cecília te entrevistando. Eu queria que o senhor começasse falando pra mim um pouquinho quem é o senhor, qual o seu nome, o que você faz, há quanto tempo, se o senhor é natural de Itabirito, dá um panorama geral pra gente.

JV: Meu nome era José Eleutério Vieira, meu pai, na ocasião que os filhos nasciam lá em casa, ele olhava numa folhinha, que era a folhinha de Mariana que tinha aqui na época, e lá todo dia tinha o nome de um santo, então eu nasci no dia 20 de fevereiro e como de costume ele olhou lá e estava Santo Eleutério, aí ele pensou "esse vai chamar José Eleutério Vieira", e assim foi, fui registrado com esse nome no dia 20 de fevereiro de 1939, eu nasci e ele me pôs esse nome. Lá pelos 14 anos eu tive um convite para aprender música, aí eu comecei numa sede velha que tinha aqui na esquina onde é hoje a casa onde morou o Tarcísio, que tocava bumbo aqui, ali era a sede da banda e lá eu comecei a aprender música aos 14 anos, era bem lento o aprendizado porque tinha um 'ABC Musical' que era um livrinho pequeno que a gente tinha que decorar aquilo tudo primeiro pra depois começar no instrumento musical. Daí eu fui aprendendo, lá pelos 16 anos eu já estava na clarineta, tocando a terceira clarineta da banda, ensaiando lá e depois que eu formei, depois que eu saí do estudo primário, que foi no Grupo Escolar Doutor Raul Soares, aquele antigão lá, posteriormente eu fui pro Ginásio fazer o ginásial no curso (...) de São Geraldo, o curso que era chamado de secundário, e quando eu tocando na banda fiz meus 19 anos eu tive um convite para ir pra banda do Corpo de Bombeiros. Eu fiz a minha inscrição lá em 1958, 59, por aí, e entrei pra banda lá e lá fiz meus estudos musicais dentro do quartel, na banda de música do Corpo de Bombeiros de Minas Gerais e também no Colégio Militar, no colégio tinha academia militar, na Academia Militar, aí tinha o curso de aprimoramento de instrumental e tinha o de regência também. Aí eu fui fazendo tudo junto e num espaço de 4 anos eu já estava conseguindo até reger, mas surgiu uma oportunidade de trabalho na usina Queiroz Júnior e o presidente da banda aqui estava querendo me trazer pra banda definitivo, porque eu estava tocando... ele queria que eu voltasse pra banda definitivo porque eu vinha só de vez em quando. E ele me ofereceu uma vaga muito boa no escritório da usina Queiroz Júnior que na época era um salário até melhor do que o do estado e eu acabei vindo em definitivo, isso foi em 1968, mais ou menos, eu fiquei lá nos Bombeiros uns 5 anos nesse tempo que eu tive tocando na banda e aprimorando os estudos, aí eu voltei e continuei tocando aqui. Em 1974 eu já estava fazendo uns arranjinhos aqui pra banda e o nosso regente era o Aurélio Santana, o Lelé como era mais conhecido por todos nós, nessa ocasião ele pegou um serviço muito grande, ele era chefe da calderaria na usina Queiroz Júnior e pegou um serviço muito grande de reformas de 'autofornos' de ferro gusa, ele praticamente estava trabalhando somente lá em Lafaiete e tinha um forno muito grande da usina lá no município de Gagé, que

era ligado à Lafaiete e ele ficou lá meses, quase um ano inteiro trabalhando lá e ele deixou a banda na minha mão, eu era o contramestre já e eu fiquei aqui cuidando da banda enquanto ele trabalhava lá, ele só vinha no domingo, só pra visitar a família e vinha aqui e só me perguntava como que estava a situação, eu falei "o contramestre já vai levando". Isso foi em 74, eu já assumi a regência da banda e ele falou "o que você fizer aí está feito, você é o regente agora", depois ele confirmou a saída dele mesmo e já ficou contado que eu iniciei como regente na banda em 1974. Daí pra cá eu estou até hoje nessa vida.

FI: Tem mais de 50 anos né?

JV: Tem mais, de 74... você tem razão, tem quase 50, falta 2 anos pra 50, então são 48 anos de regência, eu falei mais de 50 que eu confundi com o período de contramestre também, mas o período de contramestre não era da regência assumida, era só ajudante.

FI: O senhor tocou quais instrumentos no início?

JV: Clarineta, sax alto, sax tenor, sax soprano, mas sempre no saxofone mesmo e depois que eu comecei a ensinar música, aí eu fui aprendendo a tocar um pouquinho de cada um, trompete, trombone, e ensinando eu fui pegando a embocadura e aprendendo um pouquinho, mas só pra ensinar mesmo, porque eu não conseguia tocar assim na bancada não, só mesmo pra ensinar.

FI: Porque também faz parte da função, né?

JV: É, faz parte da função, aí eu tive que aprender uma coisinha de cada instrumento pra também ter o jeito de explicar, de ensinar.

FI: O senhor lembra quem era o maestro da sua época quando você entrou na banda?

JV: Era o Aurélio Santana, que era o Lelé.

FI: Já era?

JV: Era, ele que me ensinou música. Depois também tinha...

FI: Em 1950 que o senhor falou?

JV: Foi antes. Entrei com 14 anos, 45.

FI: 43, 44...

JV: Isso mesmo. Tinha também um auxiliar dele que era o Nandinho na época, o Fernando Souza Lima que tocou muitos anos também, depois ele foi embora pra Lafaiete e depois foi para Itaúna, teve até regendo banda lá e finalmente voltou para aqui, depois ele adoeceu e foi pra Lafaiete pra cuidar da saúde junto da família junto com a família e acabou falecendo lá mesmo. Mas foi um dos que me ajudou também no aprendizado, foi o Lelé e o Nandinho.

FI: E depois o pessoal de Belo Horizonte, né?

JV: Depois que eu fui para Belo Horizonte eu desenvolvi lá com a banda do Corpo de Bombeiros, lá tinha muito tempo, a gente ensaiava de manhã, à tarde e tinha os cursos à noite, só de música. Aí a gente foi aprendendo regência, divisão musical, instrumentação, teoria, fomos aprendendo tudo e a regência junto também. E depois na Academia Militar também, a academia da polícia, lá também aprendemos muita coisa, tinha uns 30 colegas do estado aprendendo lá. E durante essa existência musical de regência, o estado fazia também, o estado de Minas, fazia cursos de reciclagem e aprimoramento de regentes em vários lugares, era assim, 15 dias numa cidade, 15 dias em outra, eu fui fazer curso até em Natal. A gente acompanhava pelas promoções da FUNARTE, que era a Fundação Nacional das Artes, eles ofereciam os cursos para regência para instrumentos, quando a gente podia ir para uma cidade mais longe, ia, aqui mais perto a gente ia em todas, juntava aqueles regentes de toda a região, assim nós fomos reciclando e aprimorando a fazer de tudo um pouco, a regência, instrumentação, arranjos, tudo isso.

FI: O senhor também tem composições? Mais dobrados?

JV: Tenho. Tenho uns dobrados, inclusive agora essa oportunidade de estar já organizando os festejos dos 100 anos da emancipação política da cidade, Itabirito, eu fiz. Alguém me falou, esqueci quem foi que comentou "Em 2023 nós vamos fazer umas músicas aí pra homenagear a cidade", eu fiquei com aquilo na cabeça, aí eu fiz um dobrado também, 'Itabirito Cidade Encanto', em homenagem a 100 anos da emancipação política de Itabirito, aí eu fiz esse dobrado. Mas eu tenho alguns outros também, eu fiz dobrado homenageando o Lelé, na época, fiz homenageando o Ivo Martins na ocasião que ele fez bodas de ouro, eu acho, de prata, algo assim, não estou bem lembrado, eu fiz um dobrado também homenageando, que ele tinha promovido, ele era o presidente na época, ele tinha promovido uma rifa de um carro pra poder comprar novos instrumentos para a banda, mas o negócio deu tão certo e deu uma renda tão boa que além de comprar o instrumental, ele ainda mandou fazer um uniforme novo pra banda e terminou a sede, fez essa parte de cima, o terceiro piso, com essa renda dessa rifa do carro, uma coisa espetacular, porque ele tinha muito conhecimento nessa área de negócios, de comércio, porque ele era direto da fábrica nova, mexia com vendas, era diretor dessa área de vendas e tudo, aí conseguiu vender uma quantidade da rifa que deu pra pagar o carro e ainda fez o uniforme, comprou os instrumentos novos e iniciou a pavimentação do piso.

FI: Seu Ivo era um grande (...)

JV: Espetacular, ele trabalhava mesmo e punha os outros pra trabalhar também. A banda aqui, nossa, deve demais a ele.

FI: Você já falou um pouco aí, mas o senhor se lembra de mais alguma coisa que marcou esse período que o senhor está aqui na banda, uma coisa que te marcou muito?

JV: Foram os dois prêmios que a banda ganhou. Em 1930, eu já entrei pra banda com o entusiasmo da banda ser uma medalhista de ouro, porque em 1933 a banda ganhou uma medalha de ouro lá em Belo Horizonte de bandas civis, ganhou medalha de ouro. Então isso ficou muito marcado na minha cabeça de regente aqui, de pensar que eu estou fazendo parte de uma banda que já ganhou uma medalha de ouro em concurso. Depois na minha regência nós tivemos também um concurso de bandas... não, eu era contramestre, estava na regência do Aurélio Santana, o Lelé, ele que era o regente na época, nós ganhamos outro primeiro lugar num concurso de bandas que foi promovido pelos Diários Associados de Belo Horizonte, da imprensa, Diários Associados que era o nome. Promoveram esse concurso e nossa banda aqui ganhou o primeiro lugar lá, eu já estava na primeira clarineta e era o contramestre da banda, em 1970, eu já estava de contramestre e o Aurélio Santana que era o regente. Isso aí marcou, que eu já estava tocando e tive aquela alegria que eu não esqueço. Depois teve um outro concurso que foi em Lafaiete em 85, nós ficamos em segundo lugar porque a banda 23 de março, de Belo Horizonte, era muito boa mesmo. Era não, é até hoje, eles tem muitos músicos militares, nessa época tinha também muitos músicos militares, aqueles que iam aposentando, então eles fizeram uma apresentação lá fabulosa, que eu já tinha... falei "é, não vai dar pra nós não, essa banda é muito boa". Tocou o Guarani que é a peça mais difícil que eu já vi na minha vida e outras lá e nós ficamos em segundo lugar, na minha regência já, em 1985, também foi uma marca gloriosa na minha participação aqui na banda, essas conquistas aí e até hoje nós não tivemos mais concurso de banda.

FI: Parou de acontecer né?

JV: Parou

FI: É uma coisa de fomento, poderia ter fomento, incentiva...

JV: É, incentiva, tem que fazer alguma coisa pra não passar vergonha.

FI: Eu estou pensando em uma coisa que é importante também, imagino que o senhor deve se sentir muito feliz, é a quantidade de músicos e musicistas que o senhor formou aqui, uma geração, como que tá isso hoje, a meninada ainda vem?

JV: Tem, mas agora está muito mais difícil, eu noto que a dificuldade maior é a internet, os outros tipos de atrativos que tem na sociedade hoje, que são muito mais que antigamente, então a banda não está sendo mais procurada para estudo musical. Tem vindo os alunos, mas sempre assim, da família de músico, sobrinho de músico, filho de músico, do parentesco da própria banda, de fora está muito difícil, só quando tem muita amizade com alguém que já toca ou alguém da família, aí aparece pra aprender, mas no mais tá difícil, muito difícil. Nós temos uma dificuldade hoje que eu não consigo um aluno pra tocar trombone, você imagina, quando chega um aluno, já chega falando assim "quero tocar saxofone", é a escolha geral

FI: É o preferido

JV: É o predileto de todo mundo. "Eu quero tocar saxofone, quero tocar saxofone", não aparece um aluno pra trombone, nós estamos precisando de trombonistas. "Ah, então me mostra", aí quando você mostra um trombone "ah, eu quero é saxofone". O baixo então nem se fala...

FI: O baixo tuba né?

JV: O baixo tuba. Não aparece um aluno que queira tocar, e não adianta falar que tem que insistir, não adianta, se você insistir a pessoa "então eu vou pensar" e não vem mais, não volta. Não sei como que nós vamos fazer.

FI: Nós vamos ter que descobrir uma forma, sem tuba não pode ficar

JV: Não pode, tem que ter, tuba e trombone é fundamental na banda

FI: E hoje é o senhor mesmo que faz esse trabalho de formação na banda?

JV: Continuo. Todo dia eu estou por aqui de manhã, às vezes de tarde e de noite, insistindo com essa aprendizagem aí, tá difícil, mas a gente vai correndo atrás, convida aqui e convida ali e tal.

FI: É um trabalho de formiguinha

JV: É de formiguinha, não é fácil não

FI: O senhor puxou um assunto aqui, queria que o senhor falasse um pouco mais se o senhor conheceu o maestro Tertuliano Silva, que morou aqui em Itabirito, ele tem se mostrado muito importante na pesquisa que eu tenho feito, queria saber se o senhor conheceu, se o senhor teve contato com alguma música dele?

JV: Eu tive conato no Itabireense Esporte Clube, que eu toquei na orquestra do Itabireense quando era regente o seu Claudionor Maximiano, que era conhecido por toods por Seu Noro, era alfaiate, muito boa pessoa, me ensinou tocar saxofone, eu era primeiro clarinete da banda e ele falou "estou precisando de saxofone", e o Itabireense tem, mas não tem quem toca, falei "eu quero aprender então". Ele tinha alfaiataria dele em frente lá onde é o Itabireense, em frente lá tinha um corredorzinho e lá no fundo tinha alfaiataria dele. Ele tirava medida em uma pessoa lá pra fazer a roupa e me falava "você pode ficar soprando aí enquanto eu tiro a medida", atendia um lá e voltava, ficava me explicando, eu ficava uma tarde inteira lá, aprendi, fui tocar na orquestra do Itabireense quando ele era maestro, isso lá por volta de 1968, por aí. Não, foi antes, 65, por volta de 65 eu já estava aprendendo saxofone.

FI: Era o (Jazz Tricolor?) que era chamado?

JV: Era o (Jazz Tricolor), isso mesmo. A gente tocava em bailes, tinha bailes de debutantes, baile do saci, tinha o baile do clube mesmo que era 1º de janeiro, baile de reveillon. Tinha o baile de São João, tinha outros bailes também que a gente tocava, a orquestra do clube mesmo, porque o clube de vez em quando trazia um conjunto de fora também, mas tinha nossa vez

também, eles nos davam oportunidade de tocar também. E na regência do Seu Noro eu toquei muito no carnaval, enquanto a gente tocava no carnaval, Seu Dunga, da Orquestra de Dunga, fazia os arranjos para o Itabirense e ele andava muito apertado, ele ganhava pra fazer os arranjos, mas ele andava tão apertado que um dia nós conversando assim eu falei "Seu Dunga, eu tinha vontade de aprender a fazer arranjos, porque ninguém mais sabe", ninguém mais sabia, era só ele, ele falou "se você quiser eu te ensino". Aí ele trabalhava na prefeitura, que era nesse prédio que pegou fogo ali, ali que era a prefeitura, ele falou assim "de noite eu estou lá na prefeitura mexendo com arranjos, se você quiser passar lá". No princípio eu ia lá toda noite, comecei no carnaval, queria fazer arranjo de carnaval, fui fazendo, aprendendo, ele foi explicando, quando eu aprendi mesmo eu comecei a fazer os arranjos para o Itabirense, para a orquestra. Aí depois o Seu Noro foi ficando cansado, cansado, ele falou "vai ter uns bailes aí e eu não vou poder vir não que eu já estou ficando cansado, você podia olhar pra mim aí", eu fui olhando, olhando, com pouco ele adoeceu e eu fiquei regente da orquestra. Aí nós fomos fazendo os bailes, no carnaval, um ano seu Dunga não pode fazer, teve um problema lá e eu falei "então eu vou fazer", aí eu fiz experimental, Celso Matos que era o presidente do Itabirense, falei com ele "vou fazer os arranjos mas experimental, se ficar ruim vocês vão ter que perdoar porque é a primeira vez", aí eu fiz, pra mim não ficou bom não, mas deu pra tocar o carnaval e no ano seguinte "você mesmo faz o arranjo", aí eles me pagavam tudo direitinho, pagava os arranjos.

FI: Era serviço remunerado?

JV: É, remunerado, pagava a orquestra e ainda pagava por fora o valor dos arranjos igual eles pagavam para o Seu Dunga. Eu gostei dessa oportunidade, dessa participação porque eles foram justos, "você está começando, está fazendo agora, mas nós vamos te pagar", o Celso Matos e depois os outros que foram presidentes, foram sucedendo o Celso, foram acompanhando o ritual. Aí fiz arranjo para o Itabirense até o último carnaval que nós tocamos, que foi o primeiro governo aqui de Juninho, que lançou o carnaval de rua, aquele ano lançou o carnaval de rua, aí o carnaval do Itabirense já fracassou. No ano seguinte fracassou mais, e nós tocando lá 'Vieira e Sua Orquestra Carnavalesca', porque tinha a orquestra de bailes também. Aí os bailes foram acabando e o carnaval ficou só na rua.

FI: No final da década 80 e início da década de 90 né?

JV: Foi por aí, isso mesmo.

FI: O senhor estava falando no início que na orquestra também teve contato com as músicas do Tertuliano né?

JV: Tive, já estava esquecendo dessa parte. É os hinos, o Tertuliano fez os hinos e eu tenho todos até hoje, ele fez o hino do Esperança, a música, a letra eu não lembro o nome dela... eu vidrava só na música, mas a letra eu sei também. Então ele fez o hino do Esperança, fez o hino do União, dois, e fez dois para o Itabirense também, eu sei todos dois.

FI: Dois porque era um do clube...

JV: Não, todos dois do clube. O do Itabirense, por exemplo, é o 'Itabirense Heróico' que todo mundo "Itabirense heróico, de alma e coração..." e também também 'Os Tricolores', "nós somos tricolores, ardentes torcedores, do clube mais querido, embora sempre combatido, brilhando árdusos caminhos...", você vê a letra dele, com música dele, mas os dois hinos são bonitos demais, tem uma inspiração fabulosa na música. Agora os dobrados eu não tenho certeza, porque nós tocamos já há muito tempo e depois as bandas de música de um modo geral entraram na linha da música popular, sabe. Hoje são poucos dobrados que são tocados numa apresentação musical, eu fiquei bobo de ver como que muda uma coisa totalmente. Quando eu comecei na

banda, em orquestra e tudo, banda de música tocava mais dobrado, valsa, peças de... por exemplo, fantasias, *overtures*, as valsas mais parecidas com sinfonia, tem algumas aí que você já deve ter visto, só que eu não lembro o nome porque tem muito tempo que a gente não toca.

FI: Bom o senhor falar essa coisa das valsas mesmo porque era uma parte do repertório da banda muito forte

JV: Era, era considerado, as valsas que tem aí no nosso repertório, uma peça sinfônica também. No momento eu não lembro nome da música, mas tem aí [cantarolando], mas eu não lembro direito porque tem anos que a gente não toca esse tipo de música, porque não tem atração de execução. É bonito demais, mas o povo prefere conversar quando ouve esse tipo de música. Agora quando toca um rock, bolero, uma coisa mais agitada, um xote, um baião, um samba, todo mundo presta atenção, gosta daquele ritmo, recebe melhor, por isso os repertórios tradicionais de banda de música foi ficando. O [Ivaci], quando elaborou o projeto dele de 'Domingo é dia de banda', ele viu tanto isso nas reuniões que nós fizemos lá para as bandas aderirem ao projeto dele, ele citou isso, que o pessoal não está querendo os dobrados, "mas no meu projeto vai ser obrigatório dois dobrados, senão banda nenhuma vai tocar dobrado mais", e foi mesmo. Ficava assim "tem que ser dois? Não pode ser um não".

FI: Eu lembro dele falando "tem que tocar dobrado gente"

JV: Pois é, e assim ficou, toda banda... domingo nós tocamos vários dobrados lá porque ele insiste nessa parte, mas quando o pessoal, igual nesse convite aí que nós fomos tocar dia 15, cada banda vai tocar 3 números, "a escolha é de vocês, popular, qualquer coisa", não exige nada, então a gente também não pensa no dobrado, quer tocar é música que vai vibrar o povo, que o povo vai interagir com a banda e o dobrado não interage, a gente prefere tocar aquilo que vai ser do agrado geral. Aí o dobrado vai ficando de fora.

FI: Maestro, eu estou quase terminando aqui, não vou te perguntar muito mais não.

JV: Pode ficar à vontade

FI: Um amigo meu, aí puxando da sua memória, das valsas que não estão sendo mais tocadas, um amigo que toca em banda lá em São João Del Rei falou comigo uma coisa que é o seguinte: "Não dá pra tocar valsa e andar", geralmente se usava a marcha dobrada pra fazer cortejo, mas quando chegava no coreto chegava e tocava valsa. Tem a coisa do compasso né. Como que o senhor pensa, a música do compasso (...) geralmente ela é mais rara né? Não sei se aqui na banda é isso mesmo

JV: É, mesma coisa

FI: Você tem alguma dificuldade de execução, alguma coisa no dia a dia, do senhor, da sua parte, você evita tocar o (...).

JV: Não, não vejo dificuldade nenhuma. Inclusive a gente pega aqui, às vezes, alguma música mais antiga que vem no 6x8, no 3x4, valsa, 6x8 tem muitas sinfonias e fantasias, que é uma música mais erudita, ela é mais erudita, mas mais simples de arranjo e execução também. Então tem muito 3x4 e 6x8 e a gente vai tranquilo, não tem problema não.

FI: Maestro, voltando só pra terminar, o senhor falou que teve com Tertuliano Silva uma vez?

JV: Uma vez só. Ele era famoso no nosso meio por causa desses hinos, até hoje os hinos são tocados e todo mundo gosta, a gente vê o amor que o pessoal tem por esses hinos, que isso é uma demonstração da qualidade do trabalho do homem, o trabalho do Tertuliano Silva. Então eu sempre ouvia falar dele tocando as músicas, tocando os hinos, quando foi uma terça feira de carnaval, o presidente do Itabirense era o seu Valdemar Couto, você já ouviu falar?

FI: Já ouvi falar, li o nome dele uma vez

JV: Ele tinha uma gráfica que foi do Levi dos Santos, o Levi vendeu a gráfica pra ele e o Edésio trabalhou lá na gráfica e ele tinha uma voz muito pitoresca que eu gostava de conversar com ele, ele fala assim "Ô Vitor, nós vamos tocar até quatro horas da manhã e o delegado vai me procurar e você vai ver ele falando comigo, não liga não". Nessa época do seu Valdemar ele me falou na terça-feira de carnaval "Hoje vai vir uma visita aqui muito importante e a orquestra tem que estar afiada, porque é o compositor dos hinos nossos aí, o hino do Itabirense, o hino dos Torcedores", falei "Já sei, seu Valdemar, é o Tertuliano Silva, eu gostaria de conhecer o Tertuliano que eu não conheço ele até hoje". Quando foi de noite eu estou vendo um movimento lá, nós tocando lá no palco, eu vi um movimento, entrou um cidadão moreno forte, de gravata e tudo, de gravata no carnaval, falei "Será que é aquele?", aí perguntei para um mais antigo que estava lá "aquele que é o Tertuliano?" e o cara confirmou que era ele mesmo. Ele estava vindo com filha, filho, não sei se com esposa também, aí dançaram com o homem lá no meio do salão, chegou o Valdemar, já chegou lá na orquestra "Vitor, toca o hino do Itabirense aí, o senhor Tertuliano está chegando". Nós tocamos o hino do Itabirense e levaram ele para o meio do salão, rolando serpentina, confete, fizeram um agrado pro homem, coisa de louco, tocamos o hino do Itabirense e falei pra gente tocar o outro sem parar o ritmo, dos Torcedores, aí tocamos também e o homem dançava alegre olhando para a orquestra, muito bonito os hinos, eu sempre achei e ele deve ter achado uma beleza tocando as composições dele que fizeram sucesso sempre, do Itabirense e do União. Ah, ele foi no União também, fiquei sabendo que ele foi lá e foi recebido a mesma coisa.

FI: Interessante isso, ele era uma pessoa que estava nos três clubes

JV: É, ele compôs nos três clubes quando ele morava aqui, quando ele estava aqui, esses hinos são antiquíssimos, não sei de quando, mas é do carnaval do tempo de carros alegóricos, que era um sucesso no carnaval de Itabirito, eu era menino e lembro dos desfiles de alegoria

FI: Como se ele tivesse deixado uma marca na cidade, tenho visto muito isso, também conheço a história dos hinos como o senhor falou aí, realmente todo mundo lembra da família cantando o hino do Itabirense, a própria composição (...) que é dele.

JV: Interessante que até hoje quando a gente vai com a banda tocar em algum evento nos clubes, em algum clube, eles pedem pra tocar o hino, aí a gente toca. Aquilo está na cabeça, o União quer o hino do União, o Esperança quer o hino do Esperança, Itabirense quer o hino do Itabirense, a gente tem que estar prevenido...

FI: E a banda toca os três?

JV: Toca os três

FI: Tem aquela versão do (...) também, passar na frente das sedes, fazer homenagem

JV: Aquilo ali foi um projeto do Ivo Martins, ele que criou o 'Cordão da Velha', interessante que eu nunca tinha visto isso, mas todo mundo sabia o tanto que o Ivo gostava do 'Cordão da Velha', que foi ele que criou mesmo, agora esse ano nós devemos fazer o 38º Cordão da Velha já, é muito tempo. E aquele entusiasmo dele no carnaval, do Cordão da Velha, então isso aí fez uma reviravolta total na sociedade, então ele me falou aqui "Esse ano nós vamos fazer um desfile diferente, nós vamos abrir o carnaval na sexta-feira, eu estou criando o Cordão da Velha e você vai fazer os hinos dos três clubes para banda, fazer arranjo pra banda, para a orquestra eu sei que você tem aí, mas eu quero pra banda toda porque nós vamos desfilar com a banda e eu quero que toca os três hinos". Aí ele comandava isso na rua, "Nós vamos tocar o hino do Esperança primeiro, tocar ali em frente ao Pomar da Serra que a sede do Esperança é em cima", a gente tocava ali no (...)

FI: Ah sim, próximo da contabilidade

JV: Em seguida tocava do União perto do posto em frente à desde e seguia e tocava do Itabirensense e ele ficava todo animado, e foi seguindo, o dia que ele morreu o João Batista pediu se a gente podia tocar umas duas marchas fúnebres aqui no velório, aí eu reuni, consegui reunir 18 músicos ali no palco, ajeitamos tudo direitinho e tocamos três marchas fúnebres, quando nós tocamos a terceira o João Batista pediu a palavra e falou que ele queria me pedir pra tocar o 'Gato na Tuba' que era o hino oficial do Cordão da Velha, que sempre foi o sonho do pai dele, o pai dele morto, dentro do caixão e eu falei "João, você vai querer que nós tocamos uma música de carnaval no velório do seu pai?", "eu estou pedindo, é o sonho dele, sempre foi o que ele gostou, há tantos anos, ele ficava o ano inteiro falando nesse Cordão da Velha", "Ah, se você está mandando, vamos lá" e tocamos no velório do homem, nós tocamos Gato na Tuba, e o pessoal cantou ainda "todo domingo havia banda no coreto do jardim", uma homenagem póstuma, eu nunca tinha visto em lugar nenhum.

FI: Uma homenagem muito bonita né?

JV: Pois é, e um chorava da daqui, o outro abria um sorriso dali, foi assim.

FI: Tenho certeza que ele ficou muito satisfeito

JV: Ficou. Mas foi ideia dele, fundou, criou, pôs na rua, não faltou um ano, todo anos nós fomos e ele exigiu que o Gato na Tuba fosse o hino do Cordão. Ele ficava lá tomando conta do maestro "ali você pode tocar o Gato na Tuba", chega ali e tocava. Quando eu estou caminhando assim "Gato na Tuba, ali", conforme aglomeração ele queria que tocasse, tocava 3, 4 vezes o Gato na Tuba, você via o contentamento dele de estar organizando aquilo e dirigindo aquele evento, é isso que eu queria comentar, que eu nunca pensava em tocar uma música carnavalesca num velório, mas aconteceu, foi uma homenagem póstuma merecidíssima, porque esse homem trabalhou pra nós muito, todo mundo sabe.

FI: Maestro, muito obrigado, queria só te perguntar uma coisa pra terminar, sobre o que você pensa do futuro da banda, o que você imagina, a banda tem mais de 125 anos de atuação, como que o senhor vê essa dedicação (...) de tantas outras pessoas, você acredita que a banda ainda vai continuar por muito tempo? Qual a importância dela para Itabirito?

JV: Eu entendo que a banda é muito importante pra cidade, mas eu acho que teria que haver mais incentivo que despertasse nos próprios meninos e meninas o interesse de participar de uma banda de música, porque na situação atual já vai dificultando cada vez mais, tá ficando mais difícil, principalmente nessas áreas. De muito tempo pra cá nós não conseguimos mais um músico, um aluno pra tuba, um aluno pra trombone, então o que que vai virar isso? Uma banda de música com 10 clarineta, 10 saxofone, 10 trompete que são os instrumentos que todo mundo quer, e bateria? Na área do baixo e do trombone está cada vez mais difícil, então eu estou preocupado para esse futuro.

FI: Você pensa que o incentivo é necessário?

JV: É necessário. Algum incentivo. alguma coisa muito bem pensada para revolucionar essa questão dos instrumentos mais difíceis de aceitação, só isso, não é difícil pra aprender não, pra aprender é fácil, só que é difícil de aceitação. Aprendizado é a mesma coisa dos outros, de saxofone, de clarineta, aprende-se tranquilamente, mas o interesse público para esses instrumentos está cada vez mais difícil, principalmente entre a faixa etária que é o auge do aprendizado, que é criança e adolescente, porque o adulto mesmo às vezes até anima, mas não consegue seguir, porque é muito atrativo que a sociedade oferece para a pessoa divertir. Então eu tenho certa preocupação nessa parte, mas na parte de clarineta, saxofone e trompete, eu acredito que vai ter sempre, porque se brilhar um saxofone assim, o pessoal pergunta mesmo "é difícil aprender?", "não, lá comigo é fácil, pode ir lá", mas não tem mais, a banda tem um

certo número que já está na roda, então não tem como oferecer, mas se oferecer todo mundo quer aprender aquele. Mas o trombone e o baixo eu estou vendo muita dificuldade daqui pra frente. Deixa eu te contar uma coisa, no meu tempo, na banda militar já estava havendo uma coisa assim, tem uma vaga de sargento trombonista, aí o músico trompetista ou outra área mesmo, "ah é, qual é a patente lá?", ele era cabo, da área de cá, do saxofone, de trompete, lá era terceiro sargento, vai aumentar 1200 de salário, o cara pulava daqui pra lá, já completava a vaga lá, isso no meu tempo que eu estava lá, isso eu imagino que não deve ter mudado não, por isso que eles tem mais facilidade de ter equilíbrio, ter mais trombone, ter os baixos necessários, porque também não tem muito não

FI: Profissionalizou, a própria carreira

JV: Carreira né, ajuda. Mas aqui não tem incentivo nenhum, se for trompetista, tem 6, por exemplo, hoje tem 8, eram 6 trombonistas mas nós estamos com dificuldade pra arranjar 2 pra ir lá nessa tocata, porque todo mundo já tem outras coisas também programadas para o dia 15.

FI: Pra solucionar esse problema o senhor rearranja as músicas, por exemplo se você tem muito trompete, aí você escreve três linhas de trompete?

JV: É o que eu faço, exatamente, três, coloca saxofone cobrindo trombone se não tiver trombone pra um dia lá eu tenho que fazer uma transposição depressa para o do saxofone fazer a música do outro lá. A gente às vezes pega um arranjo aqui, na internet, que tem música de oboé, de flauta, de flautim, eu tenho que transpor para clarineta, os de flautim, flauta e oboé eu transponho pra clarineta, porque a banda não tem

FI: Faz uma adaptação né?

JV: É, pra tocar aquela música, senão não consegue.

FI: Maestro, muito obrigado (...) vida longa ao Cordão da Velha, à Corporação Musical Santa Cecília, muito obrigado.

JV: Não tem nada a agradecer, foi um prazer pra mim estar participando desse projeto, muito bom, projeto ótimo, sempre que precisar estamos de portas abertas sempre.

FI: Que papo bom

JV: Falei até demais né?

FI: Falou o que eu precisava e mais um pouco. Eu mudei pra cá porque aqui não tem barulho

JV: Não tem problema não. Surgiu esse convite pra tocar em Coimbra, e eu já conheço uma música portuguesa que é assim "Coimbra do (...), ainda é és capital, tu amor é Portugal, ainda...", conhece essa?

FI: Eu já estive lá em Portugal, é uma cidade muito musical.

JV: É, eu fiz o arranjo dessa música pra gente tocar lá em homenagem à cidade, porque eu fiquei sabendo, eu vi na internet que um português veio pra lá e comprou um sítio, e ele chamava Manuel e comprou um sítio e pôs o nome do sítio de Coimbra e que desse sítio do Manuel que virou a cidade, o pessoal foi mudando pra lá, foi surgindo, a cidade tem 8 mil habitantes agora. Aí eu fiz o arranjo e tem a parte cantada que eu fui pedir pra banda cantar

FI: Ah é, você vai colocar a turma pra cantar?

JV: Um pedacinho, pra gente homenagear eles lá. Porque a cidade veio dessa inspiração de Coimbra.

FI: Você falou que era um português?

JV: Ele veio pra cá para o Brasil, não sei se ele esteve lá em São Paulo, não sei onde, mas ele veio parar aqui no recanto de Minas e comprou um sítio lá perto de Viçosa, aí nasceu a cidade, porque depois que estava crescendo lá, mais casas e mais casas, alguém candidatou a prefeito

lá e pôs o nome de Coimbra por causa do sítio do homem, eu vi essa história na internet. Eu já conhecia essa música, falei que essa música vai ser nossa homenagem lá pra eles.

FI: Pra fazer um agrado para a comunidade também né? O povo fica feliz. Eu lembro que o Canarinhos também quando a gente foi lá no Chile, nós fomos cantar uma música chilena, como que era o nome da música... mas o povo vibrava, muita energia, porque se identifica.

JV: Com aquilo deles lá né. Eu lembro quando o Lelé estava na banda aqui, o dr. Alírio Cavalieri era juiz de direito da vara de criança.

FI: Criança e adolescente?

JV: Criança e adolescente, no Rio de Janeiro, na capital. Aí ele teve aqui e o pessoal da família dele morava ali em baixo, aí eles conversando lá, o dr. Natal que já era conhecido nosso aqui da banda, o dr. Alírio resolveu convidar a Santa Cecília pra fazer uma visita ao Rio de Janeiro num fim de semana. Aí a banda lutou, conseguiu a condução, tudo direitinho, nós fomos uma sexta feira à noite, o dr. Alírio conseguiu uma hospedagem pra nós numa escola lá no [Quintina], que é até o bairro do Zico, aí nós ficamos hospedados lá nessa escola, nossa alimentação também era lá. Aí nós fizemos uma apresentação no Meier, fizemos no Aterro do Flamengo, uma visita ao governador do estado, na presidência do Ivo, do seu Ivo, ele que estava presidente aqui na época, ele que coordenou isso tudo com o dr. Alírio e nós fomos. E a que fechou foi no sábado à tarde com uma apresentação no programa do Chacrinha [cantarolando], "hoje temos aqui a presença da Corporação Musical de Santa Cecília de Itabirito, palmas para eles", e nós sentadinhos, delirando de estar na TV Tupi, delirando lá e o chacrinha que era o famoso da época mostrando nós para o Brasil inteiro, o pessoal aqui tudo assistindo. Isso foi em 70 também, foi em 1970, foi no ano que nós ganhamos... nós fomos lá, eu esqueci a data... quando foi de noite tinha mais um convite. [conversa paralela]. Aí quando foi no domingo, o convite de encerramento era uma visita à Praia Vermelha, onde era a Globo... era Praia Vermelha mesmo? De manhã nós fizemos uma visita lá na Urca.

FI: É próximo, a Urca e a Praia Vermelha é próximo

JV: É, então é por ali. Aí nós pegamos um marzinho lá, fizemos nossa farra, em 1970, quando foi de tarde, a apresentação final pra vir embora, lá no Tijuca Tênis Clube, quando chegou lá o Ivo falou "aqui vocês vão tocar uma música que vai botar esse povo todo...", salão cheio, pessoal dançando, "cidade maravilhosa". Isso que você falou da música chilena, explodiu o salão, a banda tocou dentro de um clube [cantarolando], o povo cantava e pulava, foi uma festa, quando nós terminamos "de novo, outra vez", não queria deixar parar, você mexeu no sangue do pessoal, no coração, é isso que aconteceu no Chile, mesma coisa, você mexeu com o sangue do povo lá.

ANEXOS

"SAUDADE... É AMÔR"
(VALSA-CANÇÃO)
de TERTULIANO SILVA

Introd.

PIANO

Canto

Valsa Saudade... é Amor (Tertuliano Silva)

Fonte: Acervo Tertuliano Silva

Sonhando Valsa Requinta Ba. T. Silva

Andante Moderato

pp p f ff pp

Parte Cava – Requinta – Valsa Sonhando (Tertuliano Silva)

Fonte: Acervo Corporação Musical União Itabiritense

Sonhando Valsa Sax Eb Ba. T. Silva

Andante Moderato

pp p f ff pp

Parte Cava – Sax Eb – Valsa Sonhando (Tertuliano Silva)

Fonte: Acervo Corporação Musical União Itabiritense

REFERÊNCIAS

- AGAWU, K.; PADOVANI, J. H. O tonalismo como força colonizadora na África. **Revista Vórtex**, v. 9, n. 1, 2021.
- ALMEIDA, S. L. DE. **Racismo Estrutural**. 1ª ed. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.
- ALVES, P. H. P. C. R. **Bandas de música e o cenário musical de Vila Rica/Ouro Preto no século XIX**. [s.l.] Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.
- ARCANJO, L. História da Música: Reflexões teórico-metodológicas. **Revista Modus**, v. 10, 2012.
- ASSIS, A. P.; CUNHA, E.; OLIVEIRA, M. **Dossiê de Registro da Corporação Musical União Itabiritense**. 1. ed. Itabirito: Prefeitura Municipal de Itabirito, 2015a. v. 1
- ASSIS, A. P. DE.; CUNHA, ERIKA.; OLIVEIRA, MARIANA. **Dossiê de Registro da Corporação Musical Santa Cecília. Prefeitura Municipal de Itabirito**Itabirito, 2015b.
- BARBEITAS, F. T. **Circularidade cultural e nacionalismo nas doze valsas para violão de Francisco Mignone**. [s.l.] Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.
- BARBOSA, J. R. A ascensão da ação integralista brasileira (1932-1937). **Revista de Iniciação Científica da FFC-(Cessada)**, v. 6, 2006.
- BATISTA, A. G. Corporação Musical União Itabiritense. Em: NOLASCO, E. (Ed.). **Itabirito em Revista**. 1. ed. Itabirito: Editora Fapi, 2007. v. 1p. 56–57.
- BILAC, O. Belo Horizonte - A nova capital de Minas. Em: MIRANDA, W. M. (Ed.). **Belo Horizonte: a cidade escrita**. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. p. 272.
- BINDER, F.; CASTAGNA, P. TROMBETAS, CLARINS, PISTÕES E CORNETAS NO SÉCULO XIX E AS FONTES PARA A HISTÓRIA DOS INSTRUMENTOS DE SOPRO NO BRASIL. **Música Hodie**, v. 5, n. 1, p. 11–20, 2005.
- BINDER, F. P. Novas Fontes para o estudo das Bandas de Música Brasileiras. Em: CASTAGNA, P. (Ed.). **Anais do V Encontro de Musicologia Histórica**. 1. ed. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró- Música, 2002. v. 1p. 420.
- BRAGA, G. EDUARDA. et al. Itabirito: Breve Histórico. Em: OLIVEIRA, J. CARLOS. (Ed.). **Breves histórias de Itabirito, da Usina Esperança e do Circuito VDL**. 1. ed. Belo Horizonte: Artes Gráficas Formato, 2013. p. 160.
- BURKE, P. **Testemunha ocular: história e imagem**. 1º ed. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

- CARVALHO, V. M. DE. As Bandas de Música nas Minas Gerais. Em: PROSSER, ELISABETH SERAPHIM; CASTAGNA, P. (Ed.). **Anais do I Simpósio Latino-Americano de Musicologia**. 1. ed. Curitiba: [s.n.]. p. 287.
- CASTAGNA, P. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. **Revista do Conservatório de Música**, n. 1, 2008.
- CAVALLIERI, A. S. **O União Sport Club**. 1º ed. Itabirito: [s.n.].
- CERTEAU, M. DE. A operação historiográfica. Em: **A Escrita da História**. [s.l.] Forense Universitária, 1982. p. 345.
- CHARTIER, R. **A história ou a leitura do tempo**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CONSERVATÓRIO MINEIRO DE MÚSICA. **Livro de Atas de Exames e Admissões**. Belo Horizonte: [s.n.]. v. 1
- COOK, N.; EVERIST, M. **Rethinking music**. 1. ed. New York: Oxford University Press Oxford, 2001.
- COSTA, M. A. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. **Tempos Históricos**, v. 15, n. 1, p. 240–260, 2011.
- COTTA, A. G. Fundamentos para uma arquivologia musical. Em: **Arquivologia e Patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 15–38.
- DO CARMO, J. M. A trágica e ambígua racialização do discurso musicológico brasileiro. 2014.
- EWELL, P. Music Theory's White Racial Frame. **Music Theory Spectrum**, v. 43, n. 2, p. 324–329, 2021.
- FANON, F. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2020. v. 1
- Festejo da Coroação em Itabira do Campo. **Jornal o Universal**, ago. 1841.
- FIORILLO, M. A. **Fundamentos Históricos da Paróquia de Nossa Senhora da Boa Viagem**. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora O Lutador, 1996.
- FONSECA, E. J. DE M. Ao Som de Januária: Indústria Fonográfica e Identidade Cultural às Margens do São Francisco. **Textos Escolhidos de cultura e arte populares**, v. 13, p. 19, 2016.
- FONSECA, M. V. O predomínio dos negros nas escolas de Minas Gerais do século XIX. **Educação e Pesquisa**, v. 35, n. 3, p. 585–599, dez. 2009.
- GINZBURG, C. **Mito, emblemas e sinais**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GINZBURG, C. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. 2ª ed. São Paulo: Editora Schwarcz, 2003.

- Itabira do Campo. **Anuário das Minas Gerais**, 1906.
- LAMB, A. **Valsa(i) (Fr. Valse; Ger. Walzer)** Oxford University Press, , 2001. (Nota técnica).
- LANGE, F. C. **Itabirito[Notas]**. Belo Horizonte, 1944.
- LE GOFF, J. **História e memória**. [s.l.] Editora da UNICAMP Campinas, 1990.
- LEONI, A. L. Historiografia musical e hibridação racial. **Revista Brasileira de Música**, v. 23, n. 2, p. 95–119, 2010.
- LINS, T. Nestor Azevedo. 1993.
- LOPÉZ CANO, R. **Musicologia: manual de usuario**. Escola Superior de Música de Catalunya www.lopezcano.net, , 22 jul. 2007.
- MAGALDI, C. Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. **Música Popular em Revista**, v. 1, n. 2, p. 42–85, 2013.
- MALAQUIAS, A. C. **Do apito da Fábrica aos sons da orquestra: percurso histórico-musical da Corporação Musical Cachoeira Grande**. [s.l.] Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.
- MATOS, A. DE M.; RAHME, M. M. F.; OLIVEIRA, F. DE C. **Maria e Farid: libaneses de origem, brasileiros de coração**. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora Gomes, 2013.
- MATOS, V. L. A. **Januária no tempo e... espaço**. 1. ed. Januária: Independente, 2007. v. 1 Mestre Tertuliano. **O Itabirense**, fev. 1959.
- MORAES, S. L. **NOVAS MÚSICAS DADAS DE MIMO AOS ASSINANTES: valsas, periódicos oitocentistas e a prática musical feminina nos salões do Rio de Janeiro (1849-1878)**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, fev. 2021.
- NASCIMENTO, A. **O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016. v. 1
- NOLASCO, E. F. **Itabirito em Revista**. Edição Esp ed. Itabirito: Editora FAPI Ltda, 2007.
- OLIVEIRA, N. P.; SILVEIRA, F. J. N. DA. Mulheres cariocas e práticas de leitura nos anos de 1920: um estudo documental a partir das revistas Fon-Fon e Jornal das Moças. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 21, p. 33–60, 2016.
- PEDROSA, F. N. **A música de Eduardo Souto em acervo particular**. Ouro Preto:UFOP, , 2011.
- PIMENTA, E. C. **Uma banda e seus 100 anos**. 1ª Edição ed. Itabirito: Editora FAPI Ltda, 2009.

- QUITES, A. Itabirito. **Lar Catholico**, 12 ago. 1934.
- QUITES, A. Itabirito. **Lar Catholico**, 3 jan. 1937.
- QUITES, A. Itabirito. **Lar Catholico**, 18 set. 1938.
- RIBEIRO, D. **Pequeno Manual Antirracista**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RIBEIRO, D. **Lugar de Fala**. 1ª ed. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- ROUSSO, H. O Arquivo ou indício de uma falta. **Revista Estudos Históricos**1, v. 17, p. 1–7, 1996.
- SANTIAGO, J. P. Das práticas musicais aos arquivos vivos: Bandas brasileiras, literatura local e a cidade. **Revista Europea de Información y Documentación sobre America Latina**, v. 8–9, p. 189–200, 1998.
- SENRA, J. **Entrevista Jorge Senra dos Reis**. Itabirito, 22 nov. 2019.
- SÈVE, M. QUATRO ROSAS: mudanças interpretativas no fraseado de uma valsa-brasileira. **DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, n. 14, 2015.
- SEVERIANO, J. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SILVA, O. A. DA. **Itabirito Minha Terra: memórias**. 1ª ed. Itabirito: Editora Bercellos Guimarães, 1996.
- SILVA, E. DE M. **Carta Arqueológica de Itabirito**. 1. ed. Itabirito: Arcadis, [s.d.].
- SILVA, M. R. **Bahia de Minas: o carnaval de Itabirito (MG) de 1990 até 2010**. [s.l.] Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.
- SIMÕES, I. **Eternamente Itabirito**. 1ª ed. Itabirito: Gráfica e Editora O Lutador, 2018.
- SOARES, M. C. M. **Histórias da Família na casa de Itabirito**. 1ª ed. Belo Horizonte: Edição Independente, 2014.
- SOUZA, D. P. DE. **As gravações históricas da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902-1927): valsas, polcas e dobrados**. [s.l.] Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009a.
- SOUZA, J. N. **Itabirito: Memória Viva dos Sentimentos - Vol I**. 1. ed. Belo Horizonte: Duplo Ofício, 2004.
- SOUZA, J. N. **Itabirito: Memória Viva dos Sentimentos - Vol II**. I ed. Belo Horizonte: Editora do Autor, 2009b.
- SOUZA, N. S. **Tornar-se negro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. v. 1

SOUZA, R. DE F. E. A efêmera e fatal Mina de Cata Branca: mineração e trabalho numa companhia aurífera inglesa em Minas Gerais (1832-1844). **Mundos do Trabalho**, v. 7, p. 37–52, 2015.

TRAMONTINA, L. S. S. **A apropriação dos discursos da New Musicology por três didáticas norte-americanas de ensino de história da música**. [s.l.] Universidade de São Paulo, 2011.

ULHOA, M. T. DE. Geraldo Horta, um compositor de valsas. Em: EDITORA LETRA E IMAGEM (NO PRELO) (Ed.). **spectos sobre a valsa no Rio de Janeiro no longo século XIX - de folhetins, música de salão e serestas**. Rio de Janeiro: [s.n.].

Victrola. **o Grêmio**, 20 jul. 1930.

VOLPE, M. A. Por uma nova musicologia. **Música em Contexto**, v. 1, n. 1, p. 107–122, 2007.

WISNIK, J. M. **Machado maxixe: o caso Pestana**. [s.l.] Publifolha, 2008.