

Depósito legal junto à Biblioteca Nacional, conforme Decreto 1832 de 20 dez. 1907

Editor responsável
Paulo Castagna

Diagramação
Support Comunicação (32) 3216-2957

Produção gráfica
Sermograf (24) 3237-1769

Ficha catalográfica

Esse

Encontro de Musicologia Histórica (5 - 2002: Juiz de Fora)
V Encontro de Musicologia Histórica: Anais/Organização de Paulo Castagna
- Juiz de Fora: Centro Cultural Pró - Música, 2004.
420p. 23cm. - (Anais dos Encontros de Musicologia Histórica: v5)
Realizado de 19 a 21 de julho de 2002 no Centro de Estudos Murilo Mendes

ISBN: 85-89057-02-x (Pró-Música)

1 - Musicologia - Congressos - Brasil. 2 - Música - Pesquisa. 3 - Música Religiosa. 4 - Música - América Portuguesa. 5 - Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, 13-2002. I - Castagna, Paulo. II - Centro Cultural Pró Música.

CDD: 780.01

Impresso no Brasil / Printed in Brazil

Endereço para venda a ou permuta
Centro Cultural Pró-Música
Av. Rio Branco, 232a

(Centro)

36010-011 - Juiz de Fora - MG

Tels.: (32) 3215-3951 e (32) 3216-8045. Fax: (32) 3216-4787

URL: <http://www.prousmusica.org.br>

E-mail: prousmusica@terra.com.br

Realização
Centro Cultural Pró-Música

BPM-B
Reg.: 04.198791-4

Data: 07.12.06
Origem: D
Setor: 00
Valor: R\$ 10,00

XIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE

MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA E MÚSICA ANTIGA

V ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA

Musicologia histórica brasileira: integração e sistematização

Juiz de Fora, 19 a 21 de julho de 2002

Centro de Estudos Murilo Mendes

Realização:

CENTRO CULTURAL PRÓ-MÚSICA DE JUIZ DE FORA

Diretora-Presidente

Maria Isabel de Sousa Santos

Vice-Presidente

Júlio César Santos

Secretário Geral

Herminio de Sousa Santos

Coordenação do V Encontro de Musicologia Histórica

Paulo Castagna

Comissão de Seleção e de Edição do V Encontro de Musicologia Histórica

André Guerra Cotta, Carlos Alberto Figueiredo e Marcelo Campos Hazan

7. Referências Bibliográficas

- BELLQTO, Heloisa Liberaill. *Arquivos permanentes: Tratamento documental*. São Paulo: TA, Quercz, 1991. 198p.
- BROOK, Barry S., VIANO, Richard. *Thematic catalogues in music: an annotated bibliography*. 2 ed. Stuyvesant: Pennington Press, 1997. L. 602p.
- CARVALHO, Gilberto Vilar da. *Biografia da Biblioteca Nacional (1807 a 1990)*. Rio de Janeiro: Iradição Cultural, 1994. 225p.
- CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAD(G). *Norma geral internacional de descrição arquivística*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1998. 30p.
- COTTA, André Guerra. *O Tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros*. (Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG). Belo Horizonte, 2000.
- EITNER, Robert. *Biographisch-bibliographisches Quellen-lexikon: der Musiker und Musikelefanten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. 2 ed. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1959-1960. 11 v. (1 ed.: 1898-1904).
- ENOQUIST, Inger. *Archives and Music Libraries. Fontes Arts Musicae*, Madison, v. 43, n. 3, p. 231-233, July/sept. 1996.
- HEL, Klaus. *Le RISM dans les pays d'Europe de l'Est (Rapport du secretariat central du RISM)*. *Congresso da Associação Internacional de Bibliotecas Musicais*, Tallinn, Estônia, 6 a 11 de julho de 2003. Disponível em: <http://www.alom-france.org/congres_internationaluitalinn_2003/cid3_comple-tendu_8.htm>. Acessado em 27 de outubro de 2004.
- LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência. O futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. 208p.
- MATTOS, Cleóte Person de. *Catálogo Temático. José Maurício Nunes Garcia*. Brasília: MEC. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1970. 413p.
- NEVES, José Maria. *Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. Recepção e propostas para uma sistematização latino-americana*. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. Anais... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 137-163.
- RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES. Disponível em: <http://ismn.stub.uni-frankfurt.de/>. Acessado em 28 de outubro de 2004.
- RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES. *Normas internacionais para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/I)*. *Manuscritos musicales*, 1600-1800. Traducción española y comentarios realizados por: José V. Gantálvez Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, C. José Gosalvez, Joana Crespi, Madrid: Arco Libros, 1996. 189p.
- ROLAND, Perry. *XML 4/MIR: Extensible Markup Language for Music Information Retrieval*. SMIR, 2000. Disponível em: <http://citr.us.umass.edu/music2000/papers/roland_paper.pdf>. Acessado em 27 de outubro de 2004.

A BANDA DE MÚSICA DO ROSÁRIO DE VITÓRIA: ACHEGAS PARA UMA ABORDAGEM À PRÁTICA MUSICAL CAPIXABA DESDE O SÉCULO XVI

Sérgio DIAS*
Carlos Fernando SECOMANDI*

RESUMO. O Arquivo da Banda do Rosário representa, para o Espírito Santo, um dos únicos portais documentais que nos permitem vislumbrar o passado musical desta região que foi, até o início do século XX, primeiramente dominado pelos jesuítas, depois relegada a posição de mero entreposto comercial, ponto de passagem para os que iam em busca do desenvolvimento silista. Ainda não engendrada, a História da Música da Capitania (depois Província e Estado) do Espírito Santo necessite-se das fontes que lhe assegurem uma situação de contornos bem mais precisos. Neste sentido, a disponibilização deste conjunto de manuscritos e a elaboração de um processo censitário para o seu arquivamento e futuras interpretações, de seu conteúdo constitui um dos poucos temas de novo com um passado hoje absolutamente negligenciado. Neste trabalho, pretendemos sugerir algumas das direções a serem seguidas para a organização deste importante conjunto de obras (sécs. XIX e XX), a ser levada a cabo por professores da Escola de Música do Espírito Santo (sob nossa orientação), e com os auspícios do IPHANES.

A música, desde os jesuítas, e através da Capitania, Província e Estado do Espírito Santo, jamais foi objeto de estudos sistemáticos. No panorama da musicologia nacional, a existência de atividades musicais no Espírito Santo não vai além de uma percepção a se fundamentar por analogia. No entanto, remete ao Espírito Santo uma das primeiras referências que dá testemunho da prática musical brasileira, ainda em meados do século XVI. Ora, se Francisco de Vaca, em 1552, "procedia da Capitania do Espírito Santo [...] onde se encontrava há muito", para ocupar o cargo de chantage na Sé de Salvador, é de se supor que este músico, que antes viera da Europa para ser o primeiro

* Escola Superior de Educação de Lisboa e Conservatório San Pietro a Majella di Napoli.

** Faculdade de Música do Espírito Santo.

"Col primo vescovo nominato per Bahia, D. Pedro Fernandes Sardinha, che prende possesso il 1º Gennaio 1552, si ebbe il primo musico che pose piede in terra bahiana, nella qualità di maestro di Cappella, incaricato del insegnamento di quella disciplina agli alunni del Collegio dei Gesuiti, collo stipendio annuo di 20.000. Il mero prelo, in lettera diretta al re D. João, comunica di essere arrivato dalla capitania dello Spirito Santo (s). Francisco Vaca, musico e cantante di importanza, compagno del padre Petrius, il quale si offriva di dar lezioni ai tanti alunni mediante le seguenti condizioni: nominata a Maestro di Cappella, essere colmato sacerdote e posteriormente ottenere un posto di canonico.

Nel 1554, Francisco de Vaca, era cantore della Cattedrale.

In CERNICHIARO, Vincenzo. *Storia Della Musica Nel Brasile*. Dai tempi Coloniali fino ai nostri giorni (1549-1925). Milano: Fratelli Ricordi, 1926. p. 153.

In DUPRAT, Regis. *Gainpo Musical*. São Paulo: Novas Mias, 1985. p. 44.

institute de capela no *Catálogo de São Iago da Ilha de Nossa Senhora da Vitória*, tenha ali produzido música, apesar da sua breve permanência naquela ilha.

Infelizmente, do período jesuítico ainda pouco se sabe. As dificuldades inerentes à preservação documental, somadas à expulsão da ordem - consumada em 1760 - e do renascimento musical ocorrido em terras capixabas até meados do século XVIII. Para além desses entraves, devemos ainda mencionar o fato de que, a partir de fins do século XVII, o território do Espírito Santo vai estrategicamente sendo relegado à função de barbaço, o povoamento da então capitania continua assim reduzido às populações que falamente se tornaram em torno das casas jesuíticas, dispostas ao longo do litoral: a Vila de São Mateus, ao norte, o Arraial dos Reis Magos (atual Nova Almeida), a Vila de Nossa Senhora da Vitória (casa matriz), ao centro e, finalmente, as aldeias de Guarapirém e Reritiba (atual Anchieta), ao sul.

É fato que as ordens religiosas regulares, para além dos jesuítas, tiveram razoável atuação. Floresceram sobretudo na Vila de N. S. da Vitória até o início do século XIX, quando entrariam em franco declínio. Ali se instalaram franciscanos (1590), beneditinos (1591) e todas foram promotoras de atividades musicais; atividades estas que abrangiam desde a produção para o serviço litúrgico até a instrução de jovens na arte dos sons.

Nos primórdios, naturalmente era a Capitania do Espírito Santo ligada à mitiga baiana. A partir de 1676, com a elevação do Rio de Janeiro à categoria de bispado, passa a este dever obediência, mais tarde a Niterói (em meados do séc. XIX), até a criação do bispado de Vitória no ano de 1895. Neste sentido, esta trajetória define um perfil característico tanto para a organização da música eclesialística como daquela profana. E ela se estabelece através das seguintes e principais fases históricas:

“Há na Província Itez Conventos o de S. Francisco principiado em Novembro de 1589 pelos Religiosos pedidos por Vasco Fernandes Coutinho o segundo Donatário, tem hum só Frade e vive de esmolas, a Ordem Terceira possuiu predios, e chãos que alora, a do Carmo fundada antes de 1682 tem hum Frade, possui Fazendas, Escravos, e terras, a Ordem Terceira possuiu predios; o da Penha principiado em 1558 por Fr. Pedro Palácio Religioso Leigo da Província d'Avrardia natural de Medina do Rio seco Cidade do Reino de Leão de Hespanha, e em 1591 foi dada aos Religiosos menores Capuços, tem hu unico Frade, e he rica de Escolas pelos continuos milagres que faz a Santissima Virgem Senhora da Penha.”

VASCONCELOS, Ignácio Alcioli de. *Memória Estatística da Província da Bahia*. Vitória, 1978.

“Bula de Inocência XI, aos 22 de novembro.

“Com o advento da República, a Igreja separou-se do Estado. Todavia, continuará o trabalho nas immandades, fundamental na organização das festas e eventos religiosos, mas também na arrecadação de fundos para as obras de conservação e construção. No século XIX, entre as mais atuantes em Vitória, são citadas as immandades de Nossa Senhora dos Passos e Rosário, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, na Igreja do Rosário, na Capela de Santa Luzia, LOPES, Almerinda da Silva. *Arte no Espírito Santo do Século XIX a Primeira República*. Vitória, Editora do Autor, 1997. p. 25.

1ª - predomínio jesuítico, junto à atuação dos padres da Companhia de Jesus na o gradual surgimento das immandades leigas (séc. XVI), immandades estas que se vão estatificando até meados do século XVIII.

2ª - instalação das ordens religiosas regulares (fins do século XVI e princípios do séc. XVIII).

3ª - segunda metade do séc. XVIII, incremento das atividades da Sé, declínio das ordens religiosas conventuais e florescimento das immandades leigas.

4ª - primeira metade do século XIX, atração das bandas processionais (ligadas às immandades leigas), civis e militar, ensino particular praticado por “senhoras”, música de salão e ópera.

5ª - segunda metade do século XIX, consolidam-se os esforços para a eletiva interenização da Província. Esta se opera através de contingentes migratórios alemães e italianos, a partir de 1850, surgimento de grêmios musicais e pequenos teatros particulares e, ao fim do século, ópera se instala no Teatro Melpômene.

6ª - decadência das bandas ligadas às contrarias (primeiras décadas do século XX), ensino ligado à polícia militar e aos conservatórios particulares (Vitória e Vila Velha) e,

7ª - institucionalização do ensino musical, criação da Escola Superior de Música do Estado do Espírito Santo, em 1954.

Em fins do século XVIII, como consequência da expulsão jesuítica e do declínio da produção autêntica, a Província do Espírito Santo deu novo alento à sua história. Já na década de 1840, ao interiorizar-se, redireciona as suas perspectivas culturais. Neste mesmo período, a Vila de N. S. da Vitória já dispunha de uma banda militar e outras na órbita das immandades e contrarias leigas. O ensino de música estava entregue aos colégios e à iniciativa particular, esta última sobretudo reservada aos de classe mais abastada. Mais para o fim do século, a banda do batalhão de polícia militar já tinha mestres que ensinavam música aos jovens mais destros, com a finalidade de futuramente engrassar o seu efetivo.

“[...] contava a Província com várias bandas [...], entre elas destacaram-se, a Caranuru, a Rosariense, a Franciscana, a da Polícia Militar (1850), a Junção e Perseverança, a União e Progresso, a Estrela, a Rocio, a Lira Estrela do Norte (as três últimas na Serra), a Lira dos civicos e religiosos”, LOPES, Op. cit., pág. 19.

ACHAIME, Fernando. *Memórias do Passado - A Vitória através de Meio Século*. *folheim publicado no jornal "A Província do Espírito Santo" pelo Pe. Francisco Antunes de Sequeira em 1885*. Vitória, Florencia, 1999.

“[...] A tradição e um interesse cada vez maior pelo teatro propiciaram a criação de várias Sociedades teatrais, nos diferentes municípios. Serra, Vitória, Cachoeira de Itapemirim, onde existia o atuante Grêmio Dramático VII de Setembro, que, em 1891, substituiu o antigo Grêmio Melpômene. Em Vitória existiam também vários teatros particulares, como o Sete de Setembro”, LOPES, Op. cit., p. 25.

“[...] em 1896, o Teatro Melpômene, em Vitória, a mais importante casa de espetáculos do Estado, no século XIX apelidado de teatro de pau, por ter sido construído de pinho de riga, [...] Localizava-se na entrada da Rua Sete de Setembro, na época largo da Conceição, em razão do craço da Capela de Nossa Senhora da Conceição da Planina, denunciada para ampliar o largo, em frente ao Teatro. O nome Melpômene era uma homenagem à musa da tragédia grega. Foi inaugurado com a ópera cômica A Mascote, pela Companhia de Julia Pia”, LOPES, Op. cit., pags. 18 e 24.

BANDA DE MÚSICA: TRADIÇÃO E ATUALIDADE*

Vicente SALLES**

RESUMO. Herança das irmandades cecilianas, trazidas pelos colonizadores, a banda de música é a mais antiga e a menos estudada instituição ligada à criação e à divulgação da música no Brasil. Antes do advento dos modernos meios de difusão da música, o disco e o rádio, foi a banda de música nas ruas e nas praças públicas a grande divulgadora do repertório corrente, popular ou erudito. Fonte entre o salão e a comunidade, é uma instituição essencialmente democrática, tudo se reveste no exercício de suas bem definidas funções: associativas, beneficentes, assistenciais, além de ser a única escola para colíngentes consideráveis de músicos no Brasil. Populariza todos os gêneros musicais mediante transcrições e arranjos às vezes feitos especialmente para o grupo. Cabe à banda de música apresentar-se em todos os acontecimentos importantes na comunidade, de cunho político, religioso, cívico, social. Ou simplesmente exibir-se em retretas. Para isso, conta em conjuntos de bailes, apresentando-se em desfiles carnavalescos, base do fredo em Pernambuco, do bai-de-orquestra no Maranhão e grupos que têm por cenário e palco toda a extensão de sua história, organização, sede, repertório e papéis sociais. O acervo remanescente da partitura poderá ser hoje recuperado e preservado mediante programas de computador, possibilidade de imediata edição, catalogação, elaboração de índices onimásticos, de gêneros. Outras medidas poderão ser tomadas como elaboração de dicionários dos compositores e mestres, preservação da documentação institucional, estatutos, livros de atas, correspondência, programas etc. Por tudo isso, e por sua extrema atualidade, é possível inserir a banda de música nos projetos de governo - a exemplo do antigo Projeto Bandas da Fumarte - e inserir-la de modo particular no inventário de bens culturais, expressão do Patrimônio Arquivístico Musical Brasileiro.

Fenômeno histórico e sociológico tão importante quanto fenômeno artístico, a banda de música vive hoje, em muitos lugares, em estado de latência. Não deixa, porém, de desempenhar importante papel de mobilizadora da comunidade nos seus momentos típicos do povo, de cumprir o papel de escola livre de música, verdadeira conservatória de música ainda e a mais antiga e menos estudada instituição ligada à criação e divulgação da música popular.

Esse papel de reserva da cultura popular ganhou dimensões históricas a partir do séc. XVIII com a multiplicação das irmandades cecilianas - de Santa Cecília - às quais os músicos geralmente se filiavam, mantendo forte vínculo com as instituições religiosas. Herdeiras do sistema medieval de organização do trabalho, as irmandades dos músicos reconheciam a categoria e os trabalhadores puderam expandir suas obrigações além do

âmbito da igreja, no sentido social como no artístico, acrescentando, por exemplo, obrigações assistencialistas que resultavam da contribuição de cada um. Era o embrião do mutualismo, o pré-sindicalismo.

A pesquisa também revela grandes mudanças na organização das irmandades e das próprias bandas de música na entrada do séc. XIX, quando a confusa formação de músicos nas milícias e nas igrejas deram-se soluções "modernas", inspiradas nos modelos europeus.

A chegada de D. João com a corte portuguesa, em 1808, propiciou mudanças qualitativas de grande repercussão em todo o Brasil. Data de 27 de maio de 1810 o decreto que mandou estabelecer em cada regimento um corpo de música composto de 12 a 16 executantes. Em 1814 começaram a espalhar-se nos quartéis o ensino e a prática de instrumentos mais atualizados em substituição às antigas bandas, ou terços e quaternos, de tocadores de charreteras, pífanos, trombetas, caixas e timbais.

O grande impulso resultou portanto do estabelecimento da corte portuguesa no Rio de Janeiro. Mas a banda da brigada real, trazida por D. João em 1808, ainda era arcaica. Em Portugal, a banda de música começou a se modernizar somente em 1814, quando seus soldados regressaram da guerra peninsular trazendo brilhantes bandas de música onde predominavam músicos contratados espanhóis e alemães.

Ernesto VIEIRA (1900) alude ao decreto de 29 de outubro de 1814 que determinou houvesse em cada regimento de infantaria uma banda composta de mestre e 3 músicos, todos praças de pré. O modelo português vigoraria no Brasil e está indicado na portaria de 16 de dezembro de 1815 que reconhecendo a composição da música de cada regimento de infantaria e batelha de caçadores: 1 mestre, 1 clarinete, 1 requinta, 2 clarinetes, 2 trompas, 1 clarim, 1 fagote, 1 tromba ou serpentão, 1 bombo e 1 caixa de rufo. Determinou ainda que houvesse 4 aprendizes escolhidos entre os soldados, podendo assim chegar a dezassessis o número de músicos, não mais que isto.

A música nas milícias claramente aparecida em bases orgânicas, na metrópole, em 1814, fornece o modelo para a formação de bandas civis. Dada preponderância ao 1º clarinete, aquele que teria habilitação de mestre.

Em Portugal, a história da formação das bandas civis também é obscura. Pedro de Freitas acredita que ela surgiu, pela primeira vez, em 1822, quando o alameda maestro Bortempo apresentou em Lisboa uma Sociedade Filarmônica organizada nos moldes da de Londres, fundada em 1812. A novidade teria sua natural repercussão no país.

Se isto acontecia tão tardiamente na metrópole portuguesa, claro que no Brasil as coisas se desdobrariam a seu tempo. Na verdade, porém, a banda de música, tal como hoje a conhecemos, é produto do séc. XIX. Ela só alcançou o padrão moderno na Europa na primeira metade desse século, quando aperfeiçoamentos substanciais foram introduzidos nas flautas e nas clarinetas. Esses aperfeiçoamentos se devem principalmente ao ilautista alemão Theobald Böhm (1794-1881) e ao belga Adolf Sax (1814-1894), criador do saxofone em 1840.

Ao contrário das bandas de música das milícias, que deixaram atrás de si pistas abundantes e por vezes minuciosas de sua organização e manutenção, as bandas civis contam história quase sempre obscura. Nem todos os dicionários e enciclopédias dignam-se de falar dessas corporações. Lembrem apenas os conjuntos palacianos, como os da corte francesa, onde teria surgido a denominação "banda". Máio de ANDRADE (1969:44-45), sempre atento às coisas do povo, verbalizou o termo no *Dicionário musical*

*Parte deste texto foi escrito em setembro de 1990 para apresentação do álbum *Banda de Música de ontem e de sempre*, disco Feneb, LP, eliminado na edição em CD duplo 500.002 Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro (RJ).

Como dito, já se pode confirmar a suspeita de que a maior parte dos músicos envolvidos com a *Philharmonica* eram militares e, em sua grande maioria, nestes casos.

Assim sendo, o projeto de organização do Arquivo da Banda do Rosário inscreve-se no âmbito de dimensões mais amplas, e que pretende oferecer uma panorâmica do que foi a atividade musical no pretérito Espírito Santo, nomeadamente na Vila e depois cidade de Vitória. As conexões que a existência deste acervo nos aporta, dão-nos possibilidades múltiplas de acesso ao meio musical capixaba, justamente em um período da história marcado pela franca decadência das instituições eclesásticas; assim como da música que escapou às emissões radiofônicas e aos registros fonográficos. O quase absoluto desaparecimento das comunidades conventuais, o enfraquecimento paulatino das irmandades leigas e a gradual institucionalização do ensino marcam nova etapa na História da Música no Espírito Santo. Investigar destes manuscritos únicos, e os seus porquês, de certo abrirá inúmeras e interessantes portas em direção ao passado.

Referências bibliográficas

- ACHIAMÉ, Fernando. *Memórias do Passado - A Vitória Através de Meio Seculo*. folhetim publicado no jornal 'A Província do Espírito Santo' pelo Pe. Francisco Antunes de Sequeira em 1885. Vitória: Florecultura, 1999.
- CERINICCHIARO, Vincenzo. *Storia Della Musica Nel Brasile - Dai Tempi Coloniali Sino Ai Nostri Giorni* (1549-1925). Milano: Fratelli Riccioli, 1926.
- DUPRAT, Régis. *Garrnpo Musical*. São Paulo: Novas Matas, 1985.
- LOPES, Almerinda da Silva. *Arte no Espírito Santo do Século XIX a Primeira República*. Vitória: Editora do Autor, 1997.
- NOVAES, Maria Stella de. *História do Espírito Santo*. Vitória: Fundo Editorial do Espírito Santo, 1967.
- VASCONCELOS, Ignacio Accioli de. *Memória Statística da Província do Estado do Espírito Santo Escrita no Anno de 1828*. Fernando Achiamé (transc.). Vitória: Arquivo Público Estadual, 1978.

A ESTEMÁTICA E A EDIÇÃO DE OBRAS BRASILEIRAS DOS SÉCULOS XVIII E XIX

Carlos Alberto FIGUEIREDO

RESUMO

A experiência demonstra, além disso, que pequenas ou grandes divergências acontecem em grande quantidade entre as cópias que transmitem uma determinada obra. O grande problema para o editor se torna, assim, a busca da intenção de escrita do compositor nesses textos divergentes, caso se trate de uma Edição Crítica. A estemática, técnica desenvolvida pelo filólogo Karl Lachmann na primeira metade do século XIX, oferece uma boa possibilidade para a abordagem desse problema de divergência entre fontes. O método é completo e procura criar uma relação de parentesco entre as várias fontes, a partir da ocorrência dos chamados erros significativos em comum. Tal relação de parentesco é apresentada num esquema gráfico denominado estema, com o formato de uma árvore genealógica, no topo do qual está o chamado aqueduto, ou seja, a fonte hipotética, da qual todas as outras derivariam. Sabendo-se os possíveis erros ainda existentes no aqueduto, chega-se o mais próximo possível da obra, da maneira como o compositor teve a intenção de escrevê-la. O método, inicialmente aplicado em textos literários clássicos, sofreu vários desenvolvimentos e críticas, permanecendo entretanto, como um excelente caminho para o estabelecimento de Edições Críticas de obras musicais transmitidas exclusivamente por cópias.

1. Introdução

O processo editorial envolve uma série de decisões. Uma delas consiste em decidir qual ou quais fontes utilizaremos para editar uma determinada obra. Havendo uma única fonte, de autor ou de tradição, é claro que não haverá dúvidas. Havendo várias fontes de autor para a mesma obra o problema se torna se torna mais sofisticado. Quando temos várias fontes de tradição, a escolha se divide entre escolher uma delas, com base em critérios diversos, tais como a mais antiga, aquela que teve mais difusão em sua época, etc., ou tentarmos reconstituir a fonte original, a partir de uma confluência de todas as fontes de tradição disponíveis. Esse é o objetivo da estemática, da qual trataremos neste texto. Essa possibilidade diz respeito especialmente à realidade da transmissão das obras brasileiras dos séculos XVIII e XIX, havendo poucas fontes autógrafas e várias fontes de tradição, apresentando, muitas vezes, versões bastante conflitantes de uma mesma obra.

Há fontes documentais que mostram, sob a Polícia Militar colaboradora efetiva na esfera das imandades religiosas legas. É neste contexto que se inscreve o caso da Banda do Rosário de Vitória.¹⁰ Há também referências que nos dão ciência de que os músicos atuavam em várias corporações musicais, além de grande quantidade de manuscritos, hoje conservados no Museu de Arte Sacra do Espírito Santo (Capela do Rosário), trazer o canhoto do Corpo Militar de Polícia. É sabido que os músicos - mulatos e, na sua grande maioria, também irmãos do Rosário - eram liberados pelos superiores da banda multa, com o intuito de participar nas razas e festividades da dita imandade. Nestas ocasiões, era facultado que consigo levassem papel com solas e até mesmo instrumentos musicais.

Do mesmo modo agia a Imandade de São Benedito dos Homens Pretos, mantendo a sua *Philarmônica Caranuru*. Seu altar esteve erguido na Igreja do Convento da Ordem Terceira de São Francisco. A terrante rivalidade entre as corporações musicais, ligadas a São Benedito e Rosário fez história na Província, a ponto de nomear bairros e importantes obras públicas.

Quanto a Banda do Rosário, pela altura de meados do século XIX, foram apelidados *Petros*.

No que tange ao material documental, restou apenas uma pequena parcela do que fora o arquivo da *Philarmônica Rosariense*. Neste sentido, nos sobreviveu tão somente um pávido reflexo de um rico repertório utilizado nas procissões e principais festividades de alto. Do material relativo à *Philarmônica Caranuru* infelizmente nada sabemos. Todavia, não são raras as curtosas menções de rodapé relativas a músicos *caranurus* em algumas obras pertencentes ao acervo do Rosário. Neste, a quase total inexistência de obras sacras deixa transparecer um pouco da história da imandade, a qual assiste a sua decadência a partir de 1930. O repertório sacro (depositado na capela) extraiu-se nas primeiras décadas do século XX, juntamente com substancial parte do patrimônio artístico e documental da imandade. Quanto à música profana, tendo permanecido na posse dos músicos - talvez Manuel Rodrigues do Nascimento (?) -, parcialmente sobreviveu.

Na década de 1970, este arquivo esteve aos cuidados do extinto Departamento Estadual de Cultura (DEC), depois transferido para a Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Por fim, permaneceu sob a guarda da Superintendência Regional do IPHAN/ES,¹¹ então instalado na desativada Capela de Santa Luzia. Por iniciativa desta última instituição, a partir de 2000, o material passou a ser avaliado, identificado e organizado.

¹⁰ Continuavam os irmãos de Nossa Senhora do Rosário a trabalhar pelo lugar das festas, no seu tempo, a constituição da respectiva imandade, cujo Compromisso recebeu a devida aprovação, na Carta Régia de 19 de junho de 1814. NOVAES, Maria Stella de. *História do Espírito Santo*. Vitória: Fundo Editorial do Espírito Santo, 1967.

¹¹ Da qual, hoje, permanece enguida apenas a fachada.

¹² Caranurus e petros eram peixes da bacia colação no mercado provincial. Foi, portanto, esta a maneira depreciativa com a qual se alcunhavam as rivais corporações.

¹³ O que atesta a constante circulação de músicos entre as duas corporações, apesar da rivalidade.

¹⁴ Deste músico, vivamente atuante nas primeiras décadas do século XX, são abundantes as menções de propriedade e autoria de obras, destacando-se a belíssima valsa *Argentina*, disponível em duas versões: para piano e banda (17 partes cava para instrumentos de metal).

sumariamente, com o objetivo de ser devolvido a Capela do Rosário, onde agora funciona o já citado Museu de Arte Sacra do Espírito Santo.¹⁵ Continuam em andamento as investigações relativas a procedência dos manuscritos, identificação dos compositores, mestres, músicos e copistas, bem como a descrição pormenorizada das cópias, manuscritas, impressas, livros e documentos avulsos.

O Arquivo da *Philarmônica Rosariense* até o momento é o mais antigo acervo de música capixaba disponível. Trata-se de um dos poucos mais oportunos para quem se propuser ao resgate da memória musical espiritosantense, já que era a *Philarmônica* bastante requisitada em meados do século XIX. Um estudo comparativo deste material remanescente com aquele existente no Arquivo da Banda da Polícia Militar do Estado do Espírito Santo poderá esclarecer muitos e interessantes aspectos no âmbito dos contingentes humano e musical. Nesta perspectiva, já observamos que muito dos grupos de manuscritos musicais se compunham. Por outro lado, torna-se possível o delinear das relações constantes entre a música praticada nos ambientes militar, litúrgico e para-litúrgico.

A única referência sobrevivente de música especificamente destinada às atividades religiosas é a parte de "2º. Clarinete" de um hino a São Benedito, de autor e copista ainda não identificados. O estado de conservação e as características gerais deste manuscrito, copiado em folio único, permitem-nos não apenas remeter-lo a fins do século XIX - como pertencente à esfera da música processional -, mas também reconstituir alguns trechos da linha melódica da obra. O restante das peças constituiu-se de partes cava relativas aos instrumentos vulgarmente manipulados nas corporações militares e civis da época: flautins, flauta clarinetes e requintes, saxofones, saxofones, bombardinos, flicornos, trompetes, clarins, bugles, gens, trompas, trombones, oficleide, tuba, contrabaixos e variada "pancada", além dos pouco usuais *supercornium* e *basson*. Predominantemente estão depositados no arquivo rosariense não apenas dobrados, mas também marchas, valsas, tangos, sambas, polkas, fantasias sobre temas operísticos, arias de óperas, maxixes, *schottisches*, *fox trots* e *quadrilhas*. Há ainda umas tantas partes relativas à música de banda sinfônica tais como aberturas e cavatinas de óperas, marchas e até mesmo uma sinfonia (incompleta).

Numa segunda etapa dos trabalhos, vão sendo arrolados os nomes dos compositores, arranjadores e copistas atuantes nas duas primeiras décadas do século XX.

¹⁵ A informação sobre a existência do acervo, que estava esquecido no Departamento de Artes da UFES, foi-nos dada pela Professora Terezinha Dora de Abreu, tão mais tarde foi confirmado pela Professora Maria Beatriz Abaure, então Diretora da Fundação Cultural do Espírito Santo.

¹⁶ Os caninos e anotações várias estampados em alguns dos folios dão testemunho do já mencionado e intenso intercâmbio que se estabeleceu entre as bandas de música nos princípios do século XX. Tal procedimento pode demonstrar a circulação não apenas do repertório, mas também de compositores e instrumentistas. Neste contexto, há, para além do constantíssimo emblema da *Banda do Corpo Militar de Polícia*, a presença de caninos e referências várias sobre bandas do Rio de Janeiro, Campos dos Goytacazes, São Fidélis, Cordeiro, Ilaperuna e até mesmo Curitiba. Por seu turno, todo material impresso provém do Rio de Janeiro, nomeadamente publicações da Casa Benedita e d. A. Lyra Brasileira.

¹⁷ A tradição oral trouxe-nos alusões à beleza do hino de São Benedito até tempos bem recentes.

¹⁸ Por exemplo: as aberturas *Janituser*, *O Guarani*, *Il Due Foscari*, *A Viva Alegre* e as marchas sinfônicas *La Festa a Roma*, *Le Sposizioni a Torino* e *Les Garmis de Paris*.

¹⁹ Trata-se do único manuscrito grato em partitura.

brasileiro, obra profunda, dando-lhe dois significados: 1) conjunto de instrumentos de sopro, acompanhados de percussão; 2) o mesmo que charanga, harmônica. Aborda com estudos informações. Bandas de fazenda se compunham de pretos escravos. "O barão de Bananal com seus crioulos, comprou uma de 24 instrumentistas, me contou o preto velho Manuel, aquele que lhe deu um documento precioso, o dobrado Voluntas da Faria. Transcrito no Melodias registradas por meios não mecânicos, organizado por Onéyda ALVARENGA (1946:96).

Bandas de piano, de couro, zabumba ou esquentina-mulher, cabaçal, são exemplos antigos ainda abundantes no nordeste brasileiro, integrados no folclore. Mano de Andrade oferece outras indicações de bandas associadas aos folguedos folclóricos do tipo "moderno" como foram vistas pelo cronista inglês Thomas EWBAK (1856-251) no Rio de Janeiro, cerca de 1846, composta de duas trompas, três tambores, um clarinete e um piano, muita banda do Divino. Ewbank viu um tocador de triângulo (281) e ainda mencionou uma banda de brancos, com trinta e duas figuras, tocando peças nacionais e populares, outra de pretos com doze músicos.

Antônio Egídio Martins, citado por Mário de Andrade, relata as atividades da banda Eutípe Comercial, com estatutos aprovados em 1864, "da qual fazia parte grande número de membros da operosa e estimada colônia portuguesa domiciliada nesta capital [...] apresentava-se aos domingos à tarde em jardins.

Bandas "estilo" português, ou organizadas por portugueses no Brasil, podem ser contadas dezenas, talvez centenas, espalhadas de Porto Alegre a Belém do Para. Concorrem com as italianas e alemãs, com suas peculiaridades, estas últimas destacadas no livro Os sons que vêm da rua, de José Ramos TINHORÃO (1976:81-88).

O maestro Ricardo TACUCHIAN (1982:59-77) narra experiência vivida no interior do Estado do Rio no seu trabalho de animação cultural comunitária e revela que até hoje o imigrante português está presente em nossas eutípes: "Se nos municípios do Rio de Janeiro e de Miterai existem cinco bandas de música mantidas basicamente pela colônia portuguesa", enumerando-as em nota no final do artigo.

Organizações humildes, por vezes extremamente simples, como as bandas de piano, cabaçal, zabumba ou esquentina-mulher, ou mais complexas como as que se institucionalizaram como eutípes, litras, corporações e grêmios, de qualquer forma as bandas civis estão presentes em festas públicas, comemorações cívicas e procissões da padroeira da cidade, enterros, carnaval e outros momentos da vida comunitária. A pesquisa exaustiva pode levantar o histórico dessas bandas, muitas delas centenárias, mas nem sempre consegue chegar às fontes primeiras. De muitas delas restam-nos notícias escassas. Contudo, tal como hoje as conhecemos, não há dúvida que têm o suporte no tipo de organização das corporações medievais - com seus uniformes e rígida hierarquia, mestre, contra-mestre, oficial, aprendiz -, mas é fenômeno desencadeado no século XIX. As irmandades e corporações de ofícios como que modelaram a banda de música civil, separando-a da tutela do Estado e da igreja, tornando-a, portanto, acontecimento singular nos países que adotaram esse modelo de corporação musical como iniciativa eminentemente popular.

A banda de música reflete o espírito associativo de nosso povo. Daí a importância social de que se reveste no exercício de suas bem definidas funções: associativas, beneficentes, assistenciais. A posse dessa iniciativa pelas classes abastadas, na cidade como nos campos, gera certa confusão, pois se constata que muitas bandas foram

criadas por capitalistas, donos de fábricas, como por fazendeiros e donos de engenho, colocando-as a seu serviço. Esta é outra imposição do modelo europeu, na crista do desenvolvimento capitalista. Bandas "operárias" foram criadas em muitas fábricas de tecidos e de cigarros. Famosa, no Rio de Janeiro, foi a da fábrica Bangü, formada e dirigida pelo mestre pedreiro José Pedro de Andrade. Originou-se da Sociedade Musical Progresso de Bangü, já existente em 1892, reconhecida como banda da fábrica Bangü a partir de 1896, como informa o ganhador de prêmios musicais João Ferreira Gomes, JOTA EFIGE (1979, v.2:98). Também famosa foi a banda de operários gráficos da Imprensa Nacional. Club Musical Guttenberg, organizado pelo aprendiz de tipógrafo Anacleto de Medeiros, depois notável compositor e "semeador de bandas" (JOTA EFIGE, 1978, v.1:179). Dirigida pelo mestre Feilsberto Marques, a banda de música da Imprensa Nacional chegou a gravar discos na fábrica Columbia, por volta de 1912.

Vimos que a banda de música serve aos lares e às devoções do povo. Nisto bandas civis e militares se completam. Muitas vezes as bandas militares deixam os quartéis para tocar em públicas e particulares. No passado, havia tabelas de remuneração dessas tocatas e houve época em que os músicos militares ganhavam boa pecúnia tocando em bailes de gente rica, nos clubes, no carnaval, nas festas religiosas. Bom carnavalesco foi o mestre Antônio Villa-Lobos, que levou muitas vezes aos salões a banda de música do Corpo de Marinheiros Nacionais. A banda militar tem, portanto, seu quintão na história da música popular brasileira. Essa história registra por isso elogios aos grandes mestres das bandas militares, episódios alegres, alguns grotescos, até mesmo vexames oficiais, como aquele - narrado por JOTA EFIGE (1978, v.1:208) - que resultou no banimento do maxixe do repertório das bandas militares por aviso baixado pelo marechal Hermes da Fonseca, quando Ministro da Guerra.

Contudo, também havia bandas carnavalescas. ENEIDA (1958), segundo Melo Moraes Filho, descreve o primeiro prêmio promovido em 1855, no Rio de Janeiro, pelo Congresso das Sumadas Carnavalescas, que tinha banda própria e desfilou com pitoresco uniforme de cossacos da Ucrânia. Naquela ano nascia com grande pompa o carnaval carioca. O carnaval do rico, pois o do pobre já havia sofrido a grande revolução, em 1846, com o surgimento do primeiro Zé-Petereira, conforme o memorialista Vieira Fazenda, também lembrado pela cronista Eneida.

A banda de música serviu às sociedades carnavalescas até o advento das escolas de samba, nos desfiles de rua, permaneceu nos salões, diminuída, confundida muitas vezes com o jazz-band, que entrou vigorosamente no Brasil na década de 1920, e permaneceu, principalmente, nas ruas do Recife - daí se expandindo para todo o nordeste - contribuindo para a criação e manutenção de um gênero musical essencialmente brasileiro, e nordestino, e pernambucano, o frevo, que começou a se estruturar nos últimos tempos da monarquia.

Quando foram lançados os primeiros discos de gramofone, ou chapas, no Brasil, 1902, a banda de música marcou sua presença com enorme produção. AN VASCONCELOS (1964, v.1:159) afirma que a Banda do Corpo de Bombeiros, do Rio de Janeiro, foi a primeira a gravar e o catálogo de 1902 da Casa Edison relaciona diversos cilindros e chapas por ela registrados. A Discografia brasileira 78 rpm (SANTOS, 1982) destaca, porém a Banda da Casa Edison, que lançou de imediato no selo Zon-o-Phone nada menos de trinta e sete chapas entre 1902-1904, mais de quarenta na série 40.000, quando surge a Banda de Bombeiros e outras bandas civis e militares. Já se definiam, no repertório das

bandas, os gêneros em voga, valsa, polca, xote, maxixe, mazurca, dobrado, marcha, quadrilha etc.

A concentração no Rio de Janeiro da produção industrial do disco dá início a um processo de homogeneização bastante acelerado da produção musical popular brasileira. O disco congela, pela primeira vez, a interpretação musical. A situação não mais se altera, antes será ampliada e aperfeiçoada, mesmo com a extensão da produção industrial a Porto Alegre, onde a partir de 1913 entra no mercado o disco gaúcho, produzido por Savério Leonetti (J. C. Paixão CORTES, 1984) e a São Paulo que logo divide o produto industrial com o Rio de Janeiro. Não obstante, presenças significativas tiveram na fonografia brasileira algumas bandas militares de outros Estados, além do Rio de Janeiro: a do 109º R.I., do Exército, de Porto Alegre, regida pelo maestro Eduardo F. Martins, também tecunido compositor de dobrados e marchas; a do 19º Batalhão da Polícia da Bahia, regida pelo maestro J. Wanderley e a do Tiro n.º 19 Rio Branco, de Curitiba (PR).

As primeiras bandas civis que gravavam para a Casa Edison fixaram o estilo incontornável da banda de música popular brasileira, mistura de charanga nos circo e fúruos nos coretos. As bandas do maestro Veríssimo, ou a do Malaquias, antecipam, num certo sentido, a Lira de Xopotó, de Lino Panicali, e a bandinha de Alamiro Carrilho, pelas décadas de 1960, com seus programas saudosistas, ou aqueles que animaram os programas de Almirante, Paulo Roberto e, mais recentemente, Zair Carasado. Entre estas, novo estilo começou a se manifestar na década de 1920, com Paulino Sacramento, Romeu Silva e Pixinguinha, o estilo do jazz-band; apareceu, inicialmente, nas gravações da Fabrica Popular, que gravou um maxixe (*Fala Baixo*) e um samba (*Não posso me amolhar*), de Sinhô, entre 1919 e 1920.

Desde as primeiras pesquisas nos arquivos mineiros, Francisco Curt Lange reconheceu que as Bandas de Música exerceram importante papel na guarda e preservação de papéis antigos. Paralelamente aos coros e pequenos conjuntos instrumentais, as bandas de música constituídas em sociedades, são abundantes nesse Estado.

Curt LANGE (1946) iniciou em Ilhópolis (MG), no entusiasmo das suas recentes descobertas, a redação do "Informe preliminar" intitulado "La musica em Minas Gerais", concluído no Rio de Janeiro em agosto de 1945. Ele conseguiu recuperar fotografia dos componentes da Sociedade Musical Santa Cecilia, de Sabará, tomada em 1871, depois de uma reorganização. Ilustrou também a sede e o grupo moderno, no qual aparece o grupo de cantores e um "naipe" de violinos composto exclusivamente por jovens mulheres de Sabará. Outras bandas foram documentadas, como a Euterpe Cachoeirense, de Cachoeira do Campo, fundada em 1856, a União 15 de Novembro, de Mariana, mais moderna, fundada em 1901 (foto datada de 15 de novembro de 1944), a corporação musical Santa Cecilia, de Ilhópolis e uma foto (1901) do pioneiro da música em Belo Horizonte, o maestro Francisco José Flores, rodeado de alunos.

A banda de música sempre foi, paralelamente ao seu valor como forma de expressão cultural permanente tanto nos grandes centros quanto nas áreas mais afastadas dos grandes centros metropolitanos, um mecanismo tecunido de formação de instrumentistas, de que se têm nutrido as orquestras e outros conjuntos musicais.

Por assim entender, a Funarte lançou em 1976, através de Instituto Nacional de Música, o Projeto Bandas de Música, idealizado para conhecer a realidade das bandas de música civis existentes no país, suas dificuldades e seus problemas, apoiá-las e estimular a formação de novos grupos musicais.

Essa tarefa foi possível graças ao apoio dos fabricantes de instrumentos musicais, dos músicos em geral e de todos aqueles que vêm na banda de música uma expressão viva da musicalidade brasileira.

O Projeto foi estruturado com vistas às seguintes metas:

- 1) Cadastro de todas as bandas civis brasileiras
- 2) Incentivo ao aperfeiçoamento do instrumento de sopro de fabricação nacional
- 3) Doação de instrumentos às bandas mais necessitadas
- 4) Realização de concursos de bandas
- 5) Realização de cursos para mestres de banda
- 6) Edição de músicas para banda

Até outubro de 1984 foram cadastradas 1.026 bandas, assim distribuídas:

Acre	1	Paraná	29
Amapá	18	Paraná	25
Amazonas	4	Pernambuco	88
Bahia	84	Paulista	10
Ceará	48	Rio de Janeiro	93
Distrito Federal	3	Rio Grande do Norte	18
Espírito Santo	22	Rio Grande do Sul	54
Goiás	15	Roraima	2
Maranhão	10	Santa Catarina	33
Mato Grosso	5	São Paulo	149
Mato Grosso do Sul	3	Sergipe	10
Minas Gerais	284	Território Amapa	2
Pará	28	Território Roraima	1

O projeto desenvolveu ao longo do período 1976-1984 deu como resultado algumas medidas importantes no que diz respeito ao aperfeiçoamento do instrumento de sopro nacional mediante entendimento com a indústria especializada no sentido da melhoria da qualidade dos instrumentos.

A política de doação de instrumentos estabeleceu dois critérios gerais:

- a) cada banda só poderá ser beneficiada com uma única doação;
- b) não seria apoiada a criação de novas bandas.

De acordo com esses critérios gerais, o Projeto Banda beneficiou 460 bandas de todo o país com a doação de 2.850 instrumentos.

Em 1981 foram feitas, a título experimental, doações de instrumentos para fanfaras escolares e bandas marciais. A Funarte não deu continuidade a esse programa, pelo alto custo dos instrumentos e a escassez de recursos para sua aquisição, não obstante reconhecer a importância da fanfara escolar como meio de motivação musical da criança.

Em 1977 e 1978 foram feitos dois concursos nacionais de bandas por intermédio do programa Concertos para a Juventude, apoiado por uma TV particular. Foram envolvidos nesses dois campeonatos 1.440 músicos de todo o país, mas o elevado custo da sua realização impediu o INM de levá-lo adiante.

Os cursos de reciclagem para mestres de banda foram idealizados para dar aos mestres de banda do interior a oportunidade de aprofundarem seus conhecimentos, já que na maioria das vezes são autodidatas.

Da época de sua implantação até 1984 foram realizados vinte cursos nos Estados da Bahia, Espírito Santo, Maranhão, Mato Grosso, Minas Gerais, Pará, Paraná, Pernambuco, Santa Catarina e São Paulo.

Os cursos são geralmente realizados através de convênios com Secretarias ou Fundações Culturais, que respondem pelo apoio logístico, hospedagem e alimentação dos participantes, ficando a Funarte responsável pelo pagamento do cachê e das passagens do professor.

Durante a realização do 1º Campeonato Nacional de Bandas, constatou-se a existência de composições de muito bom nível, verdadeiras preciosidades, mas de execução adstina a determinado grupo musical.

Com o objetivo de dar maior divulgação aos compositores brasileiros e organizar um repertório básico nacional de música de banda, o INM instituiu em 1983 o 1º Inventário Nacional de Música para Banda, com o apoio do Movimento Brasileiro de Alfabetização-Mobral. Cerca de 1.500 composições foram enviadas ao INM, escolhidas e gravadas por cerca de 250 bandas de todo o país.

Como resultado, foram selecionadas 80 obras, editadas em partituras e partes na coleção "O Repertório de Ouro das Bandas de Música do Brasil", para distribuição às bandas do país e do exterior. Iniciou-se, assim, um programa editorial destinado especificamente à divulgação da criação musical brasileira para banda, o patrimônio acumulado nos arquivos e que permanece até hoje, em sua quase totalidade, na forma de preciosiosos manuscritos.

Curt Lange já notara a perda de grande parte dos manuscritos, após a morte de seus responsáveis. Muitas vezes os herdeiros, pouco interessados em música, consideram os arquivos um estorvo. Ouvia certa feita: "Aqui, a música atrapalhava muito" (1946:480). Então a papelada era vendida ou queimada. Narrou diversos casos lastimáveis. Um deles achou bastante curioso: Francisco Vicente Vieira da Costa (Chico Vicente), de Ouro Preto, era violinista e dono de excelente arquivo. Morreu e o arquivo ficou com Antônio Leal Lopes da Cruz, diretor de um grupo musical. Este morreu em 1925 e o arquivo passou para as mãos do filho Paulo, pouco dedicado à música, que o vendeu a uma mulher que por sua vez só queria especular com o papel, vendendo-o a um fogueteiro. "Como es de suponer, el fogueteiro sólo en determinadas fechas del año procuraba una cierta cantidad de papel de música para sellar con un último estorbo la suerte de innumerables creaciones" (1982). No outro episódio em que os papéis "atrapalhavam muito", estes foram levados à rua e queimados: "como si se tratara de un auto de fe en pleno siglo XX" (1982).

O Rotary promoveu um concurso nacional de bandas de música em Brasília em 15 e 16 de março de 1997, reunindo no Teatro Nacional Cláudio Santoro vinte e sete bandas de doze Estados (São Paulo, Espírito Santo, Mato Grosso, Ceará, Pernambuco, Minas Gerais, Bahia, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Pará e Rio de Janeiro). Outros concursos foram realizados em nível estadual.

Em todo o Brasil, há fogueteiros. Da perda incalculável é lamentada em toda parte. O patrimônio largamente acumulado muitas vezes é "jogado num porão", onde torna-se alimento de cupins, ratos e outros vorazes predadores. Eventualmente sobram cavas manchadas, corroidas, avulsas, que exigem grande esforço de restauração.

Atenção especial merece, portanto, o estudo da banda de música abrangendo sua história, organização, sede, repertório e "papéis" sociais. O acervo remanescente de partituras poderá ser hoje recuperado e preservado mediante programas de computador, possibilitando imediata edição, catalogação, elaboração de índices onomásticos, de gêneros. Outras medidas poderão ser tomadas como elaboração de dicionários dos compositores e mestres, preservação da documentação institucional, estatutos, livros de atas, correspondência, programas etc.

A Prefeitura de Belo Horizonte demonstrou o que pode ser feito quando há interesse e vontade política ao comemorar em 1985 o centenário da Sociedade Musical Carlos Gomes com a execução de um projeto que incluiu o levantamento e publicação de sua história (BELO HORIZONTE, 1985), restauração de antigas partituras, lançamento de um CD e de uma fita cassete, além da reforma e ampliação da sede da mais antiga banda de música em atividade na capital mineira.

Por tudo isso, e por sua extrema atualidade, é possível inserir a banda de música nos projetos de governo - a exemplo do antigo Projeto Bandas da Funarte - e inserir de modo particular no inventário de bens culturais, expressão do Patrimônio Arquivístico Musical Brasileiro.

Referências Bibliográficas

- ALVARENGA, Oneyda (org.). *Melodias registradas por meios não mecânicos*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1946.
- ANDRADE, Mano de. *Dicionário musical brasileiro* (obra póstuma); coordenação [de] Oneyda Alvarenga [e] Flávia Camargo Ton. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1989.
- BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal/Secretaria de Cultura. *Sociedade Musical Carlos Gomes, cem anos marcando o compasso da nossa história*. Belo Horizonte, 1995.
- BRAUNWIESER, Martin. *O Cabaçal. Boletim Latino Americano de Música*. Montevideo/Rio de Janeiro, n.5, parte I, p.601-606, 1946.
- CORTES, J. C. Paixão. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre, 1984.
- ENEIDA [E. Costa de Moraes]. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- EMBAK, Thomas. *Life in Brazil*. 1856. New York: Harper & Brothers, 1856.
- FREITAS, Pedro de. *História da música popular em Portugal*. Lisboa: Ed. do autor, 1946.
- FUNARTE. Projeto Bandas. 1976-1984. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Cultura, 1984.
- JOTA EFIGÊ [João Ferreira Gomes]. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978-1979. 2v.
- LANGE, Francisco Curt. *A música em Minas Gerais. Boletim Latino Americano de Música*. Montevideo/Rio de Janeiro, n.6, parte I, p.409-494, 1946.
- REIS, Mercedes de Moura. *A música militar no Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro: Ministério do Exército/Imprensa Militar, 1952. (Primeira Exposição Geral do Exército orga-

nizada na Administração do General Canabent P. da Costa),
SALLES, Vicente.

Sociedades de Euterpe. Brasília: Edição do autor, 1985.

SANTOS, Alcino et alii. *Discografia brasileira*. 78 rpm. 1902-1964. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. 5v.

TACUCHIAN, Ricardo. *Bandas: anacronismos ou atuais?*. Art. Salvador, 1982, n.4, p.59-77.

TINHORA, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

VASCONCELOS, Ari. *Paradigma da música popular brasileira*. São Paulo: Martins, 1964.

2v.
VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biográfico de músicos portugueses*. Lisboa: Typ. Mattos
Moreira & Pinheiro, 1900. 2v.

DOS ACERVOS DE MÚSICA EM MARAGOGIPE (BA) AO GUIA PARA LOCALIZAÇÃO DE ACERVOS NÃO INSTITUCIONAIS DE MÚSICA

Pablo SOTUYO BLANCO*

RESUMO. No marco do projeto institucional "O Patrimônio Musical na Bahia" (PRODOC-CAPEF/PPGMUS-UFBA), iniciado com a etapa de "Prognose Arquivística Musical na Bahia", durante a qual foi realizado o mapeamento preliminar dos arquivos institucionais relativos à música (eclesiásticos, corais, acadêmicos, institucionais e de bandas filarmônicas), enquanto se inicia o processo de catalogação dos fundos documentais neles depositados, está se desenvolvendo a fase final desta etapa na qual se procura tornar conto com o último "refúgio" possível dos acervos musicais baianos ainda constantes nesse Estado: os acervos dos cidadãos de pessoas físicas que de uma ou outra forma estiveram relacionadas com atividades musicais institucionais nas diversas comunidades. Aproveitando os dados gerados pelo projeto de pesquisa "A Música das Moventas em Salvador" (em andamento) e dos mapeamentos de arquivos referidos acima, foi possível localizar um importante acervo particular de música na cidade de Maragogipe, na casa do músico, compositor e regente Eduardo Vieira de Melo. Em função disto, visitamos a referida cidade para trabalhar preliminarmente no citado acervo durante uma semana em fevereiro de 2004. Apresentamos aqui os resultados preliminares desse trabalho, os quais tornaram novos dados relativos à circulação de repertórios sacros e profanos na Bahia assim como à criação e manutenção de acervos musicais originados a mais de um século. A partir daí, aproveitando metodologias próprias das ciências humanas (musicologia, sociologia, história e genealogia) foi possível estabelecer um guia geral para localizar outros acervos documentais relevantes à música.

1. Introdução

No marco do projeto institucional de pesquisa "O Patrimônio Musical na Bahia",¹ em agosto de 2003 teve início a pesquisa relativa à música das Moventas em Salvador. Nesse contexto, uma das atividades que foram propostas (além do registro áudio-visual de cada uma das moventas e o seu confronto com a documentação histórica disponível), foi a coleta de informações complementares através de determinadas entrevistas endereçadas a certos protagonistas dessa prática musical religiosa.

*Doutor em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Atualmente se desempenha como Professor Pesquisador PRODOC-CAPEF na quele Programa de Pós-Graduação à frente do projeto "O Patrimônio Musical na Bahia" ao tempo que integra o Núcleo de Estudos Musicais (NEMUS) liderado pelo Prof. Manuel Veiga, PhD.

¹Projeto de pesquisa proposto pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia à Fundação CAPES na modalidade PRODOC para o período 2003-2007.

²Projeto amparado com uma bolsa de iniciação Científica CNPq/UFBA concedida à aluna de graduação Bárbara Brazil Nunes.

BANDAS DE MÚSICA NO BRASIL: REVISÃO DE CONCEITOS A PARTIR DE FORMAÇÕES INSTRUMENTAIS ENTRE 1793-1826

Fernando BINDER*

RESUMO. Uma maneira recorrente na historiografia musical brasileira para distinguir os diferentes tipos de bandas que existiram no Brasil é classificá-las conforme o tipo de instituição que as mantiveram ou as quais elas se ligaram. Por este método, as corporações são classificadas como civis, militares ou religiosas. Além disso, ou por causa disso, é usual reunir-se sob o termo *banda* grupos que atuaram desde o início do século XVII até hoje, colocando lado a lado conjuntos renascentistas de charamelas e bandas militares republicanas. A predominância desta visão tem dificultado a compreensão de outras características importantes destes grupos, que poderiam nos revelar outros aspectos sobre eles e a sociedade onde atuaram. Utilizando a descrição de Camus (1976), sobre a transformação do instrumental das bandas na Europa, e Marques (1989), sobre a formação aristocrática dos oficiais portugueses, estudaremos as bandas luso-brasileiras no período de 1793 a 1826 sob o ponto de vista das combinações instrumentais e da ligação das bandas ao extinto português. As informações que utilizamos foram identificadas em manuscritos musicais pertencentes à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, ao Arquivo da Guarda Metropolitana de São Paulo, ao Museu da Inconfidência de Ouro Preto, à Biblioteca Nacional de Lisboa, na legislação luso brasileira e na bibliografia sobre o assunto. Elas serão comparadas às práticas verificadas em países europeus para demonstrar que: a) existiam bandas de música no Brasil em data anterior a 1808; b) que as transformações verificadas nas combinações instrumentais, tanto aqui como em Portugal, ocorreram de maneira semelhante à outros lugares da Europa; c) os padrões culturais que a aristocracia cultivava quando no comando dos corpos destas forças contribuíram para a inclusão das bandas de música nas forças armadas luso-brasileiras.

1. Introdução

O dicionário musical Grove¹ traz duas definições para o termo *banda*: a primeira refere-se a praticamente qualquer conjunto de instrumentos musicais, já a segunda define um grupo de músicos que executam combinações de instrumentos de metal² e percussão, ou ainda madeiras, metais e percussão. A segunda aceção, mais detalhada, ainda diz o seguinte:

"Na Europa, a banda de sopros e percussão é descendente dos grupos 'altos' ou 'fortes' do período medieval e dos *civic walters* ou *Stadtpfeiler*, que geralmente se apresentavam ao ar-livre e por isso usavam instrumentos de metal muito sonoros e percussão. Bandas eram frequentemente móveis, tinham um apelo vernacular (ex-ecutam formas mais ligeiras de música, frequentemente para uma audiência não paga, desta forma elas também serviam como importante ferramenta de propaganda, ou ao menos ajudavam em promover um favor nacionalista ou patriótico), e eram frequentemente associadas com tarefas civis e militares e por isso eram uniformizadas. A orquestra, por outro lado, é descendente dos instrumentos 'baixos' ou 'suaves' (cordas e instrumentos de sopro mais suaves), que se apresentavam em ambientes fechados. Era originalmente associado com a igreja e/ou a nobreza e, posteriormente, com concertos formais de música mais 'séria' ou sofisticada pelas quais as audiências pagavam."

Um ponto peculiar no uso do termo *banda* é que poucas vezes este aparece desacompanhado, pelo contrário, frequentemente é usado ao lado de um adjetivo ou locução adjectiva: *banda civil*, *banda militar*, *banda religiosa*, *banda processional*, *banda de palco*, *banda fora de palco*, *banda de marchar*, *banda de rock*, *banda de pagode*, *banda de axé*, *banda country* etc.

Esta grande diversidade de usos e termos algumas vezes complica o trabalho do pesquisador, principalmente em classificações. O Grove aponta três critérios para isto: função, formação e estilo ou gênero musical. Já a historiografia musical brasileira classifica as bandas em civis, militares ou religiosas. A predominância desta abordagem, que pode ser descrita como funcional, tem dificultado a compreensão de outros aspectos importantes sobre a prática e a sociedade onde estes grupos atuaram. Além disso, ou por causa disso, é comum colocar-se sob um mesmo guarda-chuva - desde conjuntos de charamela até setecentistas até bandas militares republicanas.

O estudo das formações instrumentais é um destes aspectos negligenciados no estudo das bandas no Brasil. Mesmo em trabalhos onde os instrumentos são claramente identificados, isto normalmente assume um caráter quantitativo ou informativo. Nesta comunicação estudarei as transformações ocorridas no instrumental de algumas formações brasileiras entre 1789 a 1853 para compará-las às modificações ocorridas nas bandas europeias em geral e nas portuguesas em particular. As formações brasileiras e portuguesas foram identificadas em obras escritas ou arrançadas para banda, na legislação militar e na bibliografia sobre o assunto enquanto, formações europeias foram identificadas na bibliografia especializada.

2. Instrumental europeu: transformações e classificações

O desconhecimento ou a desatenção ao instrumental de banda europeu e as diferentes combinações instrumentais que lá existiram atrapalharam a compreensão deste fenômeno tanto no Brasil como em Portugal. Apresentarei aqui um exame bastante sucinto, embora necessário, da instrumentação utilizada nos países de tradição austro-

*Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade de Estadual Paulista - UNESP São Paulo (SP).
POLK, Karl et al. *Band*. In: *Grove Music Online*. [s. l.]: Oxford University Press, [2001]. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em 2 out. 2002.
Neste texto, as palavras metal e madeira são as formas reduzidas para, respectivamente,

instrumentos de sopro da família dos metais e instrumentos de sopro da família das madeiras.

3. Idem, *ibidem*, (tradução nossa).

germânica e francesa desde a segunda metade do século XVII até o início do século XIX. Contudo, as classificações aqui apresentadas não devem ser consideradas herméticas e/ou mutuamente exclusivas: os resultados obtidos desta forma reafirmam mais o critério de classificação empregado do que características próprias das bandas. Um exemplo bastante claro destas dificuldades metodológicas apresenta-se quando se fala em *bandas militares*. Esta expressão, surgida no final do século XVIII para designar "uma *banda regimental* que consistia de instrumentos de madeira, metais e percussão",⁹ foi muito comum no século XIX e referia-se tanto a bandas mantidas por instituições militares ou seus oficiais com funções militares específicas, como a um tipo de formação instrumental aplicado inclusive a bandas sem vínculos ou tarefas militares.

O Grove desaprova o uso deste termo, propõe o termo *bandas de sopro mistas*, e recomenda o termo *banda militar* para conjuntos mantidos exclusivamente por forças armadas. Se por um lado este critério de constituição instrumental evita certas ambiguidades, por outro encobre indícios históricos que podem revelar aspectos importantes para o estudo do passado destes conjuntos.

Segundo Carnus,¹⁰ a música dentro das forças armadas possui quatro funções inter-relacionadas: a) desenvolver o espírito de corpo e o moral da tropa, b) auxiliar nas tarefas de campo, c) prover com música cerimoniais militares e d) prover com música atividades sociais e recreativas. Além disso, ele distingue dois conjuntos musicais - *field music* e *band of music* - que já no século XVIII "possuíam sua própria organização, tradição e repertório. Eles existiram simultaneamente e no final do século eram frequentemente combinados em ocasiões especiais". Estes dois conjuntos serão chamados aqui de *banda marcial* e *banda de música*.

A *banda marcial* executaria principalmente música funcional para tarefas de campo - conduzir sinais e ordens, auxiliar a manutenção da cadência da marcha e os movimentos da tropa -, além de tomar parte nas cerimônias militares - como paradas e formatura. Já a *banda de música* provia com música as atividades sociais e recreativas, também tomando parte nas cerimônias militares. É este último tipo de banda que é o foco desta comunicação.

3. Bandas de oboé, harmonia e bandas mistas

Foi no reinado Luis XIV (1638-1715) que surgiu o modelo de banda do qual se derivam os modelos posteriores usados em boa parte da Europa. Na corte real francesa os conjuntos formados por oboés substituíram os baseados no modelo alemão dos *Gardes de Bandenburgh*, composta por charangas (duas sopranos e um tenor), baixo e tambores, formação conhecida por *Alta-Kapelle* ou *Alta Musique*, muito popular entre os séculos XIV a XVI em toda a Europa. O novo conjunto inicialmente implementado na França era formado por três oboés, baixo ou fagote e tambor,¹¹ aos quais tomou-se

usual adicionar trompas, trompetes e limpanos. Um exemplo de música bastante conhecida para esta formação é a *Música para Fogos de Artifício*, de Haendel.

No período entre 1743 e 1762 ocorreu a transição entre a banda de oboés e o conjunto de *Harmoniemusik*, ou banda de harmonia, como chamaremos aqui, com a fixação de um par de trompas ao conjunto, a diminuição de três para dois oboés e o uso dos clarinetes adicionados ou em substituição aos oboés. As combinações mais usuais eram "pares de oboés, trompas e fagotes", *pares de clarinetes, trompas e fagotes*, *pares de oboés, clarinetes, trompas e fagotes*.¹²

Carnus também chama a atenção para o fato de que, devido ao pequeno número de partes (de cinco a oito), muita música escrita para esta formação é considerada como música de câmara e que seu "significado militar tem sido ignorado". Na verdade, o que foi muito comum tanto nas bandas de oboés como nas de harmonia era a dupla jornada:

"A partir do final do século XVII as bandas de oboé frequentemente tinham dupla jornada, tocando música militar e em festas ao ar livre como exigido, mas também tocando em ambientes fechados para eventos de corte, tanto como conjuntos independentes ou como parte de uma orquestra. [...] Foi a partir destes grupos que as 'Harmonias' se desenvolveram, o termo era aplicado tanto aos grupos de instrumentos de sopro empregados pela aristocracia (e outros) como para pequenas bandas militares".

As bandas de oboés e harmonia demonstram as dificuldades que classificações rígidas podem provocar. O próprio Carnus afirma: "a linha entre a música militar e a música civil ao ar livre como as serenatas, cassação e divertimentos têm sido chamados, torna-se portanto obscura".¹³ Exemplos conhecidos de música para esta formação são os divertimentos e as serenatas para instrumentos de sopro de Wolfgang Amadeus Mozart. Influenciados pela moda turca que se espalhou pela Europa no século XVIII, alguns instrumentos de percussão foram agregados ao núcleo da banda de harmonia, provocando uma nova transformação no instrumental. No início, a "música turca" ou *jantizar*,¹⁴ poderia significar qualquer instrumento de percussão tomado emprestado das janizarias, mas "ao final do século ela tinha se estandarizado como referência ao uso de bumbos, pratos, tamborim e triângulo".¹⁵

Para equilibrar a sonoridade do conjunto, atetada pela introdução da percussão, o número de clarinetes foi aumentado, flautins, requintins e trombores foram adicionados. Esta formação é denominada banda mista ou militar, mista em referência aos diferentes tipos de instrumentos, madeiras, metais e percussão, militar devido à importância das bandas militares em sua padronização, embora houvesse bandas nesta configuração que não fossem militares. Este padrão e suas variações foram adotados em muitos

⁹ POLK, 2002.

¹⁰ CAMUS, 1976, p.29.

¹¹ Idem, ibidem, loc. cit.

¹² Idem, ibidem, loc. cit.

¹³ POLK, 2002.

¹⁴ CAMUS, 1976, p.30.

¹⁵ Janizaro era o nome dado ao nome dos sultões otomanos.

¹⁶ CAMUS, 1976, p.36.

¹ Idem, ibidem.

² Idem, ibidem.

³ CAMUS, Rachel F. *Military Music of the American Revolution*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1976, p.3 (tradução nossa).

⁴ Idem, ibidem, p.6.

⁵ Idem, ibidem, p.4.

lugares até meados do século XIX, antes da revolução provocada pela introdução dos instrumentos de valvulas e pistons nas bandas.

"Por volta de 1810 as maiores bandas militares europeias tinham alcançado seu tamanho atual, tendo posteriormente aumentado o número de clarinetes e adicionado requintas e, na Alemanha, frequentemente com os de bassetto; os instrumentos de metal incluíam normalmente trombones enquanto pares adicionais de trompas e trompetas tornavam possíveis diferentes afinações simultâneas. Na Inglaterra o serpenete era reforçado por 'bass horn' e nas regiões alemãs por contra-fagotes. Uma típica banda de infantaria francesa em 1809 consistia de flautim, requinta, seis a oito clarinetes em si bemol, 2 fagotes, duas trompas, dois ou três trombones, um ou dois serpenetes, caixa, bumbo, pratos e pavilhões cômicos (represente turco)."¹⁸

4. Bandas de Música em Portugal

Assim como o estudo da música religiosa praticada no Brasil no século XVIII e XIX atualmente inclui estudos desta música em Portugal, analogamente o estudo da história das bandas no Brasil do mesmo período passa inevitavelmente pelo estudo destes conjuntos em Portugal, caminho já apontado Vicente Salles.¹⁹

Intelectualmente, tanto aqui como em Portugal, os conjuntos de instrumentos de sopro da segunda metade do século XVIII foram pouquíssimo estudados, sendo a afirmação de Linhorão uma boa descrição do conhecimento que os musicólogos brasileiros têm sobre o assunto: uma "confusa formação de músicos tocadores, de charameias, caixas e trombetas vindos dos primeiros séculos da colonização."²⁰

Até o presente momento, o grupo de instrumentos de sopro português melhor estudado é o conjunto de trompetistas da corte portuguesa, um dos dois grupos que formava a Charamela Real, instituição musical que atuou entre c. 1454 até a segunda metade do século XIX que, além de trompetas, também possuía uma banda de música. No restante, a bibliografia sobre o assunto é bastante escassa e desatualizada, sendo que a distinção entre banda marcial e banda de música é pouco utilizada nos trabalhos que tratam do assunto.

Um dos autores antigos que reconhece esta diferença é Raimundo José da Cunha Mattos, militar português nascido em Faro em 1776 e falecido no Brasil em 1839, onde passou grande parte de sua carreira, chegando ao posto de Marechal-de-Campo. Diz ele sobre os assim denominados "toques dos instrumentos bélicos":

¹⁸ Segundo o Grove, *bass horn* é um instrumento de metal semelhante ao serpenete, foi inventado em 1780 sendo utilizado até ca. de 1840. MORLEY-PEGGE, Reginald; BAINES, Anthony C. *Bass Horn*. In: *Grove Music Online*. [s.l.]: Oxford University Press, [2001]. Disponível em: <http://www.groveonline.com>. Acesso em 9 nov. 2005.

¹⁹ SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Gato-Pará*. Brasília: Ed. do Autor, 1985. p. 18-20.

²⁰ LINHORÃO, José Ramos. *Música Popular, os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Intelecto, 1976. p. 89.

²¹ TARR, Edward. Die Musik um die Instrumente der Charamela Real. In: *Lissabon: Forum musicologicum*. Basler Studien zur Interpretation der alten Musik. Zurich, v. 2, p. 181-229, 1980. p. 181.

²² Na hierarquia militar do império acima do posto do posto de Marechal-de-Campo haviam

"Os toques dos instrumentos bélicos são de três qualidades ou classes: 1.º Toque de advertência, 2.º Toque de execução, 3.º Toque de continência; e por eles tão somente, e sem o socorro da voz dos chefes, se podem fazer todas as evoluções militares. Os principais toques são os seguintes: Alçada - Charamela - Generalia - Rebote - Missa - Ranco - Faina - Assembleia - Ordem - Castigo - Recolher - Retirada - Rezar - Oficiais - Sargentos - Bandos - Tanborens - Marcial em diferentes direções - Atenção, ou Advertência. Os tambores, cornetas e trombetas devem ser muito exercitados nestes toques; e os oficiais e soldados não de estar com eles muito bem familiarizados para não confundirem os diversos mandamentos."²³

Nos dicionários de música de Ernesto Vieira,²⁴ Pedro Sinzig²⁵ ou Tomás Borta,²⁶ embora bandas marciais sejam citadas no correr do texto, os dois grupos não são claramente distinguidos. Já os escritores mais modernos como Brum²⁷ e Reis²⁸ reconhecem as bandas marciais como um conjunto distinto, também as denominando como fanfarras ou de tambores e cornetas; a Enciclopédia da Música Brasileira²⁹ não possui verbetes para nenhum destes termos.

Em seu estudo sobre o corpo de trompetistas da Charamela Real, Tarr aborda rapidamente a banda desta instituição, mostrando a ambiguidade que, neste caso, o termo charameia possuía, nos séculos XV e XVI, podendo tanto referir-se ao aos trompetes como à banda:

"Quanto ao significado geral da palavra, parece ter-se referido desde o século XV ao conjunto de instrumentos de sopro livre da corte portuguesa por conseguinte, também a Alta-Capela composta por instrumentos de palheta dupla e trombones e ao corpo de trompetistas da corte. Como consta nos documentos, podia também se chamar Charamela apenas um dos grupos."

Em data desconhecida, o "instrumental dos tocadores de madeiras se transformou, sob a influência de Versailles, de um grupo de sopros com charameia, baixão e trombone naquela Banda dos Hautboys"³⁰ isto é, o instrumental da banda da Charamela típico da *Alta Musique* foi modificado em favor dos oboés, embora permanecesse o termo charameia para a designação do conjunto.

Peculiaridades na nomenclatura dos instrumentos e instrumentistas não foram exclusividade da língua portuguesa. Garmus já aponta para algo parecido na língua inglesa, onde o termo "hautboy" poderia tanto referir-se tanto ao executante do oboé como ao

apenas o de Tenente-General e de Marechal-de-Exército, sendo este último o mais alto da hierarquia militar da época.

²³ MATTOS, Raimundo José da Cunha. Toque. In: *Repertório da legislação militar*. Rio de Janeiro: Typographia Imperial de F. De Paula, 1837-1846 v. 3, p. 219-220.

²⁴ VIEIRA, Ernesto. *Dicionário musical*. 2. ed. Lisboa: Typ. Lalléman, 1899.

²⁵ SINZIG, Pedro. *Peio mundo do som, dicionário musical*. 2. ed. Rio de Janeiro: Kosmos, 1959.

²⁶ BORTA, Tomás. *GRAÇA*. Fernando Lopes. *Dicionário Musical Ilustrado*. Lisboa: Cosmós, 1956-1958. 2v.

²⁷ BRUM, Oscar da Silveira. *Conhecendo a banda de música: fanfarras e bandas marciais*. São Paulo: Ricordi, [1987].

²⁸ REIS, Dalmir da Trindade. *Bandas de Música, Fanfarras e Bandas Marciais*. Rio de Janeiro: Euterpe, 1962.

²⁹ *Enciclopédia da música brasileira*. São Paulo: AN Editora, 1977. 2v.

³⁰ Tarr, 1990. p. 183.

³¹ Idem, ibidem, p. 189.

³² Garmus, 1976. p. 25.

músico militar em geral, distinguindo os dos tambores e pífanos das bandas marciais.³¹ Em Portugal, uma informação datada de 1740 indica que, àquela época, a designação *charamela* ainda era aplicada às bandas deoboé da Armada Real, um dos corpos da maninha de guerra portuguesa.

"Em agosto de 1740 encontrá-se aquartelado no Castelo de São Jorge o Regimento da Armada Real. Uma praça executante do boase (tomo aculturado da charamela, envolveu-se em desorden, da qual resultou ter-se uma porta de de chugo)."

Isto é um indício de que, nesta época, o instrumental da Charamela da Armada já tinha se modificado, tal como ocorreria à Charamela Real. É provável, portanto, que na mente das, nem mesmo baixos ou dulcianas, mas fizesse uso de instrumentos mais modernos, como os boases.

Em 1750, Dom José I ascendeu ao trono português e, com ele, chegou também ao poder o Marquês de Pombal, iniciando um processo de muitas transformações em Portugal. No plano musical verifica-se a ascensão da música instrumental como forma importante de entretenimento para a aristocracia e a alta burguesia urbana, tanto no que se refere às práticas amadoras, quanto aos concertos, públicos dados por profissionais.

Será neste novo influxo de música instrumental que as bandas militares portuguesas irão encontrar espaço para se desenvolver. Diante de tal afirmação coloca-se, o entretenimento da aristocracia? 2) como um exército, tantas vezes descrito como mal aparelhado e despreparado, poderia ter sido espaço para o desenvolvimento de bandas de música? A resposta às duas perguntas passam pelo entendimento da constituição social do exército, a distribuição das bandas de música dentro da estrutura militar e sua função nesta estrutura.

Já foi dito que uma das atribuições das bandas de música era prover com música as atividades sociais e recreativas. Além disso, as bandas militares eram sempre colocadas, no século XVIII e boa parte do XIX, à disposição dos comandantes dos regimentos ou do "Estado Maior" dos corpos, isto é, o conjunto dos oficiais superiores que dirigia o corpo em questão. Marques³² mostra que estes postos eram tradicionalmente ocupados pela ou alta nobreza ou pela aristocracia provincial, em cujo estatuto a "arte da guerra" era considerada um privilégio natural, e que seu comportamento era mais aristocrático do que propriamente militar.

"Os governadores das praças, os governadores das armas das províncias, assim como a generalidade dos oficiais superiores levavam uma vida social intensa. Uns só de vez em quando veem tropas ou um aquartelamento; outros – sobretudo os das praças fortes – após o cumprimento da rotina indispensável, passam o seu tempo em atividades de salão, em heróicos combates gastronômicos, em deslumbrados jogos de cartas, para já não falar das acidentais intrigas amorosas. Tudo isto obedecendo muito às normas, não da disciplina militar, mas de civilidade."

Cabe perfeitamente a expressão "objetos de luxo" na frase de Cunha Mattos sobre a introdução de músicos no exército, transcrita abaixo. A ligação entre bandas militares e a oficiais oriundos da aristocracia também foi verificada em outras partes da Europa:

"Os oficiais dos exércitos Europeus do século XVIII, sendo principalmente da nobreza, estavam acostumados aos entretenimentos musicais e não desejavam abrir mão deste prazer enquanto em serviço. Como os únicos músicos autorizados no regimento eram os percussionistas e pífanos, os oficiais, às suas próprias custas, frequentemente contratavam músicos profissionais, vestiam-nos os uniformes, e os tinham servindo como a música regimental."

Ao que tudo indica, foi por volta da última década do século XVIII que as bandas de música, sob o modelo dos conjuntos de Harmoniemusik, ingressaram definitivamente no exército português. Concomitantemente, o termo *charamela* caiu em desuso, sendo substituído pelo termo "música", que parece anteceder o termo *banda*. Tanto assim que a segunda edição do Dicionário de Rafael Blueau o verbete *banda* não possui nenhuma acepção musical:

"BANDA, f. l. lado v. g., desta banda, d'aquella, § - do vestido, os vivos, com que se adornam as bordas de cor diversa da peça, ou semelhante. § - no Bras. (brasil) espécie de talim, com que se atravessa diagonalmente o escudo do alto angulo do lado direito, ao angulo baixo do esquerdo. § - Banda d'artilheria, os tiros disparados dos canhões à bordo de hum de nayo, huma bordada: banda de flechas as que desparava hum certo copo de gente."

Já o termo *charamela*, consta como verbete no dicionário, indicando apenas o instrumento e não o conjunto.

Cunha Mattos descreve da seguinte maneira a introdução das novas bandas de harmonia no exército português:

"A música dos Portuguezes no tempo da antiga milicia consistia em frontetas, pífanos, timbales e tambores, tanto no mar como em terra. Quando se introduziu

³¹ CUTILIERO, Alberto. *Alguns subsídios para a história da Banda da Armada*. Lisboa: Centro de Estudos de Marinha, 1981. p. 6. Cutiliero se valeu dos documentos colecionados pelo Padre Ernesto Pereira Salles, que trabalhara em data não identificada por Cutiliero na inventariação e catalogação de documentos na Biblioteca do Ministério da Guerra. Cf. p. 3.

³² NERY, Rui Vieira, CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional

³³ MARQUES, Fernando Pereira. *Exército e Sociedade em Portugal: no declínio do antigo regi-*

³⁴ *me e advento do liberalismo*. Lisboa: Alfa, 1989. p. 36.

³⁵ *idem*, *idem*, p. 60.

³⁶ *idem*, *idem*, p. 34.

³⁷ Carnus, 1976, p. 21.

³⁸ BLUEAU, Rafael. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Ed. reformada e aum. por António de

Moraes Silva. Lisboa: Officina de Simão Thaddeu Ferreira, 1789. v. 1, p. 164.

³⁹ *idem*, v. 1, p. 263. "CHARAMELA, s. f. instrumento músico de sopro, a modo da trombeta direita, de certas madeiras fortes tem hums buracos" e "CHARAMELEIRO, s. m. o que toca a charamela."

Além do depoimento de Maltos, uma gravura (figura 1) em posse do Arquivo Histórico Militar português, datada de 1793 traz o seguinte título: "Muzica do 1o Regimento / da Armada Real 1793".⁴³ Nela estão representados nove músicos: uma flauta ou flautim, dois oboés ou clarinetes, um clarim, duas trompas, um fagote, um bumbo e uma caixa surda. Ernesto Vieira informa que, também em 1793, a divisão portuguesa que tomara parte na campanha do Rossilhão já possuía um "mestre diretor de musica do exercito",⁴⁴ embora ele não tenha localizado músicos nos quadros que fixavam o número e a distribuição da tropa. Já Cutilheiro afirma que, em 1795, o mestre da banda era o italiano Caetano Tozzi, recebendo 10 mil reis por mês.⁴⁵

Figura 1. Música do 1.º Regimento da Armada Real Portuguesa em 1793



40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870

Arquivo Histórico Militar (Lisboa), cota AHM-DIV/3/26/1868-4. Publicada em Cutileiro, 1981, p. 110m. Reprodução autorizada pelo AHM.

...guerre ou conflito foi um conflito que envolveu França, Portugal e Espanha entre 1793 a 1795.

"A divisão auxiliar portuguesa que em 1793 foi a guerra do Pousillion, levava em "mestre diretor de musica do exército", mas os quadros não figuravam músicos propriamente ditos: apenas mencionavam vinte e dois pilaos, tambores e um tambor-mai, para cada regimento de infantaria, oito trombetas e um timbalero para cada regimento de cavalaria, oito tambores para abrigada da cavalaria". VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biográfico de músicos portugueses: história e bibliografia da musica em português*. Lisboa: Sombérini, 1900. v.2, p.442.

No *Vara* de 28 de Agosto de 1797, D. João, então príncipe regente, criou a Brigada Real da Marinha, reorganizando dois regimentos da Armada e um regimento da Adrilhana da Marinha, que ficaram extintos.⁴⁵ Embora já houvesse música em pelo menos um dos regimentos, o 1.^o do decreto não faz qualquer menção a ela. Possivelmente para regularizar o conjunto que já existia, consistiu do aditamento a este decreto, publicado a 11 de novembro de 1797, o seguinte parágrafo: "*Sua Magestade permite que a Real Brigada tenha Música, e que seja composta do mesmo numero de pessoas: que para este fim se concederá a nova Legião de Cavalaria Ligeira*".⁴⁶ Na legislação não encontramos nada a respeito sobre a Legião ou sua banda, mas Curitiba dá algumas informações sobre ela. Segundo esse autor, o conjunto era uma cheringa e não uma banda. Quando da extinção da Legião, os músicos foram incorporados à banda da Brigada Real, que passou a ter 18 instrumentistas. Com isto, o Regimento de Infantaria da Corte encaminhou petição ao príncipe para que sua banda também pudesse contar com o mesmo efetivo.

O decreto de 20 de agosto de 1802⁴⁷ (figura 2) conclui este processo de inserção das bandas no exército português. Até o momento, esse é o mais antigo documento conhecido no qual os instrumentos utilizados na formação das bandas militares portuguesas são prescritos. Cabe ainda destacar que também o termo utilizado é *música e não banda*.

Figura 2: Primeiro texto com menção a instrumentos música em bandas de música

[illegible]

Hum Fagote	Hum Clarin.
Hum primeiro Clarinete	Hum Zabuaba
Dois segundos ditos	Hum Fute
Dois Trompas	Homa Caixa de Ralto
Hum Flautim	

Na Colheita do Com. Trigono

ORENARCOSES, / REDIGIDA / PELO DESEMBARGADOR, ANTONIO DELGADO DA SILVA, / LEGISLAÇÃO DE 1791 A 1801. [...]. Lisboa: / NA TIPOGRAFIA MARGENSE, / ANNO DE 1828. / Com licença da Mesa do Desembargo do Paço. / Travessa das Monicas N.º 21. p. 448-460. / idem. Ibidem, p. 463.

Quilombo usa os sinismos *santa* e *criançã* ambigüamente aqui e no restante do texto.
Cutilleiro, p. 15.

Apesar da tradição bandística em Portugal ser bastante remota, o antigo repertório musical destas formações permanece praticamente desconhecido contemporaneamente. O exemplo mais antigo de música portuguesa para banda com a instrumentação preservada que encontrei é uma composição de Marcos Portugal, penitente à Biblioteca Nacional de Lisboa. A obra foi escrita para pares de requinta, flauta-terça, flautim, clarinete em si bemol, trompa em mi bemol, trompetes em si bemol, fagote, duas vozes, um serpente e um bumbo.⁵²

Uma composição posterior é o *Hino Real*⁵³ de Joaquim de Menezes e Ataíde (1765-1828), que foi reitor do colégio de Santo Agostinho de Lisboa, arcebispo titular de Mellapor, vigário capitular e governador da diocese do Funchal. Quando escreveu a obra, por volta de 1826, era Arcebispo de Elvas, como consta no frontispício do manuscrito. A instrumentação da peça consiste em: flautim, requinta, quatro clarinetes, par de trompas, par de trompetes, um fagote, um baixo e um bumbo. Pode concluir-se que estas duas obras formam escissas para uma instrumentação de banda mista.

5. Bandas de Música no Brasil

A Banda da Brigada Real possui um lugar de destaque na história destes conjuntos no Brasil e muitos autores a consideram um modelo para os grupos que posteriormente se criaram aqui, entre eles Salles.

"O grande impulso dado à formação das bandas militares no Brasil começou, como vimos, com a transmigração da corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Mas a banda da Brigada Real trazida por D. João VI, em 1808, ainda era arcaica. Em Portugal, a banda de música começou a se modernizar somente em 1814, quando seus soldados regressaram da guerra peninsular, trazendo brilhantes bandas de música, onde predominavam executantes contratados, principalmente espanhóis e alemães. [...] A música militar claramente apareceu em bases orgânicas, na metrópole, em 1814, tornando o modelo para a formação das bandas civis."⁵⁴

1820 / [...] Lisboa / NA TYP DE LUIZ CORREIA DA CUNHA / ANNO DE 1847 / costa do castelo N.º 15. = 1. andar. p. 275. Este texto tem sido erroneamente apresentado por muitos autores como prova da existência de bandas na infantaria brasileira, entre eles Burn. "No Brasil, em 1802, um decreto de 20 de agosto determinou que fosse organizada uma Banda de Música em Cada Regimento de Infantaria". (p. 11)

⁵² PORTUGAL, Marcos. *Hymno Patriótico / Da Nação Portuguesa / A Sua Alteza Real / o Príncipe Regente / N. S. / Para se cantar com muitas vozes. / É mesmo à maneira de Coro / Com acompanhamento de toda a banda militar / Em Lisboa / No anno de 1810 / Musica de Marcos Portugal*. Impresso da Biblioteca Nacional de Lisboa, cód. 794.7(1469).

⁵³ A flauta-terça tem este nome pois soa terça menor acima das alturas escritas. Segundo Kastner, era um instrumento militar usado em substituição a flauta e raramente encontrado em orquestras. WOODWARD, Patricia J. Jean-Georges Kastner's *Traité Général d'Instrumentation*. A Translation And Commentary. 2003. Dissertação (Mestrado em Musical). University of North Texas, Denton, 2003. p. 148 [obra original: KASTNER, Jean-Georges. *Traité général d'Instrumentation*. Paris: s. n., 1837].

⁵⁴ *Hino Real / Para a Corôa da Sereníssima / Senhora Infanta / D. Isabel Maria / Regente do Reino / Composto e Dedicado a Mesma / Sereníssima Senhora 7 Peio / Arcebispo Bispo d'Elvas*. Biblioteca Nacional de Lisboa, Seção de Música, Fundo Conde Redondo, ms. 71.1. Salles, 1985, p. 20.

A despeito desta importância, pouco se sabe de concreto sobre sua atuação, mesmo porque não se conhecem documentos que comprovem a presença de tal banda nem na comitiva real nem no Brasil. Tampouco se conhecem documentos que descrevam sua composição, não havendo subsídios para julgamentos ou conclusões que não sejam superficiais.

Culieiro da informação que vão além da repetida presença da banda na comitiva real, mas, infelizmente, elas são imprecisas e sem referência aos documentos onde os dados foram encontrados. Segundo ele, antes da fuga da corte portuguesa, o regente da Banda da Brigada era o italiano Pascoal Corvalli, o qual teria se envolvido em negócios "escandalosos", não ficando claro se ele teria ou não vindo ao Brasil.⁵⁵ Um dos poucos documentos apresentados por Culieiro é uma reprodução fac-símil de um fragmento não identificado, possivelmente um aviso, que trata do uniforme dos músicos, assinado pelo 1º Visconde de Anadia, em treze de maio de 1807.

"Os músicos conservarão o mesmo Uniforme Pequeno actual, e, quando a Brigada usar do Grande Uniforme, terão hum uniforme das cores, e fôrro do Pequeno, usando nelle dos gálões, de que actualmente usão no Uniforme encarnado."

Por outro lado, a documentação acima apresentada demonstra que o surgimento de bandas militares "organicamente" organizadas no exército português é anterior a 1814, ano proposto por Salles. Como verenos, existiram bandas no Brasil antes da chegada da Banda da Brigada Real ou da corte portuguesa, que eram muito semelhantes àquelas encontrados em Portugal.

Ainda no final do século XVIII, em Recife e Olinda, há notícias de bandas com instrumentação muito similar ao decreto português de 1802.

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

Outro documento que relata a existência de bandas antes de 1808 é o ofício 15 de novembro de 1822 do brigadeiro José Correia Melo, comandante das armas da Província de Pernambuco. Nele há o seguinte depoimento sobre o músico Francisco Januário Tenório:

⁵⁵ "Antes de a corte partir para o Rio de Janeiro ela, regente da chancelaria da Brigada Real de Marinha o italiano Pascoal Corvalli, que viera trazido da França com o seu amigo, o conde de Novici, ambos napolitanos, e que fizeram uma última paragem de impositores, aquele envolvido numa negociação escandalosa de chapéus para a Guarda Real da Polícia e este na compra de instrumentos para a Chancelaria da Armada. A vinda de outro impositivo, o Junco, fez correr estes, para se instalar aquele". Culieiro, p. 7-8.

⁵⁶ João Rodrigues de Sá e Melo, então secretário de Secretário de Estado da Marinha e Ultramar.

⁵⁷ Culieiro, p. 15.

⁵⁸ SILVA, Leonildo Dantas. 500 anos de 15. A música das procissões. In: BRUSCKY, Paulo. *Marchas de procissão*. Recife: CEPE, Governo do Estado de Pernambuco, 1998. p. 17.

"Assentou praça em 27 de maio de 1793 no Regimento de Olinda, onde organizou e ensinou uma classe de música, que compôs a banda do Regimento e depois organizou uma outra para o Regimento de Artilharia. Em 1810 passou por contrato nomeado pelo general Luís do Rego, mestre de música da Divisão que com ele veio do Rio de Janeiro, mediante a gratificação mensal de 24\$000 [vinte e quatro mil reis]. Por ordem do mesmo general, organizou as músicas do 1.º e 2.º Batalhões de Milícias de segunda linha, ensinando e compondo música para as mesmas bandas, e depois passou a servir no 3.º Batalhão de Caçadores, incumbido de igual trabalho, assim como no 2.º, em idênticas condições."

Confirmando estas informações, a carta régia de 26 de setembro de 1811, enviada por Dom João ao governador capitão General da Capitania de Pernambuco, afirma o seguinte:

"Caetano Pinto de Miranda Montenegro, do meu Conselho, Governador e Capitão General da Capitania de Pernambuco, Amigo. Eu o Príncipe Regente vos envio minha saudação, Constando na minha real presença que no Regimento de Infantaria de Linha dessa Realidade existe, desde longo tempo uma música com a aprovação dos Governadores e Capitães Generais a qual é mantida por continuação do Corpo da Oficialidade do mesmo regimento, e considerando quanto esta penso será oportuna à dita Oficialidade, e que este método além disso sei de algum modo prejudicial ao respeito da manutenção da dita música aquilo mesmo, que quanto à música dos regimentos de Infantaria e Artilharia desta Corte se acha estabelecida pelo meu Real Decreto de 27 de março de 1810, cuja cópia para vossa inteligência se dá com esta carta regia. Assim o terei entendido executares. Escrita no Palácio do Rio de Janeiro em 26 de setembro de 1811."

O decreto de 27 de março de 1810, citado nesta carta régia, também traz indicações de músicas em corpos militares no Rio de Janeiro antes de 1808 e, logo em seu início, consta o seguinte: "Querendo conservar aos Regimentos de Infantaria e Artilharia desta Corte a Música que foi estabelecida, com a aprovação dos Vice-Reis do Estado, pelos Coronéis e Oficiais dos Regimentos [...]". A patente de vice-rei passou a ser sistematicamente conferida ao governador-geral do Brasil desde 1720 até a chegada da corte portuguesa em 1808. Com a transferência da sede administrativa da colônia de Salvador para o Rio de Janeiro em 1763, o governador-geral carioca passou a ter o direito de utilizar a patente; o cargo de vice-rei era preenchido pela aristocracia sendo o último vice-rei do Brasil Dom Marcos de Noronha e Brito, oitavo Conde dos Arcos, que o assumiu em 1806 e preparou a recepção da família real. Os cargos de governador-geral e vice-rei

eram essencialmente militares, embora seu ocupante não fosse militar de profissão. Não seria estranho, portanto, que tais aristocratas reproduzisse na colônia o que se praticava na metrópole, dotar os regimentos de sopro não foi restrita às capitâncias.

A existência de conjuntos de instrumentos de sopro não foi restrita às capitâncias do Norte do país e à capital da colônia. Em Minas Gerais, o Museu da Inconfidência preserva a mais antiga obra brasileira de música para banda que hoje se conhece. No manuscrito no qual a peça está preservada não há qualquer indicação de autor ou copista, a única anotação é o título *Marcha* escrito no alto da página. A música foi copiada no verso de um frontispício que traz duas inscrições, uma ao centro - "Ladainha a N. S. / a 4 com Violinos e Baixo" - e outra no canto inferior direito: "Paéz".

Blason, que publicou uma transcrição da obra,⁴⁴ credita a autoria da marcha a Francisco Gomes da Rocha, pois se tratava da caligrafia daquele músico, situando-a no final do século XVIII. Esta também não teria sido a única marcha composta por Gomes da Rocha, pois a pesquisadora ainda encontrou num documento a respeito do pedido de aposentadoria do músico, datado de 1803, a informação que ele fora "compositor de muitas marchas".

A música, de apenas 16 compassos e escrita em partitura, foi instrumentada para duas flautas, duas trompas e baixo instrumental.

Mais tarde, em 1809, Pereira da Costa afirma existir na cidade de João Pessoa, então denominada Paraíba, num regimento de linha cuja arma ele não identifica, uma banda com formação muito semelhante ao decreto de 1802: "dois pilares, um dos quais de Manuel Vasconcelos Quaresma, era o mestre, duas clarinetas, duas trompas, um fagote e um zabumba, bem podemos fazer ideia das nossas". No mesmo ano, o decreto de 31 de agosto de 1809, que criava uma Legião de Caçadores a Pé e a Cavalos na capitania da Bahia previa um músico-mor e oito músicos com os soidos de 240 e 160 reis diários, respectivamente. Embora instrumentos não sejam indicados, o número de instrumentistas (nove ao todo) sugere que a instrumentação não se diferenciaria nem daquela utilizada em João Pessoa e como a prevista no referido decreto português.

Embora o decreto de 1810 já tivesse estipulado que alguns regimentos da corte pudessem contar com 12 ou 16 músicos de sopro, somente seis anos depois, no decreto de 11 em dezembro de 1817, é que instrumentos são mencionados. Feito especialmente para regularizar as bandas vindas de Portugal, seu texto estabelecia a seguinte composição para as bandas: um flautim, uma requinta, três clarinetes (dois primeiro e um segundo), duas trompas, um clarim, um trombone ou serpente, um fagote, uma caixa de ruído e um bumbo, com 12 integrantes ao total. Também ficava previsto os instrumentos com os

⁴⁴ Janeiro, Oliveira, 2000, p. 583-584.

⁴⁵ PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, Publitolha, 2000, p. 314-316.

⁴⁶ MOP, n. cat. 687.

⁴⁷ ROCHA, Francisco Gomes da. *Marcha*. Mary Angela Blason (transcrição). In: DUFRAT, Regis, BLASON, Mary A. *Música do Brasil Colonial - III*. São Paulo: Eusop / Museu da Inconfidência, 2004, p. 95-97.

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 96.

⁴⁹ O texto não identifica o documento ou sua procedência.

⁵⁰ A peça está gravada em: *Colégium Musicum da Ilhas. A Organ*. [Belo Horizonte]. Sonhos e Sons, [2000]. 1 Cd.

⁵¹ COSTA, Francisco Augusto Pereira da. *Anais pernambucanos 1493-1850*. Edição fac-similada. Recife: FUNDAPE, Diretoria de Assuntos Culturais, 1983, v. 7, p. 120-122. (informação gentilmente enviada por Leonardo Dantas Silva).

quais se poderia aumentar o instrumental da banda, que poderia ter 16 músicos no máximo, incluindo o fifeiro, um primeiro flautim, dois clarinetes (mas um segundo e um terceiro), um segundo clarim, um segundo fagote e um serpente.

No arquivo da Guarda Metropolitana de São Paulo o Hino n.º 7 de autoria de D. Pedro I, escrito por volta de 1825,³⁰ utiliza uma formação muito próxima a disposto no decreto de 1817: 2 flautins, 1 requinta, 2 clarinetes, 2 trompetes, 2 trompas, 1 trombone, reservadas para um coro a quatro vozes, que o Imperador não chegou a escrever. No frontispício existe a seguinte inscrição: "N.º 7 / Hymno / Composto por S. Alteza / O Príncipe Real / Oferecido / Ao 3.º Regimento de Melcias / Perence a Antonio Joaz." ³¹ Embora o papel possuía a marca d'água "1808", a história do 3.º Regimento de Infantaria posição do Hino. Conhecido até maio de 1822 como Regimento dos Uéis, o 3.º Regimento participou em 25 de agosto 1825 da recepção a D. Pedro I, que chegava à cidade.

Abaixo, apresentamos as formações portuguesas e brasileiras citadas no texto:

	Bandas Portuguesas				Bandas no Brasil			
	1793	1802	1810	ca 1826	ca 1800	1809	1817	1825
Flautim	1 (flautim?)	1	4	1	—	2	1 a 2	2
Flauta	—	—	—	—	—	—	—	—
Requinta	—	—	2	1	—	—	—	—
Clarinete	2 (oube?)	3	2	4	—	2	3 a 5	2
Trompa	2	2	2	2	—	2	2	2
Clarim	1	1	2	2	—	2	1 a 2	2
Fagote	1	1	2	1	—	1	1 a 2	—
Trombone	—	—	—	—	—	—	—	—
Serpente	—	—	1	1*	—	—	1 a 2	1
Perfusão	2	3	1	1	—	—	—	1*
TOTAL	9	11	16	13	5	8	11 a 16	12

* Em ambas as partituras, Basso e Basso referem-se a um baixo instrumental genérico.

³⁰ Tendo determinado que os Batalhões de Infantaria nos. 11 e 15 e de Caçadores no. 3, que compõem a Divisão, que ultimamente mandou vir de Portugal, tenha cada um sua respectiva Banda de Música, sou servido a aprovar, para esta a criação e regulamento e Plano, que com esta tenha assinada por Thomaz Antonio de Villanova Portugal, do meu Conselho, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino, carregado inteiramente da Repartição dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, O mesmo Ministro e Secretário do Estado o tenha assim entendido, e o faça executar com os despachos necessários. Coleção das Leis do Brasil de 1817. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890.

³¹ Em maio de 1822 o antigo Regimento dos Uéis passou a ser 3.º Regimento de Infantaria de Melcias na cidade de São Paulo. Em 25 de agosto 1825 o regimento participou da recepção a D. Pedro I, que chegava à cidade, o que pode tê-lo motivado a compor o hino. Cf. RODRIGUES, Washi J. *Tropas Paulistas de Ouirica*. São Paulo: Governo do Estado, 1978, p. 71.

³² Cf. RODRIGUES, Washi J. *Tropas Paulistas de Ouirica*. São Paulo: Governo do Estado, 1978, p. 71.

Como se pode observar, a *Marcha de Gomes da Rocha* não se enquadra nos três modelos abordados; a formação portuguesa de 1793 e 1802 e a brasileira de 1809 estão a meio caminho de se tornarem mistas, pois já incorporaram os instrumentos de percussão, mas ainda não adquiriram totalmente instrumentos de reforço melódico (flautins, clarinetes e requintas) e baixos (trombones e serpente), o que já se verifica nas bandas portuguesas de 1810 e 1827 e nas brasileiras de 1817 e 1825.

6. Conclusões

A manutenção dos padrões culturais que a aristocracia praticava no comando das forças armadas luso-brasileiras contribuíram para a criação e manutenção de bandas de música dentro dos corpos militares, um "luxo" que os comandantes e oficiais dos corpos militares usufruíam desde a segunda metade do século XVIII até o início do século XIX.

Em Portugal, as evidências indicam que a instrumentação das bandas de música selecionistas percorreu um caminho semelhante ao verificado em outras partes da Europa, das bandas de oboes para as de bandas de harmonia e para a banda mista. Também pode-se concluir que a presença de bandas nas forças armadas portuguesas é anterior à época suposta até o momento.

A vinda da família real certamente contribuiu para o desenvolvimento das bandas militares no Brasil, mas a importância atribuída à Banda da Brigada Real deve ser reavaliada, pela existência de bandas semelhantes às formações portuguesas antes de 1808 e pela falta de estudos sistemáticos que tragam à luz novas fontes documentais, tanto sobre a Banda da Brigada Real ou sobre os conjuntos contemporâneos a ela. O que realmente existe são lacunas intensas em quase tudo que diga respeito a elas: seu repertório, seus músicos, seus instrumentos, sua atuação.

7. Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2v.
- BINDER, Fernando. *Novas fontes para o estudo das bandas de música brasileiras*. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 5. 2002, Juiz de Fora. Anais... Juiz de Fora: Centro Cultural Pro-Música, 2004. p. 199-206.
- BLUTEAU, Rafael. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Ed. retomada e aum. por Antônio de Moraes Silva. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. 2v.
- BORBA, Tomás. GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário Musical Ilustrado*. Lisboa: Cosmos, 1956-1958. 2v.
- BRUM, Oscar da Silveira. *Conhecendo a banda de música: fanfaras e bandas marciais*. São Paulo: Ricordi, [1967].
- CAMUS, Raoul F. *Military Music of the American Revolution*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1976.
- COSTA, Francisco Augusto Pereira da. *Anais pernambucanos 1493-1850*. Edição fac-similar. Recife: FUNDARPE, Diretoria de Assuntos Culturais, 1983. 10v.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário musical*. 2. ed. Lisboa: Typ. Lallierant, 1899.
 VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biográfico de músicos portugueses: história e bibliografia da música em português*. Lisboa: Sombertin, 1900. 2v.
 WOODWARD, Patricia J. *Jean-Georges Kastner's *Traité Général D'instrumentation*. A Translation And Commentary*. 2003. Dissertação (Mestrado em Musical). University of North Texas. Denton, 2003. [original: KASTNER, Jean-Georges. *Traité général d'instrumentation*. Paris: s. n., 1837]

- COLLECÇÃO / DA / LEGISLAÇÃO PORTUGUEZA / DESDE A ÚLTIMA COMPILAÇÃO / DAS ORDENAÇÕES. / REDIGIDA / PELO DESEMBARGADOR / ANTONIO DELGADO DA SILVA. / LEGISLAÇÃO DE 1791 A 1801. / [...] Lisboa: / NA TYPOGRAFIA MARGENSE / ANNO DE 1828. / Com licença da Meza do Desembargo do Paço. / Travessa das Mouras N.º 21
- SILVA, Leonardo Dantas. (org.) *Bandas musicais de Pernambuco: origens e repertório*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria do Trabalho e da Ação Social, Fundo de Amparo ao Trabalhador, 1998.
- CUTILEIRO, Alberto. *Alguns subsídios para a história da Banda da Armada*. Lisboa: Centro de Estudos de Marinha, 1981.
- ENCICLOPÉDIA da música brasileira. São Paulo: Art Editora, 1977. 2v.
- MARQUES, Fernando Pereira. *Exército e Sociedade em Portugal: no declínio do antigo regime e advento do liberalismo*. Lisboa: Alia, 1989.
- MATTOS, Raimundo José da Cunha. *Repertório da legislação militar*. Rio de Janeiro: Typographia Imperial de F. De Paula, 1837-1846. 3 vol. v.3, p.219-220.
- MORLEY-FEGGE, Reginald; BAINES, Anthony C. BASS HORN. In: *Grove Music Online*. [s.l.]: Oxford University Press, [2001]. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 9 nov. 2005.
- NEERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1991.
- POLK, Kell et al. *BAND*. In: *Grove Music Online*. [s.l.]: Oxford University Press, [2001]. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 2 out. 2002.
- PRADO Jr., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, Publifolha, 2000.
- REIS, Dalmiro da Trindade. *Bandas de Música, Fanfarras e Bandas Marciais*. Rio de Janeiro: Eulenstein Música, 1962.
- [ROCHA, Francisco Gomes da]. *Marcha*. Mary Angela Biazon (transcrição). In: DUPRAT, Regis; BIAZON, Mary A. *Música do Brasil Colonial - III*. São Paulo: Edusp, Museu da Inconfidência, 2004. p.95-97.
- RODRIGUES, Washi J. *Tropas Paulistas de Cultura*. São Paulo: Governo do Estado, 1978.
- SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Ed. do Autor, 1985.
- SILVA, Leonardo Dantas. 500 anos de fé: A música das procissões. In: BRUSCKY, Paulo. *Marchas de procissão*. Recife: CEPE, Governo do Estado de Pernambuco, 1998.
- SINZIG, Pedro. *Pelo mundo do som: dicionário musical*. 2. ed. Rio de Janeiro: Kosmos, 1959.
- SUPLEMENTO / A / COLLECÇÃO / DE / LEGISLAÇÃO PORTUGUEZA / DO DESEMBARGADOR / ANTONIO DELGADO DA SILVA. / PELO MESMO / ANNO DE 1791 A 1820. / [...] Lisboa: / NA TYP. DE LUIZ CORREIA DA CUNHA. / ANNO DE 1847. / costa do castello N.º 15. = = 1. Andar
- TARR, Edward. *Die Musik um die Instrumente der Charamela Real in Lissabon*. In: *Forum musicologicum: Basler Studien zur Interpretation der alten Musik*, Zürich, v. 2, 181-229, 1980.
- TINHOBRÃO, José Ramos. *Música Popular, os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.
- VAINFAS, Ronaldo (dir.). *Dicionário do Brasil Colonial 1500 – 1828*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.