

MANUELA AREIAS COSTA

NOTAS SOCIAIS: AS PRÁTICAS DA BANDA DA *SOCIEDADE MUSICAL*

SÃO CAETANO (1890-1930)

Monografia apresentada ao Curso de História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em História.

Orientador: Francisco Eduardo de Andrade

Mariana

Instituto de Ciências Humanas e Sociais – UFOP

2010

Ao meu avô, o grande cantor João Salústio Areias
de Oliveira e a todos os músicos
de bandas das Minas Gerais.

AGRADECIMENTOS

É uma tarefa muito difícil lembrar-me de todas as pessoas que me auxiliaram no decorrer dessa pesquisa, fornecendo livros, artigos, informações, trabalho e amizade. Porém, tentarei recordar-me de todos.

- Ao meu orientador Francisco Eduardo de Andrade, por acreditar no meu projeto e pelas críticas bastante sinceras e construtivas;
- Aos meus pais, pelo apoio que me ofereceram, mesmo sem entenderem a razão de sua filha ter decidido ser professora de história. Principalmente ao meu pai, meu grande mestre;
- À minha irmã Raphaela, jóia rara da minha vida;
- A todo o pessoal da banda da *Sociedade Musical São Caetano*, pela boa vontade e apoio dessas pessoas que não mediram esforços para que as informações necessárias para o desenvolvimento dessa pesquisa chegassem até mim;
- Aos professores do ICBS, que sempre me ajudaram ao longo de minha graduação, agradeço principalmente à Valéria Mara da Silva, Celso Tavera, Marco Antonio Silveira e Álvaro Antunes;
- Aos funcionários do ICBS, que sempre foram muito atenciosos comigo ao longo desses quatro anos;
- Ao Kléverson Lima, por contribuir com informações sobre o ASC;
- A todos os funcionários do *Arquivo da Câmara Municipal de Mariana*, a todos os alunos que trabalharam ou que trabalham voluntariamente no *Arquivo de São Caetano*, aos funcionários do *Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana* e aos amigos do *Museu da Música de Mariana*;
- Ao meu padrinho e grande professor de história, Gilberto Alves da Cunha, pelos “papos” sempre proveitosos, livros e boa música;
- Aos meus grandes amigos que me auxiliaram ao longo dessa pesquisa;
- E a todos aqueles que colaboraram com uma palavra de incentivo, um e-mail, um sorriso e ainda de quebra aturaram o meu mau humor.

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma investigação das práticas musicais detectadas num conjunto documental sobre a banda da *Sociedade Musical São Caetano*, entre o período de 1890 a 1930. Esses documentos foram produzidos ou acumulados por membros da família Ramos que faziam parte de tal banda e residiam no distrito de São Caetano (atual Monsenhor Horta), oriundo do município de Marina, em Minas Gerais. Daremos ênfase nesse trabalho à análise sobre as práticas culturais e representações dessa banda. Uma multiplicidade de traços e indícios nos leva a perceber o quanto a música em São Caetano manteve relações com o universo social. Para tanto, consideramos que as bandas de música estão inseridas num mundo de pluralidade cultural, e de configurações sociais repleta de conflitos e diálogos.

ABSTRACT

This research proposes an investigation about the musicals practices detected in the collection of documents obtained from *São Caetano Music and Society (SMSC)* music band, from 1890 to 1930. These documents were elaborated or accumulated by members of Ramos family which were part of *São Caetano Music and Society (SMSC)* music band. They lived in São Caetano's district which is nowadays known as Monsenhor Horta. It will give emphasis to the analyses of the cultural practices and representations of that band. Furthermore this work present several traces and signs which demonstrate the relations among the music and the social universe. That music band was inside a world with of so many cultures, and social configurations replete of conflicts and dialogues.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Lateral esquerda do sobrado, São Caetano, Mariana (MG). 2003.....	89
Figura 2: Uniformes dos músicos do 2º <i>Batalhão de Infantaria</i> .1850.....	89
Figura 3: Banda <i>São Benedito</i> de Botucatu (SP). 1915.....	90
Figura 4: Foto da banda <i>Bom Jesus de Matozinhos</i> de Ouro Preto (MG). 1933.....	90
Figura 5: Foto da banda da <i>Sociedade Musical São Caetano</i> , São Caetano, Mariana (MG). Década de 20.....	91
Figura 6: Cartão-postal (F-017), Rio de Janeiro. 1937.....	91
Figura 7: Partitura musical manuscrita. Modinha <i>Juramento de ...</i> , São Caetano, s/d.....	92
Figura 8: Foto da banda da <i>Sociedade Musical São Cetano</i> , São Caetano, s/d.....	92
Figura 9: <i>Catálogo de bons livros e músicas sacras e profanas</i> - editado pela Administração da Editora Vozes, Petrópolis. 1925.....	93
Figura 10: Jornal <i>O Malho</i> , Rio de Janeiro, s/d.....	93
Figura 11: Partitura Musical. Dobrado com o timbre da <i>Loja Cardozo</i> , Rio de Janeiro,s/d...94	
Figura 12: Jornal <i>O Malho</i> , Rio de Janeiro, s/d.....	94
Figura 13: Catálogo de Instrumentos do Estabelecimento Comercial <i>Pedro Weingrill e Filhos</i> , São Paulo. 1925.....	95
Figura 14: Catálogo do Estabelecimento Comercial <i>José D´alo e Filho</i> . São Paulo. 1908....	95

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Composição regional da população livre em Minas Gerais (1831-1832), segundo a cor e origem.....	38
Gráfico 2: Composição regional da população livre da região mineradora central-leste (1831-1832), segundo cor e origem.....	38
Gráfico 3: Composição regional da população escrava em Minas Gerais (1831-1832), segundo a cor e origem.....	38
Gráfico 4: Composição regional da população escrava da região mineradora central-leste (1831-1832), segundo cor e origem.....	38
Gráfico 5: Porcentagem de negros e pardos na população total de Minas Gerais. 1872.....	39
Gráfico 6: População Livre/Escrava na região de Minas Gerais. 1872.....	39
Gráfico 7: Ocupação dos setores econômicos em São Caetano. 1804.....	56
Gráfico 8: Ocupação do setor secundário em São Caetano. 1804.....	56
Gráfico 9: Distribuição da população por setor econômico e ocupações selecionadas (em nº absoluto), São Caetano , 1821.....	57
Gráfico 10: Quantidade de casas de negócios em São Caetano. 1821-1919.....	58
Gráfico 11: População Livre/Escrava, São Caetano. 1819-1822.	58

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Ferrovias brasileiras. 1869-188249

Tabela 2: Levantamento das revistas do AMH. 1904-192866

LISTA DE ABREVEATURAS

AEAM: Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana

AHMI: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência

ASC: Arquivo Privado de São Caetano

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
 CAPÍTULO I - A formação das bandas no Brasil e sua disseminação em Minas Gerais.	
1. A trajetória das bandas civis e as apropriações militares	24
1.1. Minas das bandas: música, mestiçagem e a difusão das bandas em Minas Gerais.....	35
 CAPÍTULO II - Mariana e São Caetano no limiar da modernização.	
2. Mariana no jogo entre o “tradicional” e o “moderno”.....	44
2.1. São Caetano: expectativas de modernização	55
 CAPÍTULO III - A banda da <i>Sociedade Musical São Caetano</i> e os dialogismos culturais.	
3. Os músicos	59
3.1. O repertório	68
3.2. Os instrumentos	69
3.3. Entre o “sagrado” e o “profano”.....	70
 CONCLUSÃO	 73
 FONTES	 75
 BIBLIOGRAFIA	 79
 ANEXOS	 88

INTRODUÇÃO

Daremos ênfase nesse trabalho à análise das práticas da banda da *Sociedade Musical São Caetano*, oriunda do distrito de São Caetano ¹ (atual Monsenhor Horta), da cidade de Mariana, Minas Gerais. Partimos da conjuntura de que as práticas musicais se inserem no plano das práticas culturais, pois consideramos que o campo cultural é dinâmico, com significados variáveis e historicamente condicionados. Para tanto, constituiremos a nossa reflexão a partir dos conceitos de práticas, representações e apropriações, apresentados por Roger Chartier. ² Segundo este, a História Cultural dirige-se às práticas e representações que de maneira plural e contraditoriamente, dão significado ao mundo. ³ Sendo assim, propomos que as bandas também estão inseridas nesse universo de pluralidade cultural, onde culturas polifônicas se articulam num solo “móbil”, repleto de conflitos e diálogos sociais.

Ao contemplar o recorte temporal que envolve os anos de 1890 a 1930 (Período Republicano), a partir do estudo das práticas dessa banda também pretendemos apreender algumas questões sobre a fase de modernização de caráter nacionalista que se deu no país. Cabe ressaltar que essa época foi marcada tanto pela modernização técnica de grande parte das cidades brasileiras, quanto pelas múltiplas construções simbólicas ligadas ao novo viver, cuja apropriação de alguns símbolos modernizadores influenciou a sociedade de todo o país durante esta época abordada. ⁴ É relevante ressaltar que neste período os republicanos buscavam cada vez mais a criação de uma identidade para a nação brasileira e as bandas tiveram o papel fundamental nessa construção.

A música tocada pelas bandas era apropriada como signo de modernidade, desenvolvimento e opulência, reforçando a imagem que se queria construir da cidade no final

¹ O distrito de São Caetano foi elevado à freguesia no ano de 1742, vindo a se chamar Monsenhor Horta no ano de 1943(Cf. BARBOSA, 1971, p.293).

² “Mais do que conceito de mentalidade, ela (representação) permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída, pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns ‘representantes’ (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade” (CHARTIER, 1990, p.23.)

³ CHARTIER, *Op. cit.*, p.2.

⁴ Cf. CARVALHO, 1990, p.32.

do século XIX e começo do XX. Sendo assim, essas instituições musicais colaboraram para a construção de uma identidade musical para a nação. Seus músicos contribuíram para esse ideal republicano, pois, cabe lembrar que a banda também pode ser vista como espaço de diálogo, construção e afirmação de uma determinada identidade.

Neste âmbito, sugerimos que o distrito de São Caetano, em sua tênue divisão entre o espaço urbano e rural, a partir de tais apropriações culturais, sintonizou-se a sua maneira às novas projeções constituídas sobre o progresso e modernização. É justamente nesse ambiente marcado pela prática cultural que remonta a tradição colonial, mas permeado pelas apropriações de novos discursos, costumes e representações, que gostaríamos de evidenciar alguns aspectos sobre as práticas identificadas no interior de sua banda de música.

Para tanto, ressaltamos que as bandas de músicas civis de caráter mais moderno, surgiram no Brasil no começo do século XIX. Ao longo do tempo essas bandas passaram a representar uma das instituições mais populares e uma das principais manifestações culturais do país, contribuindo para a formação de músicos destinados a orquestras e para evolução de outros gêneros musicais em voga no período.

Considerando a relevância das bandas de música em Minas, podemos dizer que, fruto de uma tradição musical marcada pela valorização da música religiosa, que vem de tempos remotos do Brasil colonial, as instituições de bandas de música foram pioneiras no interior da região mineira, exercendo um papel de suma importância no quadro cultural dessa sociedade. Desse modo, no final do século XIX e começo do XX houve uma intensa movimentação das bandas em Minas Gerais, a ponto de o musicólogo Curt Lange escrever em seu livro, *A música em Minas Gerais*, que o século XIX em Minas foi acima de tudo a época das bandas de música.⁵

Pelo fato da grande inserção das bandas de música em Minas, particularmente nos antigos centros agro-mineradores, que esta pesquisa se detém em analisar a atuação da banda da *Sociedade Musical São Caetano*, do núcleo de São Caetano. Essa instituição, assim como outras bandas civis brasileiras, teve que conviver com várias mudanças temporais. Portanto, preocupada com o processo de interação com as novas experiências, adotadas no mundo moderno, a banda de São Caetano se inscreveu numa dinâmica em que novas práticas culturais foram elaboradas frente a um novo viver, processo que implicou em apropriações culturais para a construção de uma identidade que a legitimasse frente à sociedade da época.

⁵ REZENDE, 1982, p.54.

Tal banda esteve tradicionalmente presente em todos os acontecimentos da vida social de seu distrito, confundindo por vezes a sua trajetória com a história de São Caetano. Embora cultivasse práticas tradicionais, em meio à apropriação de alguns elementos tidos como modernos, essa sociedade musical também estava comprometida com os valores da nova ordem, inserindo-se num quadro de trocas culturais permanentes.⁶ Suas práticas no âmbito musical refletiram e expressaram um espaço social dotado de sentidos particulares. A disseminação de conjuntos representativos contribuiu para a criação de hábitos característicos dessa banda, ajudando assim, a criar certos “estilos culturais” em torno dessa instituição que ainda se conserva.

O presente trabalho pretende reunir as informações sobre o universo musical não propriamente como uma “história das bandas de música”, abordando o seu aspecto formal, mas como uma sondagem dos ambientes, as circunstâncias por onde a música circulava, como ela era apropriada e quais os significados atribuídos a ela. A análise da banda da *Sociedade Musical São Caetano*, pode nos fornecer indícios importantes sobre a vida sociocultural de seus músicos, as ocasiões em que se apresentavam, o perfil do público que participou de suas apresentações, o tipo de instrumento utilizado pela mesma e os gêneros musicais reunidos no seu repertório. Esses aspectos colocados em cena, por meio de suas práticas culturais, nos informam como foram constituídas diferentes identidades no quadro social local e regional (Minas Gerais).

Partindo do fato dessa específica banda ainda não ter sido estudada e a importância dessa instituição no processo de formações de identidades sociais, é que se faz necessária a investigação minuciosa de sua trajetória histórica. Contudo, a nossa proposta é de analisar a banda da *Sociedade Musical São Caetano* contemplada pelos habitantes de São Caetano e de Mariana, a partir de suas práticas (incluindo: imagens, discursos, símbolos, atos e gostos musicais), nas quais elas procuravam construir suas posturas e identidades sociais no âmbito da República, modos de ser dinâmicos que se forjavam entre o “novo” e o “tradicional”. Nesta perspectiva, as sociedades musicais de bandas podem ser vistas como instituições que em um dado momento um grupo ou coletividade projetou simbolicamente a sua representação de

⁶ Para o antropólogo Sahlins, a cultura está sempre em transformação. Esta dinâmica cultural acontece em decorrência dos encontros culturais e por isso a “ordem cultural” tradicional, como denomina Sahlins, às vezes se fragmenta na tentativa assimilar as novas experiências. Os encontros culturais podem gerar assimilação à rejeição via adaptação e resistência, e assim, as novas experiências ameaçam e depois solapam as antigas categorias. (SHALINS, 1990, pp. 7-10, *passim*).

mundo.⁷ Assim, pretendemos confirmar a hipótese de que pelas sociedades musicais obtemos contato com diferentes formas de produções simbólicas inscritas na vida social da época, onde os diálogos culturais tornam-se um dos alicerces mais importantes para entendermos as práticas de bandas de música.

Tais práticas podem ser vistas como a expressão de projetos e lutas culturais contraditórias de uma determinada época, dessa forma elas são “historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constrói [...]”.⁸ Assim sendo, elas são consideradas complexas e ajudam a construir um mundo repleto de representações. Justamente por toda essa complexidade, tornou-se cada vez mais difícil pensarmos a música na fronteira de conceitos tradicionais de música erudita e popular, sobretudo, porque as práticas musicais na América permitiram historicamente as mais inusitadas formas de misturas, fusões, hibridizações, circulações e difusões entre variadas culturas musicais.

Pensando nas vias dessa mistura e nas diretrizes da linguagem musical, Maurício Monteiro afirma que o mestiço foi o mais hábil reproduzidor de idéias vindas do Ocidente, entre elas estão às noções de música. Mas, houve também uma construção de uma linguagem musical original que se distinguia de mera transposição de modelos europeus.⁹ No entanto, as práticas culturais foram transportadas para as Américas, mas de forma adaptada às condições locais. Os músicos mestiços cultivaram nos seus limites uma música que mantinha características originais, através de novas combinações de culturas afro-americanas e européias.

Enquanto alguns teóricos consideravam as pessoas comuns passivas ao apropriarem de práticas de outra cultura, Michel de Certeau, contrariamente, argumentava ressaltando a questão da inventividade nas produções. Para ele, as pessoas comuns faziam seleções a partir de um repertório criando novas combinações, colocando em novos contextos aquilo que haviam se apropriado. Essa construção do cotidiano por meio de práticas de apropriação é parte do que Certeau chamou de *táticas*. “Os dominados, sugere ele, empregam táticas, mais que estratégias, porque sua liberdade de manobra é restrita e opera dentro dos limites estabelecido por outros”.¹⁰

⁷ Cf. VOVELLE, 1991, p.70.

⁸ CHARTIER. *Op. cit.*, p.28.

⁹ Cf. MONTEIRO, 2006, p. 1-14, *passim*.

¹⁰ CERTEAU, *apud*, BURKE, 2005, pp.103-104.

Neste sentido, Gruzinski também se manifesta dizendo que a *Ocidentalização* longe de ser incompatível, está indissociável da *mestiçagem*.¹¹ O cruzamento da cultura indígena-americana com a cultura européia aconteceu de modo complexo e esse fato marcou a história americana num determinado momento, transformando a nova “realidade” sob a égide da *mestiçagem*. As adaptações das práticas e crenças indígenas a essa nova “realidade”, inspiraram as manifestações mais sutis, resultando em *bricolagens* de diferentes elementos por parte dos indígenas.¹² Ainda segundo o autor, desde os primeiros tempos a noção de cópia revelou-se flexível, “variando da reprodução exata e a cópia fiel à interpretação inventiva”.¹³

No caso do Brasil, as representações no âmbito musical aparecem no sentido de *transculturização*, que significa “a interação recíproca entre duas culturas, a européia e a afro-americana, em oposição à *aculturação*, em que se supõe que a influência se dê em um só sentido”.¹⁴ A reprodução no sentido de *aculturação* é muito difícil de operar, porque tudo o que foi recebido é sempre diferente do que foi originalmente transmitido. Os receptores, de maneira consciente ou inconsciente, interpretam e adaptam as idéias, costumes, imagens e tudo o que lhes é “apresentado”, conforme suas necessidades e possibilidades.

O que chamamos hoje de música brasileira, é formada no cruzamento afro-europeu basicamente, pois o encontro das duas tradições culturais ocorreu intensamente e assumiu proporções notáveis. A população mestiça era grande e o hibridismo cultural atingiu toda a sociedade, embora a impermeabilidade de certos costumes também se fizesse presente ainda que camuflada.

Essa relação de confronto se apresenta no universo musical brasileiro como um diálogo criativo, onde fusões das mais variadas e misturas desiguais tornaram-se um dos alicerces mais relevantes para compreendermos a diversidade cultural brasileira. Através dessa perspectiva percebemos a coexistência e interação entre o erudito e o popular.

Na tentativa de superar o dualismo entre cultura popular e cultura erudita, Ginzburg recuperou as idéias de Bakhtin sobre a *circularidade das culturas*, defendendo a influência recíproca entre a cultura erudita e a cultura popular. Conforme as idéias do autor, a cultura popular se define também pelas relações que se mantêm com a cultura dominante, filtrada pelas classes subalternas de acordo com seus próprios valores e condições de vida.¹⁵ É através

¹¹ GRUZINSKI, 2001, p.296.

¹² *Ibid*, p.284.

¹³ *Ibid*, p.106.

¹⁴ BURKE, 2006, p. 227.

¹⁵ Cf. VAINFAS, 1997.

do propósito da cultura popular e erudita - já que a cultura letrada filtra a seu modo os elementos da cultura popular - que Ginzburg propõe o conceito de *circularidade cultural*, exemplificando através da história do moleiro Menocchio. Este caso demonstra a inviabilidade de se distinguir de antemão o popular do erudito.

Para Chartier, chamar de popular o que é criado pelo povo, ou aquilo que lhe é destinado, gera interpretações falsas. Conforme as idéias do autor, o importante é identificarmos as práticas culturais, as representações e produções que cruzam e imbricam diferentes formas culturais.¹⁶ Partindo das abordagens tecidas por Chartier, consideramos a história cultural como um processo de interação entre diferentes culturas, onde cada grupo se define em contraste com os outros, mas cria seu próprio “estilo cultural”. Os elementos culturais vão sendo apropriados através de uma tela ou filtro, que permite a entrada de novos elementos, mas excluem outros, assegurando desse modo que as mensagens recebidas sejam em alguns aspectos diferentes das mensagens originalmente enviadas.¹⁷

Durante um bom tempo os trabalhos sobre o universo da música brasileira estabeleceram uma diferenciação discutível entre música erudita, popular e folclórica. Porém, essa problemática passou a ser cada vez mais posta em xeque por uma série de pesquisadores, por causa da dificuldade de se compreender a história da música brasileira em conceitos estanques (popular; erudito). Portanto, a música brasileira é resultado de encontros culturais entre diversos segmentos da sociedade, englobando etnias, classes sociais, tradições e modernidades, em um processo dialético repleto de tensões.

Rejeitando a visão simplesmente dicotômica que separa a cultura popular da cultura erudita, alguns estudiosos passaram a relacionar a cultura popular na perspectiva do hibridismo cultural, salientando que é mais proveitoso estudar as interações entre a cultura erudita e a cultura popular do que tentar definir o que as separa, demonstrando mais importância em relação às modalidades diferenciadas pelas quais os conjuntos culturais são apropriados.¹⁸ “Assim, uma parte importante de todo o processo de trabalho atual, deve ser definido em termos que não é fácil isolar, teoricamente, as atividades culturais. Não é fácil [...] devido à integração e à complexidade dos processos [...]”.¹⁹

¹⁶ Cf. CHARTIER, *Revista Estudos históricos*, 1995, pp.177-328.

¹⁷ Cf. FOUCAULT, *apud*, BURKE. *Op. cit.*, p.249.

¹⁸ Tal perspectiva pode ser percebida no trabalho de: CONTIER, 2007, pp.173-194. Entrevista concedida à *Revista de História*; TRAVASSOS, 2007, pp. 129-152.

¹⁹ WILLIANS, 1992, p.230.

Através da inspiração de trabalhos recentes que têm procurado priorizar esse tipo de interpretação, compreendemos que as práticas de bandas de música também são resultantes de significativa miscigenação, e a mistura de características vem a nos oferecer um caminho para pensarmos na inserção da banda num quadro de apropriações culturais. Embora apropriassem de elementos de outras culturas, a banda da *Sociedade Musical São Caetano*, conseguiu criar sentidos particulares, proporcionando assim, a disseminação de um “estilo cultural” em torno dela mesma. Afinal, foi por meio desse sincretismo - gerado pelas “apropriações” culturais - que essa banda pôde imprimir características próprias às suas práticas.

Como instituições sociais, as sociedades musicais incorporam sob a forma de categorias mentais e de representações coletivas as demarcações da própria organização social. Desta maneira, o universo das práticas das bandas de música está relacionado com um sistema de símbolos,²⁰ significantes e decifráveis que ao serem decodificados, nos informam o contexto histórico no qual o grupo de músicos se inscreve, revelando-os como agentes sociais e personagens históricos de seu próprio tempo.²¹

Neste sentido, as práticas musicais no âmbito das bandas podem nos fornecer informações sobre formas de difusão de certas representações e produções simbólicas, inscritas na vida social. O autor Jorge Santiago, por sua vez, tece considerações a respeito das bandas de música dizendo que:

Dotadas de representações, de símbolos, de emblemas de uma prática social que as legitima, lhes dão uma função social e a qual é preciso assegurar a proteção, as sociedades musicais têm um papel a desempenhar: aquele de ser, através do reconhecimento público, agentes de reunião e da interação entre as diferentes partes da população urbana.²²

Essas sociedades musicais se apresentam como lugares onde se articulam idéias e imagens, ritos e práticas que exprimem a via escolhida pelo grupo para a sua inserção na sociedade, melhor dizendo, elas constroem espaços de sociabilidade, afirmando uma determinada cultura e identidade.²³ Chartier salienta, que as práticas visam fazer reconhecer

²⁰ Segundo Castoriadis, tudo que se apresenta no mundo social-histórico, está indissociavelmente entrelaçado com o simbólico. Para o autor os atos, individuais e coletivos são impossíveis fora da rede simbólica. Os sistemas simbólicos sancionados ligam a símbolos (a significantes), significados (representações). Cf. CASTORIADIS, 1982, p.142.

²¹ Sobre esse tipo de discussão, Cf. ELIAS, 1995, pp.10-45, *passim*.

²² SANTIAGO, 1997/1998, pp.190-191.

²³ *Ibid*, p. 190.

uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar frente ao mundo, significar simbolicamente um estatuto ou uma posição.²⁴ “Através da música, a religião, as demonstrações cívicas e as práticas de entretenimento podem criar seus discursos e expressar seus conteúdos”.²⁵ Deste modo, as bandas de música participam efetivamente de uma linguagem social. A presença nas festas civis, políticas ou religiosas nas quais se apresentam faz com que elas incorporem, cada vez mais, outros e “novos” discursos sociais. Assim, as bandas de música se apresentam como lugares de apropriações forjadas a cada tempo e ao gosto de um grupo músicos formados por “profissionais liberais”. A forma com que a história social da banda é constituída implica na “construção” ou “produção” da realidade por meio de representações.

Conforme procuramos ressaltar, pretendemos enfatizar neste trabalho os encontros culturais, como se dão os diálogos e os sincretismos nas práticas musicais, destacando as formas de interações e os *dialogismos culturais* existentes no mundo das bandas de música. Através desse viés teórico-metodológico, consideramos imprescindível estudar o hibridismo cultural, num universo amplo de conhecimento, onde os elementos apropriados e resignificados são vistos como historicamente híbridos.

Contudo, nos últimos anos um grande número de estudos vem direcionando a sua perspectiva metodológica para exploração de conceitos propostos por Bakhtin. Os termos *dialogismo*, *intertextualidade* e *carnevalização* estão sendo cada vez mais utilizados nos debates que caracterizam as formas de pensar a linguagem geral, a psicologia e a história da cultura.

As orientações bakhtinianas se voltam para o campo dos estudos lingüísticos e literários, considerando a questão da *intertextualidade* do discurso, e do diálogo entre lingüística interna e a lingüística externa do texto. O conceito de *intertextualidade* concerne ao processo de construção, reprodução ou transformação do sentido. Devemos observar que a intertextualidade no que se refere à Bakhtin, é antes de tudo representada pelas vozes que se falam e polemizam no texto. Este diálogo, usado como recurso metodológico, estabelece a relação entre linguagem e contexto sócio-histórico da interação. Bakhtin nos mostra que uma rede de textos da cultura se dialoga de modo conflitante e contratual. Através da literatura carnavalesca, principalmente ao descrever as festas medievais na obra de Rabelais, Bakhtin aponta a multiplicidade de vozes que operam nos textos, ou seja, o autor chama atenção para

²⁴ CHARTIER, *Op. cit.*, p.23.

²⁵ MONTEIRO, *Op. cit.*, p.36.

as *polifonias*, as diferentes vozes ou gêneros da fala que podem ser ouvidas em um texto. A *carnavalização* ocorre pelo encontro de diferentes vozes que dialogam no texto e que podem ajudar a entender o carnaval.²⁶

A proposta de Bakhtin e a análise dos significados textuais contribuíram para elucidar o nosso tratamento das fontes e compor o objeto de pesquisa. Para tanto, é necessário evitarmos a visão cultura hegemônica, que não vê as variedades e conflitos. As apropriações culturais fazem com que criamos nossas misturas sincréticas de maneiras bem mais originais do que esperamos.

O conceito de *dialogismo* inspirado na teoria de Bakhtin será usado aqui como recurso metodológico compreendendo as práticas culturais reais dos músicos da banda da *Sociedade Musical São Caetano* - comportamentos, condutas, interpretações, produtos - no plano dos *dialogismos culturais*.²⁷ Assim, as bandas possuem a capacidade de evidenciar sempre novas representações culturais, de trazer na sua base uma *polifonia de vozes*: o diálogo com diferentes dimensões temporais e culturais. Desta forma, o exercício das práticas culturais das bandas de música está inserido na perspectiva da linguagem social, cujo dialogismo cultural vem a nos oferecer ferramentas para entendermos a construção da produção artística dos músicos da banda, como foram desenvolvidos os diálogos e como ocorreram os atravessamentos entre o discurso e a cultura.

Para alcançarmos tais orientações, a pesquisa focalizará nas práticas culturais da banda da *Sociedade Musical São Caetano* através da análise minuciosa das fontes documentais que englobam partituras musicais, correspondências, fotografias, catálogos de instrumentos e periódicos.

A maior parte desse *corpus* documental possui o caráter inédito e envolve o *Arquivo Privado de São Caetano*. O denominado arquivo é composto por dois fundos (*fundo Família Ferreira e Ramos e fundo Sociedade Musical São Caetano*) e caracteriza-se como um arquivo privado, cuja sua unidade de sentido pode ser rastreada em quem o produziu, ou seja, nas pessoas que acumularam os documentos no exercício de suas atividades.²⁸ No entanto, a documentação que envolve tal arquivo, foi produzida ou recebida por dois núcleos familiares

²⁶ Cf. BAKHTIN, 1993.

²⁷ O termo *dialogia*, foi usado por Bakhtin “para descrever a vida no mundo das produções e das trocas simbólicas, [...] num universo composto de signos do mais simples, como dois paus cruzados formando uma cruz, até os enunciados mais complexos”. Bakhtin nos mostra que uma rede de textos da cultura se dialoga de modo conflitante e contratual. Cf. BARROS, 1999, p.10.

²⁸ Cf. VIANNA, 1986, p.65.

(Ferreira e Ramos) e pelos músicos da banda da *Sociedade Musical São Caetano*, ambos oriundos do distrito de São Caetano.

O fato que explica a existência do fundo *Sociedade Musical São Caetano*, nesse acervo privado, é que até meados do século XX algumas sociedades de bandas de música não tinham o costume de manter um arquivo documental próprio na sede da banda, e por essa razão muitos registros de suas práticas musicais ficavam guardados nas casas dos mestres e da diretoria da banda, ganhando assim, um âmbito privado. Contudo, a maior parte desses documentos foram produzidos e acumulados pela família Ramos que se dedicou durante alguns anos a atividade musical.

O *corpus* documental do ASC abrange o período de 1840 até 1940. Trata-se dos seguintes documentos: envelopes de cartas pessoais e comerciais, cartões de visita, correspondências diversas, fotografias, representações pictóricas, poemas, textos teatrais, catálogos, documentos comerciais e jurídicos, revistas e jornais sacros e profanos, e partituras musicais de variados gêneros (missas, ladainhas, maxixes, dobrados, valsas, tangos, polcas, lundus, *schottischs* e modinhas).

Sobre o fundo *Família Ferreira e Ramos*, podemos dizer que os dois núcleos familiares que produziram e receberam essa documentação, se aproximaram devido à relação conjugal de Vicente Ferreira e Bilica Ramos. Tal fato explica a junção e a mistura dos documentos de famílias diferentes. Conforme um depoimento local,²⁹ o casal morou num sobrado do distrito até a década de 1950. Após este período, os cônjuges se mudaram para Sabará e todos os documentos foram abandonados no “casarão” (ver no Anexo, p.88, FIG.1).

Em relação à trajetória desse arquivo, constatamos que no ano de 1993, alguns moradores de Monsenhor Horta, sensibilizados com o estado de abandono e degradação dos documentos, buscaram transferir o ASC para o *Instituto de Ciências Humanas e Sociais* (ICHS), da *Universidade Federal de Ouro Preto* (UFOP). Assim, todos os documentos foram acondicionados em caixas de papelão e enviados ao Instituto, onde foram colocados no *Arquivo da Câmara Municipal de Mariana*, permanecendo ali guardado durante seis anos. Em 1999, com a posse da documentação, porém ainda sem a autorização (ou doação) legal da família, os professores José Arnaldo Coêlho de Aguiar Lima e Ronald Polito (departamento de História/ICHS) deram início à separação, higienização e organização do conjunto documental. Do período de 1999 a 2008, alguns pesquisadores deram continuação ao trabalho

²⁹ RIBEIRO, Augusto (ex Maestro da Banda *Sociedade Musical São Caetano*). Entrevista concedida a autora na sede da própria banda, em 19 de abril de 2009.

de organização arquivística do ASC (denominado anteriormente como *Arquivo Histórico Monsenhor Horta*).

Contudo, foi no segundo semestre letivo de 2008, que o objeto dessa pesquisa começou a ser construído, porém, o objetivo inicial era de desenvolver uma proposta de arranjo documental para o *Arquivo Privado de São Caetano*, sob auxílio e coordenação do Prof. Dr. Francisco Eduardo de Andrade, atual coordenador do arquivo. Os documentos desse acervo foram analisados pessoalmente, com base na orientação dos textos de Arquivologia para a conceituação teórica e para a definição metodológica.

O seguinte trabalho contou com um programa organizacional arquivístico, seguido de higienização e de um plano de arranjo documental. Houve uma grande necessidade de propor esse arranjo, pois o maior problema que se encontra em tal acervo é em relação à desorganização dos documentos, o que significa um obstáculo ao acesso dos pesquisadores que queiram buscar alguma documentação sobre a história local.

Ao longo do desenvolvimento do projeto de arranjo documental realizado em 2008, e do processo de higienização e identificação dos documentos, observamos um grande *corpus* documental relacionado com a banda de música da *Sociedade Musical São Caetano*, abrangendo o período de 1890-1930. A partir da análise desse conjunto documental começamos a elaborar o objeto dessa pesquisa, determinando o tema e concebendo a problemática. Buscávamos compreender quem são os músicos que fazem parte dessa banda, quais são as práticas e representações disseminadas por essa banda e como um conjunto de representações colocadas em cena pode nos informar sobre a construção da identidade social dos habitantes de São Caetano. Assim, o foco voltou-se para as práticas musicais da banda do distrito, levantando as seguintes questões: qual metodologia seria a mais adequada para trabalharmos com esse tipo de documento e com quais fontes dialogar? As repostas para esses questionamentos ajudaram a definir o quadro metodológico deste trabalho.

Sendo assim, procuramos definir alguns procedimentos que tomamos em relação a documentação consultada. Portanto, sobre as partituras musicais compostas ou colecionadas por esses músicos, consideramos que elas nos fornecem pistas sobre as manifestações socioculturais de uma época. Para Napolitano, as fontes musicais (no caso, as partituras) ganham crescente espaço na pesquisa histórica e do ponto de vista metodológico são usufruídas pelos historiadores como fontes primárias novas.³⁰ Nos últimos anos os

³⁰ Cf. NAPOLITANO, *Op. cit.*, 2006.

historiadores descobriram a rica possibilidade que oferecem as fontes musicais para uma melhor compreensão da história. A música neste âmbito serve como fonte para o historiador, pois ela é suscetível de contribuir para a construção da historiográfica.

Desta forma, as partituras musicais nos oferecem um sentido sociocultural, ideológico e, portanto, histórico. Ao serem decodificados, os documentos musicais podem nos oferecer pistas sobre como a produção artística foi construída e como se deram as apropriações culturais. O *dialogismo* cultural está presente no documento musical, revelando o mundo no qual o compositor está inserido, como agente social e personagem histórico do contexto em que vive, destacando, desta maneira, o costume e o gosto da sociedade da época em evidência. Trata-se de apreender a construção desse gosto e o investimento simbólico. Através da análise das partituras musicais poderemos detectar aspectos que abrangem: a produção (o gênero musical produzido, o tipo de instrumentos usados pelo compositor) e a recepção (que envolvem os processos culturais que norteiam as formas e sentidos da apropriação da música em determinada época ou sociedade).³¹ Temos que levar em consideração também o papel dos indivíduos mediadores culturais,³² no caso aqui os compositores e maestros, pois esses circulavam em todos os segmentos mediadores da sociedade, entrecruzando culturas e mundos distintos.

As correspondências pessoais nos permitiram traçar as redes de relações desses músicos, dando-nos pistas para compreender o funcionamento da vida social dos músicos da banda. Segundo Kléverson Lima, as cartas pessoais aproximam o nosso olhar sobre as representações dos espaços constituídos pelas conexões íntimas, permitem que a nossa leitura entre em contato com valores, assuntos, apropriações e relações tecidas e intercambiadas entre um certo número de correspondências.³³

As análises iconográficas nos ajudaram a detectar certos tipos de espaços, vivências, o uso de alguns instrumentos, comportamentos e representações sociais. A fotografia aqui é utilizada como fonte para a composição do conhecimento histórico, pois ela comunica através de mensagens não-verbais, cujo significado constitutivo é a imagem. A metodologia usada com as fotografias é a histórico-semiótica, para a decodificação de símbolos que as compõe. Assim como o texto, as fotografias produzem pistas mútuas de interpretação e através da identificação minuciosa de elementos que compõe a sua configuração visual, podemos chegar

³¹ Sobre essa perspectiva metodológica utilizada em relação às partituras musicais, destacamos o trabalho do historiador: Marcos Napolitano. (*Op. cit.*, p.20).

³² Cf. VOVELLE, *Op. cit.*, p.207-24.

³³ LIMA, K., 2007, p.20.

a interpretações parciais do campo sociocultural.³⁴ Também serão utilizados relatos orais conectados em entrevistas individuais para a decifração das fotografias.

Acreditamos que as imagens são portadoras de mensagens discursivas e, por outro lado, são matrizes de práticas sociais. É pelo cruzamento da prática com a representação que se tornará possível desvendá-las. “A história embrenha as imagens, nas opções realizadas por quem a escolhe, uma expressão e um conteúdo composto através de signos, de natureza não-verbal, objetos de civilização, significados de cultura”.³⁵

Os catálogos de instrumentos nos permitiram traçar o fluxo de instrumentos introduzidos na instituição. Os anúncios de instrumentos nessa época foram intermináveis e se repetiam na medida em que novos instrumentos chegavam às lojas de comerciantes estrangeiros. A apropriação de instrumentos pela banda nos revela o consumo do produto em torno de um tipo “modal”.

Já a análise de revistas e jornais que circularam na região, nos deu pistas sobre a apropriação de novos hábitos introduzidos no espaço cultural de Mariana e no distrito de São Caetano. Alguns periódicos recebidos pela família Ramos nos forneceram informações sobre práticas de leituras realizadas pelos músicos da banda, membros dessa família. Focamos em buscar sinais de grifos, vestígios de leitura para obtermos indícios de apropriações feitas por esses leitores.

As inscrições presentes nos textos oferecem rastros de identidade. Desta forma, algumas marcas presentes nos textos, possibilitam a averiguação de aspectos das práticas e representações produzidas no espaço da vida pessoal ou familiar. Essas construções pessoais nos ofereceram ferramentas para percebermos os espaços e as ações que constituíram o mundo privado. Derivado de historicidade e produto de história, esse espaço é repleto de significativos elementos sobre a produção da esfera íntima e de articulações com a vida social.³⁶ Outros jornais verificados no *Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana*, foram importantes por oferecerem informações sobre as apresentações da banda de São Caetano e sobre outras bandas da época, além de nos oferecerem pistas sobre a sociedade do período, pois os jornais da cidade davam destaque aos eventos mais glamorosos onde as bandas tocavam.

³⁴ KOSSOY, 1989, p.11-20 *passim*.

³⁵ MAUAD, 1996, v.1, p.73-98.

³⁶ Cf. LIMA, K., *Op. cit.*, p.20.

A exploração dos arquivos privados ajuda a enriquecer a história cultural. O estudo da gênese das obras, entre elas partituras musicais manuscritas ou impressas, grifos em textos, correspondências entre profissionais do mesmo ofício, catálogos de instrumentos e cadernos de anotações, nos revelam informações de suma importância sobre a vida social dos agentes e refletem também a questão da intertextualidade presente nesses documentos. Desde modo, nos permite estudar as formas pelas quais os compositores e regentes da banda, praticamente, fabricaram suas músicas: os conceitos dos quais se serviram, as notas que se conservaram e as atividades cognitivas de longa duração às quais se dedicaram.³⁷

Pretendemos no primeiro capítulo dessa pesquisa, focalizar na formação das bandas civis no Brasil e sua disseminação em Minas Gerais ao longo dos séculos XIX e XX. Será destacada a trajetória dessas bandas no Brasil, formadas a partir de um conjunto de apropriações militares; a disseminação das bandas de música na região de Minas Gerais, e a expressiva miscigenação presente na região, levando em consideração suas articulações no ambiente das práticas musicais. Para tanto, serão analisados recortes de periódicos, fotografias de outras bandas brasileiras, as quais comparamos com alguns registros fotográficos de bandas da região de Minas Gerais e da localidade de São Caetano.

Em seguida analisaremos alguns aspectos sobre Mariana no auge do projeto de modernização do país, focalizando o jogo entre paradigmas “tradicionais” e “modernos”, que perpassavam as construções urbanas da cidade e as percepções dos habitantes do município. Num segundo ponto, abordaremos os aspectos da rede produtiva do distrito de São Caetano através de um balanço historiográfico sobre o núcleo e sua inserção no plano de modernização. As poucas pesquisas sobre Mariana e principalmente sobre São Caetano na fase de transição do século XIX para o XX, direcionou esta investigação que contou com a análise de alguns dados quantitativos e qualitativos, englobando o âmbito social, cultural, político e econômico. Portanto, esse capítulo pretende reunir algumas informações sobre a vida social e econômica de Mariana e São Caetano durante a passagem do século XIX para o XX, a fim de construirmos um quadro contextual panorâmico para pensarmos o período e o ambiente de atuação da banda da *Sociedade Musical São Caetano*.

Finalmente, no terceiro capítulo, evidenciaremos a banda da *Sociedade de São Caetano* num mundo que se moderniza sob a sombra do tradicional. Contudo, serão analisadas fotografias da banda da *Sociedade Musical São Caetano*, a entrevista realizada

³⁷ Cf. TONI, 2007, p. 101-128.

com o Sr. Augusto Ribeiro, ex-maestro da banda, catálogos de instrumentos, correspondências, alguns periódicos lidos por membros da família Ramos, partituras musicais e recortes de jornais que descrevem a atuação da banda. Nesse capítulo também será averiguado o corpo de músicos da banda. Centraremos as atenções no grupo de músicos da família Ramos, para que possamos esboçar o perfil sócio-cultural dos músicos da banda da *Sociedade Musical São Caetano*, abrangendo suas produções musicais. Entendemos que os músicos são como uma porta de acesso significativa para mostrarmos as forma de difusão de certas representações. Já num outro tópico atentaremos sobre o repertório utilizado pela banda em suas apresentações e num quarto tópico averiguaremos os instrumentos utilizados pela banda através da análise de alguns catálogos encontrados no ASC. No último tópico será traçada as ocasiões em que a banda se apresentava e o papel que ela exerceu na vida social dos habitantes de São Caetano durante as suas apresentações. Finalizando, algumas considerações relevantes sintetizarão problemáticas e hipóteses apresentadas no decorrer da pesquisa.

CAPÍTULO I - A formação das bandas de música no Brasil e sua disseminação em Minas Gerais (séculos XIX e XX)

1. A trajetória das bandas civis e as apropriações de elementos militares

De maneira bastante genérica, banda de música se define como um conjunto que abrange instrumentos de sopro, acompanhados de percussão.³⁸ Sabe-se que as bandas surgiram na Europa por volta do século XVI, porém, elas não tinham a mesma feição que as bandas das corporações atuais possuem, mesmo porque os instrumentos eram mais rudimentares, comparando-os com os modelos instrumentais modernos e performáticos do século XIX.

A respeito desse assunto, Fernando Binder elucida que a instrumentação moderna iniciou-se na França, quando Jean Baptiste Lully (1632-1687), no reinado de Luís XIV (1638-

³⁸ ANDRADE, M., 1989, p.44.

1715), substituiu por oboés e fagotes as antigas *charamelas*³⁹ e dulcianas, fornecendo assim, o modelo de banda do qual se derivaram os padrões instrumentais posteriores utilizados em boa parte da Europa. Nesta época, os grupos musicais atuavam mais a serviço dos reis, dos nobres e das igrejas, não possuindo a conotação popular que existe hoje.⁴⁰

Desta forma, no século XVII e até a primeira metade do século XVIII, a tradição musical esteve associada as cortes e as igrejas. A música neste período manteve muito o caráter de ofício e, especialmente nos círculos cortesãos ela foi marcada por uma grande desigualdade social entre produtor de arte e patrono. Em seu livro *Mozart, sociologia de um gênio*, Norbert Elias aborda a influência de Mozart por sua situação social.⁴¹ O músico para se inserir na vida social da época, dependia do patrocínio oferecido pela aristocracia da corte européia. Assim, se quisesse desenvolver seu talento, era obrigado a adotar os padrões cortesãos de comportamento e de sentimento, não apenas no gosto musical, ou seja, ele tinha que absorver certos padrões dominantes, tanto no gosto musical, quanto no comportamento pessoal.

A partir da segunda metade do século XVIII, aconteceram várias transformações na sociedade e na economia que culminaram com a Revolução Francesa (1789), modificando as relações do músico com a sociedade. Uma mudança importante foi o surgimento de uma classe média com grande interesse por música e disposta a pagar para assistir a uma apresentação musical. No âmbito dessas transformações houve uma diminuição da Igreja e da nobreza como empregadores e mecenas dos artistas. A ascensão da burguesia foi uma das mudanças ocorridas no período, e a partir dessa nova classe, o músico, considerado anteriormente como uma espécie de “artesão”, gradualmente, pode se elevar à categoria de “artista”.⁴²

A substituição da aristocracia de corte por um público de profissionais burgueses pagantes, enquanto consumidores de obra de arte fizeram com que o artista individual pudesse ter muito mais espaço para a experimentação e improvisação. Na medida que o artista passou a ganhar identidade e em que houve o aumento do número de espectadores, o músico através

³⁹ Choramela ou charamela é um termo de origem francesa – chalumeus que se designa a um instrumento de sopro. “O termo ‘choromelleyro’ ou ‘charamelleyro’ abrangia não só os tocadores de chararamela (instrumentos de palha dupla, de sons estridentes do qual descendem o oboé e o fagote), mas também de outros instrumentos de sopro”. (KIEFER, *Op. cit.*, pp.14-15.). Segundo o dicionário, charamela, é um instrumento de sopro, a modo da trombeta direta. (BLUTEAU, 1789, p. 263, v. 1).

⁴⁰ BINDER, 2006, p.8.

⁴¹ Cf. ELIAS, *Op. cit.*, 1995.

⁴² CARDOSO, 2008, p.25.

do interesse da coletividade adquiriu “nome, endereço e personalidade”⁴³, fato que o tornou cada vez mais popular. Assim, eles passaram a ser reconhecidos como profissionais e muitos desses de tropas militares, começaram a receber pagamento. “O destino do músico e de sua obra passou a ser decidido nos concertos públicos, na rotina de uma vida musical cada vez mais comercializada e organizada para uma audiência de classe média [...]”⁴⁴

Em consequência dessas transformações a banda de música deixou de ser somente um entretenimento na vida social da elite e parte do culto divino, para ser um elemento importante na vida cultural da população. A popularização das bandas em alguns países europeus como: Inglaterra, Itália e França, ocorreu com o aperfeiçoamento dos instrumentos e sua grande circulação. Deste modo, as bandas se popularizaram e se multiplicaram, ganhando mais receptividade. Essa popularização obteve força durante o século XIX, a partir do momento em que houve a adaptação das válvulas aos instrumentos de metais, tornando-os mais fáceis de serem executados e também está ligada ao desenvolvimento de novos métodos industriais de manufatura, resultando na produção de instrumentos em larga escala, com preço acessível a todas as classes.⁴⁵

Já no âmbito do Brasil, o campo da produção de música instrumental, ao gosto de uma camada maior de espectadores, foi iniciado mais efetivamente em meados dos Setecentos com “as bandas de música das fazendas”⁴⁶ e com a *música dos barbeiros*,⁴⁷ com a chamada “música de porta de igreja”.⁴⁸ Porém, foi no século XIX que o campo da produção musical se constituiu de maneira bastante consolidada “pelas bandas de corporações militares nos

⁴³ MONTEIRO, *Op. cit.*, 2008, p.62.

⁴⁴ CARDOSO, *Op. cit.*, p.26.

⁴⁵ BINDER, *Op. cit.*, p.8.

⁴⁶ Expressão usada por Tinhorão. (Cf. TINHORÃO, 1972, p. 71). Alguns autores como Fernando Binder, salientam que muitas vezes esses conjuntos musicais do período colonial são erroneamente classificados como bandas, pois, além de instrumentistas de sopro e percussão, estes grupos também contavam com cantores e instrumentistas de corda. Isso permitia a tais grupos se apresentarem em igrejas, teatros e ruas, com instrumento adequado a cada um desses ambientes (Cf. BINDER, *Op. cit.* p.43).

⁴⁷ Música executada por um conjunto de negros ex-escravos que somavam a profissão de barbeiro o ofício de músico. (Cf. ANDRADE, M. *Op. cit.*, p.355). Os mesmos eram chamados para tocar nos festejos religiosos que ocorriam nas portas das igrejas. A atividade musical dos barbeiros perdurou até depois da chegada da Família Real.

⁴⁸ Para André Cardoso, em confronto com a prática profissional dos músicos europeus do mesmo período, pode-se ressaltar algumas diferenças. Primeiro a quase - total inexistência no Brasil da figura do grande mecenas- seja a Igreja ou o nobre abastado que possui vários músicos, muitas vezes, no quadro funcional de suas mansões. Os já conhecidos exemplos de grupos musicais mantidos por latifundiários, presentes nos relatos de viajantes europeus, não podem servir de comparação uma vez que eram bandas formadas por escravos sem nenhuma relação profissional ou econômica (Cf. CARDOSO, *Op. cit.*, p.38).

grandes centros urbanos, e pelas bandas municipais ou liras formadas por maestros interioranos, nas cidades menores”.⁴⁹

Tinhorão afirma que ao lado da Igreja Católica, quem mais contribuiu para o aproveitamento da vocação musical dos africanos trazidos ao país foram os próprios senhores de escravos.⁵⁰ Esse mesmo autor defende que mais precisamente durante o século XVIII, as casas-grandes funcionaram como verdadeiras sedes, concentrando a vida da comunidade, organizando, desta maneira, o lazer das pessoas, através da realização de festas e da formação de grupos de músicos.⁵¹

Na verdade, possuir um grupo de músicos numa fazenda, além de preencher o vazio de existência cultural, tendo em vista a distância das cidades - onde as igrejas e, a partir do fim de 1700, as primeiras casas de ópera, já atendiam, bem ou mal, a essa necessidade - passou com o tempo a valer também por uma ruidosa demonstração de poder pessoal.⁵²

Como exemplo de símbolo de poder, podemos citar o curioso caso do mestre de campo regente Inácio Correia Pamplona, que saiu de sua fazenda no ano de 1769, sob ordens do Conde de Valadares - governador de Minas Gerais na época - com a finalidade de agir na conquista da picada de Goiás. “Pamplona saíra de sua fazenda dias antes, chefiando por uma expedição portentosa em direção ao sertão do oeste”.⁵³ Entre a comitiva que o acompanhou somavam-se ainda os seus sete músicos escravos e um branco, provavelmente padre, gerando o total de oito músicos que levavam violas, rabecas, trompas, flautas e tambores.⁵⁴ Nesse caso, percebemos o significativo envolvimento dos negros escravos da fazenda com a música e o incentivo musical do proprietário da mesma.

A idéia de Inácio Pamplona era de desbravar o sertão executando também um projeto civilizacional, representado através das ações políticas e religiosas dos entrantes.⁵⁵ Neste sentido, a música proporcionava as pessoas que se deparavam com a comitiva, espaços de sociabilidade em pleno sertão. Notamos por meio do trecho a seguir, a forte ligação da música com a religiosidade, através da realização simbólica da Missa. “A 25, uma hora antes da manhã praticaram os tambores e músicos seu costumado exercício, celebrou-se o santo

⁴⁹ TINHORÃO, 1998, p.139.

⁵⁰ *Idem*, *Música popular de índios, negros e mestiços*, 1972, p. 71.

⁵¹ *Ibdi*, p.71.

⁵² *Ibdi*, p.75.

⁵³ ANDRADE, F, v.23, 2007, p.160.

⁵⁴ *Anais da Biblioteca Nacional*, v.108, 1988, p.47

⁵⁵ ANDRADE, *Op. cit.*, 163.

sacrifício da Missa, montamos a cavalo e fomos dormir a um sítio chamado Barbosa, digo Manoel Barbosa [...]”.⁵⁶

Com o passar do tempo, os músicos escravos passaram a “constituir uma fonte de renda para o dono da banda, que recebia uma determinada quantia das Irmandades pelo fornecimento de música”⁵⁷, para animar as festas do calendário religioso (ocasiões de festas ou procissões do calendário católico) da Igreja Católica na Colônia. Porém, os donos das bandas não se limitavam a oferecer os serviços da sua música às igrejas e irmandades, enviavam-nas também a seus vizinhos por ocasiões de comemorações de casamentos, aniversários ou qualquer outra oportunidade festiva no âmbito profano.

Na época colonial os instrumentos das bandas ou das pequenas orquestras eram compostos por trombetas, charamelas, sacabuxas⁵⁸ e marimbas⁵⁹, e o repertório era grande e variado. Deste modo, os escravos animavam as festas, de forma que mais riquezas eram acumuladas pelo organizador da banda ou das pequenas orquestras, devido à cobrança de determinada quantia às Irmandades e aos outros fazendeiros pelo fornecimento de música

Os próprios padres atuavam como professores dos músicos de banda na área rural e a qualidade da mesma também indicava o grau de requinte do proprietário. Muitos conservatórios de jesuítas também mantinham o ensino da música para os futuros músicos de banda, porém, com a expulsão dos jesuítas em 1759, a Coroa portuguesa passou a comandar o ensino musical.

Conforme Curt Lange, “o conhecimento da literatura musical erudita chegava facilmente aos ouvidos do povo por uma classe que representava a ponte, demonstrando assim, uma profunda preocupação com a erudição”⁶⁰. Neste sentido, podemos pensar que esses padres que ensinavam música nas fazendas e nos conservatórios eram representantes de uma classe mediadora, entrecruzando culturas e mundos distintos. Esse fato nos ajuda a esclarecer a questão da transculturação, a interação recíproca entre elementos da música erudita européia e elementos da música profana afro-brasileira, presentes nas bandas de música do período colonial.

Como prática senhorial, a banda foi utilizada como um mecanismo de demonstração de poder controle em relação aos escravos, visto que essas bandas foram criadas pelos

⁵⁶ *Ibid*, p.57.

⁵⁷ TINHORÃO, *Op. cit.*, p.76.

⁵⁸ Instrumento de sopro de metal, precursor do trombone de vara (ANDRADE, M. *Op. cit.*, p.466).

⁵⁹ Instrumento de percussão de origem africana, com traves ou arcos de madeira sobre os quais são apoiados teclas de madeira e cabaça (ANDRADE, M. *Op. cit.*, p. 308).

⁶⁰ LANGE, *apud*, KIEFER, *Op. cit.*, p. 15.

próprios Fazendeiros. Porém, para os escravos, participar das bandas gerou uma forma de inserção social, instigando a construção de espaços de sociabilidade e resistência por parte destes. As apresentações das bandas proporcionavam a socialização e a vivência de outra realidade diversa daquela experimentada na escravidão. Portanto, além de demonstração de poder por parte dos senhores, as bandas criavam e afirmavam também uma identidade social por parte dos escravos, pois esses grupos através da prática musical também gozavam de momentos de liberdade, tirando proveitos em prol de seus próprios interesses. Assim, as bandas proporcionavam um ambiente de circulação de idéias e até mesmo de diálogos sobre a abolição.

Apesar de toda iniciação musical das bandas no Brasil colonial, para Vicente Salles as formações modernas das bandas começaram a ser introduzidas no país, somente a partir de 1808, com a transferência da Corte portuguesa para o país.⁶¹ Desde então, a vida cultural passou por transformações marcantes. Em consonância com essa idéia, Maurício Monteiro argumenta dizendo que em decorrência da instalação da Corte portuguesa no Rio de Janeiro aconteceram significativas mudanças sociais, urbanas e mentais que influenciaram no comportamento e nos hábitos da sociedade brasílica.⁶²

Segundo Monteiro, o gosto e o comportamento de corte da família real passaram a se impor no cotidiano dos brasileiros e em relação às práticas musicais, é possível pensarmos em mudanças estilísticas e em novas maneiras de interpretar e de ouvir os sons. A língua, o costume, e o fluxo de produtos deram às cidades aspectos europeus e práticas culturais de corte foram sendo absorvidas e articuladas junto com as práticas e os costumes locais.⁶³

As iniciativas de D. João no campo da música no Brasil deixaram marcas profundas. Houve mudanças no repertório utilizado pelas bandas, assim como ocorreram transformações estilísticas, o aumento da atividade musical profana, representada, sobretudo, pela ópera e a profissionalização do músico, decorrente da atuação do Estado como empregador e patrocinador. As aulas de músicas passaram a ser ministradas na Capela Real e nos quartéis, em prol de funções específicas.

Com a chegada da Corte ao Brasil, o tráfego de composições e de instrumentos europeus também aumentou. Os compositores e os regentes das bandas encarregavam-se de pedir partituras de música erudita vindas de Lisboa e outros lugares, porém do estudo e cópia

⁶¹ SALLES, 1985, p.11.

⁶² Cf. MONTEIRO, *Op. cit.*, 2008.

⁶³ *Ibid*, p.20.

destas, partiam para a produção própria. As bandas foram influenciadas por músicos italianos migrados, através da apropriação dos repertórios e de instrumentos, que se transformaram e tornaram-se cada vez mais performáticos, além do fato que muitas vezes esses conjuntos musicais eram dirigidos por imigrantes europeus.

Para Tinhorão, as bandas das corporações militares formadas a partir do século XIX em alguns regimentos de Primeira Linha, substituíram a antiga formação dos músicos tocadores de *charamelas*, caixas e trombetas vindos do período colonial e que tiveram funcionamento e formação muito precária até a chegada do príncipe D. João com a Corte portuguesa, em 1808.⁶⁴ Com o passar do tempo, as bandas dos regimentos de Primeira Linha, receberam maior atenção das autoridades ocupando desta maneira, a condição de instituição encarregada em produzir música oficial até o aparecimento da Guarda Nacional.

Fernando Binder salienta que “após a chegada da Corte, as bandas dos regimentos de linha passaram a ser freqüentemente solicitadas a comparecer às festas, da família real. “Este processo acompanhava novas formas da cultura aristocrática européia, compartilhada pela oficialidade luso-brasileira [...]”.⁶⁵ Para o autor, a atualização das bandas de música militares no Brasil ocorreu devido à necessidade da corte em solenizar com pompa as festas reais. É relevante ressaltar que desde sua origem, as associações musicais em geral, sempre mantiveram próximas do poder, apresentando funções simbólicas. As referências encontradas em relação às mesmas são sempre associadas à figura do rei ou do imperador, de uma irmandade religiosa, de um poderoso proprietário rural, ou partidos políticos. A sua existência sempre esteve condicionada a realização de eventos e comemorações onde se fazia necessário o destaque através da música.

Segundo o relato do cronista Luís Gonçalves dos Santos, mais conhecido como Padre Perereca, em 1818, quando D. João foi aclamado rei com o título de D. João VI, durante sua coroação, uma numerosa banda de música dos regimentos da guarnição da Corte acompanhou o processo.⁶⁶ “Atraídos aos quadros militares pela sua rara qualificação, músicos civis vestiram a farda e passaram a fazer parte do corpo de tropa, passando a comportarem-se como simples funcionários contratados, aos quais recebiam pagamentos na base de soldo de oficial”.⁶⁷

⁶⁴ TINHORÃO, *Op. cit.*, p.139.

⁶⁵ BINDER, *Op. cit.*, 125.

⁶⁶ Cf. TINHORÃO, *Op. cit.*, 1998, p.140.

⁶⁷ *Ibid.*

Com a criação da Guarda Nacional,⁶⁸ em 1831, iniciou-se a organização de concertos públicos onde os músicos fardados passaram a incluir em seus repertórios, ao lado dos hinomarchas alguns trechos de motivos populares e de música erudita, como valsas, polcas, *schottisches*,⁶⁹ *mazurcas*,⁷⁰ maxixes,⁷¹ (a partir de 1870) e quadrilhas,⁷² como mostra a *Quadrilha Ouro-pretana* para banda militar com a data de 1881.⁷³ Segundo André Diniz, as bandas contribuíram para o abasileiramento de gêneros estrangeiros que aqui chegaram, no século XIX. “Suas apresentações eram uma das poucas oportunidades da população ouvir música instrumental de qualquer estilo. Aos poucos, o público começou a mesclar tais gêneros com os dobrados e as marchas, mais ao seu grado.”⁷⁴ Desta forma, esses grupos foram responsáveis pelo cultivo de músicas européias - a fim de atender a perspectiva das novas camadas da pequena burguesia - e pela divulgação de diversos gêneros populares, durante o século XIX.

As bandas da Guarda Nacional também contribuíram para a valorização da profissão de músico, através da relação de prestígio que se estabeleceu desde meados do século XIX com as bandas dos regimentos de Primeira Linha.⁷⁵ “O fato é que, com essa valorização das bandas da Primeira Linha e da Guarda Nacional, centenas de músicos de origem popular encontraram a oportunidade de viver de seu talento, contribuindo para identificar com o povo, por intermédio da música do coreto e das festas cívicas, um tipo de formação instrumental muito próxima do das orquestras sinfônicas das elites”.⁷⁶

Grande parte dos autores vincula o surgimento das bandas civis à formação das bandas militares, e entre eles, Vicente 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. Em Portugal, a banda de música começou a se modernizar somente em 1814, quando soldados regressaram da

⁶⁸ As bandas da Guarda Nacional formaram-se através de uma organização paramilitar criada pelos grandes proprietários por Lei no dia 18 de Agosto de 1831. (*Ibid.*).

⁶⁹ O gênero *schottisch* começou a ser impresso no Brasil nos fins do séc. XIX. Essa composição européia, no geral melosa, passou por adaptações no solo brasileiro (ANDRADE, M. *Op. cit.*, p.466).

⁷⁰ Dança popular polonesa, cantada e dançada, em compasso ternário. (ANDRADE, M. *Op. cit.*, p.426).

⁷¹ TINHORÃO, *Op. cit.*, 1998, p.144.

⁷² Dança de salão, aos pares, de origem francesa, e que no Brasil passou a ser dançada ao ar livre. A quadrilha caiu no domínio popular de nossa gente e a marcação em francês foi passando por adaptações (...). Em 1853 e 55, era tão popular que caiu no domínio das músicas de barbeiros (ANDRADE, M. *Op. cit.*, p.414).

⁷³ AHMI. Partitura musical, *Quadrilha Ouro-pretanas*, Ouro Preto, 1881.

⁷⁴ DINIZ, 2007, p. 55.

⁷⁵ TINHORÃO, *Op. cit.*, 1998, p.141.

⁷⁶ *Ibid.*, p.142.

Guerra Peninsular, trazendo brilhantes bandas de música, onde predominavam executantes contratados, especialmente espanhóis e alemães. A banda de música militar claramente apreciada em bases orgânicas na metrópole, em 1814 fornecia o modelo para a formação das bandas civis.⁷⁷

As bandas militares intensificaram rapidamente a sua ocupação nas ruas, praças, festas e em outras ocasiões. Foi através dessa atuação constante e diversificada que se vinculou a banda de música civil a traços militares, como no repertório, uniforme e instrumentação.

Segundo Bruno Kiefer:

O estudo da música militar é importante do ponto de vista da formação de profissionais, da difusão (e conseqüente comércio) de determinados instrumentos, da participação de músicos militares em outras atividades musicais, do ensino, da difusão de repertórios para população, [...].⁷⁸

“A permeabilidade das bandas de música, à influência militar também foi utilizada pelo comércio de instrumentos e de músicas”.⁷⁹ No *Arquivo de São Caetano* por exemplo, foi identificado um documento divulgando os instrumentos do Estabelecimento Comercial *José D’alo e Filho*, de 1908. Este contou com a declaração do Tenente Joaquim Antão Fernandes - Inspetor da banda da Força Pública do Estado. Como inspetor, o tenente estava divulgando a qualidade dos produtos de tal estabelecimento.⁸⁰ Fato que comprova a propagação pelas bandas oficiais de modelos ideais de instrumentos. A utilização de instrumentos de qualidade pelas bandas militares servia como exemplo para as bandas civis.

No caso do vestuário, o uso de uniformes, predominantemente militar, foi largamente difundido pelo século XIX nas bandas civis, e isso pode ser demonstrado através das fotografias de sociedades musicais. A apropriação de fardas pelas bandas civis contribuiu em grande parte para a sua popularidade.⁸¹

Através da vestimenta usada pela banda de música do *2º Batalhão de Infantaria*, 1850 (ver no Anexo, p.88, FIG.2), podemos ter acesso ao tipo de uniforme usado pelos músicos das corporações militares. O casaco fechado até a gola, o ornamento franjado nos ombros, a calça reta até o pé, o uso de *quepe* e a postura hirta dos músicos dessa corporação e os modernos

⁷⁷ SALLES, *Op. cit.*, p.20.

⁷⁸ KIEFER, *Op. cit.*, p.17.

⁷⁹ BINDER, *Op. cit.*, p. 79.

⁸⁰ ASC. Propaganda do estabelecimento comercial *José D’alo e Filhos*, São Paulo, 1908.

⁸¹ BINDER, *Op. cit.*, p. 78.

tipos instrumentais, constituem em elementos que ao serem confrontados com outros elementos de bandas civis, como veremos abaixo, comprovam a perspectiva de apropriação de práticas militares por parte dos músicos de bandas civis.

A fotografia da banda civil *São Benedito* (ver no Anexo, p.89, FIG.3), de Botucatu (SP), 1915, analisada por Binder, demonstra a apropriação de elementos militares pelas bandas civis.

Observe-se que o uniforme do mestre da banda, Lázaro G. de Oliveira (na primeira fila, ao centro, segurando a batuta) é o único dotado de dragona; este ornamento franjado, utilizado ao ombro também é um elemento típico de identificação e distinção na hierarquia do exército. Outra característica que mostra influência militar é a maneira como os músicos da banda estão postados, em posição de sentido, isto é, calcanhares unidos, cabeça apontando para frente, peito estufado e palmas das mãos apoiadas nas laterais das coxas.⁸²

Da mesma forma, a fotografia da banda da *Sociedade Musical Bom Jesus de Matozinhos* (ver no Anexo, p.89, FIG.4) de 1933, conhecida também como *Banda do Rosário*, exemplifica a apropriação de uniformes que seguiam as tendências dos trajes militares.

Já o recorte abaixo, retirado do jornal *O Cruzeiro*, de Mariana (1931), confirma a disciplina das bandas civis, outra característica das bandas militares. A forma com que elas executam a música, através da marcha, o repertório, no caso descrito, o dobrado (marcha militar) e suas apresentações em cerimônias oficiais trazem mais indícios da apropriação de elementos militares.

Dentre as grandes homenagens prestadas ao Exmo.Nuncio Apostolico em Mariana destaca-se a evolução perfeita pela Linha de Tiro do *Gymnasio Archidiocesano*, que percorre as ruas principais da cidade, demonstrando os jovens alumnos, pelo garbo e resistência militar, estarem perfeitamente instruídos e bem teinados. A disciplinada *Corporação Musical São José* que recebera antes instruções, foi convidada pela directoria do Gyminasio para conduzir a Linha de Tiro, formando a frente do batalhão, em vistoso uniforme, marchou executando lindos dobrados [...].⁸³

Este fragmento também pode se relacionar ao contexto getulista. Segundo Alcir Lenharo, o historiador que se dispõe a estudar os anos 30 e o período subsequente, denominado Estado Novo, não há como escapar de deparar pela frente com palavras, gestos,

⁸² *Ibid*, p.79.

⁸³ AEAM. *O Cruzeiro*. Mariana, nov. 1931. Ano III. n.5. p. 7

imagens, idéias, projetos, “soluções políticas” desta época.⁸⁴ A *militarização* era usada como estratégia e estava presente no cotidiano da sociedade do período e principalmente nas cerimônias oficiais. O envolvimento simbólico desse clima patriótico de militarização podia dar lugar, a um quadro de exigências estabelecidas, como no caso da “economia de guerra”, quando os trabalhadores foram submetidos a determinações disciplinares específicas.⁸⁵

Conforme a tese de Binder, todas essas evidências nos levam a crer que as bandas militares atuaram como fatores simbólicos e instrumentais para a difusão da banda de música civil. Segundo o autor, a multiplicação de conjuntos e a atuação contínua em ocasiões festivas ajudaram a criar um *ethos* militar: características militares que passaram a ser associadas às bandas de música em geral, e como consequência, às bandas de música civis foram reproduzindo elementos típicos de conjuntos militares.⁸⁶

A partir da primeira metade do século XIX, as bandas passaram a desenvolver uma música para as grandes massas, através das apresentações em praças públicas, sem vinculação direta com as festas oficiais, disseminando desta forma, um tipo de música acessível a um grande público. Foi justamente nas ruas das cidades, que as práticas das bandas de música permitiram manifestações visíveis do que foi o entrecruzamento de várias tradições culturais.

De certa forma, a banda de música foi considerada com o passar do tempo uma das instituições mais populares no Brasil. Durante o século XIX e XX, contribuiu para a formação de capacitados músicos destinados às orquestras e a evolução de vários gêneros em voga no período, como mostra o jornal *Rio Carmo* de 1902 que destaca na apresentação da Semana Santa, o coro de “uma excelente *orchestra* composta de professores e dos melhores músicos do lugar, sob regência do abalizado mestre Caetano Donato Corrêa”.⁸⁷

Se por um lado o período colonial proporcionou o intercâmbio entre culturas da metrópole e culturas da colônia, revelando um processo de transculturação cultural, por outro lado, ao longo do século XIX, o ambiente da banda de música também possibilitou a aproximação entre as várias culturas, proporcionando a influência mútua de diferentes gêneros musicais.

Na passagem do século XIX para o XX, as bandas foram se incorporando cada vez mais no cenário urbano das várias cidades brasileiras. Neste novo cenário houve tanto a modernização técnica de grande parte das cidades brasileiras, quanto às múltiplas construções

⁸⁴ LENHARO, 1986, p.11.

⁸⁵ *Ibid*, p.200.

⁸⁶ BINDER, *Op. cit.*, p. 126.

⁸⁷ AEAM. *Rio Carmo*. Mariana 30 mar. 1902. Ano s/a. s/n. p. 1.

simbólicas ligadas ao novo viver urbano, (dedicaremos à contextualização desse período no próximo capítulo).

Portanto, as instituições de bandas envolveram no espírito da *belle époque* e conviveram com todas essas mudanças temporais de maneira que foram reinventando suas tradições, contribuindo assim, para a construção de uma identidade cultural. Em diferentes cidades do país essas associações se inscreveram numa dinâmica em que novas práticas sociais foram elaboradas frente a um novo viver, processo que implicou em estratégias de construção de uma identidade urbana e na legitimação da atividade musical das bandas.

1.1. Minas das bandas: música, mestiçagem e a difusão das bandas em Minas Gerais

A atividade musical em Minas Gerais no século XVIII esteve relacionada de certa forma, com uma valorização da música religiosa, erudita e da música popular. A prática musical religiosa desenvolveu-se nesta região porque a religião no XVIII significava o centro da vida social, definindo também um calendário menos sacro, das festas oficiais, das comemorações de nascimento, desposórios e exéquias reais. Assim, eram comuns tipos diferentes de música para cada serviço ou momento religioso, confundindo-se com elementos populares, pois as festas ligadas ao catolicismo estavam relacionadas à devoção e à diversão. “O público que participava dos momentos religiosos ouvia uma música de conteúdo religioso e integrava-se com ele”.⁸⁸

A música religiosa sempre se sujeitou a contratos, seja por uma das Irmandades, em constantes rivalidades, seja por parte do Senado da Câmara. As corporações musicais eram compostas em sua grande maioria por mulatos livres, que atuavam em um ou outro ato público.

Havia um número significativo de mestiços dedicados aos ofícios em Minas Gerais e “enquanto os componentes dos grandes clãs procuravam a todo o transe conservar a pureza de seu sangue, os seus rebentos *mixed blood* iam aumentar a lista dos oficiais mecânicos. Iam ser trabalhadores livres nas cidades”.⁸⁹

Dessa forma Curt Lange também argumenta:

⁸⁸ MONTEIRO, *Op. cit.*, p.49.

⁸⁹ TÔRRES, 1980. v. 1, p.531.

A rápida prosperidade de Minas Gerais, a violenta concentração de verdadeiros aluviões humanos, e a normalização da vida nos arraiais e vilas, com o estabelecimento de numerosos grupos de gente dedicada aos ofícios, deviam explicar também a todo estudioso a presença de pintores, escultores e músicos profissionais, levando-se em conta uma povoação religiosa entusiasmada no levantamento de capelas e igrejas, e que as enriqueceria com obras de arte de extraordinário valor.⁹⁰

Os mestiços, ora se dedicavam exclusivamente à música, ora desenvolviam outras atividades econômicas paralelas como forma de sobrevivência. “No ensaio sobre a “ascensão social do mulato brasileiro”, Donald Pierson avalia que os mulatos, nas cidades se tornavam pedreiros, sapateiros, vendedores ambulantes, funileiros, soldados, atores, chegando mesmo, às vezes, à pequena burguesia”.⁹¹

Pelos dados levantados por Iraci Del Nero da Costa, podemos considerar que, os músicos da Capitania de Minas Gerais no ano de 1804, representavam 41% de todos os profissionais liberais, alistados no setor terciário do sistema produtivo.⁹²

A adaptação das práticas dos mestiços a uma *realidade alheia* inspirou as manifestações mais sutis e imprevisíveis ao mesmo tempo.

O motivo que levou tantos mestiços a se envolver com a atividade musical deve ser procurado na própria ordem da sociedade, escravista por excelência. Trabalho, possibilidade de ascensão social e distinção no seio desta própria sociedade direcionaram os mestiços para a atividade musical.⁹³

O mulato foi o músico das primeiras corporações musicais e o exercício dessa arte lhe permitiu certa mobilidade no quadro social, ressaltando a idéia de Sérgio Buarque de Holanda:

Se pudéssemos construir, visual e concretamente a época da formação social de Minas Gerais, notar-se-ia, naquele panorama humano, a presença, pela primeira vez no Brasil, de um número verdadeiramente assustador de mulatos, quer guiados a uma boa situação social, quer ainda sujeitos de um status social inferior. Possuíam eles, além de inteligência viva, natural ambição e imaginação fértil, uma acentuada inclinação para os ofícios e artes. Entre essas últimas, a música representava, tanto como solaz, quanto como profissão, uma de suas mais caras aspirações.⁹⁴

⁹⁰ LANGE, 1979, p.10.

⁹¹ Cf. PIERSON, *apud*, MONTEIRO, *Op. cit.*, pp. 1-14, *passim*.

⁹² Cf. COSTA, *apud*, MONTEIRO, *Op. cit.*, pp. 1-14, *passim*.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ HOLANDA, 1976. v.2, p.123-124.

Através da música o mulato pôde inserir-se socialmente, pois por meio desta, ele conseguiu ampliar a sua rede de relações sociais, fato que contribuiu para a mobilidade social. Deste modo, Raymundo Faoro salienta que os mulatos livres poderiam seguir: “ascensão na classe, pela riqueza e a ascensão no estamento, pelo prestígio”.⁹⁵ E assim também afirma Curt Lange, dizendo que o mulato inteligente, tomava o branco como exemplo, e buscava aproximar-se de um nível social que lhe propiciasse melhorias econômicas, maior respeito e consideração, possibilitando a sua evolução na classe social.⁹⁶

A situação dos mestiços em relação à prática da música deve ser observada sob essa ótica, perceptível à própria articulação social. Os mestiços livres foram, na sua maioria, homens pobres e despossuídos. A sua música tanto na execução, quanto na composição relacionou-se com o contínuo da sociedade escravista e transformou de acordo com suas necessidades e vicissitudes.⁹⁷

Trata-se de uma identidade negociada, que levou a formação de várias formas identitárias, pois as formas populares das práticas nunca se desenvolverem num universo simbólico separado e específico. “Trabalhador livre na ordem escravocrata, o músico teve que se articular segundo suas necessidades e possibilidades”.⁹⁸

A presença, em larga escala, do mulato profissional livre foi fruto da intensa miscigenação na região mineira. Conforme Faoro, mesmo com a existência de mulatos cativos, a maioria foi de “homens livres”, exercendo funções não desempenhadas por negros e brancos e algumas delas favoreceram a mobilidade social de parte desses mestiços.⁹⁹ A composição pela cor e origem dos livres revelou contrastes bem marcantes, pois fatores históricos e a conjuntura econômica causaram densas concentrações regionais de mestiços em Minas. O número maciço de mestiços em Minas Gerais, principalmente na região mineradora ocorreu devido ao desenvolvimento da mineração que trouxe desequilíbrio entre os sexos, facilitando os casamentos inter-raciais.

Segundo os dados lançados por Clotilde Paiva, a composição da população livre em toda Minas Gerais, de acordo com a cor e a origem, destaca os mestiços como quase metade da população, já o gráfico 2 também analisado pela autora, chama a atenção para a população total da Região Mineradora central-leste, onde havia mais da metade de mestiços livres. Os gráficos 3 e 4, apontam para a população de escravos mestiços em Minas Gerais e na Região

⁹⁵ FAORO, 1979, v.2. p.217.

⁹⁶ LANGE, *Op. cit.*, p.20.

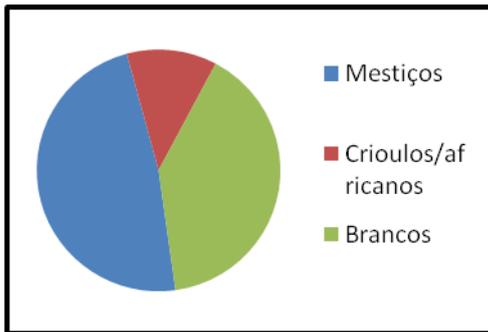
⁹⁷ Cf. MONTEIRO, *Op cit.*, pp. 1-14, *passim*.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ FAORO, *apud*, MONTEIRO, *Op cit.*, pp. 1-14, *passim*.

Mineradora central-leste, com um número bem reduzido, o que indica que a maior parte dos mestiços na região apresentavam-se como “homens livres”.

Gráfico 1: Composição Regional da População Livre em Minas Gerais (1831-1832), segundo a cor/origem.



Fonte: PAIVA, 1996.

Gráfico 2: Composição Regional da População Livre na Região Mineradora central/leste (1831-1832), segundo a cor/origem.

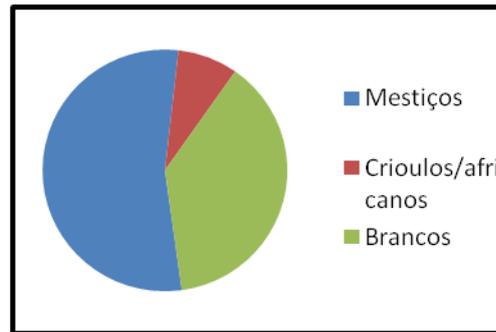
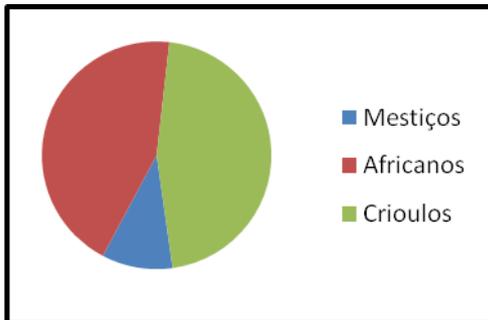
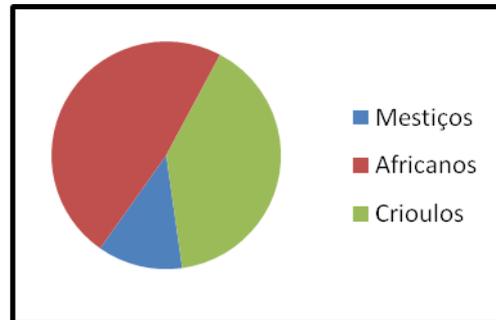


Gráfico 3: Composição Regional da População Escrava em Minas Gerais (1831-1832), segundo a cor/origem.



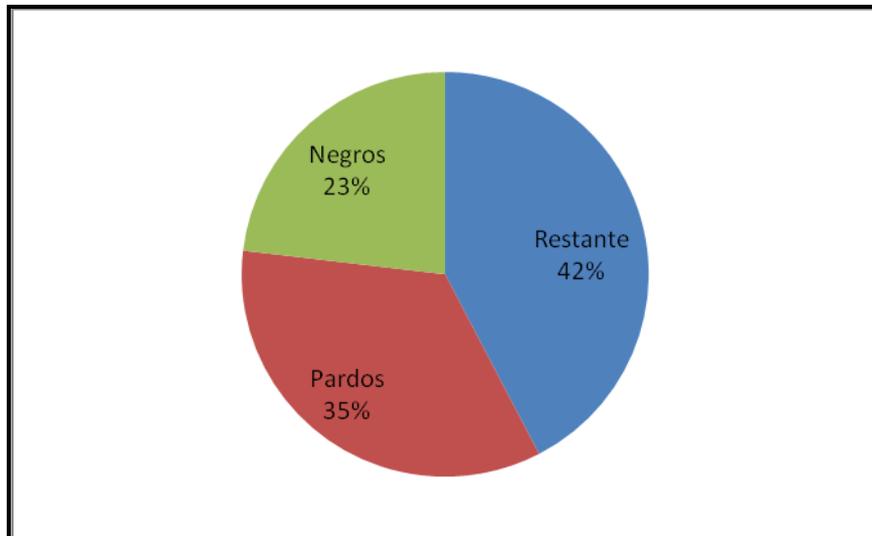
Fonte: PAIVA, 1996.

Gráfico 4: Composição Regional da População Escrava na Região Mineradora central/leste (1831-1832), segundo a cor/origem.



Já os dados do censo realizado no ano de 1872, em Minas Gerais apontam para 703.952 habitantes pardos e 471.786 negros na região. O percentual de negros e pardos somam-se cerca de 58,0% da população mineira, de um total de 2.039.735 habitantes. No Brasil, no mesmo ano, 20% da população era considerada negra e 38% era considerada mulata. Esse fato confirma a predominância de mestiços na região de Minas Gerais ainda no final do século XIX.

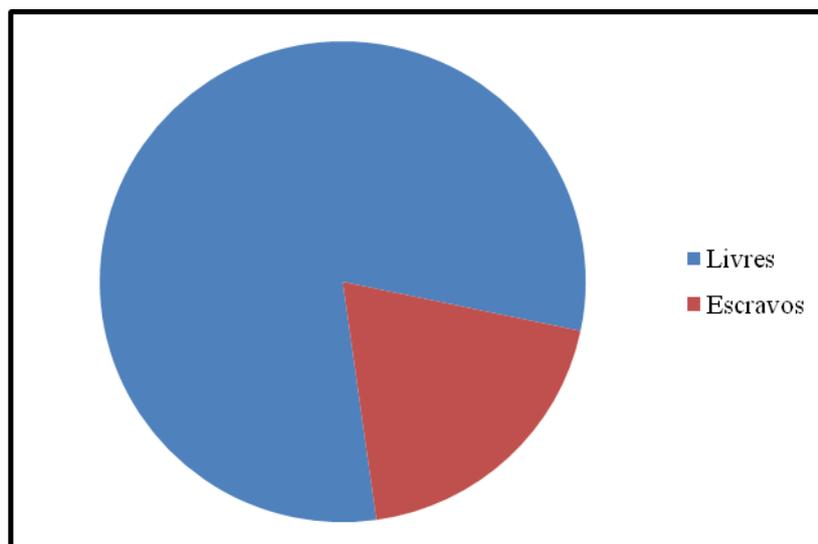
Gráfico 5: Porcentagem de negros e pardos na população total de Minas Gerais (1872)



Fonte: ALENCASTRO, v.2, 1997, p.474.

Ainda no ano de 1872, 80,49% da população era formada por “homens livres” em Minas Gerais, enquanto 19,51% era escrava. O que comprova também que devido o grande índice de mestiços na região, a maioria dos homens livres eram mestiços e conseqüentemente a maior parte da mão-de-obra do período ficava a cargo dos trabalhadores mestiços e livres.

Gráfico 6: População Livre/Escrava na região de Minas Gerais (1872).



Fonte: LIBBY, 1988.

Para João Camilo de Oliveira Tôrres, graças ao profissionalismo do músico livre em Minas Gerais e as exigências do povo mineiro, tão marcado pela inclinação musical, pôde desenvolver-se um movimento que conduziu vários compositores dessa região a elevadíssimo pedestal artístico.¹⁰⁰ Também observa José João Teixeira Coelho, responsável pela arrecadação do ouro, em sua *Instrução para o governo da Capitania de Minas Gerais* (1780), ele se queixava que existia mais músicos em Minas Gerais, no auge da mineração, do que em Portugal: “Aqueles mulatos, que se não fazem absolutamente ociosos, se empregam no exercício da música, os quais são tantos na Capitania de Minas, que certamente excedem o número dos que há em todo o Reino. Mas em que interessa ao Estado esta aluvião de músicos?”.¹⁰¹

A população mestiça era grande e o hibridismo cultural atingiu todos os grupos sociais. Assim, as práticas musicais em Minas, foram resultantes de significativa miscigenação. Essa mistura de características culturais nos oferece uma vazão para pensarmos na inserção da banda num quadro de apropriações.

No período colonial, as “bandas”, cultivaram instrumentos de sopro diversos, muitos ainda, rudimentares¹⁰² e em geral ficavam a cargo dos escravos. Curt Lange, em um de seus trabalhos sobre música mineira no século XVIII, afirmou: “Os *chormeleiros* aparecem abundantemente citados nas procissões e atos públicos gerais em Vila Rica e Mariana”.¹⁰³ O historiador Eduardo Frieiro, também salienta que:

Em Minas, onde quer que crescesse um povoado e tão logo se pensasse na edificação da piedosa capela, cogitava-se ao mesmo tempo na banda de música, para abrilhantar as procissões e as festas realizadas em benefícios das obras de Deus, quermesses, barraquinhas, leilões.¹⁰⁴

A partir da vinda da família real e da corte portuguesa ao Brasil, modificou-se o modo de pensar do mineiro, influenciando nas práticas musicais desses músicos coloniais. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, na primeira metade do século XIX, houve uma grande transformação do quadro musical no Brasil. O período sofreu influência do grupo de artistas e cientistas da Missão Artística, fixada no Rio de Janeiro e em outros lugares do país por viajantes desbravadores do sertão. O Brasil entrou num processo de equiparação de correntes

¹⁰⁰ TÔRRES, *Op. cit.*, v.2, p.607.

¹⁰¹ FRIEIRO, 1981, p.182.

¹⁰² Comparando com os modernos e performáticos modelos instrumentais do século XIX.

¹⁰³ LANGE, *apud*, KIEFER, *Op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁴ FRIEIRO, *Op. cit.*, p.183.

não só da Europa como também ás da Independência e da industrialização dos Estados Unidos da América. Um significativo movimento musical pôde tirar proveito dessas novas concepções.¹⁰⁵ “Se o povoamento de Minas Gerais deu à nação o pivô necessário, o Rio de Janeiro, como capital do Império, transformou-se em exemplo, para ser imitado pelas Províncias, na cultura e nas artes, conseqüência dum centralismo inevitável”.¹⁰⁶

Desta forma, podemos dizer que nessa época houve um processo de reajustamento dos elementos musicais perante a transformação social que operou no Rio de Janeiro. Coincidia com esse processo, o intercâmbio de músicos de Minas Gerais para a capital, entre o período de 1806 e 1809. Paralelamente ao intercâmbio dos músicos, houve também o intercâmbio das músicas. Obras do Padre José Maurício, Marcos Portugal, Pedro Teixeira de Seixas e de Fortunato Mazziotti, foram incluídas nos acervos musicais das cidades mineiras que entre si também trocavam músicas. Na capital, já se aplicava uma instrumentação diversificada, contado com a utilização de trombones até mesmo na música sacra.

Sérgio Buarque de Holanda argumenta que os instrumentos chegavam às fazendas e iam subindo pelas velhas estradas da mineração e das monções para conquistar adeptos e modificar, com os novos conceitos estilísticos. “O comércio material começou a desenvolver aos poucos nas lojas no rés-do-chão, pequenas peças de música, começam a ser incluídas nos Jornais da Moda, para aparecerem pouco depois avulsas [...]”.¹⁰⁷

A economia e a sociedade do período anterior passaram por muitas mudanças e conseqüentemente a música se transformou ao longo do tempo. Desta forma, houve uma gradativa invasão de acordes profanos nos templos. Em consonância, uma realidade musical nasceu a fim de atender as necessidades dessa nova época e sociedade.

Neste sentido, após a extraordinária fecundidade da música religiosa no século XVIII, o panorama musical em Minas Gerais, durante o Oitocentos, foi se modificando. As bandas acompanharam todas essas mudanças no cenário mineiro, transformaram-se e proliferaram-se. Holanda no fragmento abaixo elucida que a chegada de instrumentos manufaturados - tais como tubas, trombones e *oficleides* - passaram a compor a nova realidade das bandas na região de Minas Gerais no século XIX. Assim como houve a mudança de instrumentação, também houve a mudança no repertório, (como a inclusão da ópera) adotado pelas bandas.

¹⁰⁵ Cf. HOLANDA, *Op. cit.*, v.3, p.384.

¹⁰⁶ *Ibid*, p.386.

¹⁰⁷ *Ibid*, p.387.

Novas condições econômicas impuseram profunda transformação no amor do mineiro pela banda de música. Com o advento do século XIX, formaram-se as bandas cuja dupla função, apresentando música religiosa nos templos e música profana na Vila, não pôde evitar que se infiltrassem novos instrumentos nos conjuntos. Fagotes, oboés e trompas eram substituídos por *oficleides*, trombones e tubas. A melodia fácil da ópera teve rápida penetração na música religiosa; as composições do século XVIII foram cada vez mais abandonadas, tornado-se vítimas das traças nas estantes dos arquivos onde jaziam condenados ao esquecimento. Mortos os velhos regentes, sua coleção de obras foi dispensada, vendida à interessados, para embrulhar mercadorias ou servir de papel resistente nos fogos de artifício. A tradicional sobrevivência de duas bandas rivais, mesmo nas cidades mais insignificantes de Minas Gerais, é indiscutivelmente uma consequência direta da atividade musical no século XVIII. Mas, ao ser desviada de seu antigo desígnio, contribuiu para extinguir um dos mais surpreendentes movimentos que se tem notícia na história cultural da humanidade.¹⁰⁸

De maneira semelhante ao quadro brasileiro, no plano de Minas Gerais a partir da disseminação das primeiras bandas militares no começo do século XIX, surgiram as bandas civis de caráter mais moderno. As bandas assumiram a função da orquestra de igreja e do teatro de ópera, preenchendo com música o entretenimento e a festa da população mineira. A música, enclausurada na Igreja precisou expandir-se, dessa forma, as bandas passaram a proporcionar música e lazer para toda a população. Como mostra o recorte retirado do jornal Rio Carmo, Mariana, 1902: “A excelente banda musical *União 15 de Novembro* tem nos proporcionado tardes alegres aos domingos, tocando em postos, nos passeios públicos mais freqüentados pelo povo”.¹⁰⁹

No interior das cidades mineiras, principalmente nas regiões agro-mineradoras, as bandas cumpriam duas atividades: fornecer música religiosa à Matriz e as demais igrejas e servir de música profana á população nas retretas aos domingos e dias festivos, não excluindo disso a sua adesão a um partido político, pois, “em todos os povoados, até nos mais insignificantes, existiam sempre duas bandas rivais, correspondendo uma do partido conservador e a outra ao liberal [...]”.¹¹⁰

Em algumas localidades existiram mais de uma banda de música e esta instituição “veio substituir a orquestra na execução do repertório religioso, adaptando as peças

¹⁰⁸ *Ibid*, vol 2, pp. 139-40.

¹⁰⁹ AEAM. *Rio Carmo*. Mariana 17 mai. 1902. Ano s/a. s/n. p. 2.

¹¹⁰ HOLANDA, 1976, v.3, p. 401.

orquestrais do século XVIII”¹¹¹. O século XIX caracterizou-se pela disseminação desses conjuntos, muitas vezes dirigidos por imigrantes italianos. Segundo Conceição Rezende, a influência italiana nas bandas de música deve-se possivelmente ao fato da família dos imperadores brasileiros ter sido apreciadora das músicas e dos músicos italianos.

No século XIX o movimento musical do Estado esteve garantido, quase que exclusivamente, pelas bandas de música militares e civis, fortemente influenciada por músicos italianos migrados e que adotaram repertórios ainda presentes nas bandas mineiras e brasileiras de hoje, como sejam: fragmentos de óperas, fantasias, músicas de marcha e músicas de dança.¹¹²

Apesar das bandas terem se apropriado das práticas musicais profanas, no século XIX, muitas de suas atuações ainda se concentravam em torno de eventos religiosos, pois várias corporações musicais surgiram por influência da Igreja e das Irmandades, como a Irmandade de Santa Cecília,¹¹³ a qual procurava beneficiar o grupo de músicos no quesito material e espiritual.

Com o passar do tempo as corporações de bandas adquiriram casa própria, com um acervo musical contendo desde música sacra até música profana, mantendo assim, a tradição. Esse fato se comprova através da pesquisa de Curt Lange em arquivos de banda. Lange conheceu os arquivos de banda das cidades de Sabará, Belo Horizonte, Cachoeira do Campo, Congonhas do Campo e Mariana e, pode constatar que os repertórios das mesmas possuíam uma vasta parte de música sacra, fato que veio de uma prática musical passada.¹¹⁴

Em relação à relevância das bandas de música em Minas, fruto de uma tradição que vem de tempos remotos do Brasil colonial, as bandas de música foram pioneiras nessa região. Deste modo, atuaram como celeiro de inúmeros gêneros musicais e exerceram um papel de suma importância no processo cultural da sociedade mineira. A sua intensa movimentação no interior mineiro faz com que o estudo da atividade musical nos séculos XIX e XX, se relacione com o universo das bandas de música. Em quase todos os coretos das cidades mineiras do interior havia uma pequena banda ou lira, envolvendo uma grande parte da população, criando desta maneira, espaços de sociabilidade.

¹¹¹ NEVES, 1982. p. 52.

¹¹² REZENDE, *Op. cit.*, p.59.

¹¹³ Conforme Maurício Monteiro, o assistencialismo de Santa Cecília foi atípico, pois além de procurar garantir o exercício profissional da música exclusivamente para seus membros, pertencer a ela era mais que se proteger sob a devoção; era possuir conhecimento técnico e estar apto para exercer a música (Cf. MONTEIRO, *Op. cit.*, p.203).

¹¹⁴ LANGE, *Op. cit.*, p.18.

CAPÍTULO II - Mariana e São Caetano no limiar da modernização

2. Mariana no jogo entre o “tradicional” e o “moderno”

Desde o Iluminismo que a sociedade ocidental passou a ser vista como modelo de racionalidade, de civilização e de progresso, criando desta maneira, um enorme abismo entre o passado e o futuro. O passado e as tradições foram sufocados por uma sociedade que buscou o progresso, o futurístico, através da aceleração temporal. Os termos modernização e a modernidade são usados aqui como sinônimos de um crescimento constante do bem-estar por meio do avanço da industrialização, principalmente, a partir da segunda Revolução Industrial. A racionalização permeou a modernização e a modernidade veio significar a capacidade que o homem desenvolveu de organizar a vida humana conforme os conhecimentos e descobertas devidas á racionalidade e à pesquisa científica.¹¹⁵ Essas transformações além de obrigar o indivíduo a buscar uma nova identidade, também impôs a grupos sociais inteiros a tarefa de rever ou substituir sistemas de crenças.¹¹⁶

Neste sentido, a vida social das cidades brasileiras entre a virada do século XIX e nas primeiras décadas do XX corresponde a um período de modernização técnica de grande parte das cidades e de múltiplas construções simbólicas ligadas ao novo viver. Estimulados pelo dinamismo do contexto, as mudanças vão ocorrer desde a ordem e hierarquias sociais até nas noções de tempo e espaço das pessoas, seus modos de perceber os objetos ao seu redor até a maneira de organizar suas afeições e de sentir a proximidade ou o alheamento de outros seres humanos.¹¹⁷

Um bando de idéias novas iriam acompanhar a articulação e a inserção do país nesse contexto modernizador e propiciar a gestão de novas elites formadas pelos modelos de um pensamento científico e cosmopolita. Essas elites atuariam, já ordem republicana, como mediadoras na integração do país aos novos termos da gestão internacional do capitalismo.¹¹⁸

¹¹⁵Cf. RUSEN, v. 14, n.26-27, jan-dez, p. 81-82.

¹¹⁶ SCHORSKE, 1989, p.13.

¹¹⁷ SEVCENKO, 1998, v.3, p.7.

¹¹⁸ *Ibid*, p.35.

Substituir um governo e construir uma nação, esta era a tarefa que os republicanos tinham de enfrentar. “No afã do esforço modernizador, as novas elites empenharam em reduzir a complexa realidade social brasileira, singularizadas pelas mazelas herdadas do colonialismo e da escravidão”.¹¹⁹ O modelo de organização do Estado se ajustava agora, seguindo os padrões oriundos da Europa ou da América do Norte e se projetava sobre a recente federação brasileira, de maneira que disputas se acirravam cada vez mais nas esferas representativas do poder. “A propaganda americana se fez em parte em torno do argumento de que a República fazia parte de uma identidade americana, de que a monarquia era resquício da velha Europa da América. República e América eram o novo, o progresso, o futuro”.¹²⁰

Na Europa do século XIX começaram a se consolidar vários padrões representativos da moderna ordem social e essa tendência se espalhou por todos os lugares. A vontade de ser moderno a todo o custo fez aceitar com entusiasmo uma variada quantidade de produtos europeus.

No momento inicial do período republicano também culminou a *belle époque* brasileira. Nesta fase, houve no país a introdução de novos padrões de consumo. As invenções técnicas e os novos materiais introduziram uma mudança nos hábitos das populações. Há de se considerar o desenvolvimento de um novo comportamento urbano, que ganhou certo grau de sofisticação nos hábitos de consumo, especialmente nos finais do século XIX. O comércio local tratou de se abastecer com as mais diversas mercadorias importadas da Europa e dentre elas podemos citar: vinhos, manteigas, vidros, móveis, ferramentas, talheres, louças, tecidos, calçados e instrumentos musicais. A rede de comercialização e a dinâmica da economia internacional atingiram uma vasta área do globo. Instigados por uma onda publicitária, a sociedade passou a se interar com “[...] modernas revistas ilustradas, a difusão das práticas deportivas, a criação do mercado fonográfico voltado para as músicas ritmadas e danças sensuais, a popularização do cinema [...]”.¹²¹

O destaque da publicidade no país apontou para um mercado consumidor bastante movimentado. A cultura visual dos jornais e revistas abriu uma janela para o cotidiano oitocentista brasileiro, permitindo avaliar os significados atribuídos às noções de conforto e bem viver.¹²² Os efeitos dessas mudanças no consumo e nos costumes foram consideráveis e

¹¹⁹ *Ibid*, p.27.

¹²⁰ CARVALHO, 1998, p.110.

¹²¹ SEVCENKO, *Op.cit.*, p. 37.

¹²² Cf. ALENCASTRO, v.2, 1998.

repercutiram em vários planos, como no advento dos cartões-postais, que aboliu distâncias e restituiu relações afetivas, proporcionando uma categoria de recordações.

Com a chegada de novas idéias, a sociedade começou a reinventar os espaços das cidades, construindo novas maneiras de promover encontros. Em relação ao espaço físico podemos pensar que o ambiente do domínio público ficou cada vez mais desprovido de sentido. O que houve foi um aumento do contato íntimo e uma diminuição da sociabilidade, decorrente da erosão da vida pública e ascensão do individualismo.¹²³ A arquitetura e o planejamento urbano, sofreram modificações em prol de adaptar a imagem da cidade ao homem moderno. Desta forma, a arquitetura nas cidades no final do século XIX voltou-se para a pessoa individual. Essas transformações no espaço e nas ações ajudaram a constituir um mundo privado produtor de historicidade.

As cidades passaram por modificações, se transformando em verdadeiros “álbuns de projeções”. Conforme José Luis Romero, a partir de 1880, muitas cidades latino-americanas começaram a passar por novas mudanças que abrangeram a sua estrutura social e sua fisionomia. Contudo, as atividades foram modificadas junto com a paisagem urbana. Romero focaliza o crescimento das cidades latino-americanas nesse período, sobretudo, nas capitais e nas urbes portuárias. Nessas cidades foram alterados além da paisagem urbana, os tradicionais costumes e as formas de pensar dos diversos grupos sociais.¹²⁴ Hábitos provincianos e populares foram sendo cada vez mais abandonados em prol do novo modo de viver no mundo moderno.

Nesse sentido, Romero divide as cidades latinas em dois patamares: o primeiro deles é formado pelas capitais e portos; e o segundo, pelas “cidades estagnadas”. Para o autor, algumas cidades se modificaram num ritmo acelerado em favor de um “novo viver”, porém outras, não conseguiram acompanhar esse ritmo de mudança, sendo denominadas “cidades estagnadas”. Segundo Romero, o típico das “cidades estagnadas” não foi tanto a permanência dos velhos traçados das cidades e a arquitetura e sim a manutenção de uma sociedade dominante que favorecia somente a ela mesma.

As cidades que ficaram à margem da modernização, no entanto, conservaram o seu ambiente provinciano. Não mudaram enquanto outras se transformavam e essa circunstância emprestou-lhes um ar de cidades estagnadas. Várias delas conseguiram, no entanto, manter o ritmo de sua atividade mercantil, pelo menos dentro de sua área de

¹²³ Cf. SENNET, 1998.

¹²⁴ ROMERO, 2004, p. 281.

influência, mas mantiveram também o seu estilo de vida tradicional sem que acelerasse o seu ritmo. As ruas e as praças conservaram a sua paz, a arquitetura, a sua modalidade tradicional, a convivência, as suas normas, suas regras de costume.¹²⁵

Em algumas cidades portuárias ou capitais, houve a demolição de casarões antigos para dar lugar ao novo traçado urbano. A demolição do tradicional para dar lugar aos novos princípios urbanísticos foi fruto do pensamento progressista da época. “O ousado princípio de modernização das cidades, foi a ruptura do centro urbano antigo, tanto para alargar as suas ruas, quanto para estabelecer fáceis comunicações com as novas áreas edificadas”.¹²⁶ No Rio de Janeiro, por exemplo, foi necessário demolir setecentas casas para abrir a Avenida Central. Todo o centro urbano antigo mudou.¹²⁷ Os discursos hausmannianos de racionalização, embelezamento e higienização, adotados na reforma parisiense em meados dos oitocentos, também foram utilizados para o Rio de Janeiro, que se tornou no século XIX a mais populosa, urbanizada e moderna entre as cidades brasileiras. A urbanização da parte histórica do Rio de Janeiro e a abertura de vias melhores para o crescimento da cidade eram algumas das muitas mudanças de diferenciação do passado, projeto este estabelecido pela República.

A iluminação pública a gás deslumbrou àqueles que estavam acostumados com o óleo, e a elétrica extasiou os espectadores no dia em que foram acesos os primeiros refletores [...] A sociedade que se renovava acolhia de modo rápido todas as conquistas do progresso e apressava-se em modernizar as suas cidades, promovendo-as de todos os avanços que, desde a época de Haussmann, imaginava os urbanistas para resolver os problemas que a crescente concentração urbana criava.¹²⁸

Se por um lado a cidade do Rio de Janeiro passou por um plano de urbanização e modernização, por outro lado, quando passamos para o plano da modernização em Minas Gerais e principalmente na cidade de Mariana, nosso foco nesse capítulo, devemos ressaltar que a região possuiu uma trajetória singular, não homogênia e repleta de contradições. Conforme José Mindlin, “Falar de Minas em conjunto com a idéia de modernização, parece, de certo modo, uma contradição, dada a imagem bastante generalizada do povo mineiro, de ser essencialmente conservador, apegado à tradição e avesso às aventuras e riscos, aspectos por sua vez característicos de um processo de modernização”.¹²⁹

¹²⁵ *Ibid*, p. 293.

¹²⁶ *Ibid*, p.310.

¹²⁷ *Ibid*, p. 311.

¹²⁸ *Ibid*, p.316.

¹²⁹ MINDLIN, 2005, p.14.

Em relação ao conceito de modernidade da época, José Murilo de Carvalho destaca a batalha do “tradicional” e do “moderno”. Todos os elementos mencionados no fragmento abaixo por Carvalho podem fazer parte do conceito de moderno, mas a maneira pela qual as pessoas combinavam esses elementos é que dará o sentido da modernidade, seu maior grau ou menor grau de rompimento com a tradição.

A força da tradição não se revela apenas na reação as mudanças. Ela estava presente no próprio conteúdo do que era visto e considerado moderno para setores da elite da época de que nos ocupamos. Moderno, modernidade, modernização, significava muita coisa. Eram novidades tecnológicas: a estrada de ferro, a eletricidade, o telégrafo, o telefone, o cinema, o automóvel, o avião; eram as instituições científicas: Manguinhos, Butantã, a Escola de Minas, a de Medicina e a de Engenharia, eram as novas idéias, o materialismo, o positivismo, o evolucionismo, o darwinismo social, o livre cambismo, o secularismo, o republicanismo; era a indústria, a imigração européia, o branco; era a última moda feminina de Paris, a última moda masculina de Londres, a língua e a literatura francesa [...] Antigo e tradicional, atrasado era o português, o colonial, o católico, o monárquico; era o índio, o preto, o pai-de-santo, era o centralismo político, o parlamentarismo, o espiritualismo, o ecletismo filosófico.¹³⁰

Conforme as idéias de Carvalho, o moderno não é caracterizado unicamente por sua unidade e sim por sua heterogeneidade. O modernismo aqui deixa entrever as contradições entre o antigo e o novo, o moderno e o tradicional. “Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente”.¹³¹ Ainda lembrando as palavras de Octávio Paz, o ideal estético, dos modernos, não nega o estilo antigo, mas oferece novas e surpreendentes combinações dos mesmos elementos.¹³² Se para Le Goff, a modernidade é a luta contra o passado presente, presente sentido como passado,¹³³ estamos aqui diante de um caso exemplar para tentarmos entendê-la.

Com tantas significativas mudanças acontecendo no âmbito mundial e no quadro brasileiro, podemos dizer que a vida social em Mariana encontrava-se num limiar de difícil definição, na batalha entre o “tradicional” e o “moderno”. Trata-se de compreender os limites das apropriações de elementos da modernização no município.

¹³⁰ CARVALHO, *Op. cit.*, p. 120.

¹³¹ PAZ, 1984, p.18.

¹³² *Ibid.*

¹³³ LE GOFF, 1984, pp. 370-392, *passim*.

Os setores de comércio e serviços no começo dos novecentos em Marina ganharam um grande impulso, fato verificável nas publicidades dos periódicos que circulavam no município. Um grande número de mercadorias passaram a ser exibidas nos pontos comerciais, como demonstra a propaganda do estabelecimento *Leandro e Castro*:

Completo sortimento de fazendas, armarinhos, ferragens, calçados, chapéus de sol (guarda-chuva) e de cabeça, arreios, couros, artigos para sapateiros, tintas, ferro em brasa, machinas para costura, formicida, Capanema, molhados e gêneros do paiz. Aceitam encommendas para o Rio mediante pequena comissão. Tem sempre escolhido sortimento de artigos para enxovais de casamento e baptisado. Rua 4 e 13. Cidade de Marianna.¹³⁴

Nos primeiros anos da República, cuidava-se de ferrovias largamente. Era uma luta verdadeiramente homérica, para criar uma rede ferroviária local.¹³⁵ Através da tabela abaixo, podemos comparar o avanço da modernidade na província de São Paulo e Minas Gerais, no final do século XIX. Notamos que as duas localidades se apresentavam na liderança do setor ferroviário no Brasil. O forte desenvolvimento das ferrovias indicava o dinamismo econômico e a modernização das regiões. O meio de transporte ferroviário prosperou no final do século XIX em Minas. Entre 1867 e 1888, mais de 1.701 km de linhas de estrada de ferro foram construídas em todo o Estado de Minas Gerais.¹³⁶

TABELA 1- Ferrovias brasileiras (1869-1882)

Províncias	Estradas de ferro em trânsito (Km)	Data do início das construções	Média da progressão anual
Minas Gerais	4.496.795	1869	109,6
Corte	173.633	1858	3,3
Bahia	1.391.574	1860	28,5
Rio de Janeiro	2.422.185	1854	43,2
São Paulo	4.724.000	1867	109,8

¹³⁴ AEAM. Jornal, *Rio Carmo*. Mariana, 25 dez. 1901, ano II, n° 1, p. s/p.

¹³⁵ TÔRRES, 1980, v.3, p.1435.

¹³⁶ LELOUP; PIMENTA, *apud*, SALGUEIRO, 1993, p. 128.

Rio Grande do Sul	1.962.408	1882	70,0
--------------------------	-----------	------	------

Fonte: PIRES, *apud*, PAULA, 2000, pág. 55.

Assim, o fator que colaborou com o avanço do comércio na cidade de Mariana, foi a expansão da estrada de ferro na região. Permeados pela ansiedade de sintonizar o espaço urbano do município ao novo modelo de modernização estruturado em outras localidades, em 1914, foi inaugurado o ramal da Estrada de Ferro Central do Brasil, ligando Ouro Preto à Mariana. E assim, “as estradas de ferro começaram a penetrar no *hinterland* de Minas, promovendo a circulação rápida de produtos, hábitos e idéias [...]”.¹³⁷

O meio de transporte férreo também colaborou com a circulação de novas idéias vindas dos grandes centros urbanos. Dessa maneira, entre o fim do século XIX e o início da década de 1930, Mariana passou a absorver diferentes traços que influenciaram nos hábitos e costumes da população. O jornal *O Espeto* de setembro de 1928, chama a atenção para alguns aspectos relacionados ao distrito de Passagem, oriundo de Mariana:

É iluminado a luz elétrica, tem uma excelente rede de telephonia, telégrafo, correio e é servido pela Estrada de Ferro Central. É sede da Companhia Minas de Passagem que explora a extração do ouro e a fabricação do arsênico e, que, em importância na espécie, é a segunda do Brasil. Este distrito possui um bom cinema, um teatrinho, importantes sociedades de beneficência, tres sociedades recreativas, uma dramática e literária, duas de Sport, duas de bandas, quatro escolas públicas, sendo uma noturna, importantes casas comerciais [...].¹³⁸

Em 1918, foi instalada a luz elétrica em Mariana, pelo convênio com a Companhia *Ouro Preto Gold Mines of Brasil*. “Este acontecimento era aguardado pela população com impaciência, pois dela dependia a viabilidade do sonhado processo de industrialização de Mariana, processo já ocorrido em outras cidades mineiras como Juiz de Fora, desde fins do século anterior”.¹³⁹

Da mesma forma que houve a grande circulação de produtos e idéias, as revistas e os jornais também se proliferaram no município através transporte férreo. Essas revistas traziam notícias diversas sobre moda, política, cotidiano, comportamentos sociais e propagavam a imagem de um novo modo de viver, frente à época moderna. A partir dessas revistas e jornais novos hábitos espalharam-se pela população brasileira. Lembrando Benedict Anderson, o

¹³⁷ *Idem*.

¹³⁸ AEAM. Jornal, *O Espeto*. Mariana, 30 de set. 1928, ano I, n° 1, p. s/p.

¹³⁹ FONSECA, , 1995, p.146.

nascimento da *comunidade imaginada* originou-se do capitalismo editorial, que favoreceu o relacionamento de um número cada vez maior de pessoas através da disseminação de idéias. Para Anderson, “o desenvolvimento da imprensa como mercadoria é a chave da geração de idéias inteiramente novas”.¹⁴⁰

Apesar de terem acontecido todos esses esforços para enquadrar o município no projeto de modernização do país, Mariana, assim como outras cidades históricas, entre elas Ouro Preto, tiveram dificuldades de acomodar satisfatoriamente valores e “estilos de vida” modernos, novas formas de lazer e de habitação nos espaços tradicionais desses centros¹⁴¹.

Essas cidades ainda mantiveram o seu ar “colonial”, sendo este apenas modificado pela adoção gradual de novas técnicas. Neste sentido, a autora Heliana Salgueiro, que estudou a transformação da arquitetura colonial em Ouro Preto, aborda que a aparente homogeneidade da antiga capital não se constituiu de uma superposição de estratos históricos lineares. Para Salgueiro, “os traços gerais da paisagem urbana de Ouro Preto não mudam no decorrer do século, certas observações típicas se repetem”.¹⁴² “O que se deve observar a respeito do “estilo” de Ouro Preto, é que certos elementos de um esquema inscrito na tradição “colonial” se redefinem e se difundem na prática arquitetural do final do século XIX”.¹⁴³

As restrições naturais, a circulação econômica e o abastecimento de produtos constituíram uma das razões para a mudança da capital. “A decisão oficial de mudar a capital de Minas Gerais configurou-se na Constituição Republicana de 1891 e reforça a crítica da falta de condições oferecidas por Ouro Preto para tornar-se uma capital moderna”.¹⁴⁴ Salgueiro, considera que as transformações se aceleraram a partir de 1880 e a estrada de ferro veio depois a contribuir para a chegada de materiais industrializados. Mas, quando houve a mudança da capital para Belo Horizonte em 1897, ocorreu uma diminuição no quadro de transformações em Ouro Preto, apesar das expectativas de “modernização” não acabarem.

Alguns dos planos de melhoramento da cidade de Ouro Preto no final dos oitocentos, contava com “a criação de linhas de bonde a vapor ou elétricos, a primeira saindo da Igreja do Rosário até a Estação e indo até a Matriz de Antonio Dias, e a segunda partindo da Estação até a Praça Tiradentes”.¹⁴⁵ Cortar o morro da Forca com o objetivo de prepará-lo para receber

¹⁴⁰ ANDERSON, 1989, p.46.

¹⁴¹ FISCHER, *apud*, FONSECA, *Op. cit.*, p.19.

¹⁴² SALGUEIRO, *Op. cit.*, p. 128.

¹⁴³ *Ibid*, p. 140.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 131.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 133.

novos edifícios e embelezamento; construir um mercado moderno de ferro e vidro e restaurar o antigo mercado também fazia parte de alguns dos projetos urbanísticos da cidade.

O plano de melhoramento do município de Ouro Preto, que expressou a recusa da cidade antiga, não se efetivou e o tecido urbano permaneceu praticamente o mesmo. As grandes tipologias tradicionais perduraram, mas se transformaram enquanto novas formas foram sendo desenvolvidas.¹⁴⁶ Salgueiro salienta que a interpretação do antigo e do novo, do artesanal e do industrial produziu fachadas múltiplas na cidade, onde os elementos justaporam diversamente, o que tornou inútil discernir seqüências “ideais”.¹⁴⁷

Se os termos de uma oposição antigo-moderna mudam radicalmente a partir da segunda metade do século XIX, conforme observa Le Goff, as imagens são submetidas ao cosmopolitismo dos modelos, à aceleração da história e às pressões do comércio internacional de materiais, anulando a ficção de um estilo que se constituiria segundo uma continuidade natural [...] A descontinuidade intemporal de certos traços, as combinações distintivas em torno de um modelo geral, as ocorrências mais ou menos articuladas de novos materiais sobre um mesmo fundo, ou a repetição sobre um fundo novo de elementos tradicionais de fachada, demonstram que a arquitetura civil de Ouro Preto não é fruto de uma ‘sintaxe ordenada’ ou de uma única gama estilística.¹⁴⁸

Contudo, quando alguns elementos passam adiante de uma cultura para uma nova geração estão se inserindo num processo de reconstrução, o que Lévi Strauss chamou de *bricolage* e Certeau de “reutilização”, não havendo ruptura.

O processo é impulsionado, em parte, pela necessidade de adaptar velhas idéias a novas circunstâncias, em parte por tensões entre formas tradicionais e novas mensagens, e em parte pelo que foi chamado de “conflito interno de tradições”, “o conflito de encontrar soluções universais para os problemas humanos e as necessidades ou a lógica da situação.”¹⁴⁹

Schorske argumenta dizendo que a *modernidade* concebeu a utilização de alguns elementos do passado em suas próprias construções,¹⁵⁰ se interessando pela análise da “coesão” entre diferentes elementos culturais. Na capital austríaca no século XIX, a tradição barroca e iluminista, fez parte do esteticismo *fin-de-siècle* nas construções dos edifícios. As duas tradições culturais passaram por um momento de conflito, mas depois acabaram se

¹⁴⁶ *Ibid*, p.135.

¹⁴⁷ *Ibid*, p.141.

¹⁴⁸ *Ibid*, p.141.

¹⁴⁹ BURKE, 2005, p.130.

¹⁵⁰ SCHORSKE, 2000, p.14.

integrando. Segundo Schorske, quando o complexo do *Ringstrasse* ainda estava em construção, havia aqueles que o criticava por sua contradição intrínseca. “Enquanto seus prédios expressavam fidelidade a várias tradições históricas, o desenho das ruas e o projeto espacial foram concebidos dentro do espírito do modernismo racionalista”.¹⁵¹

Tal quadro também vale para Mariana, que foi sede do governo religioso. No caso desse município, devemos interrogar sobre a imposição de formas novas sobre as formas locais tradicionais. Segundo os estudos realizados pela autora Cláudia Fonseca, em 1906, quando Mariana era elevada à Arquidiocese, à “cidade dos bispos”, apresentava praticamente a mesma feição do início do século XIX.¹⁵²

Para Fonseca, a economia se transformava, e diversificava, mas os valores básicos dos marianenses permaneciam inalterados. A vida social continuava polarizada pelos eventos religiosos, as igrejas e capelas continuavam sendo freqüentadas e, assim, eram mantidas em relativo bom estado.¹⁵³ Nesse sentido a autora Mônica Fischer, identificou na sociedade marianense do século XX, um sistema cultural ambivalente. O fragmento abaixo vem a nos indicar aspectos dessa sociedade:

[...] um sistema cultural que ainda se encontram bem vividos os valores hierarquizantes, introjetados em nível do imaginário social [...], porém, dilatados pela introdução de novos valores fundamentados em práticas modernizadoras, [...] , dessa forma, temos hoje um imaginário fortemente marcado, de um lado pela valorização do moderno e do novo, na ordem econômica capitalista e , de outro, pelos valores hierarquizantes típicos do antigo sistema colonial de privilégio, fundamentado em laços de parentescos e na mediação religiosa.¹⁵⁴

No início do século XX, a cidade continuava apresentando as mesmas feições do período colonial, encantando o grupo de intelectuais paulistas da “caravana” de 1924. “A partir dessa época, iniciou-se um movimento de valorização da arquitetura e arte barroca [...]”.¹⁵⁵

No município de Mariana, o ambiente cultural se modificava, as ofertas de novos produtos e serviços cresciam e pequenas fábricas eram abertas, no entanto, a velocidade dessas transformações eram bem mais lentas que as experiências vivenciadas em outras

¹⁵¹ *Ibid*, p.23.

¹⁵² FONSECA, *Op. cit.*, p.145.

¹⁵³ *Ibid*, p.188.

¹⁵⁴ FISCHER, *apud*, FONSECA, *Op. cit.*, p.181.

¹⁵⁵ *Ibid*, p.188.

idades. Porém, não podemos classificar Mariana, como uma “cidade estagnada”, seguindo o argumento de Romero, pois ela se renovava dentro de seus limites e de sua realidade.¹⁵⁶

Depois de todas as elucidações concordamos com Salgueiro e Fonseca, sobre a perspectiva de heterogeneidade cultural, pois a vida social em Mariana no final do século XIX e início do XX encontrava-se num limiar de difícil definição entre o tradicional e o moderno.¹⁵⁷ Devemos levar em consideração as vicissitudes das ações modernizadoras nesse município, pois a instauração do “novo” aconteceu de maneira que este ainda permaneceu prisioneiro de uma ordem tradicional. Os espaços e as percepções dos habitantes de Mariana foram resultados de uma ação contínua do tempo, de uma *bricolage* de artefatos e idéias construídas em diferentes épocas e da interação com diversos fatores.

A sociedade marianense compartilhou de uma mescla de provincianismo e cosmopolitismo, tradicionalismo e modernismo. A reprodução de velhos hábitos na cidade de Mariana em meio a essa época de transformações “modernizantes” demonstra que as idéias sobre o “moderno” são construídas tanto em meio ao choque e conflitos, quanto em meio às superposições e às misturas de conceitos com o tradicional. Assim, a temática dualista entre ser “tradicional” ou “moderno” se intensificou no meio das variadas opiniões.

O “antigo” e o “moderno” se juntaram na continuidade das fachadas das cidades históricas de Mariana e Ouro Preto, cujas diferenças de sistemas construtivos e de estilos coexistem em níveis diversos de temporalidade. “As combinatórias ou os ajustes entre o antigo e o novo podem constituir assim toda uma antologia de hibridismos regionais”.¹⁵⁸

Contudo, o moderno não é caracterizado unicamente por sua unidade, mas sim por sua heterogeneidade. O processo temporal consiste em uma teia de irregularidades, pois as variações e as exceções não desaparecem do plano. A pluralidade de um tempo real opõe-se aqui a uma unidade ideal proposta pelos princípios modernistas, deixando entrever as contradições entre o antigo e o novo, o moderno e o tradicional. Portanto, apesar da chegada da modernização e da apropriação de alguns elementos da *belle époque*, (ferrovia, eletricidade, paisagem urbana, estrutura fabril), a cidade ainda continuou a conservar alguns elementos do passado.

¹⁵⁶ LIMA, K. *Op.cit.*, 2007, p.73.

¹⁵⁷ “Embora o essencial se jogue do lado do moderno, o conteúdo histórico adquirido pelo antigo no mundo da cultura ocidental teve muito peso na luta travada pela emergência de novos valores modernos”. (Cf.LE GOFF, *Op. cit.*, p. 372).

¹⁵⁸ SALGUEIRO, *Op. cit.*, p. 144.

Neste sentido, os artefatos modernos foram gradualmente apropriados no cotidiano do município de Mariana e no núcleo de São Caetano, que estiveram divididos em dois lados. “De um lado, a integração social regional marcada pela intensa religiosidade, a política centralizada, a fragilidade econômica e as atividades artísticas como a banda de música. No outro extremo, a existência de um novo regime, uma nova capital, um impulso industrial, as oportunidades financeiras quanto ao mercado de abastecimento e serviços dirigidos a Belo Horizonte, (que deixa de ser apenas o centro político-administrativo, para tornar-se centro comercial, eixo da vida mineira) a possibilidades de novos empregos, e as promessas quanto á revitalização espacial e semântica desenvolvidas em contraponto ao estigma de decadência.”¹⁵⁹

2.1. São Caetano: expectativas de modernização

Segundo Douglas Libby, Minas Gerais no século XIX se inseriu num modelo dinâmico de economia. Paralelamente ao influxo inicial dado pela mineração setecentista somou-se outros tipos de atividades determinantes como a agricultura e a manufatura. Para Libby, ao lado da agricultura mercantil de subsistência voltada para a produção de alimentos destinados ao autoconsumo e para o mercado interno, houve também uma variada gama de atividades de transformação. O autor analisou várias atividades em mudanças, incluindo desde pequenas e médias oficinas de manufaturas até verdadeiras fábricas de ouro ou de tecido. A *Ouro Preto Gold Mines of Brazil*¹⁶⁰, por exemplo, localizada distrito de Passagem (Mariana), tornou-se em 1890, a mina mais importante do país. Fato que nos leva a refletir sobre o perfil dinâmico da economia mineira que se consolidou ao longo do século XIX.¹⁶¹

Considerando a complexidade e a diversidade da economia mineira, o arraial de São Caetano assim como outros núcleos de Minas Gerais, se constituiu com o *boom* inicial da mineração setecentista. São Caetano foi um dos centros mineradores mais antigos de Minas. Elevado à condição de freguesia em 1752, São Caetano teve participação significativa na área mineradora, sobretudo no século XVIII. Porém no final do XVIII e início do XIX, passou a ser palco do setor de produção e abastecimento agrícola nas sedes de Mariana e Ouro Preto. No ano de 1804 o distrito passou por uma fase marcada pela decadência da atividade aurífera,

¹⁵⁹ Cf. LIMA, K., 2001, p.131.

¹⁶⁰ *The Ouro Preto Gold Mines Ltd.* era sediada no distrito de Passagem e funcionava para trabalhos de extração aurífera subterrânea.

¹⁶¹ Cf. LIBBY, 1998, pp. 186-246, *passim*.

fato que estimulou o desenvolvimento da agricultura de subsistência direcionada para a comercialização e autoconsumo.¹⁶²

Seguindo o levantamento de dados realizado em São Caetano, durante o ano de 1804, 54,9% das pessoas concentravam-se no setor secundário, sendo que 48,4% eram faiscadores e mineradores e o restante reunia carpinteiros, sapateiros, alfaiates, ferreiros e artesãos em geral. Em segundo lugar posicionava o setor terciário, concentrando cerca de 26% dos habitantes, com maioria de comerciantes, eclesiásticos, feitores e tropeiros. O último setor com menor número de concentração de pessoas era o setor primário, com aproximadamente 19,1%, englobando os agricultores.¹⁶³

Gráfico 7: Ocupação dos setores econômicos em São Caetano (1804).

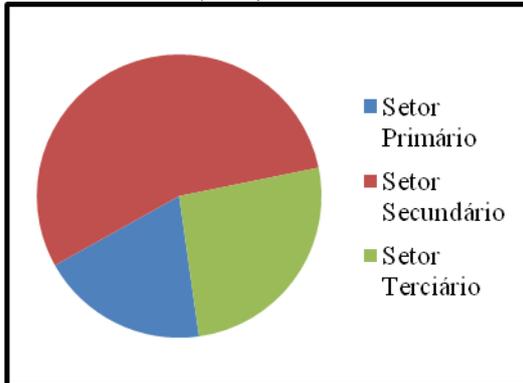
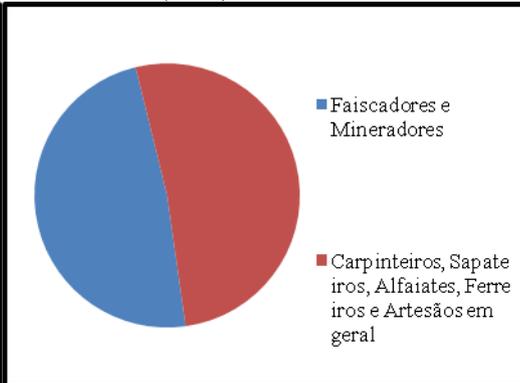


Gráfico 8: Ocupação do setor secundário em São Caetano (1804)



Fonte: COSTA, 1981, p.152-157.

Segundo os estudos realizados por Francisco Eduardo de Andrade, a freguesia de São Caetano na primeira metade do século XIX, mais precisamente em 1821, possuía um estimado grupo social formado por indivíduos roceiros (e roceiras) mestiços. Este grupo composto por criadores e agricultores, era fortemente predominante sobre os demais.¹⁶⁴ Andrade levantou que neste ano 63,9% dos indivíduos representavam o setor da agricultura, 8,2% incluíam-se no artesanato; 8,2% no setor do transporte de mercadorias; 1,4% no comércio; 13,6% na mineração e 4,7% eram jornaleiros.¹⁶⁵ Notamos assim, um grande aumento do setor da agricultura, pois no ano de 1804 apenas 19,1% da população estava envolvida com a atividade agrária, já dezessete anos depois (1821), 63,9% dos indivíduos representavam o setor agrário.

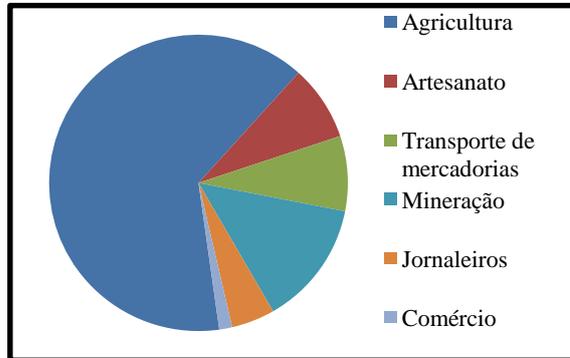
¹⁶² Cf. COSTA, 1981, p.153-157.

¹⁶³ *Ibid.* p.153-157.

¹⁶⁴ ANDRADE, F. 2008, p.104.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 86.

Gráfico 9: Distribuição da população por setor Econômico e ocupações selecionadas (em n° absoluto) - São Caetano (1821).



Fonte: ANDRADE, F de. 2008, p. 86.

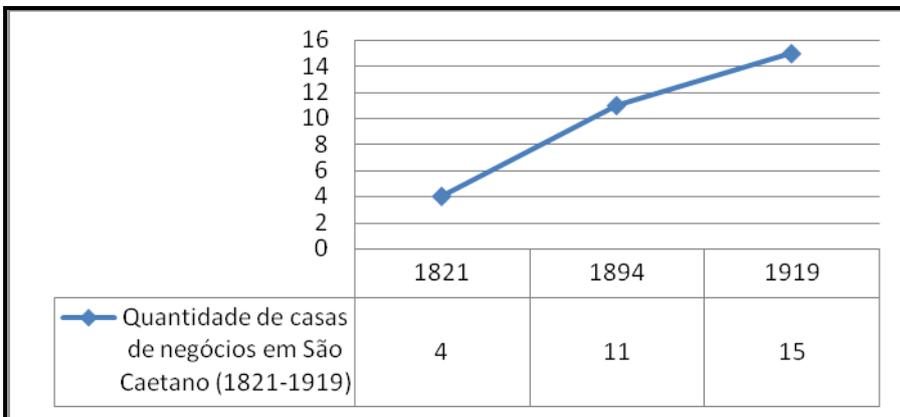
A leitura realizada por Kléverson Lima dos Livros de Impostos sobre Indústrias e Profissões, presentes no Arquivo da Câmara de Mariana, revelou:

Novos ramos de negócios no conjunto das tradicionais atividades na rede econômica da cidade (extração aurífera subterrânea, agropecuária, beneficiamentos de cana-de-açúcar e do milho, tropas, casas de negócios, ranchos e pastos de aluguel). Entre 1889 e 1919 são arroladas atividades como fábricas de massas, vassouras, gás acetileno- esta última situada na freguesia de São Caetano-, fotógrafos, tipografia, cinematographos e agências de jornais. No distrito de São Caetano, entre 1894 e 1919, o número de casas de negócios (vendas de secos e molhados e fazendas) passou de 11 para 15 unidades, indicando uma leve tendência de crescimento de rede produtiva e comercial.¹⁶⁶

Da mesma forma que houve um notável aumento no setor agrário e uma queda no setor minerador em São Caetano entre o período de 1804 e 1821, houve também um aumento no setor comercial. Enquanto em 1821 o número de casas de negócios eram 4 (contando com comerciantes e taberneiros),¹⁶⁷ o número de casas de negócio no período entre 1894 e 1919, passou de 11 para 15 unidades. O crescente aumento do setor comercial no final do século XIX e começo do século XX favoreceu-se também por causa da linha de trem que ligava o distrito de São Caetano a outras áreas, facilitando a recepção e o escoamento de produtos.

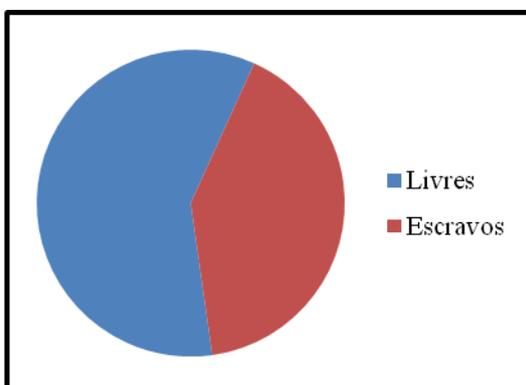
¹⁶⁶ LIMA, K., *Op. cit.*, pp.61-62.

¹⁶⁷ ANDRADE, F., *Op. cit.*, p. 85.

Gráfico 10: Quantidade de casas de negócios em São Caetano

Fonte: ANDRADE, F de. 2008; LIMA, K. 2007.

Outro fato que podemos constatar é que São Caetano já na época entre 1819 e 1822 era uma região predominantemente de população livre. Os livres encontravam-se em torno de 58,95% do total de habitantes; porém, nos domicílios onde havia escravos, a quantidade média de uns e outros era muito próximo, com cerca de 41,05% de cativos.¹⁶⁸ “Os números médios de escravos indicam pequenas posses que se concentravam em mãos de poucos proprietários [...]”.¹⁶⁹ Esses dados demonstram a predominância da população livre no núcleo de habitantes de São Caetano desde início do século XIX e como consequência, os “homens livres”, a maioria mestiços, ocuparam posições de trabalho no setor primário, secundário e terciário. A mobilidade desses trabalhadores livres e a intensidade do processo de miscigenação passaram a influenciar cada vez mais no quadro econômico e social do distrito de São Caetano.

Gráfico 11: População Livre/Escrava em São Caetano (1819-1822).

Fonte: ANDRADE, F de. 2008, p. 77.

¹⁶⁸ ANDRADE, *Op. cit.*, p.77.

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 76.

No final do século XIX e começo do XX o núcleo de São Caetano, com distinção ainda tênue entre espaço urbano e rural apropriou-se à sua maneira aos novos projetos de modernização. Um sistema econômico voltado para novas atividades foi se desenvolvendo na medida em que elementos trazidos “de fora” foram transplantados. A chegada desses impulsos de transformação a São Caetano desencadeou na formação de um círculo de projeções modernizadoras.

É através desse ambiente urbano em mudanças, que vai desde a conservação de elementos tradicionais a apropriações de novos discursos, costumes e representações, que gostaríamos de evidenciar alguns aspectos envolvendo as práticas musicais da banda da *Sociedade Musical São Caetano*. O estudo sobre essa banda suscita reflexões relacionadas ao processo de interação dessa instituição com a construção de uma “identidade” ligada ao período de modernização em Minas Gerais, porém permeada sob a sombra de aspectos tradicionais. Assim, como acontece em São Caetano e em outras cidades, alguns elementos do passado ainda vão estar presentes na atividade musical das bandas. Neste sentido, comprovamos que através da banda de música do distrito de São Caetano, podemos ter acesso às práticas culturais, a difusão de certas representações e produções simbólicas inscritas na vida social da época.

Capítulo III - A banda da *Sociedade Musical São Caetano* e os dialogismos culturais

3. Os músicos

No final do século XIX e primeiras décadas do século seguinte, encontramos um importante grupo de músicos formado por membros da família Ramos. Essa família está presente em grande parte dos documentos do fundo: *Sociedade Musical São Caetano*, encontrado no ASC (*Arquivo Privado de São Caetano*). Em relação ao *corpus* documental presente nesse fundo podemos citar: Coleção de partituras musicais manuscritas (profana e sacra), Coleção de partituras musicais impressas (profana e sacra), Coleção de fotografias, Coleção de catálogos e Série correspondências (sub-série cartas).

A partir da análise desses documentos e do histórico da instituição musical, constatamos que o envolvimento musical da família Ramos foi iniciado pelo patriarca da família (Felicíssimo Ramos), que atuou como mestre da banda.¹⁷⁰ O chefe da família Ramos, foi casado com Maria Cyrila e juntos tiveram treze filhos, mas através da documentação do acervo, conseguimos identificar apenas onze deles: Arlindo Agostinho Ramos, Maximiano, Nhanhá, Evangelica Ramos (Vagica), Lindorifo, Francisca Ramos, Maria Paixão Ramos, Caetano Ramos, José Alexandre Ramos, Bilica e Francisca Ramos.

Entre os filhos de Felicíssimo que participaram da vida musical da banda do distrito sabemos que, Arlindo Ramos, Caetano Ramos e José Alexandre Ramos, seguiram a carreira do pai, de mestre da banda de São Caetano. O outro filho, Lindorifo e as meninas fizeram parte do coral de música da banda, que costumava a se apresentar durante as celebrações religiosas. É por esse envolvimento familiar com a banda que o fundo *Sociedade Musical São Caetano* se encontra no ASC.

Nesse sentido, a *Sociedade Musical São Caetano* pode ser vista como um autêntico lugar de “arquivo vivo”, pois ali encontramos a possibilidade de “ler” uma prática musical relacionada a diferentes contextos. Do mesmo modo, percebemos que a herança cultural de uma prática musical de banda foi assegurada por um processo de transmissão de saber, que em geral passou de pai para filho.

É justamente pelo fato da família Ramos ter tido uma grande ligação com a banda da *Sociedade Musical São Caetano*, que tratamos de enfatizar os músicos dessa família, buscando seu perfil sociocultural. Portanto, compreendemos que a análise da vida cultural desses músicos é uma porta de acesso significativa para mostrarmos as formas de difusão de certas representações e de produções simbólicas inscritas na vida social do período vigente.

Em relação aos filhos de Felicíssimo, constatamos que Caetano Ramos atuou como mestre da banda da *Sociedade Musical São Caetano*, vindo depois a tornar-se Sub-tenente e mestre da banda de música do 10º *Batalhão de Caças de Ouro Preto*. Atuar em banda de corporações militares era uma prática comum na época. Assim como o Sub-tenente Caetano Ramos, o 1º Tenente Gomes Macedo Filho, que também foi flautista da Marinha do Rio de Janeiro e o 1º Tenente Olímpio Macedo, que fez parte da banda do Exército do Rio de Janeiro, atuaram na banda da *Sociedade Musical São Caetano* e ainda mantiveram uma

¹⁷⁰ O título de mestre da banda designa aquele que dirige o organismo musical.

participação ativa em corporações musicais militares.¹⁷¹ Esse fato pode explicar as várias apropriações militares entre grande parte dos componentes, como no uso do vestuário e da maneira de se posicionar.

Mesmo no século XX, um conjunto de elementos militares ainda era constantemente utilizado e adaptado nas práticas da *Sociedade Musical São Caetano*. No caso do vestuário dessa instituição, notamos que seu uniforme seguia as tendências dos trajes militares. A fotografia da banda da *Sociedade Musical São Caetano* (ver no Anexo, p.90, FIG.5), tirada na década de 1920, retrata a apropriação de um vestuário típico das corporações militares. Observamos ainda que a maioria dos componentes eram mulatos, resultado da mestiçagem no núcleo de São Caetano e encontram-se todos uniformizados, com *quepe*, camisa de gola alta fechada, casaco longo com botões, calça justa de corte *jockey* e sapatos de amarrar com cobertura até o joelho. Todos portam instrumentos e foram identificados de cima para baixo, da direita para esquerda os seguintes músicos: Raimundo Damião dos Santos (primeira posição - primeira fileira) e Caetano dos Santos (segunda posição - primeira fileira), Armelindo de Oliveira Morais (segunda posição - segunda fileira), José Godoy (quarta posição - terceira fileira) e Raimundo Godoy (quinta posição - terceira fileira).¹⁷² Sobre os instrumentos utilizados pela banda na fotografia, identificamos, repique, surdo, clarinetas, saxofone, pífaro, trombone longo e mini trombone. A influência militar também está presente em relação à maneira como os músicos da banda estão postados. Na imagem abaixo, com exceção dos sentados, todos estão hirtos, em posição de sentido e com o peitoral estufado.

De fato, nesse período era comum esse tipo de posicionamento nas imagens fotográficas e no cotidiano das pessoas. O corpo demonstra a repercussão das práticas sociais da época vigente, sendo considerado “um pouco mais do que uma massa de modelagem à qual a sociedade imprime formas segundo suas próprias disposições: formas nas quais a sociedade projeta a fisionomia do seu próprio espírito”.¹⁷³ Dessa maneira, no Brasil de Vargas, por exemplo, a *militarização do corpo* estava presente no dia-a-dia das pessoas. Porém, quando confrontamos as fotos das sociedades musicais de bandas de música com fotos de pessoas comuns da época, percebemos que a postura dos músicos de bandas é bem mais rígida, provavelmente por causa das apropriações de algumas práticas de corporações militares.

¹⁷¹ RIBEIRO, Augusto (ex Maestro da Banda *Sociedade Musical São Caetano*). Entrevista concedida a autora na sede da própria banda, em 19 de abril de 2009.

¹⁷² *Idem*.

¹⁷³ RODRIGUES, *apud*, LENHARO, *Op. cit.*, p.76.

O Sub-tenente Caetano Ramos, aparece num registro fotográfico em forma de postal, na posição horizontal e individual (ver no Anexo, p.90, FIG.6). Num primeiro plano notamos a presença de Caetano Ramos trajando roupa de aviador, posicionado atrás de um avião, com inscrições nas laterais. Num segundo plano temos a vista parcial da cidade do Rio de Janeiro, devido às montanhas, o mar e o Cristo Redentor, identificados num outro plano. Atrás da fotografia aparece o escrito: lembrança para Felicíssimo Ramos, de seu filho Caetano Ramos – Estação do Carmo 11/08/1937.

Sobre José Alexandre Ramos, observamos que ele atuou como mestre da *Sociedade Musical São Caetano*, vindo depois a participar da *Junta Operária de Passagem* e a fundar a banda *São Sebastião*, nesse mesmo distrito.

“Na reunião de 12/01/1910, o presidente da Junta, José André Fernandes, retomou a proposta, nomeou José Ramos como Mestre e Cândido Nascimento, Contramestre.” José Ramos foi o primeiro mestre da banda São Sebastião de Passagem.¹⁷⁴

Finalmente, quanto á Arlindo Agostinho Ramos, sabemos que ele atuou como regente e compositor da banda da *Sociedade Musical São Caetano*. Arlindo Ramos era um sujeito atento às mudanças do seu tempo. Pelas correspondências trocadas com seus amigos, percebemos que ele mesmo se considerava como um sujeito *up to date*. Suas atividades como escritor, músico, revendedor, além de outros ofícios não identificados, permitiram-lhe deslocar por circuitos próximos ou distantes ao distrito de São Caetano. Arlindo partilhou de um intercâmbio cultural entre vários centros urbanos, fato que se comprova através da grande quantidade de partituras impressas em revistas produzidas nas capitais (a partir dessas obras que o músico partia para as composições próprias), e das correspondências trocadas com missivistas de várias localidades. Este mantinha contato com instrumentistas e músicos da região. A carta enviada por seu amigo Antônio Bonifácio, de Mariano Procópio (1908), nos traz indícios desse intercâmbio de práticas musicais. Pela carta transcrita abaixo, podemos ter acesso também ao processo de composição da música, a dificuldade de conseguir inspiração para compor e a presença de elementos românticos no ato da criação.

Prezado Amigo Arlindo,
Tive uma suprema ventura quando [] tão bôa vontade rasgaste o véu que [] [] a correspondencia de [amigos] que se conhecem mutuamente sem nunca terem encontrado. Elevei o meu pensamento aos céu, louvei a Deus e pedi-lhe que abençoasse a Penna, a tinta, o papel, as expressões amaveis e lisonjeiras de tua carta e a inspiração

¹⁷⁴ VITORINO, 1986, p.3.

felis que te levou a dar-me tão íntima satisfação. Mas, neste extasi degoso, nasceu-me o ardente desejo de corresponder a fina gentileza com que coroaste a obra symphatica do inicio das nossas relações mandando-me também **uma valsa “A Tardinha”**, (grifos nossos) tão linda, [tão] original que faz-nos sentir, ao ouvi-la uma pura sensação de que está assistindo [a] melodia da natureza nessa hora de amor e de [] em que os ultimos e brandos raios do sol ainda mais aquecem os nossos corações para nelles accenderem a saudade de um passado venturoso que a uma certa tardinha, ficou impresso em noss’alma em caracteres indelleveis, indestructiveis ...

E foi assim pensando que concebi a idea de também mandar-te uma composição minha, uma valsa. Esperie que a muza viesse em meu auxilio dando-me uma inspiração bem adequada aos sentimentos de pura satisfação pelo inicio de uma terna e doce amizade, mas a ingrata não quis favorecer-me e, creio, pretendeu vingar-se da injustiça que lhe tenho feito não pretando-lhe o devido culto e, cançado de supplical-a, tomei a resolução de ver se mesmo sozinho conseguia alguma cousa. Não fui bem feliz porque não consegui o que desejei, mas sempre pude dar-te a **“A Noitinha”** (grifos nossos) que é somente um arranjo tosco filho da bôa vontade que espero, mesmo assim acreditararás tão humilde dedicatória.¹⁷⁵

Um aspecto que comprova o envolvimento de Arlindo com “artefatos da moda”, é o fato do músico ter composto e copiado músicas de vários tipos. Este divulgou uma série de músicas estrangeiras mesclando com elementos brasileiros. Portanto, consideramos que Arlindo teve o papel fundamental, seja na composição ou na ação de mediador cultural, introduzindo na banda uma variedade de gêneros musicais. Como indivíduo mediador,¹⁷⁶ ele circulou em todos os segmentos da sociedade, cruzando linguagens, entrecruzando culturas e mundos distintos, estabelecendo assim, uma comunicação interna no ambiente musical da banda. Desta forma, percebemos uma circularidade cultural,¹⁷⁷ onde se escuta diferentes vozes que constituem o discurso polifônico.

Através do cruzamento dessas fontes musicais podemos ter acesso sobre a vida social do músico e dos tipos de culturas que se dialogam numa intertextualidade contínua. Contudo, as partituras musicais são marcadas pela luta entre diferentes culturas, o que implica como já foi dito, o seu caráter dialógico, dissonante e polissêmico. Os documentos mencionam o seu lado compositor e além disso, Arlindo foi dono de um acervo musical que permeou os

¹⁷⁵ ASC. Série Correspondências. Sub-série Correspondências pessoais. Antonio Bonifácio de Almeida para Arlindo Ramos, Mariano Procópio, 31/jan/1908 (transcrição feita por Kléverson Lima).

¹⁷⁶ Cf. VOVELLE, *Op. cit.*, p.207-24.

¹⁷⁷ Inspirando em Bakhtin, Ginzburg desenvolveu o conceito de circularidade cultural. Ele coloca em suas pesquisas o quanto a cultura popular dialoga com a cultura letrada, podendo ter caráter de troca ou de luta cultural. (Cf. GINZBURG, 2003).

principais ritmos do início do século XX, tornando-se fundamental para a fixação de novos gêneros musicais urbanos. Este compôs através da apropriação de tipos musicais heterogêneos, extraídos de universos estilísticos diferentes. Entre as composições musicais copiadas e compostas por ele, podemos citar: o dobrado com o título *Exposição de R e J*,¹⁷⁸ *Progresso*,¹⁷⁹ *Monte de Neves*,¹⁸⁰ e *Lucrece*,¹⁸¹ (com o carimbo do *Club Musical São Caetano*); a polca, *Juramento de...*,¹⁸² (ver no Anexo, p.91, FIG.7), *Brilhantina*,¹⁸³ (*oferecida aos rapazes de Camargos*) e *Clarinha*,¹⁸⁴ o tango, *El Cuzquito*,¹⁸⁵ a modinha, *Modinha de amor*¹⁸⁶ e *Sonhei contigo oh donzela*,¹⁸⁷ (oferecida ao Capitão Júlio Jacob); o samba *Chorá-chorão*¹⁸⁸; o lundu, *Lundú*¹⁸⁹ e a peça, *Les Chivalières De La Reine*.¹⁹⁰

Esses variados gêneros musicais, compostos ou copiados por Arlindo Ramos nos levam a perceber que, como músico da banda ele procurou exprimir as mutações socioculturais que o país vivenciou, pois existe uma conexão entre a existência social e as obras de um artista e assim, a mudança social também altera o estilo e o caráter da música composta. Através desses diferentes tipos de músicas, obtemos pistas sobre um quadro musical que passou por trocas culturais permanentes, expressando o espaço social da época. Para Nobert Elias, sempre que acontecem processos sociais, podemos perceber mudanças específicas no padrão de criação artística. A mudança na qualidade estrutural da obra está

¹⁷⁸ ASC. Série Manuscritos musicais. Sub-série Música profana. Autor: Arlindo Ramos. *Exposição de R e J*. Local: [-], data: [-], forma: dobrado, parte: piano.

¹⁷⁹ ASC. Série Manuscritos musicais. Sub-série Música profana. Autor: Arlindo Ramos. *Progresso*. Local: [-], data: 1904, forma: dobrado, parte: [-].

¹⁸⁰ ASC. Série Manuscritos musicais. Sub-série Música profana. Autor: Arlindo Ramos. *Monte de Neves*. Local: [-], data: [-], forma: dobrado, parte: barytono.

¹⁸¹ ASC. Série Manuscritos musicais. Sub-série Música profana. Autor: [-]. *Lucrece*. Local: [-], data: [-], forma: dobrado, parte: piston.

¹⁸² ASC. Série Manuscritos musicais. Sub-série Música profana. Autor: Arlindo Ramos. *Juramento de...* Local: São Caetano, data: 12 de set. 1903, forma: polca, parte: piston.

¹⁸³ ASC. Série Manuscritos musicais. Sub-série Música profana. Autor: Emílio Souza, Copista: Arlindo Ramos. *Brilhantina*. Local: [-], data: 02 de set. 1981, forma: polca, parte: [-].

¹⁸⁴ ASC. Série Manuscritos musicais. Sub-série Música profana. Autor: Arlindo Ramos. *Clarinha*. Local: São Caetano, data: 03 de nov. 1897, forma: polca, parte: baixo.

¹⁸⁵ ASC. Série Manuscritos musicais. Sub-série Música profana. Autor: Vicente Grego. *El Cuzquito*. Local: [-], data: [-], forma: tango, parte: baixo.

¹⁸⁶ ASC. Série Manuscritos musicais. Sub-série Música profana. Autor: [-]. *Modinha de amor*. Copista: Arlindo Ramos. Local: São Caetano, data: 24 de set. 1903, forma: modinha, parte: [-].

¹⁸⁷ ASC. Série Manuscritos musicais. Sub-série Música profana. Autor: Antonio de Ayres. *Sonhei contigo oh donzela*. Copista: Arlindo Ramos. Local: São Caetano, data: 01 de jun. 1906, forma: modinha, parte: [-].

¹⁸⁸ ASC. Série Manuscritos musicais. Sub-série Música profana. Autor: [-]. *Chorá-chorão*. Copista: Arlindo Ramos. Local: [-], data: [-], forma: samba, parte: sax e piston.

¹⁸⁹ ASC. Série Manuscritos musicais. Sub-série Música profana. Autor: Arlindo Ramos. Copista: Raymundo Silva. *Lundú*. Local: [-], data: [-], forma: lundu, parte: [-].

¹⁹⁰ ASC. Série Manuscritos musicais. Sub-série Música profana. Autor: [-]. Copista: Arlindo Ramos. *Les Chivalières De La Reine*. Local: [-], data: [-], forma: [-], parte: [-].

sempre vinculada a uma mudança social que afeta pessoas diretamente ligadas, enquanto produtores e consumidores de arte.¹⁹¹

Em relação a uma outra imagem da banda da *Sociedade Musical São Caetano* (ver no Anexo, p.91, FIG.8), sem data e muito deteriorada, percebemos claramente a predominância de mestiços na banda. Com exceção do indivíduo branco sentado, na terceira fileira da esquerda para direita, todos os outros componentes são negros ou mulatos. É notável também a presença de uma criança com o *quepe* da banda e de um negro, sentado encima de um caixote com as iniciais da banda (S.M.S.C) e com o emblema da *Sociedade Musical São Caetano*, no caso, a lira. Além dos músicos que carregam instrumentos e usam uniformes semelhantes às fardas militares, existem mais seis pessoas na imagem. Uma delas é um senhor mulato sentado, que não conseguimos identificar, um negro sentado no caixote, um senhor branco, um senhor também mulato e uma criança que esta sendo apoiada por um homem mestiço que porta um terno branco. Este último trata-se de Arlindo Agostinho Ramos, mestre da banda.¹⁹²

A fim de averiguar a vida social desses músicos para entendermos a influência sociocultural em suas práticas musicais, encontramos no conjunto documental vinculado a família Ramos, alguns vestígios de leitura. Fragmentos de cartas, dicionários, catálogos, livros, partituras musicais, jornais e revistas nos revelam práticas de leituras realizadas pela família Ramos, durante a fase de produção e coleção dos documentos e nos ajudar a mapear alguns “indícios de modernização” presentes na vida cultural desses músicos.

A projeção de novos modelos urbanos incluía a apropriação de algumas revistas que chegavam até o interior através dos trilhos ferroviários. Revistas e jornais sobre moda, política, cotidiano, comportamentos sociais que transformaram o país, influenciaram os hábitos dessa família.

Contudo, encontramos no ASC, um catálogo de livros, revistas e partituras musicais (ver no Anexo, p.92, FIG.9). Nesse catálogo notamos riscos de caneta vermelha na parte do valor dos periódicos. As revistas grifadas eram assinadas por membros da família Ramos e chegavam quinzenalmente, vindas das principais capitais. Outras revistas como *O Malho*, *O jornal das moças*, *Rio Chic*, também constam no acervo da família.

¹⁹¹ Cf. ELIAS, *Op. Cit.*, p. 48

¹⁹² RIBEIRO, Augusto (ex Maestro da Banda *Sociedade Musical São Caetano*). Entrevista concedida a autora na sede da própria banda, em 19 de abril de 2009.

Foram analisadas as revistas que compreendem o período de 1904-1928. Entre as tais predominam revistas publicadas na capital Rio de Janeiro, fato que demonstra a influência da capital em relação às outras cidades brasileiras, através do lançamento de tipos “modais”.

TABELA 2 – Levantamento das revistas do ASC (1904-1928)

Revistas leigas	Local da publicação	Período	Ano	Número
Revista da semana	Rio de Janeiro	Semanal	1904	241
Revista Careta	Rio de Janeiro	Não Identif	1912	208
A vida moderna	São Paulo	Não Identif	1912	126
Rio Chic	Rio de Janeiro	Não Identif	1906	Não Identif
Rio Chic	Rio de Janeiro	Não Identif	1929	Não Identif
O Malho	Rio de Janeiro	Não Identif	1914	Não Identif
O Malho	Rio de Janeiro	Não Identif	Não Identif	Não Identif
Revista Souza Cruz	Rio de Janeiro	Não Identif	Não Identif	Não Identif
Jornal das Moças	Rio de Janeiro	Semanal	1919	Não Identif
Jornal das Moças	Rio de Janeiro	Semanal	1919	Não Identif
Jornal das Moças	Rio de Janeiro	Semanal	1919	Não Identif
Jornal das Moças	Rio de Janeiro	Semanal	1919	Não Identif
Jornal das Moças	Rio de Janeiro	Semanal	1919	Não Identif
Jornal das Moças	Rio de Janeiro	Semanal	1919	Não Identif
Jornal das Moças	Rio de Janeiro	Semanal	1919	Não Identif
Jornal das Moças	Rio de Janeiro	Semanal	1919	Não Identif
Jornal das Moças	Rio de Janeiro	Semanal	1919	Não Identif
Progredidor	São Paulo	Semanal	1922	81
Progredidor	São Paulo	Semanal	1923	84
Ypiranga	São Paulo	Não Identif	1924	54
Revista do Ensino	Não Identificada	Não Identif	1928	25
Nossa Terra	Não Identificada	Não Identif	1928	4

Fonte: Arquivo de São Caetano.

Na revista *O Malho* (ver no Anexo, p.92, FIG.10), cuja datação não podemos identificar, encontramos a divulgação de artigos masculinos e de acessórios para meninas da *Casa Colombo*, localizada na Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro. O estabelecimento comercial *Colombo* oferecia artigos da última moda de Londres e de Paris. Ao lado da propaganda da

loja, podemos observar o desenho de um figurino, baseado no modelo divulgado pelo estabelecimento, com a assinatura de José Alexandre Ramos.

Entre a documentação também encontramos um grande número de jornais leigos e sacros, a presença de um dicionário musical, de cartas com palavras em inglês e francês e uma gramática em francês (língua em alta no período) com sinais de grifos e círculos. Essas marcas em torno do livro em francês vêm a nos oferecer mais um indício de práticas de leitura e apropriações. A identificação de sinais de leitura faz com que percebamos a participação ativa desses leitores. Desta forma, Certeau salienta que não podemos associar a leitura a uma passividade. Para ele “o livro é um efeito (uma construção) do leitor”¹⁹³ que pode produzir uma pluralidade indefinida de significações. Assim, as pessoas apropriam daquilo que lhes interessam no texto, de acordo com suas experiências.

Na área da História os pesquisadores sobre as práticas de leitura e escrita têm apreendido e contribuído para a percepção sobre os diferentes elementos intra e extra textuais que envolvem o texto. Concordamos com Chartier quando ele diz que o conceito chave da leitura refere-se à “apropriação” do livro pela leitura, e não a apropriação do leitor pelo livro. A maneira de ler deve cruzar com o lado dos protocolos de leituras adequados aos diferentes grupos de leitores e, de outro, os traços e representações de suas práticas.¹⁹⁴

Chartier considera que para conhecermos a apropriação do texto pelo leitor temos que nos atentar sobre seus modos de ler e dos sentidos que descobrem nos textos. Conforme este devemos:

[...] pensar que os atos de leitura que dão aos textos significações plurais e móveis situam-se no encontro de maneiras de ler, coletivas ou individuais, herdadas ou inovadoras, íntimas ou públicas e de protocolos de leitura depositadas no objeto lido, não somente pelo autor que indica a justa compreensão de seu texto, mas também pelo impressor que compõe as formas tipográficas, seja como objeto explícito, seja inconscientemente, em conformidade com os hábitos de seu tempo.¹⁹⁵

Desta forma, consideramos a leitura resultante do encontro das maneiras de ler com os protocolos de leitura inscritos no texto. Faz-se necessário observarmos o ato da linguagem estando atento com o conceito externo, o espaço do fazer social e com o conceito interno, que

¹⁹³ CERTEAU, 1998, p.264.

¹⁹⁴ CHARTIER, *Op. cit.*, p.89.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.78.

se designa ao espaço do dizer. O fazer externo e o fazer interno estão sempre bem entrelaçados nos textos e cheios de significações.

3.1. O repertório musical

A escolha do repertório era de responsabilidade do mestre da banda. Havia um acordo tácito segundo o qual os músicos entregavam esse cargo ao mestre e acabavam acatando a decisão do mesmo. O mestre compunha o repertório de acordo com a localidade e com as ocasiões onde a banda iria tocar. Várias técnicas e iniciativas eram tomadas para que o conjunto musical fosse considerado “ao gosto do público” e se apresentasse dignamente.

No repertório musical da banda incluíam-se valsas, marchas, dobrados, que, aliás, era o gênero musical característico da banda. Era comum encontrar formas musicais diferentes para cada serviço e momento. As obras musicais que faziam parte das apresentações da banda eram compostas por dobrados, marchas festivas e hinos religiosos, para procissões; sambas, valsas, marchas carnavalescas, peças de óperas, (era muito comum a execução de óperas e operetas pelas bandas civis) e outros gêneros, para festas profanas e marchas fúnebres; hinos e marchas patrióticas para festas cívicas.

Era na mudança e escolha de repertório que se estabeleciam novos contatos e ligações com bandas de outros distritos e cidades que entre si, trocavam partituras, na tentativa de aprimorar as composições da banda. Através do repertório musical podemos evidenciar uma linguagem social em forma de representações e práticas coletivas. As composições musicais nos oferecem a oportunidade de rastrear um determinado tipo de gosto e prática musical de uma época e lugar.

No tópico anterior, citamos algumas músicas compostas por Arlindo Agostinho Ramos, músico da banda da *Sociedade Musical São Caetano*. Os múltiplos gêneros compostos e apropriados por ele comprovam o dialogismo cultural entre as práticas musicais de banda de música. No caso do lundú, com o título de *Lundú*, sem localidade e datação e da modinha, *Modinha de amor*, composta também por Arlindo Ramos, no distrito de São Caetano, no ano de 1903, podemos perceber as fusões de diferentes culturas no ato de produção musical. O lundu foi gerado pelos batuques dos negros a partir da adaptação de danças ibéricas. Nas últimas décadas do século XVIII, o lundu passou a ser aceito pela sociedade aristocrática. “Caminho inverso tomou a modinha. O termo deriva das modas

portuguesas, uma canção culta de salão, de caráter cortesão [...], acompanhado de cravo.”¹⁹⁶ A modinha aos poucos foi deixando o seu espaço aristocrático para ganhar as ruas. O cultivo desses dois gêneros no repertório da banda no final do século XIX e início do XX demonstram a influência de tipos musicais diferentes e freqüentes na época, no ambiente da banda de São Caetano.

Neste sentido, as novas idéias que circulavam nos centros urbanos do século XIX e XX influenciaram indiretamente, ou diretamente nas composições das músicas da banda da *Sociedade Musical São Caetano*. A música seguia o ritmo de modelos da “modernização” vivenciado no auge *Belle Époque* brasileira. Nesta época, o comércio de partituras musicais começou a se desenvolver nas lojas das grandes capitais como aponta partitura de um dobrado sem título e sem data, parte para *piston*, com o timbre da loja *CARDOZO & C.* (ver no Anexo, p.93, FIG.11), Rio de Janeiro. Gêneros musicais estrangeiros chegavam até os estabelecimentos comerciais no Brasil através do porto do Rio de Janeiro. Depois, pequenas peças de músicas começaram a ser incluídas nos “jornais e revistas da moda”, como mostra os exemplares da revista *O Malho* (ver no Anexo, p.93, FIG.12), encontrados no ASC. E assim foram copiadas e compostas as partituras musicais para o repertório da banda da *Sociedade Musical São Caetano*.

3.2. Os instrumentos

Ao longo do século XIX os instrumentos também foram adaptados na medida em que foram se tornando cada vez mais performáticos. As novas exigências musicais levaram os fabricantes de instrumentos de sopro a aperfeiçoá-los tecnicamente, e a descobrir novos instrumentos lançados por países europeus, estimulando a execução musical dos conjuntos.

Pelo grande número de catálogos de instrumentos musicais de estabelecimentos do Rio de Janeiro e São Paulo chegamos à conclusão que os músicos a banda da *Sociedade Musical São Caetano* estavam sempre atentos aos mais novos modelos instrumentais para banda. Eles procuravam sempre aperfeiçoar suas apresentações apropriando-se de instrumentos tecnicamente melhores. A chegada de instrumentos em São Caetano pela rede ferroviária demonstra a projeção de novos modelos vinculados à modernização.

¹⁹⁶ CARDOSO, *Op. cit.*, p.150.

Encontramos no ASC, catálogos dos estabelecimentos comerciais como a *Loja Cardozo*,¹⁹⁷ sem data, no Rio de Janeiro; *Pedro Weingrill e Filhos*,¹⁹⁸ 1925, em São Paulo, cujo fabricava instrumentos de madeira e metais (ver no Anexo, p.94, FIG.13); *José D'alo e Filho*,¹⁹⁹ 1908, em São Paulo (ver no Anexo, p.94, FIG.14); o *Catálogo de bons livros e músicas sacras e profanas*,²⁰⁰ 1925, acompanhado por uma lista de preços - editado pela Administração da Editora Vozes, Petrópolis, e a Fábrica e Loja de Instrumentos Musicais *Savone*,²⁰¹ sem data, em São Paulo. Esses estabelecimentos confeccionavam seus instrumentos musicais e vendiam músicas, cuja principal função era facilitar a compra de clientes no interior, como no caso de São Caetano.

A apropriação de instrumentos estrangeiros também estava presente na banda de música da *Sociedade Musical São Caetano*, como mostra o catálogo de instrumentos estrangeiros do estabelecimento comercial *Pedro Weingrill e Filhos*. A apropriação de modelos instrumentais estrangeiros era comum, nesse exemplo, o estabelecimento comercial está publicando para a venda, produtos como o *Rothcorno* que foi divulgado no Congresso em Roma, 1908 e o *Rothfono*, que foi difundido no Congresso Internacional de Música, em Roma, 1911.²⁰² Ambos são instrumentos de sopro para bandas de música.

Como foi dito no capítulo I, neste mesmo acervo também foi encontrado um documento divulgando os instrumentos do Estabelecimento Comercial *José D'alo e Filho*, 1908. Este contou com a declaração do Tenente Joaquim Antão Fernandes - Inspetor da banda da Força Pública do Estado. Como inspetor, o tenente estava divulgando a qualidade dos produtos de tal estabelecimento, comprovando a propagação pelas bandas oficiais de modelos ideais de instrumentos.²⁰³

3.3. Entre o “sagrado” e o “profano”

¹⁹⁷ ASC. Catálogo do estabelecimento comercial *Cardozo e Cia*. Rio de Janeiro, s/a.

¹⁹⁸ ASC. Catálogo do estabelecimento comercial *Pedro Weingrill e Filhos*. São Paulo, 1925.

¹⁹⁹ ASC. Catálogo do estabelecimento comercial *José D'alo e Filho*. São Paulo, 1908.

²⁰⁰ ASC. *Catálogo de bons livros e músicas sacras e profanas*. Editado pela Administração da Editora Vozes, Petrópolis, 1925.

²⁰¹ ASC. Catálogo da fábrica de instrumentos de música, *Savone e Cia*. São Paulo, s/a.

²⁰² ASC. Catálogo do estabelecimento comercial *Pedro Weingrill e Filhos*. São Paulo, 1911.

²⁰³ ASC. Propaganda do estabelecimento comercial *José D'alo e Filhos*. São Paulo, 1908.

A banda da *Sociedade Musical São Caetano*, se apresentou em solenidades cívicas, civis e religiosas. A quantidade de festas leigas e católicas nesta região vincula-se ao fato da Igreja Católica estar sempre ligada às comemorações festivas. A banda apresentou-se em ocasiões como: retretas em praças públicas para a diversão popular, funerais de ex-músicos, festividades do Padroeiro São Caetano, festividades destinadas a Padroeira Santa Cecília (Padroeira da Arte Musical), Semana Santa, Mês de Maria, Corpus Christi, “13 de Maio”, “15 de Novembro”, Festa do Divino, Festa de Nossa Senhora de Aparecida, Festa do Corpo de Deus, Festa da Nossa Senhora da Conceição e em solenidades officiosas relacionadas com a Câmara Municipal de Mariana.

O fragmento retirado do jornal *O Cruzeiro*, 1933, descreve a apresentação da banda da *Sociedade Musical São Caetano* durante as comemorações de Corpus Christi.

Durante todo o percurso da procissão fizeram-se ouvir as duas bandas musicais de “São José”, desta cidade e a de São Caetano que em seu rico e variado repertório deu provas inequívocas de grande progresso e muito futuro. Iluminada a procissão ainda a banda de São Caetano girou pela cidade em passeio de regozijo. Às 17:30 hs, despediu-se o generoso povo de São Caetano, deixando gratíssima recordação de seu passeio a esta cidade que foi ao mesmo tempo brilhante manifestação de sua fé católica e solidariedade com o povo de Mariana.²⁰⁴

As apresentações da banda de música nas festas civis, cívicas e religiosas nas quais participavam toda a comunidade, se incorporaram no cenário do distrito de São Caetano. Nas ruas das cidades, as práticas musicais da banda, bem como as suas músicas e maneiras de interpretá-las, permitiram manifestações visíveis do que foi o entrecruzamento de várias culturas.

Outro recorte retirado do jornal *Rio Carmo*, de 1902, descreve a apresentação da banda da *Sociedade Musical São Caetano* durante os festejos no distrito de Camargos, do município de Mariana. Nota-se que neste caso a banda se apresentou durante uma festa cívica realizada pelo partido republicano. A presença do mestre Olympio Macedo, concretiza a relação da banda com o partido.

Poucas vezes se nos tem offerecido a occasião de testemunhar para transmittirmos aos eleitores uma festa como a que vimos em Camargos, em solemnizando a eleição e posse do Directorio Republicano districtal, recentemente creado n’aquella freguesia. [...] Mas uma grata surpresa faz-se mister registra aqui é a saudação que ao

²⁰⁴ AEAM. Jornal, *O Cruzeiro*. Mariana, 24 de fev. 1933, ano IV, n. s/n, p. s/p.

Dr. Gomes Freire e aos seus amigos de Mariana foi levar a banda de música de São Caetano que se achava no arraial, tendo á sua frente, o distinto cidadão **Olympio Macedo intermerato republicano** (grifos nossos) que é desde o tempo da propaganda.[...] Em phrases o novo intelligente conterrâneo, o Sr. solicitado Ignacio Vieira saudou nas pessoas dos recémchegados o povo de São Caetano, que entre todos do município sempre se recomendou pelas suas maneiras affaveis e attenciosas e pelo culto da amisade que no mesmo se reconhece desde longos tempos.²⁰⁵

Ao longo do período de modernização, uma nova ordem secular ligou-se ao tradicionalismo religioso. Muitas vezes o profano utilizou-se do que havia de sagrado nos planos das intenções e do misticismo, e o sagrado manifestou-se nas ações mais inusitadas, de forma que o domínio espiritual e a faceta temporal se cruzassem. Um tomava o caráter do outro para poder sobreviver no espaço híbrido da modernidade. Desta maneira, durante as apresentações públicas da banda, criou-se um ambiente de trocas culturais.

Assim, quando a banda tocou para festejar os dias santos, as reformas e melhoramentos da cidade, as festas cívicas e as inaugurações do comércio, demonstraram de certo modo, que as relações estabelecidas na elaboração do novo cenário foram necessárias para tecer um quadro a partir do qual se instalou na dinâmica do espaço da modernização. Neste sentido, podemos dizer que as bandas foram se adaptando às transformações culturais temporais. Os músicos se apresentam aqui como atores de diferentes jogos de relações culturais que se construíram no distrito.

As apresentações da banda estavam repletas de elementos passíveis de pluri-significação de sentidos em função de símbolos que nela se reproduzia de acordo com os mecanismos de interpretações dos músicos que os absorviam, também eram objetos de apropriações pelos variados tipos de espectadores que nela se identificavam. Assim, foi constituída a intertextualidade entre culturas que falam e polemizam no ambiente das apresentações da banda de música. Nesse espaço são reproduzidos os diálogos com outras culturas.

Certamente, mesmo que os habitantes de São Caetano não fossem movidos pelo espírito civil que possuía a banda, ao se juntar ou se reunir com outros moradores do distrito, eles entravam em contado com certos valores representados pela sociedade musical. Talvez, nesse distrito, assistir a apresentação de uma banda era uma das únicas formas de entretenimento da população, e por isso essas instituições musicais ocupam uma posição de

²⁰⁵ AEAM. Jornal, *Rio Carmo*. Mariana, 25 de mai. 1902, ano. s/a, n. 15, p. 2.

destaque no quadro sociocultural local. Assim, a atividade musical da banda da *Sociedade Musical São Caetano*, possibilitou a sociabilidade popular. Seus músicos passaram a ser uma influência cultural através da difusão de certas representações, envolvendo os espectadores num laço social.²⁰⁶ Desta forma, a banda como instituição, pode afirmar uma identidade de um determinado grupo social. A identidade aqui é tratada como ponto de encontro entre quem uma pessoa quer ser e o que o mundo permite que ela seja, abrindo assim, as portas do imaginário da população. Esse imaginário social operou-se através de símbolos,²⁰⁷ produzindo um esquema de valores que envolveram os comportamentos coletivos na comunidade de São Caetano.²⁰⁸

CONCLUSÃO

O estudo sobre a banda de música do núcleo habitacional de São Caetano, no período de 1890-1930, colaborou para a análise das práticas musicais de bandas. Através da difusão de certas representações, colocadas em cena pela mesma, compreendemos a forma pela qual os habitantes de São Caetano elaboraram sua identidade.

Para entender melhor a questão de práticas e representações de bandas de música, procuramos analisar a trajetória das bandas de música no Brasil e em Minas Gerais. Contudo, observamos que a formação das “bandas” no Brasil foi iniciada no século XVIII, com a música dos negros nas fazendas e com a *música de barbeiros*. Já no começo do século XIX, a Corte portuguesa chegou ao Brasil e junto com ela, as formações modernas bandas de começaram a ser originadas e introduzidas no país, por meio das bandas das corporações militares.

A partir de então, as apresentações das bandas militares aumentaram, fornecendo modelos para a formação das bandas civis no país. Essas bandas de caráter civil começaram a apropriar cada vez mais de elementos militares como no uso do vestuário, repertório e instrumento, típicos das bandas militares.

²⁰⁶ Cf. SENNET, *Op.cit.*, p.139.

²⁰⁷ Conforme Castoriadis, o imaginário deve utilizar o simbólico, não somente para “expressar-se”, o que é óbvio, mas para “existir”, passar do virtual a qualquer coisa a mais. (CASTORIADIS, *Op. cit.*, 1982, p.154).

²⁰⁸ Segundo Sennet, qualquer tipo de comunidade é mais do que um conjunto de costumes, de comportamentos ou de atitudes a respeito das outras pessoas. Uma comunidade também é um conjunto de identidade coletiva. É uma maneira de dizer quem “nós” “somos” (Cf. SENNET, *Op.cit.*, p.27).

A disseminação das bandas civis em Minas Gerais foi bastante intensa, criando dessa maneira, espaços de sociabilidades. A maioria dos componentes das bandas de música era mestiços, fato que se comprova pela presença, em larga escala, do mulato profissional livre na região mineira.

A população mestiça era grande e o hibridismo cultural atingiu todos os grupos sociais, embora a impermeabilidade de certos costumes também se fizesse presente, ainda que camuflados. Assim, as práticas culturais das bandas de música em Minas, foram resultantes de significativa miscigenação. A mistura de características culturais nos oferece uma vazão para pensarmos na inserção da banda num quadro de apropriações. Mas, embora tenha existido esse ambiente de interação cultural, essa instituição conseguiu criar sentidos particulares, como se a mesma filtrasse alguns elementos de outra cultura, criando significações próprias, proporcionando assim, a disseminação de um “estilo cultural” típico de banda. Talvez tenha sido por esse sincretismo, gerado através de apropriações de culturais, que as bandas do interior de Minas conseguiram imprimir características próprias nas suas práticas culturais.

Na virada do século XIX para o XX, o país se inseriu no projeto de modernização, que já atuava com vigor em outros países. Com isso, várias capitais do país se inscreveram nesse projeto modernizador, apropriando-se de diferentes técnicas e idéias. Procuramos considerar as vicissitudes e as dificuldades da região mineira na consolidação desse novo projeto. Essa questão valeu principalmente para as cidades históricas como Ouro Preto e Mariana, que enfrentaram a difícil batalha dos paradigmas “tradicionais” e “modernos”, tanto na questão paisagística, quanto na questão da percepção. A velocidade das transformações nessas cidades foi bem mais lenta que as experiências vivenciadas em outras localidades. A instauração do “novo” aconteceu de maneira que essas cidades ainda permaneceram prisioneiras de uma ordem “tradicional”. Os espaços e as percepções dos habitantes de Mariana foram resultantes, de uma *bricolage* de artefatos e idéias construídas em diferentes épocas e da interação com diversos fatores.

No plano de São Caetano, podemos dizer que o distrito no final do século XIX e início do XX, possuía uma distinção ainda tênue entre espaço urbano e rural. Contudo, os seus habitantes foram apropriando lentamente os elementos “modernização”. Os novos valores, num processo de longa duração, acabaram envolvendo o comportamento coletivo na comunidade, criando assim, novas identidades.

Através desse ambiente em mudanças que envolveram desde a conservação de alguns elementos tradicionais à apropriação de novos costumes, representações e práticas musicais,

buscamos evidenciar a banda da *Sociedade Musical São Caetano*. A análise da vida musical da banda de música do distrito de São Caetano nos forneceu indícios importantes sobre a vida sócio-cultural dos músicos, as ocasiões que a banda se apresentava, o tipo de público que participou de suas apresentações, o tipo de instrumento utilizado pela mesma e os gêneros musicais reunidos no seu repertório. Esses aspectos nos informaram sobre as apropriações e práticas culturais elaboradas na época.

Por meio dessa banda, buscamos exprimir as mutações sócio-culturais que o distrito vivenciou. Assim, confirmamos a hipótese de que pela associação de músicos da banda de São Caetano, podemos ter contato com diferentes formas de difusão de representações e produções simbólicas inscritas na vida social da época. As práticas musicais da banda estiveram inseridas na perspectiva de uma linguagem social, onde diálogos culturais, fusões das mais variadas e misturas tornaram-se um dos alicerces mais importantes para entendermos as práticas culturais da banda de música.

Procuramos enfatizar que as bandas de música são lugares de apropriações forjadas a cada tempo e ao gosto de cada grupo social. Como instituições sociais, estas incorporam sob a forma de categorias mentais e de representações coletivas as demarcações da própria organização social. A forma com que a história social da banda foi constituída implicou na “construção” ou “produção” da realidade por meio de representações.

FONTES

1. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana

Fonte Impressa

Jornais:

O Cruzeiro. Mariana, 1931. (2n, v.11)

_____. Mariana, 1933. (v.11)

O Espeto. Mariana, 1928. (3n, v5)

O Germinal. Mariana, 1915. (v.3)

O Viçoso. Mariana, 1897. (v. 1)

Rio Carmo. Mariana, 1901. (29 nn, v.1)

_____. Mariana, 1902. (v.1)

2. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência

Fonte Impressa

Catálogos de instrumentos de música:

Loja Cardozo C^a. Rio de Janeiro, 1879. (cód. 063)

Fonte Manuscrita

Partituras musicais:

Cabral, A. *Quadrilha Ouro-pretanas*. Ouro Preto: 1881. Quadrilha. (cód. 021).

3. Arquivo Privado de São Caetano

Fonte Impressa

Catálogos de instrumentos musicais e músicas:

Catálogo de bons livros e músicas sacras e profanas. Petrópolis, 1925.

Fábrica e loja de instrumentos musicais *Savone e Cia*. São Paulo, s.d.

Loja *Cardozo e Cia*. Rio de Janeiro, s.d.

Loja *José D'alo e Filhos*. São Paulo, 1908.

Loja *Pedro Wengrill e Filho*. São Paulo, 1911.

_____. São Paulo, 1925.

Dicionário:

Dicionário musical, [-], s.d.

Gramática:

Gramática Francesa, [-], s.d.

Partituras musicais:

Grego, Vicente. *El Cuzquito*. [-], s.d. Tango para baixo.

Revistas:

A vida moderna. São Paulo, 1912.

Jornal das Moças. Rio de Janeiro, 1919.

_____. Rio de Janeiro, 1919.

Nossa Terra. [-], 1928.

O Malho. Rio de Janeiro, 1914.

Progredidor. São Paulo, 1922.

_____. São Paulo, 1923.

Revista Careta. Rio de Janeiro, 1912.

Revista da Semana. Rio de Janeiro, 1904.

Revista do Ensino. [-], 1928.

Revista Souza Cruz. Rio de Janeiro, s.d.

Rio Chic. Rio de Janeiro, 1906.

_____. Rio de Janeiro, 1929.

_____. Rio de Janeiro, s.d.

Ypiranga. São Paulo, 1924.

Fonte Iconográfica**Fotografias:**

Cartão Postal, 1937. (f. 017)

Sociedade Musical São Caetano, déc. 20. (f. 026)

Sociedade Musical São Caetano, s.d. (f. 029)

Sociedade Musical São Caetano, 1888.(f.027)

Grupo União São Caetano, 1920.(f.028)

Fonte Manuscrita**Correspondências:**

Antonio Bonifácio de Almeida para Arlindo Ramos, Mariano Procópio, 31/jan/1908 (transcrição feita por Kléverson Lima).

Arlindo Ramos para Guilhermina Godoy. Passagem de Mariana, 26/abril/1908.

Caetano Ramos para Vagica, Mariana, 01/ago/1928.

Partituras musicais:

[-]. Copista: Arlindo Ramos. *Chora Chorão*. [-], s.d. Samba para sax e piston.

[-]. Copista: Arlindo Ramos. *Les Chivalieres De La Reine*. [-], s.d.

[-]. *Lucrece*. [-], s.d. Dobrado para piston.

[-]. Copista: Arlindo Ramos. *Modinha de amor*. São Caetano, 24 de set. 1903. Modinha.

Ayres, Antonio de. *Sonhei contigo oh donzela*. Copista: Arlindo Ramos. São Caetano, 01 de jun. 1906. Modinha.

Ramos, Arlindo. *Clarinha*. São Caetano, 03 de nov. 1897. Polca para baixo.

_____. *Exposição de R e J*. [-], s.d. Dobrado para piano.

_____. *Juramento de...* São Caetano, 12 de set. 1903. Polca para piston.

_____. Copista: Raymundo Silva. *Lundú*. [-], s.d. Lundu.

_____. *Monte de Neves*. [-], s.d. Dobrado para barytono.

_____. *Progresso*. [-], 1904. Dobrado.

Souza, Emílio; Copista: Arlindo Ramos. *Brilhantina*. [-], 02 de set. 1981. Polca.

4. Fonte Oral (entrevistas realizadas)

Ferreira, Naim Lucílio (vice-presidente da *Sociedade Musical São Caetano*). Entrevista concedida a autora na sede da própria banda, em 11 de abril de 2009.

Ribeiro, Augusto (ex maestro da banda da *Sociedade Musical São Caetano*). Entrevista concedida a autora na sede da própria banda, em 11 de abril de 2009.

Souza, Maria José de. (Dona Marizica). Entrevista concedida a autora na sede da própria banda, em 11 de abril de 2009.

BIBLIOGRAFIA

ALENCASTRO, Luiz Felipe de . Vida privada e ordem privada no Império. In: _____ (org.); Novais, Fernando (coord.). *História da vida privada no Brasil - Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v.2.

ANAIIS DA BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, v. 108, 1998. pp.47-113.

ANDERSON, Benedict. *Nações e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ANDRADE, Francisco Eduardo de. *Entre a roça e o engenho: roceiros e fazendeiros em Minas Gerais na primeira metade do século XIX*. Viçosa: Ed. UFV, 2008.

_____. Minas trezentos anos: um balanço historiográfico. *Revista ANPUH*, Mariana, 1996. pp. 123-153.

_____. A conversão do sertão: capelas e *governamentalidade* nas Minas Gerais. In: *Revista Varia Historia*. Belo Horizonte: Depto. de História da Fafich, UFMG, v.23, n 37, 2006. pp.151-166.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília: Hucitec/UNB, 1993.

BARBOSA, Valdemar de Almeida. *Dicionário Histórico-Geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Saterb, 1971.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Dialogismo, polifonia e enunciação. _____; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1999. pp. 1-10.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O que é história cultural?* Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. *Variedades de história cultural*. Rio de Civilização Brasileira Editora, 2006. Janeiro:

BURTON, Richard. Mariana. In: *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. Trad. David Jardim Júnior. São Paulo: Itatiaia, EDUSP, 1976. pp. 275-279.

CALDAS, Waldenyr. *Uma utopia do gosto*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

CARDOSO, André. *A música na Corte de D. João VI: 1808-1821*. São Paulo: Martins, 2008.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papiros, 1995.

_____; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do Cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHAMON, Carla Simone. *Festejos imperiais: festas cívicas em Minas Gerais (1815-1845)*. Bragança Paulista: EDUSF, 2002.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

_____. 'Cultura Popular': revisando um conceito historiográfico. In: *Revista Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v.8, nº16, 1995, pp.177-328.

_____ et al. *Prática de leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 2ª Edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CHIMÉNES, Myriam. Musicologia e história: fronteira ou 'terra de ninguém' entre as duas disciplinas?. In: *Revista de História*. São Paulo: USP, nº157, 2º semestre de 2007. pp. 15-30.

CONTIER, Arnaldo Daraya. São Paulo: USP, n.157, 2º semestre de 2007. Entrevista concedida à Revista de História. pp. 173-194.

COSTA, Iraci Del Nero da. *Populações mineiras: sobre a estrutura populacional de alguns núcleos mineiros no alvorecer do século XIX*. São Paulo: IPE/USP, 1981.

DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FAORO, Raymundo. Traços gerais da organização administrativa, social, econômica e financeira da Colônia. In: _____. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 5ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1979. pp. 171-239, v.2.

FONSECA, Cláudia Damasceno. *Mariana: Gênese e transformação de uma paisagem cultural*. 1995. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Instituto de Geociências da UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8ªed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego*. 2ª ed. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1981.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HOBBSAWN, Eric J. *História social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de et al. *História Geral da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro/São Paulo: Diefel, 1976. v.2, v.3.

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KIEFER, Bruno. *A história da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática S.A., 1989.

LANGE, Francisco Curt. A música do período colonial em Minas Gerais. In: *Seminário sobre a cultura mineira no Período Colonial*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura Mineira no Período Colonial, 1979.

_____. *História da música na Capitania das Minas Gerais*. Belo Horizonte: 1983. v.8.

LE GOFF, Jacques. Antigo/Moderno. In: *Enciclopédia Einaudi*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984. pp. 370-392, v.1.

LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. São Paulo: Papiros, 1986.

LIMA, Kleverson Teodoro de. *Relatório geral sobre o projeto de pesquisa referente ao estudo das correspondências do Acervo Histórico de Monsenhor Horta*. 2001. 76 f. Relatório PIBIC/CNPQ (Graduação em História) – Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2001.

_____. *Práticas missivistas íntimas no início do século XX*. 2007. 152 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

LOPES, Eduward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1999. pp. 63-81.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: Fotografia e História Interfaces. In: *Tempo*. Rio de Janeiro: nº 2, 1996. pp.73-98, v.1.

MINDLIN, José. Minas e modernização. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *Minas e os fundamentos do Brasil moderno*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. pp. 41-53.

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

_____. Música e mestiçagem no Brasil. *Revista Nuevo Mundo*, seção debates, 2006. Disponível em <<http://www.nuevomundorevues.org/index1626html>>. Acesso em 12 nov. 2006. pp. 1-14.

MORAES, José Geraldo Vinci. Sons e música na oficina da história. In: *Revista de História*. São Paulo: USP, nº 157, 2º semestre de 2007. pp. 7-14.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. História e música popular: Um mapa de leitura e questões. In: *Revista de História*. São Paulo: USP, nº 157, 2º semestre de 2007. pp. 153-172.

NEVES, José Maria. Cultura Mineira. In: *III Seminário sobre a cultura mineira do século XIX*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais. Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1982. pp. 45-52.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PAIVA, Clotilde Andrade. População e economia nas Minas Gerais do século XIX. Tese de doutoramento apresentada na Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1996.

PAULA, João Antônio de. *Raízes da modernidade em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: _____. *Os filhos do barroco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. pp. 17-35.

POLK, Keit et. al. Band. In: *Grove Music Online*. [S.I]: Oxford University Press [2001]. Disponível em <<http://www.govermusic.com>>. Acesso em 15 set. 2008.

REZENDE, Conceição. A música integrada no fenômeno social do século XIX. In: *III Seminário sobre a cultura mineira do século XIX*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais. Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1982. pp. 53-71.

ROMERO, José Luis. As cidades burguesas. In: _____. *As cidades e as idéias*. Trad. Bella Josef. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. pp. 238-352.

RUSEN, Jorn. A história entre a modernidade e a pós-modernidade. In: *Questões e Debates*. Curitiba, v.14, n.26-27, p.80-101, 1997

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

SALLES, Vicente. *Sociedade de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do Autor, 1985.

SALGUEIRO, Heliana Angott. Ouro Preto: dos gestos de transformação do “colonial” aos de construção de um “antigo moderno”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: USP, 1993. pp. 125-149, v. 1.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Cativos da arte, artífices da liberdade: a participação de escravos especializados no barroco mineiro. PAIVA, Eduardo França; IVO, Ismara Pereira (orgs.). *Escravidão, mestiçagem e histórias comparadas*. São Paulo/Belo Horizonte/Vitória da Conquista: Annablume/PPGH-UFMG/EDUNSB, 2008.

SANTIAGO, José Jorge Pinto. Das práticas musicais aos arquivos vivos: bandas brasileiras, literatura local e a cidade. In: *Revista Redial*, nº 8/9, 1997/1998. pp.189-200.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões - postais, álbuns e família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil – República: da Bella Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 423-512, v.3.

SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações da passagem para o moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Ligia Araujo Watanabe. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusão do progresso. In: _____ (org.). *História da vida privada no Brasil – República: da Bella Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 7-48, v.3.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TONI, Flávia Camargo. A musicologia e a exploração dos arquivos pessoais. *Revista de História*. São Paulo: USP, n.157, 2 semestre de 2007. p. p.101-128.

TÔRRES, João Camilo de Oliveira. *História de Minas Gerais*. 3ªed. Belo Horizonte: Leme, Brasília: INL, 1980. v. 1, v. 2, v.3.

TRAVASSOS, Elisabeth. Tradição oral e história. *Revista de História*. São Paulo: USP, nº 157, 2 semestre de 2007. pp. 129-152.

VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e história cultural. In: CARDOSO, C. F.; _____ (org.). *Domínio da história: ensaios e teorias e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

_____. História da vida privada: dilemas, paradigmas, escalas. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: USP, 1993. pp. 9-27, v. 1.

VIANA, Aurélio et al. A vontade de guardar: lógica da acumulação em arquivos privados. In: *Arquivo e administração*. Rio de Janeiro: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 1986. p. 62-76, v. 10-14.

VIEGAS, Aluísio José. Música mineira do século XIX. In: *III Seminário sobre a cultura mineira do século XIX*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais. Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1982. pp. 19-24.

VITORINO, Mônica. *A banda São Sebastião*. Ouro Preto: Imprensa Universitária da UFOP, 1986.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. In: *Revista de História*. São Paulo: USP, nº157, 2º semestre de 2007. pp. 55-72.

ANEXOS



FIGURA 1: Lateral esquerda do sobrado. 2003.
Autora: Myriam Bahia Lopes.
Fonte: Acervo particular – Kléverson Lima.

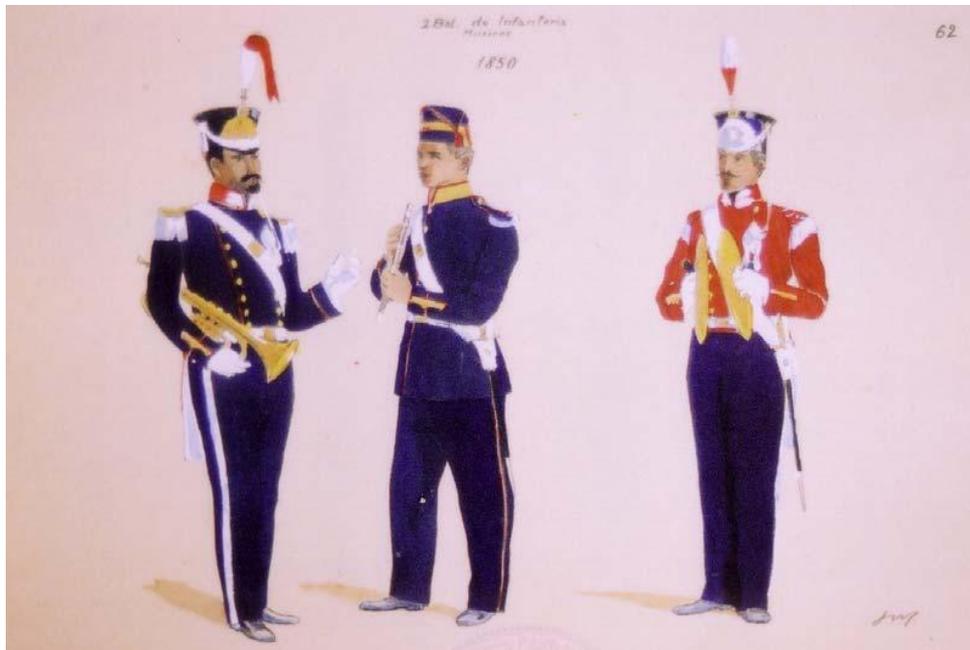


FIGURA 2: Uniformes dos músicos do 2º batalhão de infantaria. 1850.
Fonte: Binder, 2006, p.81.



FIGURA 3: Banda *São Benedito* de Botucatu (SP). 1915
Fonte: Binder, 2006, p.82.



FIGURA 4: Foto da banda *Bom Jesus de Matozinhos* de Ouro Preto (MG). 1933
Fonte: ROCHA, 1985. p. 22.



FIGURA 5: Foto da banda da *Sociedade Musical São Caetano* (026), Mariana (MG). Década de 20.

Fonte: Arquivo Privado de São Caetano.



FIGURA 6: Cartão-postal (F-017). 1937

Fonte: Arquivo Privado de São Caetano.

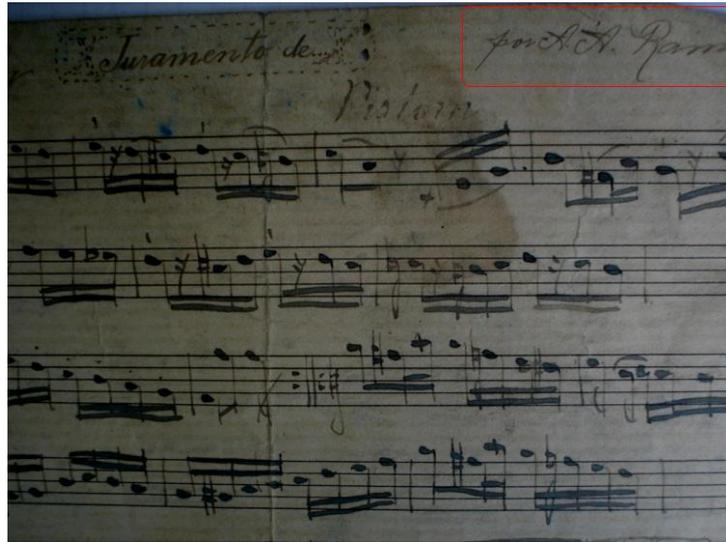


FIGURA 7: Partitura musical manuscrita. Modinha “Juramento de ...”. s/d.
Fonte: Arquivo Privado de São Caetano.



FIGURA 8: Foto da banda da *Sociedade Musical São Cetano*, (029), s/d.
Fonte: Arquivo Privado de São Caetano.

ROMANCES E CONTOS		Bruch.	total.
Variedades	Santa Cecilia (Cantata com acção dramatica ou quadros vivos e acompanhamento de piano).	6\$000	
	São Francisco Seraphico (Cantata, com declamações e quadros vivos e acompanhamento de piano).	5\$000	
	As Tres Rosas (Polyanthéa Eucharistica).	2\$000	
Publicações Periodicas			
Revistas	Orgão da O. J., Mensal - Echo Seraphico. Assig. an. 2\$000		
	Quinzenal - Vozes de Petropolis	12\$000	
Romances e Contos			
		Bruch.	total.
Amoral	Insomnias (Contos sertanejos com digressões)	5\$000	
Alibis	Moribus Paternis (Romance)	4\$000	5\$000
Amor e Domina	A Família Moraes Gomes (Romance)	4\$000	
Novela	Quadros da Vida (Contos)	4\$000	
Sordanas	Avonturas duma Abelha (Conto para crianças).	3\$500	
	A Nova Cruzada das Crianças. (Narrativa)	4\$500	

FIGURA 9: Catálogo de bons livros e músicas sacras e profanas - editado pela Administração da Editora Vozes, Petrópolis. 1925.
 Fonte: Arquivo Privado de São Caetano.

Casa Colombo

GRANDES ARMAZENS DE ARTIGOS PARA HOMENS, MENINOS E MENINAS
 SECCÃO DE BOUTA FEITA



ALGUNS PREÇOS

Terno de paletot de casimira azul ou preto 50; dito de casimira de cor, grande variedade de padrões, a 55; Terno de fraço cheviot inglês, preto ou azul a 70; terno de sobrecostas de cheviot inglês preto, a 140; Costumes de delfim de brim branco a 20; dito preto 20; a 22; ternos de brim de cor a 30.

Todos os artigos comprados nos armazéns da Casa Colombo representam o seu valor e serão restituídos e restituídos a importância quando não agirem.

A CASA COLOMBO MANDA CATALOGO A QUEM LHE MANDAR O ENDEREÇO

Avenida Central, 111, 113 e 115, Rua do Ouvidor, 110, 112 e 114
 RIO DE JANEIRO

VANTAGENS QUE OFFERECE A CASA COLOMBO

Uma assinatura de 6 meses do Jornal A ILUSTRAÇÃO, a todo o freguez, em freguezes que comprarem. Uma assinatura de 1 anno, a quem comprar livros.

Uma assinatura de 6 meses do Jornal O MALHO, ao freguez que comprar livros de 10\$000.

Uma assinatura de 1 anno, ao freguez que comprar livros de 10\$000.

Uma assinatura de 6 meses do Jornal A LITURIA PARA TODOS, ao freguez que comprar livros de 10\$000.

Uma assinatura de 1 anno, ao freguez que comprar livros de 10\$000.

MENOS E MENINAS





FIGURA 10: Jornal O Malho. s/d.
 Fonte: Arquivo Privado de São Caetano.



FIGURA 11: Partitura Musical-Dobrado com o timbre da *Loja Cardozo*. s/d.
 Fonte: Arquivo Privado de São Caetano.



FIGURA 12: Jornal *O Malho*. s/d.
 Fonte: Arquivo Privado de São Caetano.



FIGURA 13: Catálogo de Instrumentos do Estabelecimento Comercial *Pedro Weingrill e Filhos*. 1925.

Fonte: Arquivo Privado de São Caetano.

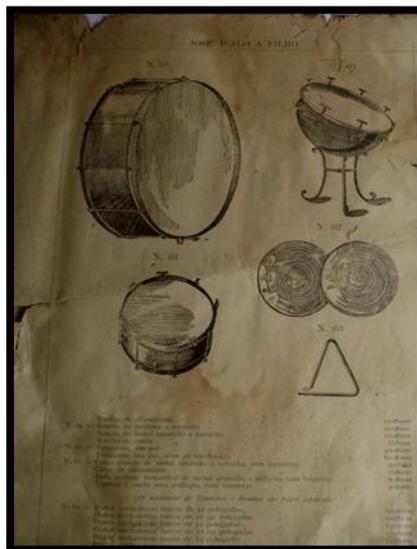


FIGURA 14: Catálogo do Estabelecimento Comercial *José D'álo e Filho*. 1908.

Fonte: Arquivo Privado de São Caetano.