

HISTÓRIAS DAS MÚSICAS NO BRASIL **NORDESTE**

INEZ BEATRIZ DE CASTRO MARTINS GONÇALVES
THAIS RABELO
EDITORAS



HISTÓRIAS DAS MÚSICAS NO BRASIL **NORDESTE**

INEZ BEATRIZ DE CASTRO MARTINS GONÇALVES
THAIS RABELO
EDITORAS

VITÓRIA-ES
ANPPOM
2023



Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

Diretoria 2022-2023

Presidente: Luis Ricardo Silva Queiroz, UFPB
1ª Secretária: Joana Cunha de Holanda, UFRN
2ª Secretária: Edilson Assunção Rocha, UFSJ
Tesoureiro: Vanildo Mousinho Marinho, UFPB
Editora: Mônica Vermes, UFES

Conselho Fiscal

Eurides de Souza Santos, UFPB
Helena Lopes da Silva, UFMG
Fabio Soren Presgrave, UFRN
Adriana Lopes da Cunha Moreira, USP
Luciana Marta Del-Bem, UFRGS
João Bellard Freire, UFRJ

Editora de Publicações da ANPPOM

Mônica Vermes, UFES

Projeto gráfico e diagramação

Carolina Noury
Marina Siritto

Capa

Bruno Constantino

Revisão

Nayana Ferraz (Revisão com S)

Crédito da imagem da capa

https://br.freepik.com/vetores-gratis/ilustracao-de-nordestino-desenhada-a-mao_31883354.htm#query=Musica%20nordeste&position=9&from_view=search&track=ais

Organização da série

Mônica Vermes (ANPPOM/UFES)
Marcos Holler (UDESC)

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Histórias das músicas no Brasil [livro eletrônico] :
nordeste / organização geral Mônica Vermes,
Marcos Holler ; editoras Inez Beatriz de
Castro Martins Gonçalves, Thais Rabelo. --
Vitória, ES : Associação Nacional de
Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. --
(Histórias das músicas no Brasil)
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-999016-2-1

1. Música 2. Música brasileira 3. Música - Brasil
- História I. Vermes, Mônica. II. Holler, Marcos.
III. Martins Gonçalves, Inez Beatriz de Castro.
IV. Rabelo, Thais. V. Série.

23-177190

CDD-780.981

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Música : História 780.981

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

Sumário

Introdução 8
Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves; Thais Rabelo

PRIMEIRA PARTE: Práticas musicais em contextos históricos diversos, de registro escrito ou de tradição oral.

- 1** A história da música em Pernambuco:
uma narrativa ainda por se afirmar 16
Sérgio Dias
- 2** Práticas e contextos da(s) música(s) no Maranhão 56
Daniel Lemos Cerqueira
- 3** Práticas musicais e paisagem sonora do
Ceará entre os séculos XVII e XIX 106
Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves
- 4** Breves considerações para uma história da
música no Piauí 150
João Berchmans de Carvalho Sobrinho; Samuel Mendonça Fagundes
- 5** Coco de roda: música, resistência e
cosmovisões afro-indígenas na Paraíba 194
Erivan Silva; Eurides Santos
- 6** Alberto Nepomuceno, Juvenal Galeno e
a tradição poético-musical nordestina 226
Elba Braga Ramalho

SEGUNDA PARTE: História das instituições, músicos, obras em seus contextos locais

7	Alagoas, música e tradição nordestina: uma concisa revisão bibliográfica histórica musical 258 <i>Marcos dos Santos Moreira</i>
8	Música e Igreja Católica no Rio Grande do Norte: dos primórdios do catolicismo potiguar às hipóteses sobre o passado musical instrumental 278 <i>Antonio Tenório Sobrinho Filho</i>
9	Entre corporações e músicos em Sergipe oitocentista: em busca de um panorama da atividade musical provincial 310 <i>Thais Rabelo</i>
10	A permanência do solfejo heptacordal de Luís Álvares Pinto (1719-ca. 1789) em duas artes de música pernambucanas do século XIX 352 <i>Paulo Castagna; Alexandre Cerqueira de Oliveira Röhl</i>
	Sobre os autores 408
	Sobre a série 414

Introdução

Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves

Universidade Estadual do Ceará

Thais Rabelo

Universidade Federal de Sergipe

COMO CITAR

MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro; RABELO, Thais. Introdução. *In*: MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro; RABELO, Thais (ed.). *Nordeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 8-15. (Histórias das Músicas no Brasil).

Os textos que compõem este volume da coleção Histórias das músicas no Brasil têm o Nordeste e sua história musical como foco de reflexão. Pensar no Nordeste como um espaço geográfico único é retomar às reflexões do historiador Durval Muniz sobre a constituição e a identidade desse mesmo espaço. O termo foi usado pela primeira vez em 1919 para identificar uma área comum afetada pelas intempéries climáticas, portanto, uma invenção política e geográfica de uma espacialidade. Se, de um lado, a Região Nordeste surge de uma paisagem imaginada para o país em um tempo posterior a sua própria constituição territorial, por outro lado, ela é o resultado da multiplicidade de vidas, histórias, práticas, costumes que, em seu apagamento, dá origem ao discurso imagético para a região¹. É sobre esse Nordeste plural, de histórias não lineares, de tradições, singularidades e conexões que os textos presentes neste *e-book* se propõem a refletir. “Embora as secas, como a mestiçagem, continuem a fazer parte de qualquer história da região, não são mais os fatores naturais que definem, que dão identidade, que estão na origem da região. São os fatores históricos e, principalmente, os de ordem cultural”².

Partindo da premissa de que o Nordeste é menos um lugar e mais um conjunto de características comuns, com começo histórico, com suas divergências e aproximações³, questiona-se: como se deram as práticas musicais nessa espacialidade ao longo dos séculos de formação do território e da nação chamada Brasil? Contextualizada de forma particular nos distintos estados, essa pergunta perpassa implicitamente cada texto deste volume e das pesquisas musicológicas dela resultantes, com discussões que transcorrem assuntos situados entre o período colonial brasileiro e a atualidade. Embora seja latente esse questionamento, ele certamente não pode (nem poderia) ser respondido em sua plenitude. No entanto, a leitura dos textos que compõem este volume ajuda-nos a constatar que o fazer musical nessa região é plural e que sua memória musical dialoga com a de outras regiões do Brasil. Por muito tempo, o Nordeste foi descrito pelas outras regiões brasileiras, por meio de imagens e nas mídias, como um lugar árido, baldo e distante, como um bloco uno, pouco conhecido. A historiografia das diversas áreas do conhecimento científico tem contribuído com uma nova e ampla visão sobre o Nordeste. Nesse sentido, a musicologia vem também cooperando com narrativas que apontam para a pluralidade dessa região e que fazem ser possível afirmar que existem vários “nordestes” dentro do Nordeste brasileiro.

Este volume situa-se dentro da coleção Histórias das músicas no Brasil como uma valiosa ferramenta de pesquisa. Por meio da leitura dos capítulos, vislumbramos um crescimento da historiografia musical do Nordeste e, ao mesmo tempo, percebemos

os impactos que a musicologia brasileira vem proporcionado para o incremento das narrativas sobre a música na região. Nesse crescimento, intensificado nos últimos dez, vinte anos, é importante referenciar, como ponto de partida, a preciosa contribuição dos estudos do padre Jaime Diniz, musicólogo pernambucano que, ao longo do século XX, muito contribuiu com a memória musical nordestina.

Na leitura dos textos, é possível perceber ainda uma expansão metodológica quanto ao uso de fontes não musicográficas pelos pesquisadores, suprimindo a ausência de fontes musicais escritas ou audiovisuais para temas anteriores ao século XX. Da pesquisa documental pautada em fontes extramusicais, o uso mais comum foi dos escritos memorialísticos, mas é possível identificar, também, a utilização das fontes arquivísticas, iconográficas, impressas, particularmente de fontes hemerográficas (periódicos e jornais), bem como das fontes bibliográficas, a citar, as crônicas dos viajantes.

Este volume contou com a generosa colaboração de pesquisadores do Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Sergipe. Está organizado em duas seções. A primeira parte é dedicada às práticas musicais em contextos históricos diversos, de registro escrito ou de tradição oral” com artigos caracterizados por narrativas mais abrangentes e panorâmicas acerca de um estado. A segunda parte é voltada à “história das instituições, dos músicos e das obras em seus contextos locais”, sendo, portanto, mais específica, propondo um aprofundamento em algum aspecto determinado. Embora cada capítulo apresente suas particularidades, são vários os pontos comuns entre as diferentes narrativas. Sobressaem as bandas de música (filarmônicas e militares), as trajetórias de músicos que desempenharam diferentes tipos de atividades musicais e transitaram em contextos distintos, a riqueza da produção musical regional, a música dos povos nativos dada a conhecer pelos registros dos jesuítas e a música religiosa ocorrida nas igrejas.

O pesquisador Sérgio Dias, em seu capítulo intitulado “A história da música em Pernambuco: uma narrativa ainda por se afirmar” nos convida a um passeio musical pela história da música pernambucana, por meio de uma organização cronológica dos fatos, desde o período em que Pernambuco era uma capitania. O fio dessa narrativa passa pela música europeia trazida pelos padres jesuítas, as influências dos holandeses sobre a música em Pernambuco, inclusive com a fundação de um conservatório, a atuação das ordens religiosas laicas e regulares sobre as práticas culturais e musicais, desde o século XVII. Já em relação aos idos dos setecentos, o autor apresenta parte da trajetória e produção musical de músicos como padre Ignacio Ribeiro Noia e Luís Álvares Pinto. Compõem a cena musical oitocentista apresentada pelo autor a execução de ópera em Recife, as primeiras tipografias, estabelecimentos musicais comerciais e instituições de ensino.

Daniel Lemos Cerqueira, em “Práticas e contextos da(s) música(s) no Maranhão”, também propõe uma visão panorâmica que engloba diferentes contextos e práticas musicais no estado. O autor traz como ponto de partida algumas evidências sobre música

¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 5. Ed. São Paulo: Editora Cortez, 2011, p. 78 - 81.

² Idem, p. 79 - 80.

³ Ibidem.

dos povos originários e a presença jesuíta no Maranhão. Reflexos da música católica e da influência dos religiosos de diferentes ordens sobre o ensino de música naquela província desde o século XVII são temas mencionados no texto. Cerqueira confere ao leitor uma listagem com músicos que atuaram como chantres e mestres de capela na Sé do Maranhão, desde 1629 até cerca de 1910. A herança africana na música local é evidenciada por meio das toadas. Além disso, o autor também destaca importantes manifestações culturais maranhenses, como o bumba-meu-boi, prática originária das comunidades indígenas e africanas. Formam ainda as tramas desse rico panorama aspectos de música urbana, como as bandas filarmônicas do Maranhão e alguns dos repertórios que soavam ao longo do século XIX e o início do século XX, localmente.

Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves apresenta o texto “Práticas musicais e paisagem sonora do Ceará entre os séculos XVII e XIX”, no qual discute a música desde os primórdios do estado cearense até o século XIX, utilizando-se dos conceitos de “paisagem sonora”, “história conectada” e “história comparada” para suprir a ausência das fontes musicográficas locais e refletir sobre o passado da música do Ceará anterior a 1890. Dividida em três seções, a autora discute inicialmente a paisagem sonora e os registros musicais descritos nas cartas anuais dos jesuítas e nas imagens deixadas pelos viajantes da época, para assinalar que a música no Ceará nos séculos XVII e XVIII esteve ligada à música dos povos nativos, à música religiosa, à música militar e à cultura relacionada à economia da pecuária. A segunda e a terceira seções dedicam-se a discutir sobre a música no século XIX no estado, com ênfase particular para as bandas civis na primeira metade do século e a banda de música da Polícia Militar do Ceará, com seus músicos e repertórios, a partir da segunda metade. Na parte final, são apresentadas as duas partituras mais antigas do Ceará que estão preservadas no arquivo centenário da banda policial: a marcha *A corporação*, de Euclides Paiva, de 1897; e a valsa *Alice*, de compositor anônimo, de cerca de 1890.

João Berchmans de Carvalho Sobrinho e Samuel Mendonça Fagundes são os autores do capítulo “Breves considerações para uma história da música no Piauí”. Os pesquisadores discutem as práticas ocorridas nas cidades de Oeiras, primeira capital da antiga província; Parnaíba, maior cidade litorânea do Piauí e por onde circularam viajantes atraídos pelo crescimento econômico local que ajudaram a desenvolver os grupos corais, bandas e orquestras; e, finalmente, Teresina, cidade que se tornou a capital a partir de 1852 e onde surgiram as primeiras casas de teatro e de concerto da região. O texto apresenta ainda a partitura mais antiga do estado, um “Hino da Libertadora Barrense”, composta em 1884, por Leovigildo Belmonte de Carvalho, na cidade de Barras. Utilizando-se de um amplo *corpus* documental, os autores traçam a história musical no estado e suas influências, destacando as práticas urbanas desenvolvidas no período delimitado, resumidas em três grandes tópicos: a música de caráter cívico e solene, representadas pelas bandas estudantis e militares; a música de concerto, com destaque para os clubes musicais que surgiram a partir de 1907, compostos em grande parte por mulheres;

e a música teatral. Finalizam o texto apresentando a biografia de alguns músicos locais, nascidos ou atuantes no Piauí.

Ainda na primeira seção do livro, Erivan Silva e Eurides Santos apresentam um interessante estudo intitulado “Coco de roda: música, resistência e cosmovisões afro-indígenas na Paraíba”. O objetivo central dos autores é discutir a presença efetiva do coco de roda no Nordeste, com foco na Paraíba, evocando aspectos musicais, culturais, de gênero, religiosos, sociais e de sociabilidade. A pesquisa consiste em uma importante contribuição para a compreensão e a memória em torno do coco. Ao longo do texto, são apresentadas questões de identidade e a ligação entre o coco de roda e o culto da jurema. Além disso, os autores propõem uma reflexão sobre a presença feminina, especialmente da mulher negra e indígena no âmbito da cultura popular. Características musicais das canções cantadas no coco de roda, como a letra, a forma musical, o desenho melódico e as práticas como a improvisação são também analisadas pelos autores. A ancestralidade dos cantos que formam essa tradição nas terras paraibanas reflete a diversidade musical local, cuja origem remete ao período colonial brasileiro, bem como evidencia a resistência da música negra através dos séculos.

Fechando a primeira parte do *e-book*, a musicóloga Elba Braga Ramalho trabalha as poéticas musicais de tradição oral nordestina, como a cantoria e o aboio dos vaqueiros, para escrever o texto “Alberto Nepomuceno, Juvenal Galeno e a tradição poético-musical nordestina”. Deslocando o seu olhar de pesquisa da capital Fortaleza para as cidades do interior do estado do Ceará, a pesquisadora aponta o cotidiano do sertanejo nordestino do século XIX, ligado à economia de criação do gado, como referencial para as atividades musicais que se desenvolvem ao redor desse universo no período. A autora estabelece a ligação entre o compositor Alberto Nepomuceno e o poeta popular Juvenal Galeno, para evidenciar os elementos estruturais de tradição oral presentes no cancionário de Nepomuceno e na poesia de Galeno. Ao longo do texto, Elba Braga Ramalho discorre sobre a modalidade poético musical popular denominada “cantoria”, suas características musicais e sua estruturação poética, bem como sobre o canto do aboio. Por fim, analisa três canções que Nepomuceno musicou usando os poemas de Galeno para apontar a influência e os resquícios de memória de uma tradição popular na obra do compositor cearense.

A segunda parte do *e-book* tem início com o texto de Marcos dos Santos Moreira: “Alagoas, música e tradição nordestina: uma concisa revisão bibliográfica histórica musical”. Por meio de revisão de literatura, o pesquisador aborda aspectos da cena musical alagoana de início do século XIX alcançando o nosso século. Nesse sentido, menciona bandas filarmônicas, músicos que compõem a cena da música clássica e popular, bem como importantes mestres ligados à cultura popular. São destacados ainda a pesquisa sobre a presença feminina nas bandas de música ao longo do tempo; os impactos do curso de Música da Universidade Federal de Alagoas e as ações que vêm contribuindo com o fazer musicológico local, como é o caso do Centro de Musicologia de Penedo (CEMUPE).

No capítulo “Música e Igreja Católica no Rio Grande do Norte: dos primórdios do catolicismo potiguar às hipóteses sobre o passado musical instrumental”, o pesquisador Antonio Tenório Sobrinho Filho traça um panorama da música ocorrida no estado, dando enfoque para a música católica instrumental de sopros. Seu foco temporal parte de fontes do fim do século XVI que registram a fundação da cidade de Natal com uma missa no ano de 1599. Dedicar-se, inicialmente, a refletir sobre a música executada por jesuítas e por povos nativos para apontar as práticas religiosas potiguares, com o uso do canto, instrumentos de sopro e repertório. Na segunda parte de seu texto, o foco é a música instrumental religiosa tocada nos templos católicos. Estabelece o marco de 1909, quando da criação da diocese de Natal, fato que impulsionou a criação de vários municípios potiguares. Nessa parte do capítulo, dá ênfase ao repertório tocado pelas bandas de música, particularmente de hinos dos padroeiros de várias cidades do Rio Grande do Norte, apresentando a imagem das partituras e testificando a existência de uma prática de sopros nos ambientes religiosos ligados à religião católica do estado. Por fim, Antonio Tenório recupera a trajetória de vida de dois importantes religiosos e compositores que atuaram no estado: dom Marcolino Dantas e o cônego Amâncio Ramalho.

Thais Fernanda Vicente Rabelo Maciel apresenta o capítulo intitulado “Entre corporações e músicos em Sergipe oitocentista: em busca de um panorama da atividade musical provincial (1820-1889)”. Partindo do contexto de uma província de Sergipe situada no século XIX, a autora procurou pontuar algumas das bandas centenárias locais, evidenciando a relevância da Música do Corpo Policial de Sergipe, banda militar mais antiga do estado e que viria a incentivar a criação das bandas filarmônicas. O capítulo também destaca alguns dos músicos que contribuíram com a atividade musical sergipana naquele período e que contaram com o reconhecimento de seus contemporâneos. A trajetória e produção dessas personagens reais enriquecem nosso conhecimento sobre a música oitocentista brasileira. Perpassam a narrativa a formação de agremiações musicais na região, a presença da ópera em Sergipe, repertórios que refletiam os “sucessos” musicais da época e uma diversidade de gêneros, bem como a importância dos acervos musicais para a pesquisa musicológica.

O texto escrito por Paulo Castagna e Alexandre Cerqueira de Oliveira Röhl, “A permanência do solfejo heptacordal de Luís Álvares Pinto (1719-1789) em duas artes de música pernambucanas do século XIX”, faz-nos retornar a Pernambuco. Mais do que isso, evidencia a existência de duas obras dedicadas ao estudo da música (mais precisamente ao solfejo), possivelmente escritas entre os séculos XVIII e XIX, cuja produção as localiza no Nordeste brasileiro: *Arte de solfejar* e *Arte de música*. A pesquisa buscou contribuir com o conhecimento, especificamente em torno de duas obras sobre teoria da música que foram produzidas em Recife na primeira metade do século XIX. A produção e conteúdo dessas “artes” teóricas são a tônica da análise. Assim, nesse capítulo os autores apresentam uma cuidadosa descrição formal dos referidos documentos, discutem questões de procedência e analisam o conteúdo das obras. O estudo apontou para uma

relação de continuidade e impactos dos ensinamentos teóricos do músico Luís Álvares Pinto, bem como sua relação com os músicos Francisco Januário Tenório e Tomás da Cunha Lima Cantuária. Para além de uma diversidade de fontes, parte importante da investigação está pautada na pesquisa do padre Jaime Diniz.

Longe de abarcar a totalidade dos estudos musicológicos sobre a região, este volume reflete, sim, parte importante dessa produção. O Nordeste de Luís Álvares Pinto (1719-1789), Nísia Floresta (1810-1885), Maria Firmina dos Reis (1822-1917), Gonçalves Dias (1823-1864), José Annuniação Pereira Leite (1823-1872), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Zizinha Guimarães (1872-1964), Graciliano Ramos (1892-1953), Josias Chaves Belleza (1898-1997), Patativa do Assaré (1909-2002), Jaime Diniz (1924-1989), João Mohana (1925-1995) e tantos outros que contribuíram ativamente com a cultura, e mais especificamente, com o fazer musical. As pesquisas apontam o quão viva e pulsante era a cena musical nordestina desde o século XVI, do litoral ao sertão. Por meio deste volume, os autores e autoras apontam suas descobertas, hipóteses e anseios; evidenciam elementos marcantes e também lacunas que precisam ainda de estudo e aprofundamento, desembocando na conclusão de que ainda há muito a ser investigado sobre o Nordeste musical brasileiro.

A história da música em Pernambuco: uma narrativa ainda por se afirmar

Sérgio Dias

Universidade Federal de Pernambuco

1

COMO CITAR

DIAS, Sérgio. A história da música em Pernambuco: uma narrativa ainda por se afirmar. *In*: MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro; RABELO, Thais (ed.). *Nordeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 16-57. (Histórias das Músicas no Brasil).

Introdução

Quando de minha transferência para Recife, em 2009, para atuar como docente no Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), admito que não fazia ideia do que me esperava no tocante à percepção de um ambiente tão fascinante quanto promissor a novas pesquisas histórico-musicológicas. E tal impressão se consolidaria por duas vias: **a primeira**, resultante de uma aproximação mais aguçada dos estudos do Padre Jaime Cavalcanti Diniz¹, sobretudo através do que publicou – e que, infelizmente, hoje, se encontra pouco disponível –, ou do riquíssimo acervo que dele herdamos, agora depositado na Biblioteca Antônio Gonsalves de Mello, do Instituto Ricardo Brennand, do Recife; **a segunda**, também de complexa abordagem, deu-se por contato físico com os inúmeros acervos que se avolumam, muitos deles bastante descuidados, mormente pelas cidades de Recife e Olinda.

Uma vez imerso nesse impressionante depósito de subsídios – e me refiro aos oriundos daquela segunda via –, é que passei a valorizar ainda mais os esforços do citado pesquisador; sobretudo quando constatamos que o mesmo necessitaria de “algumas vidas a mais” para realizar seu trabalho de maneira ostensiva. Entretanto, morreu o padre padecido por determinadas frustrações: infelizmente, a vida é curta, e o incansável pesquisador fez lá o que pôde, e com excepcional autoridade.

No entanto, sem seu árduo trabalho, hoje, nos seria impossível delinear, ainda que de forma tênue, como aqui ousamos, uma trajetória para a música de tradição escrita em Pernambuco. É espantoso verificar como vasculhou abnegadamente inúmeras fontes (manuscritas e impressas), documentos cartoriais ou similares; empoeirou-se, solitário e sem os confortáveis recursos da moderna informática, nos arquivos mais recônditos e inacessíveis. Dessa forma, não exageramos ao afirmar que o “nosso” padre foi, de fato, um desbravador, assim como o seu amigo pessoal e colega, Francisco Curt Lange, arrancando das duras rochas e terrenos áridos os testemunhos históricos que, hoje, muitas vezes têm suas fontes esvanecidas².

Paralelamente, ao falar da música em Pernambuco, remetemo-nos a um universo cuja riqueza se nos demonstra admirável. Em um mundo onde a supervalorização da diversidade está em voga – e mais que justamente (!) –, não é exagero algum mencionar

que o ambiente pernambucano, no esplendor de todos os seus universos, é dos mais ricos em expressões culturais; estampando uma enorme fartura de arquétipos que permeiam desde as linguagens ditas “de tradição escrita” até aquelas populares ou de cariz folclórico. Muitas dessas ações andam peçadas de música sobre a qual poucos parágrafos, ou mesmo volumes inteiros, jamais poderiam descrever a contento.

É imperativo asseverar que, nesse campo, alguns esforços vêm sendo empreendidos, mas não com a continuidade desejada. Tal carência deriva das iniciativas ainda tímidas por parte dos poderes público e privado no sentido de incentivar a publicação de estudos sobre a música pernambucana em toda sua variedade.

Na órbita da chamada “música de concerto” – expressão deveras discutível –, as coisas operam ainda mais acanhadamente. Embora a riqueza das fontes nos aponte em direção a um campo fertilíssimo, sobretudo no que tange à música produzida em solo pernambucano a partir de fins do século XVIII, poucos estudos vieram ao prelo, e os que assim se consolidaram são de difícil acesso. De fato, na esfera dos que se encontram esgotados, estão quase todas as publicações do referido padre Diniz e ainda os escritos de Domingos do Loreto Couto (*fl.* segunda metade do século XVIII), Antônio Joaquim de Mello (1794-1873), Francisco Augusto Pereira da Costa (1851-1923), Mário Sette (1886-1950), Euclides de Aquino Fonseca (1854-1929), Valdemar de Oliveira (1900-1977), Carlos Diniz (*fl.* primeira metade do século XX), Francisco Curt Lange (1903-1997) e, uma feliz exceção, José Amaro Santos da Silva (1939-).

Infelizmente, a musicologia histórica, desde antes da morte de Jaime Diniz, ocorrida aos 27 de maio de 1989, pouco, ou – melhor dizendo – insuficientemente deitou os olhos para a música nordestina.

Contudo, em Pernambuco, dado o recente número de aditamentos (novos depósitos, redimensionamento de fontes, recentes processos de investigação etc.), faz-se mister apressadas providências no sentido de suprir a comunidade científica de revigoradas informações. Sobretudo o meio acadêmico deve ser envolvido nesta significativa tarefa: incentivar novos pesquisadores (docentes e discentes) e aplicar recursos financeiros e infraestruturas alinhadas ao desenvolvimento dos estudos que, se devidamente açulados, hão de se, cada vez mais, assomar.

1. Uma vista aos primórdios

1.1. A avocada terra

É razoável conjecturarmos que a única música ecoada pelos ares pernambucanos antes de 1516 foi aquela relativa aos cânticos e danças dos povos originais. Decerto, essas terras eram habitadas pelos Potiguá (que mais tarde se aliarão aos invasores franceses em Itamaracá), Caeté, Cariri, Tabajara e Camará. O ano de 1516 pode ser tomado como emblemático para a história da música em Pernambuco, e tal se deve ao fato de que, naquele ano, na já mencionada Ilha de Itamaracá, fora fundada uma feitoria para o governo da capitania de mesmo nome, *per si* bastante sugestivo: *ita maracá* =

¹ O padre Jaime Cavalcanti Diniz foi musicólogo, professor, regente e compositor. Nasceu na cidade de Água Preta, no estado de Pernambuco, em 1 de maio de 1924, e faleceu aos 27 do mesmo mês em 1989. Foi fundador do Departamento de Música da UFPE; fundador, sócio e conselheiro da Sociedade Brasileira de Musicologia; e membro da Academia Brasileira de Música. Foi, ainda, professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte até a data de sua morte.

² É o caso do referencial *Te Deum Laudamus* (alternado) do compositor Luiz Alvares Pinto (1719-1789), cujas fontes originais se extraviaram. Como testemunhos destas, restou-nos apenas fotografias, provavelmente registradas pelo próprio padre; que, em seu *Músicos Pernambucanos do Passado*, tomo I, 1969, p. 70, Jaime Cavalcanti Diniz nos declara laconicamente pertencerem [os manuscritos] “ao arquivo particular do artista pernambucano Carlos Diniz”. Para além de tais fontes, dispomos ainda da edição em partitura, para coro a quatro vozes e órgão, publicada pelo padre no ano de 1968, no Recife, sob os auspícios da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco/Departamento de Cultura.

“pedra que soa”). Nesse contexto, não seria absurdo algum supor que no ambiente dessa governança houvesse música de ascendência europeia para acompanhar as celebrações, ainda que modestas, fossem elas profanas ou de cariz religioso.

Quando, aos 26 de setembro de 1530, Duarte Coelho Pereira (primeiro donatário) adentra os domínios a si prometidos por dom João III – tendo expulsado os invasores franceses e seus aliados “da terra” –, logo no dia subsequente (27), funda a Vila de Igarassu (“nau grande”), oferecendo-a à evocação dos santos Cosme e Damião. Portanto, é-nos dado presumir quão festivos foram os dias que se sucederam àquela importante data e que a música decerto não faltou. Representações dramático-literárias, bailes, folguedos e toda sorte de celebrações religiosas foram empreendidas; e tudo obrigatoriamente fornido da melhor música consortial e vocal que se poderia dispor naquelas circunstâncias.

Ainda segundo aquela narrativa, tendo retornado de Portugal o donatário – que, depois da conquista, foi buscar a família e suprimentos necessários para a instalação definitiva da capitania –, em 1535, longa temporada de festividades foi de novo organizada, agora provida de maiores e melhores aparatos, neles obviamente inclusa a música. Tais comemorações foram, de fato, prolongadas por mais de dois anos, já que, de acordo com o foral de 12 de março de 1537, estava fundada aquela que serviria de capital para a novíssima “Capitania de Paranaíba”: Olinda.

Em contraste, Manuel de Oliveira Lima – célebre autor de *Pernambuco: seu desenvolvimento histórico*, impresso em Leipzig no ano de 1895 –, assim como Francisco Adolpho de Varnhagem, o Conde de Porto Seguro (VARNHAGEM, 1877)³, afirma que Duarte Coelho se desprende de Portugal em uma única viagem, empreendida em 1534, no mesmo ano em que dom João III concede, em alvará exarado aos 2 de outubro, direitos e vantagens ao explorador da capitania que há de fundar (LIMA, 1895). Contudo, parece improvável que, em poucos dias, Duarte Coelho tenha preparado uma expedição de tão grande envergadura para atingir seus propósitos. Mas não importa quando e onde chegou a sua caravana; é certo que, com ela, chegaram também a música e os seus necessários músicos.

1.2. Os engenhos e suas presumíveis atividades musicais

É a Duarte Coelho Pereira, primeiro Capitão-mor de Pernambuco, que se deve a montagem do primeiro engenho de assucar: o qual foi, segundo os melhores cronistas, o de Nossa Senhora d’Ajuda, depois Forno da Cal, em Olinda – propriedade de Jeronimo de Albuquerque. Foi pois Jeronimo de Albuquerque o patriarca dos senhores de engenho. [...] Ao engenho de Albuquerque outros se sucederam. A concessão de “terras visinhas das ribeiras às pessoas que tivessem posses para levantar

engenhos de assucar”, de que se cogitava o regulamento de 1548, facilitava a instalação dos ditos; e a riba do Beberibe e do Capibaribe foram-se estendendo os canaviaes e erguendo-se medievalmente as “casas fortes” e as “casas grandes”; os telheiros para a moagem e as **capelas de devoção**. (FREYRE, 1979: 155, grifo nosso)

Como visto, no Brasil, os engenhos de açúcar são quase tão antigos quanto a instalação do sistema de capitâncias hereditárias. Longe de nós a pretensão de aqui discorrer sobre o pensamento mercantilista a partir do qual foram erigidos, ou mesmo descrever exaustivamente as bases estruturais sobre as quais estas unidades de produção e comércio se consolidariam; interessa-nos mormente especular sobre os seus hábitos quotidianos, acerca de seus prazeres e privações, procurando estabelecer em que medida atividades como a música eram em seus âmbitos “cultivadas”.

Considerando que praticamente nada nos restou das feições relativas às práticas musicais dos povos originários – assim como daquelas associadas às culturas negro-africanas, que só mais tardiamente se aditaram –, resta-nos admitir que dentro e no entorno das casas grandes eram praticados repertórios ligados ao entretenimento: danças, música consortial e vocal para deleite dos senhores e suas famílias (em jantares, festas etc.). Nessas circunstâncias, eram ouvidas flautas, rabecas, virginais, alaúdes, guitarras... Paralelamente, grassava a música sacra, sobretudo vocal e submissa aos rigorosos expedientes litúrgicos e, mais flexível, aos para-litúrgicos. Em sua prática ritual, podiam ser admitidos, em consórcio ao aparato vocal, os instrumentos, todavia em ocasiões peculiares: festivas ou lacrimantes. Em quaisquer situações, a música era sempre providenciada em prol de um conspícuo exercício ritualístico ligado aos adros, salões, capelas ou oratórios circunvizinhos às casas senhoriais.

Se os repertórios praticados pelos negros da terra e africanos, submetidos como foram à opressão dos senhores, é de emaranhada reconstrução mental, aquele de ascendência branca já não o é; não de maneira incontornável. É que dispomos de um vastíssimo repertório europeu coevo, nomeadamente itálico e ibérico, que certamente fora transplantado para o Brasil. É fácil entendermos que, mesmo aquele aqui produzido, seguiu fortes influências modelares. Em outras palavras, é-nos mais plausível especular sobre uma *dancerie* ou “música de mesa” efetivada em um abastado engenho (assim como para as solenidades religiosas em ermidas, por singelas que fossem e cujas solfas e instrumentos eram aqui engendrados ou trazidos diretamente d’Europa) do que a música praticada pelos povos originários nas recônditas clareiras silvestres ou, algum tempo depois, nos pátios e nas senzalas.

Mas uma única coisa se nos assevera: que música houve, disso não restam dúvidas. E mais: as casas grandes, capelas, terreiros e sanzalas foram o seu principal palco. Note-se ainda que o tempo das capitâncias hereditárias se foi, mas o dos engenhos seguiu adiante. Seguiram estes como cenários onde a música imperava em circunstâncias eventuais ou quotidianas.

³ Entretanto, é preciso considerar a exagerada prática especulativa endereçada ao autor, cuja narrativa bem se enquadra num período no qual historiadores não se eximiam em preencher, com arroubos românticos e agudo senso imaginativo, aquilo que a documentação histórica deixava lacunas ou simplesmente calava.

1.3. Os jesuítas, produtores de música

Um pouco mais jovem que o Brasil, a Companhia de Jesus – fundada por Inácio de Loyola em 1534 e acolhida pelo papa Paulo III seis anos depois – se instala no Brasil (1549) a convite expresso do monarca lusitano dom João III. Nesse sentido, *el rey* habilmente detecta no trabalho dos missionários uma grande oportunidade para impulsionar o processo de colonização de seus domínios, designadamente o Brasil. Sobre a atuação dos jesuítas naqueles primórdios, declara-nos Samuel Campello (1925: 131):

Pernambuco foi o terceiro lugar do Brasil onde os jesuítas – os iniciadores do nosso teatro – fizeram a encenação de seus actos religiosos, com o intuito de preparar a catechese e educação do gentio. Em 1575, quando esta então capitania era governada pelo 3º donatário Jorge Coelho de Albuquerque, houve a representação do auto “O rico avarento o lazaro pobre”, para numerosa assistência, não só de catechumenos, como também de nobres, negociantes e agricultores abastados.

[...]

Continuou o teatro, em Pernambuco, por muitos anos [decerto que provido de música] sem progresso digno de registro, faltando-lhe, mesmo, casas próprias para representação. Estas eram feitas em palanques ou tabladros armados á sombra das arvores, e nas ruas, ou nos adros das igrejas onde, muitas vezes, o profano juntava-se ao religioso, perturbando o espectáculo.

Conservadores, apesar de jovens, e muito engajados, vieram os padres da Companhia norteados por um rígido sistema disciplinar e consistente formação humanística, cujo objetivo central era, como visto, converter os gentios para a fé cristã através da catequese. E os confrades desenvolveriam estratégias perspicazes para atingir tais objetivos. Entre os instrumentos eleitos, dispunham da fida consonância aos princípios e ideais estabelecidos pelo Concílio de Trento (base da contrarreforma católica); da adequada recorrência à hierarquia; dos ditames da disciplina retórica; da pré-disposição para assimilar novas línguas e dialetos; do domínio disertado da palavra de Deus; do conhecimento prático da arquitetura e suas simbologias; do desenvolvimento da agricultura e da pecuária; da organização dos grupos sociais fundamentados em probidade e senso comunitário; das práticas e correspondências literomusicais, teatrais e até mesmo da dança e construção de ferramentas variadas, dentre elas os instrumentos musicais.

Chegados ao Brasil em 1549, não tardou que construíssem suas primeiras casas, lançando-se de imediato ao projeto almejado. Nesse contexto, música foi, aliás como em todos os territórios onde se instalaram, um importantíssimo apresto para a convicção dos que urgiam ser catequisados. Poderoso meio memorial e de expressivização das mensagens litúrgico-simbólicas, para além de excelente método para adestrar a

sensibilidade e promover a disciplina, a música rapidamente conquistou a simpatia do gentio. Bastante noticiadas foram as aptidões que muitas etnias demonstraram quanto ao seu aprendizado. Rapidamente, tornaram-se exímios cantores, instrumentistas e fabricantes de instrumentos musicais. Infelizmente, no Brasil, não temos testemunhos práticos desse tirocínio e do seu conseqüente exercício prático-musical. Porém, a propósito da experiência auferida pela Companhia em colônias africanas, e mesmo asiáticas, assomado o testemunho americano sob domínio espanhol, cujo legado é tão expressivo quanto impressionante, por analogia, podemos concluir que, em terras brasileiras, tudo ocorreu de maneira similar.

Causa-nos frustração demandar quantos motetes houve, em língua guarani ou tupi, que foram extraviados em decorrência da grande mudança estética ocorrida em meados do vindouro século XVIII. Tudo extremado pela expulsão da Companhia algum tempo depois.



Fig. 1: Igreja de N. S. da Graça dos Padres Jesuítas (foto autoral - 2013).

Em 1551, os padres da Ordem de Santo Inácio aportaram em Olinda, vila que fora fundada cerca de uma década antes. Em terras pernambucanas, os padres receberam uma pequena capela dedicada a Nossa Senhora da Graça (Figura 1), que seria destinada aos frades agostinianos que, todavia, desistiram de ali se instalar. Poucos ajustes fizeram na edificação, já que era pequeno o número de padres nesse primeiro momento. Em 1565, obras foram feitas e a primitiva capela foi substituída por uma igreja que, na década seguinte, recebe ainda mais melhoramentos. Todavia, só foi totalmente concluída em fins de 1595. Nesse ano, suas feições em muito lembravam a Igreja de São Roque de Lisboa, que lhe servira de modelo. Somente em 1654, quatorze anos depois da expulsão dos holandeses, a Companhia decide construir um Colégio definitivo, depois que a capitania deixa de ser hereditária e passa ao controle da Coroa. Tal colégio vem em substituição ao velho estabelecimento de ensino que fora, em 1619, situado em uma “casa de aluguel”.

Na cidade do Recife, porém longe do Santuário da Graça, ergue-se, então, o prédio destinado ao tal Colégio, que então se destina à formação de novos padres para o exercício da catequese: desígnio máximo da ordem inaciana.

Como testemunho da ação jesuítica no Brasil, e que se projeta para Pernambuco na esfera musical, dá-nos ciência o padre Jaime Diniz de um certo

Paulo Serrão que nasceu cêrca de 1565, [e que] fôra “condiscípulo de Bento Teixeira, que estudavam artes nas escolas dos Padres da Companhia” e que, nos fins do século XVI, provavelmente como sucessor direto de Gomes Correa⁴, trabalha como Mestre de Capela na mesma Matriz de Olinda (DINIZ, 1969: 14-15).

Se tomarmos como referência o ano de 1564, fica fácil imaginar a efervescência musical que, tanto em Olinda quanto no Recife, se cultivava nos ambientes jesuíticos ou como decorrência deles: na primeira vila, música para os serviços regulares; na segunda, ademais, a formação dos novos seminaristas que tinham, na música, poderosa aliada no exercício da conversão. Precisavam nela serem apuradamente educados.

1.4. O pequeno interstício dos holandeses

É Geraldo Dutra de Moraes (1975: 51) quem nos dá notícias, ainda que abreviadas, sobre a ocorrência de atividades musicais no Pernambuco do período holandês. Deixemos, então, que fale:

Quando de nossas pesquisas empreendidas em 1964, nos arquivos da Companhia das Índias Ocidentais, em Amsterdã e Haia, pudemos constatar que durante o Domínio Holandês no Brasil, o Conde Maurício de Nassau fundou um conservatório de música no Recife, onde mestres e alunos costumavam executar obras dos compositores flamengos Des Près, Waeirant [Waelrant], Van Turnhout, Pavernage e Vendonck. A escola funcionava nas dependências do Palácio Boa Vista, sendo dirigida pelo maestro Johannes Van Heemsbergen.

Desse modo, num período de dez anos, nas terras pernambucanas, ecoaram sons que em outros recantos da colônia jamais ou pouquíssimo ecoaram; pelo menos não com a mesma propriedade. Ademais, parece razoável acreditar que o ensino conservatorial decerto em muito impulsionou a prática musical naqueles sítios; prática esta que, por sinal, era escorreitíssima no ambiente nórdico-europeu.

Com a expulsão da elite⁵ holandesa, e a natural aversão à sua lembrança que naturalmente se sucedeu à reconquista, todos os frutos cultivados pelos invasores foram sumariamente erradicados. Do velho sistema batavo de ensino nada restaria. Contudo, como nos relata Dutra de Moraes, a documentação relativa ao período e que hoje se deposita na Holanda pode esclarecer muitas questões que nos seriam bastante interessantes. Para a história do Brasil musical, entretanto, continua a matéria imersa num universo tão circunstancial quanto meteórico.

1.5. As ordens religiosas regulares

Carmelitas. Do mesmo modo que jesuítas e franciscanos, os carmelitas também se prestariam nos primeiros tempos ao serviço da doutrinação. Vieram ao Brasil autorizados por patente concedida pelo Cardeal D. Henrique e emitida aos 26 de janeiro de 1580 (CASTRO, 1788: 145). Tal documento permitia que os frades do Carmelo fundassem um convento na Paraíba que se poderia ampliar a Pernambuco e a outros lugares nos quais fossem necessários ao serviço de Deus, das almas, do povo e ao bem da religião. Em seus conventos, praticavam a música de cantochão e canto de órgão (polifonia). Para tal, esmeravam-se em treinar frades para cantar e tanger com destreza instrumentos de sopro, cordas (friccionadas e dedilhadas), cravo e órgão. Era comum que, nos conventos, se erigissem escolas de música, dotadas de professores, cantores, instrumentistas e organistas. É sabido que esses profissionais também se dedicavam aos filhos das famílias abastadas e aos pobres que se abrigavam sob as asas da caridade conventual.

Oratorianos. Já as missões oratorianas se iniciaram com a chegada a Pernambuco dos padres seculares João Duarte do Sacramento e João Rodrigues Vitória, ambos oriundos de Portugal. Tinham claro objetivo: amparar as necessidades espirituais da capitania, sobretudo após a ocupação dos holandeses “calvinistas”, que tantos prejuízos causaram aos pilares da fé católico-romana. Todavia, perceberam que, sozinhos, não suportariam tão dilatada missão. Logo requisitaram a vinda de outros colaboradores. Assim que estes chegaram, o padre Sacramento pôde, então, fundar um convento ao qual chamaria de Congregação para as Causas da Evangelização: era o ano de 1662. Nesse ambiente, as obrigatórias práticas musicais foram incentivadas com a presença de mestres da capela, *chantres*, moços de coro e organistas.

⁴ Gomes Correia, segundo o padre Jaime, já exercia a função de mestre de capela da Matriz de Olinda desde 1564.

⁵ A população plebeia remanescente fugiu para o interior de Pernambuco, Paraíba e Alagoas.



Fig. 2: Igreja de Convento de Santo Antônio do Bairro do Recife (foto autoral a partir de quadro pertencente ao acervo do Instituto Ricardo Brennand do Recife - 2010).

Franciscanos. Quanto aos frades de São Francisco, construíram no Recife a sua primeira casa, ainda nos idos de 1606: o Convento de Santo Antônio. Em terreno doado por um poderoso dono de engenho, já em 1613, tinha como anexos um oratório e um hospital para a prática da filantropia, consoante os feitos da ordem mendicante. A atual Igreja de Santo Antônio⁶ foi concluída no século XVIII, com frontispício tipicamente franciscano, e ergueu-se em substituição ao decadente oratório. Possui um espaçoso coro que atesta a grande efetividade musical praticada pelos frades. Em seus livros, podemos constatar a abundante contratação de música para as suas principais funções religiosas, nomeadamente aquelas do orago, desde o século XVII até os princípios do XX. Hodiernamente, a comunidade franciscana do Recife mantém um museu documental, pejado de espécimes musicais e documentos relativos às contratações de profissionais da música.



Fig. 3: Mosteiro de São Bento de Olinda (foto Drico Motta, 2018).

Benedictinos. Os monges de São Bento trabalharam na construção de sua igreja (e mosteiro anexo) entre os anos de 1597 e 1599. Bem antes, chegaram à capitania em 1586, residindo primeiramente na pequena Igreja de São João Batista dos Militares. Transferiram-se tempos depois para a pequena capela de Nossa Senhora do Monte, uma das mais antigas igrejas da colônia e que hoje ainda mantém, anexo, um mosteiro onde residem freiras enclausuradas.

As atividades artísticas foram sempre intensamente cultivadas pelos membros da ordem, sendo a prática do cantochão, tempos remotos, um de seus mais fortes bastiões na Europa e, depois, nos domínios coloniais. Os beneditinos, desde os tempos medievais, absorveram práticas rituais permeadas pelo cantochão, gênero em que se tornaram referência. Entretanto, desde o século XIII, também admitiram a polifonia, quando passaram a providenciar, para o seu uso e desenvolvimento, mestres de capela, cantores e instrumentistas profissionais e organistas.

No Brasil, todas as principais igrejas beneditinas houveram por bem-conservar grandiosos órgãos e bibliotecas, cujas seções musicais sempre foram fornidas de partituras para tal instrumento, para além de obras destinadas a conjuntos vocais e instrumentais, com finalidades rituais ou recreativas. Em Olinda, assim como em Salvador, no Rio de Janeiro e em São Paulo, é comprovada a presença de órgãos desde tempos remotos, quando a práxis musical assim os demandava para acompanhar o canto a uma ou mais vozes, ou junto a grandes efetivos corais e instrumentais internos e externos – estes últimos especialmente contratados – nas grandes ocasiões festivas do calendário litúrgico.

Por fim, à guisa de ilustração, e para termos ainda uma prévia dimensional da riqueza daqueles serviços religiosos – com música – no âmbito dos mosteiros, conventos e demais casas de abrigo às ordens regulares, passamos a os enumerar, citando suas principais congregações:

1) Na **Igreja da Madre de Deus**, no Recife, abrigaram-se em tempos idos os padres oratorianos de São Felipe Nery; 2) já na antiga **Igreja da Misericórdia**, em Olinda, habitavam (e ainda lá se encontram) as monjas beneditinas do Colégio (Faculdade) de Santa Gertrudes; 3) em Recife, no **Convento-Igreja de Santo Antônio**, residem os frades de São Francisco, que, entretanto, têm outro Convento, de mesma denominação e um pouco mais antigo, em Olinda; 4) os beneditinos têm seu **Mosteiro e Igreja Abacial**, situados em Olinda, apontados pela rua que leva o nome do orago; e 5) no **Alto do Monte**, em antiquíssima ermida, estabeleceram-se as religiosas seguidoras de Santa Escolástica (beneditinas), logo após terem construído a sua casa definitiva os monges.

Não constitui, portanto, absurdo algum deduzirmos que, em cada uma dessas casas de contemplação, entre outras aqui não citadas, grande e efusiva atividade musical se tenha notado nos tempos antigos. Música produzida internamente, ou especialmente contratada, composta e brilhantemente executada para o serviço de Deus. Tudo para sublinhar as missas ordinárias e solenes, as horas (ofícios) canônicas, as festas destinadas

⁶ Onde teria atuado, como mestre da capela, o compositor padre Ignacio Ribeiro Noia (MAZZA, 194-: 27).

às comemorações dos santos padroeiros e demais comemorações alusivas ao intenso calendário litúrgico.

1.6. As ordens religiosas laicas

Foi somente em fins do século XVI que começaram a proliferar as ordens religiosas organizadas pelos homens leigos. As primeiras, atreladas às Sés Catedrais ou aos Conventos Regulares, serviram para atender às demandas religiosas de grupos sociais específicos, que iam desde os poderosos até os homens brancos ou “de cor”: mestiços, negros forros e escravizados. Logo, a Coroa portuguesa – através de seus poderes públicos – percebeu que a existência dessas “irmandades, confrarias e ordens terceiras”, como ficaram conhecidas, seriam de grande utilidade para a configuração dos aparatos de controle das gentes. De fato, dispostas em castas sociais, essas instituições organizavam e classificavam os homens de maneira espontânea, sem que a Coroa precisasse interferir diretamente.

Não demorou para que o exercício meramente religioso evoluísse em direção às ações de cariz sócio corporativas. Sobretudo na medida em que essas congregações laicas passam a ocupar espaços que o poder público e a Igreja negligenciavam ou simplesmente dos quais se eximiam. Eram, portanto, iniciativas do meio privado que cuidavam de prover não apenas assistência religiosa aos seus membros, em amplo espectro, mas também, antes, auxílio em caso de penúrias materiais e espirituais, tais como: promoção de serviços exequiais dignos (ofícios, velórios, enterros assistidos e sepultura em cova santa); missas ditas, às vezes, por anos a fio, pela salvação das almas; para além de socorros materiais em caso de premente necessidade e ajuda *post mortem* às famílias que restassem desamparadas. Tudo isso assomado ao fato de que constituíam um farto campo para a atuação profissional contratada, sobretudo, para os artistas e artífices.

Nesse último campo, interessam-nos nomeadamente as ações que as irmandades, confrarias e ordens terceiras promoviam em favor das suas festividades regulares, em geral previstas em seus estatutos⁷, ou ainda aquelas, externas, compelidas pelo poder público ou eclesiástico⁸. Em todas as ocasiões havia música, e, conforme a importância da solenidade, música para grandes efetivos corais e instrumentais. Nessa esteira, pertencer a uma irmandade “de projeção social” era um sinal de *status*, e tais corporações demonstravam sua importância através da opulência simbólica e material dos seus altares laterais, melhor ainda, de suas capelas e igrejas; do aparato das festas que promovia e, não finalmente, através das altas luvas e complexos processos de

⁷ Ações de graça (*Te Deum*), novenas, casamentos, batizados, confirmações, enterros, ofícios fúnebres etc.

⁸ Participações compulsórias em procissões e atividades públicas nas datas mais expressivas dos calendários cívico e litúrgico. Participação em situações eventuais declaradas obrigatórias pelo poder público, tais como: nascimento, padecimento e morte de membros da família real; guerras vencidas; graças afeitas pelo Reino, entre outras.

comprovação de estirpe que exigiam para a entrada de seus aspirantes. Havia, portanto, irmandades de brancos endinheirados, de brancos intermediários, de mulatos ou negros forros e até de escravizados. Todas se esmeravam em se superar no brilho de suas celebrações, no ouro aplicado nas talhas dos seus altares, assim como na exuberância da música que guarneciam as suas festas.

No século XVII e na primeira metade do XVIII, a estética barroca incumbiu-se de delinear a medida do fausto. Na esfera da música, as irmandades acorriam em contratar músicos (compositores e seus intérpretes) muito bem-adestrados em seus misteres, e as mais zelosas até mantinham orquestras e bandas próprias, para além de encomendarem e manterem instrumentos como rabeções, cravos e órgãos nos mais insígnies fabricantes.

No Recife e em Olinda, inúmeras foram as irmandades religiosas que, em analogia às suas congêneres baianas, mineiras, paulistas e cariocas, cujas documentações comprobatórias já foram em muito estudadas, também promoveram grande parcela das solenidades fornidas com grande música em Pernambuco. Dentre as principais, e mais antigas, podemos citar as **Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco**⁹ e **de Nossa Senhora do Carmo** (ambas de homens brancos e atreladas aos respectivos conventos – Recife¹⁰ e Olinda / 1585); a faustosa **Irmandade do Santíssimo Sacramento**¹¹ da Matriz de Santo Antônio (Recife / séc. XVII); a **Irmandade de Nossa Senhora do Livramento** (de homens pardos – Recife / ca. 1694); as **Irmandades de Nossa Senhora do Amparo** (Olinda / constituída antes de 1613) e **de São João Batista** (Olinda / remete aos fins do séc. XVI); a **Irmandade de Nossa Senhora da Conceição dos Militares** (Recife / ereta em 1722)¹²; a **Irmandade de São José do Ribamar**¹³ (Recife / séc. XVIII); a **Irmandade das Almas da Boa Vista**¹⁴ (Recife / século XVIII, hoje extinta); a **Confraria dos Homens Pardos**, instalada na Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe (Olinda); a **Irmandade de Santa Cecília** – primeiramente ereta na igreja da já citada Irmandade de Nossa Senhora do Amparo e finda na Igreja do Livramento, também já mencionada; a **Irmandade de São Gonçalo** (Recife / 1745); e as **Irmandades de N. S. do Rosário**¹⁵ (constituídas por

⁹ Onde atuou, como mestre da capela, o padre Ignacio Ribeiro Noia, tal como vem estampado no Segundo Livro de Receita e Despesa da V.O.T. (1730-1742).

¹⁰ Fundada aos 12 de junho de 1695, aquela do Recife exhibe a magnífica Capela Dourada, monumento ímpar da arquitetura e artes decorativas do barroco brasileiro.

¹¹ Uma das poucas irmandades recifenses que mantinha um mestre de capela fixo (DINIZ, 1969: 157).

¹² Para cujo quadro de irmãos entrou, aos 3 de abril de 1758, o padre Ribeiro Noia. Cf. Livro de Entrada de Irmãos (princiado em 1725).

¹³ Onde atuou, em 1736, como mestre da capela, o padre Ribeiro Noia, segundo o Livro de Receita e Despesa da dita irmandade (1733-1784, fl. 04).

¹⁴ Irmandade para a qual ingressou, aos 8 de setembro de 1779, o músico padre Vicente Ferrer dos Santos (DINIZ, 1969: 145).

¹⁵ Que, na segunda metade do referido século, teve como mestre de capela, documentalmente registrado, o padre Manuel da Cunha Carvalho (DINIZ, 1969: 15).

homens pretos – Recife¹⁶ e Olinda / séc. XVII). Nessas últimas, para além da música de ascendência europeia que se ouvia intramuros, “diante das igrejas[,] coroavam-se os Reis do Congo, que acabaram transformando-se em Maracatus, e estes, de Cortejo Real e religioso em desfiles carnavalescos” (PEREIRA DA COSTA, 1951: 32-41. BARATA, 1922: 319-433). De inquestionável importância para o estudo da música praticada em Pernambuco, a partir de suas graduais fundações, as irmandades religiosas foram estatisticamente as maiores demandantes dessa arte nos tempos coloniais. Relacionada seja ao orbe modelar de ascendência europeia, seja àquela já tocada pelos indelévels argumentos negro-africanos, a produção musical de fins do século XVI até os princípios do XVIII obrigatoriamente passa pelo alvitre dessas instituições, que verdadeiramente determinaram feições das mais sutis na sociedade brasileira.

1.7. Alguns mestres de capela

Ainda no século XVII, alguns nomes atuantes, a maioria deles como mestres de capela, podem ser localizados nos antigos livros relativos às atividades da Sé de Olinda e Recife (Matriz de São Pedro dos Clérigos) e às irmandades religiosas. Registrados graças à infatigável pena do padre Jaime Diniz, podemos destacar alguns dentre eles: **Manoel da Cunha** (segunda metade do século XVII); **Francisco Rodrigues Penteado** (Recife e Olinda); **Simão Furtado de Mendonça** (Vila de Igarassu, 1629); **Antônio Correia** [talvez descendente do já citado Gomes Correia – ver nota 5] (Santo Antônio do Cabo, antes de 1653; Olinda, *a posteriori*); **Pedro Lobato** (Recife, fins do século XVII); **Padre João de Lima** (Salvador e depois em Olinda, fins do século XVII); e **Inácio Terra** (Sé de Olinda, virada do século XVII para o XVIII).

Ainda poderíamos arrolar um número maior de nomes e respectivas atuações, entretanto esquivados da vista do padre Diniz, sobretudo a partir de novas documentações que em tempo vamos, aqui e ali, desvendando. Nomeadamente àquela referente aos livros da Venerável Ordem Terceira de São Francisco do Recife, que remetem aos primórdios do século XVII.

2. O ainda enigmático, porém mais próspero, século XVIII

Já mergulhados nos setecentos, nos é dado avançar com a tal lista de nomes, já agora tendo, em alguns casos, condições de aprofundar ainda mais as informações acerca dos personagens, seus cargos e até mesmo algumas de suas obras. Contudo, alguns ainda sucumbem a inoportunos mistérios. São os casos do mestre **Manoel Borges**, já citado anteriormente, do **padre Jeronymo de Souza Pereira** e dos padres **Manoel de Almeida Botelho**, **Antônio da Silva Alcântara** e o controverso **Frei Manoel de Sant’Ana Catarina**, que o padre Jaime questiona se foi ou não músico.

Mas cintila na figura do padre **Ignacio Ribeiro Noia** a primeira estrela musical

pernambucana de quem temos mais apuradas notícias. Embora José Mazza nos assevere que “dele existem algumas obras em Muzica” (MAZZA, 1945: 27), de sua pena nada se pôde localizar até a atualidade. Nem em Portugal, tampouco no Brasil. Padre secular, Noia nasceu em 1688 e abraçou seus estudos no Recife, depois transferindo-se para Olinda. De vida provecta, viveu cerca de 85 anos. Foi, ainda segundo o biógrafo português José Mazza (1945: 28), “homem douto em Filosofia, Teologia, e outras admiráveis faculdades[,] sendo também muito douto em Música [...] tocou muito bem Arpa e Viola, e fêz discretamente bem versos, Latinos e Portugueses Morreu em 1773”. Já pela voz de Loreto Couto (1904: 371-372), acrescenta-se: “é excelente muzico, e tangedor de todo [o] genero de instrumentos, [...] põe letra [em solfa e] a canta com boa voz, suma graça, e destreza”.

O padre Ribeiro Noia também é celebrizado por Pereira da Costa quando nos assevera que “foi diretor de orquestra de mais nomeada, e o mais afamado compositor” (PEREIRA DA COSTA, 1951: 60). Administrou ainda a Capela (Matriz) de Boa Viagem, para onde certamente também produziria música.

Mas foi em 1719 que nasceu, na Vila de Santo Antônio do Recife, o músico que se destacaria como uma das maiores glórias pernambucanas: Luiz Álvares Pinto. Não apenas porque é o primeiro do qual podemos testemunhar a qualidade da arte – no campo tanto da “música prática” quando daquela “especulativa” –, mas também, sobretudo, porque foi “mulato de fibra” que não hesitou em atravessar o Atlântico para enfrentar o possivelmente hostil mundo metropolitano. Foi exímio instrumentista, compositor, literato e professor. Lutou pelas causas dos pares e escreveu pelo menos três importantes obras teóricas para o aproveitamento de seus discípulos.

Filho de Basílio Álvares Pinto e Euzébia Maria de Oliveira, partiu ainda jovem para Lisboa, por volta de 1740, ou um pouco antes, tendo chamado a atenção de alguns “protetores”, que lhe financiaram as custas da viagem. Uma vez na Metrópole, fez-se aluno de Henrique da Silva Negrão, douto contrapontista e virtuoso no órgão. Entretanto, a vida de Luiz Álvares Pinto na capital portuguesa é marcada por controvérsias incitadas por conjecturas que ajuizamos, no mínimo, pouco verossímeis.

Segundo nos informa Antônio Joaquim de Mello (1856: 2-3), teria prestado, com louvor, provas de contraponto, adentrado à Irmandade de Santa Cecília; lecionado em casas abastadas e, mesmo, tangido o seu “rabeção piqueno” (violoncelo) na Real Capela. Contudo, lamentamos ter de divergir de tais afirmações. É comprovado que, à época da permanência de Álvares Pinto, a Irmandade de Santa Cecília lisboeta ainda permanecia rigorosa quanto à exigência dos exames *de generi*¹⁷. Seus músicos eram homens brancos e, ademais, circulavam entre eles muitos estrangeiros (instrumentistas e cantores vindos de Itália, Espanha e mesmo França). Segundo os seus estatutos, era interdita às gentes com visível “defeito de cor” a admissão para seus quadros. Ainda menos provável é que

¹⁶ Em que atuou o padre Ribeiro Noia nos anos de 1718 e 1723 (DINIZ, 1969: 24).

¹⁷ Através dos quais, dentre outras comprovações, se verificava a “pureza sanguínea” dos candidatos.

tenha sido aceito como professor nos seios de quaisquer famílias de posse e, bem menos crível ainda, que tenha convivido com os músicos da Real Capela ou Câmara, por maiores ou melhores que fossem as suas capacidades musicais. E delas não temos dúvidas. Porém, era um tempo quando, por mais que a negritude ou mestiçagem fossem até já toleradas pelo viés do exótico e da constatação estupefata de pretensas capacidades “superiores”, a convivência paritária nos meios profissionais entre brancos e homens de cor não o era.

Uma coisa é certa: em 1761, já estava de volta ao Recife. E tal se pode comprovar através dos papéis que atestam o seu casamento com a Ana Maria da Costa.

No que tange ao retorno de Luiz Álvares Pinto ao Recife, arriscamos uma hipótese que é bastante plausível: voltou em decorrência do grande terremoto de 1755. E tal propositura nos assevera razoável na medida em que as condições de vida, nomeadamente no que diz respeito às atividades musicais em Lisboa, naqueles trágicos dias, tornaram-se insustentáveis. É de se imaginar que, numa cidade arrasada por um fatal cataclismo, tendo que ser reconstruída pedra por pedra, parede por parede, repleta de fome, de doenças, de desabrigados e devastada pela falta dos mínimos recursos estruturais (água, saneamento etc.), o nosso mestre não tenha podido resguardar uma vida minimamente decente. Ademais, se, em 1761, já estava casado, é de se supor que tenha chegado algum tempo antes, para cumprir com o tempo de “fazer a corte”, noivar, correr as proclamas, providenciar acomodações para o casal e, enfim, contrair o matrimônio. Naquela época, nada disso era vencido com estalar de dedos. Nesse mesmo ano, conclui a sua *Arte de Solfejar*¹⁸, um importante contributo para a história da tratadística musical brasileira.

Após a volta, fartas são as notícias de sua atuação como profissional da música na sua cidade natal. É também bastante documentada a sua ingerência nas irmandades religiosas, quer como simples irmão, quer como fornecedor de música, organista e regente. Em 1766, já era investido da patente de capitão do Regimento de Milícias do Recife e, doze anos após, ascende ao importante posto de sargento-mor daquele mesmo Regimento. Em 1782, entronizada a Igreja Matriz de São Pedro dos Clérigos, Álvares Pinto nela assume o posto mestre da capela, talvez o mais importante conquistado em sua carreira. Antes porém, ainda em 1778, as autoridades eclesiásticas já lhe tinham encomendado a música para o ofício das matinas da festa de São Pedro Mártir.

No âmbito de São Pedro, foi ainda erigida a Irmandade de Santa Cecília recifense, no ano de 1788. Entretanto, Luís Álvares Pinto jamais pôde vislumbrar a sua “ideal” irmandade em pleno funcionamento, pois faleceria logo no ano seguinte, depois de uma séria controvérsia quanto à instalação da mesma, que se prolongaria por quase um ano.

O rol de obras relacionadas a Luiz Álvares Pinto não é extenso. Dentre as que podemos asseverar de sua pena estão: *Amor Mal Correspondido*, comédia em versos com interferência musical (um trecho cantado), levada à cena em 1780 na Casa da

Ópera do Recife; *Diccionario Pueril para uso dos Meninos ou dos que Principiam o ABC e a Soletradicações*, impresso em Lisboa com autorização régia e nas Oficinas de Francisco Luís Ameno, em 1784; *Arte Pequena para se Aprender a Música (Arte de Solfejar – 1761)*; *Arte Grande de Solfejar (Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão – 1776)*, contendo, à guisa de exemplificação, as *25 Lições [progressivas] de Solfejo* e os *5 Divertimentos Harmônicos*, música vocal que sublinha textos relacionados à devoção mariana; *Te Deum Laudamus* (alternado), para vozes, [duas] trompas e baixo, cujas cópias encontram-se hodiernamente extraviadas; e a antífona *Salve Regina* para vozes, violinos e contínuo (manuscritos truncados). Entre as obras cuja produção pode ser atribuída a Luiz Álvares Pinto, de seu ambiente musical¹⁹, encontramos: *Sete Motetos para os Sermões da Quaresma*, para quatro vozes e contínuo; *Miserere a 4* com flautas e contínuo; *Antífona para a Distribuição dos Ramos* (da Missa de Ramos); *Kyrie e Gradual Tenuisti Manum Dexteram Meam* (da Missa de Ramos); *Christus Factus Est Pro Nobis* (Gradual para a Quinta-Feira Santa); *Pange Lingua* (para a procissão de Quinta-Feira Santa); *Mandatum a 4* (para a cerimônia do lava-pés); e *Haec Dies* (Gradual para o primeiro sábado depois da Páscoa).

Fato marcante para a história da música em Pernambuco é a inauguração, em 1772, da Casa da Ópera, situada à Rua do Imperador, defronte ao Convento de Santo Antônio. Nos dizeres de Samuel Campello (1925: 131),

Em 1825, quando surgiu o “Diário de Pernambuco”, já havia, entretanto, uma casa [de espetáculos] no Recife, a qual tinha pomposamente o nome de “Casa da Opera”, mas pelo seu mau aspecto, conformação e pouco asseio obteve do nosso publico, sempre afeito a ironias, o pittoresco nome de “Capoeira”. [...] era um “edifício acaçapado, sem forma e sem architectura alguma que indicasse o seu fim”.

L. F. Tonellare quando aqui esteve em 1817, chamou-a nas suas “Notas dominicaes”: uma casa de aspecto bastante mesquinho e que chamam de sala de espectáculo.

Em 1825 parece que a “Capoeira” não estava em funcionamento.

[...]

Em 1829 trabalhou na “Casa de Opera” uma companhia lyrica italiana, de cujo repertório faziam parte trechos de operas de Rossini, Mayerbeer, Mercadante, e outros.

Pereira da Costa acrescenta (1951: 55): “Em fins da década de 1840, passa a se chamar Theatro Nacional de São Francisco”. Entretanto, essa denominação duraria pouco tempo, já que, logo no início dos anos 40, as portas do antigo Theatro Nacional se cerrariam definitivamente.

¹⁹ Todas as obras na sequência relacionadas, mais o *Te Deum*, o *Salve Regina*, os *Divertimentos Harmônicos* e as *Lições de Solfejo* foram registradas em CD, por nós dirigido e patrocinado com recursos do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA/PE), em 2016.

¹⁸ Obra da seara da “música especulativa” que acreditamos ter sido iniciada algum tempo antes.

Assim, de maneira resumida, se nos exhibe a trajetória da única casa de espetáculos – em alvenaria – que Recife conheceu desde os fins da década 70 daquele décimo oitavo século. De fato, em 1839 deu-se o primeiro golpe na velha e abatida Casa da Ópera: em virtude da Lei nº 74, de 30 de abril, ficou estabelecida a construção de um tão novo quanto cogente teatro, a se denominar Santa Isabel, em sua substituição.

Ainda na orbe do século XVIII e de sua Casa da Ópera, poderíamos enumerar alguns poucos músicos que, entretanto, marcaram a riqueza da arte sonora praticada em Pernambuco. Dentre eles, merecem destaque alguns nomes cujas vidas, funções e obras ainda carecem de estudos mais aprofundados: **Antônio João de Lyra Flores, Bernardo Froes, Jeronymo Coelho [de Carvalho], Pe. José Bezerra Côrtes, Salvador Francisco Leite, José de Meira, Pedro Lobato, Joaquim de [Saldanha] Marinho, Francisco Seixas** (organista) e **Máximo Pereira Garros**. Já entre os que foram pesquisados mais em profundidade pelo padre Jaime Diniz, podemos citar **Agostinho Rodrigues Leite** (1722-1786), célebre organeiro que por Pernambuco e outras paragens inundou de sons os mais belos templos; e o **padre Vicente Ferrer dos Santos** (ca. 1750-1816), sacerdote, regente e mestre de capela muito reverenciado na segunda metade do século XVIII.

Anote-se ainda, em 1726, como interessante estudo de caso, a carta do músico (professor da arte da música, com escola pública) **Ascenso Corrêa** (de Olinda), ao rei João V, a reclamar liberdade para realizar suas atividades musicais nas festas e cerimônias fúnebres. No documento, também protesta por ter de pagar **o compasso** (propinas) ao mestre de capela, tudo contra a decisão do Vigário Geral do Bispado, que insistia em lhe restringir, assim, o campo de atuação a, somente, Freguesia de São Pedro Mártir. Tais cobranças e ressalvas contrariavam pois, em caráter frontal, as ordens do rei (exaradas através do seu Conselho Ultramarino), que atribuíam liberdade aos juizes – ligados tanto à Sé quanto às irmandades religiosas –, bem como à referida cobrança das mencionadas taxas. Em resposta célere, *el rey* adverte o bispo dom José Fialho e dispõe que o poder público tome providências contra o dito vigário, no caso de ele não se “emendar”.

Por fim ressaltem-se, em 1759 e 1760, as festividades de ação de graças promovidas no Recife e em Olinda por meio de edital de 24 de maio de 1759. Repletas de demandas musicais – que foram prontas e faustosamente atendidas pelos senados, matrizes e irmandades, através de seus melhores compositores e músicos –, foram conclamadas pelo escrivão da câmara episcopal, Manuel Bernardo Valente, e tiveram como mote o malogrado atentado contra a vida *d’el rey* D. José I, na noite de 3 de setembro do ano anterior. Nos diz o amaneirado documento: “não há tinta tão negra, nem termos tão fúnebres, q’possão descrever a magoa, e sentimento, q’cazou nos moradores de Pernco. esta infausta notícia” (ARANHA *apud* LANGE, 1979: 356-372)²⁰.

Em contradição, o alívio provocado pelo insucesso do atentado, que fora gravíssimo, causaria nas gentes os exuberantes pretextos para se muito festejar. Para termos uma dimensão, ainda que adstrita, dos festejos em efeito, vejamos o que nos informa Curt Lange sobre as tais festas barrocas, a partir da carta episcopal identificada na nota abaixo:

– Catedral de Olinda, 2 e 3 de junho: / E na tarde entoei o Te Deum, que os cantores e muzicos / prosseguirão a choros. – Igreja dos Militares, Recife, 5 e 6 de Junho: / A dicta função com solemnes vésperas na terceira feira / de tarde; e na quarta com a Missa de Pontifical... e quatro / choros de muzicos, **os melhores da terra**. / E dispostos os choros da muzica... entoei o Te Deum que **por duas horas se cantou** com plausível solenidade...//

[...]

- Igreja dos Militares, Recife, 5 de Junho: / Em quatro Choros deferentes esperavão os mais excel-/lentes Muzicos, e os mais destros instrumentos para cantarem / Louvores a Deos, e a sua Maj Santissima... cantando a Mu-/zica o Te Deum com suaves, e sonoras vozes.../ Igreja dos Militares, Recife, 6 de Junho: / **Entrou a Muzica a arrebatat os sentidos com a sua ar-/monia, e alvoroçar os ânimos das Charamelas...** e se cantou o / Te Deum com magnífica pompa... Houve os costumados fes-/tejos de repiques, luminarias, Muzicas, e danças. / Igreja de São Pedro dos Clérigos (Irmandade da), / Recife, 28 de junho: / (Foram eretos) ... quatro choretos para a Muzica. Com / o repique dos sinos ao meio-dia de 28 de junho, e **com o som / das Charamelas, Atabales, e Clarins** se deo princípio a sagrada / solenidade. Revestido dito Senhor em Pontifical deo prin-/cipio as Vesperas [Vésperas], depois das quaes se cantarão Completas, e / imediatamente Matinas que durarão athe as nove e meia da noite... / idem, 29 de junho: / ... se deo principio ao Te Deum... que entoou Sua Ex-/celência Reverendíssima e prosseguirão os Muzicos, e Choro dos / Reverendos Sacerdotes, **que na modulação das vozes, no regu-/lado das Ceremonias, e na harmonia dos affectos parecião hum / Choro de Sarafins, que na presença de Deos clamavão alterna-/damente... celestes armonias...** /

[...]

– Igreja de N. S. do Amparo, Olinda, Festejo dos Músicos juntamente com a Irmandade da Senhora, ..., 22 de junho: / ... os Muzicos com a Irmandade da Senhora celebrarão / a acção de graças com toda a solenidade, e pompa. **As Vozes / que na Muzica erão passos de garganta governadas pelo arti-/ficio dos números, que ensina a solfa, erão brados do coração / tam bem entoados, que no Te Deum que cantarão, foi fazer / ecco no Choro dos Anjos;** / Igreja de São João Batista – Ação de Graças do Re-/gimento da Guarnição da Cidade de Olinda, 1º. de julho: / ... marchou para o pateo da Igreja o Regimento **ao som / da Muzica animados com a consonância de Frutas, e outros / instrumentos de assopro adornados todos de joas do prado, de-/licias para a vista e para o olfato...** / Igreja de N. S. da Madre de Deus, (da Congregação / do Oratório de São Felipe Nery), 27 e 28 de julho: / Nesta **função apurarão os Muzicos os passos de gargan-/ta, e afinarão as quebras para que lhes subisse mais de ponto / a paga...** // (LANGE, 1979: 350-353, grifos nossos).

²⁰ Trecho extraído da Carta do Bispo de Pernambuco, Dom Francisco Xavier Aranha, para o Secretário de Estado dos Negócios do Reino, Conde de Oeiras, citada por Francisco Curt Lange, 1979: 356-372.

3. O substantivo século XIX

Quando da chegada da Família Real ao Brasil, ainda inconclusa a primeira década do século, uma série de providências engendradas pelo príncipe regente e seus conselheiros foi tomada com o objetivo de abonar a elevação do Brasil à categoria de Reino Unido. Havia que se engendrar – e de maneira célere – um desenvolvimento proporcional à elevação das condições de vida e *status* social numa ex-colônia que, até então, expunha núcleos urbanos com mentalidades tacanhas, estruturas basilares obsoletas e desprovidas de todas as modernidades que um mundo pós-revolucionário poderia oferecer. Em geral, as antigas vilas e arraiais brasileiros, soerguidas sobre as bases do antigo modelo colonial, sustinham relações político-comerciais arcaicas, voltadas para um mercantilismo já *démodé* e incomodamente unilateral. Um novo Brasil precisava surgir; urgia arquitetar-se à altura de um ambiente no qual residia uma rainha, um rei e sua Corte. Mas não apenas! Naqueles tempos, o Brasil passava a ser o epicentro de um grande e direto afluxo de interesses econômicos, políticos e cientificistas. E, para tal, estava muito bem-fornido: possuía uma rede grande de portos; e uma natureza tão exuberante quanto inexplorada, onde jaziam imensos depositórios de matérias primas – tão necessárias à revolução industrial que, encabeçada pelos ingleses, se operava na Europa desde o século anterior. Só lhe faltavam os ajustes necessários para pôr em marcha a sua gradual inclusão no tabuleiro de xadrez que se configurava como cenário para as novas relações internacionais.

Nessa linha de ação, D. João compreendeu rapidamente o que deveria fazer e se apressou em fazê-lo.

A primeira, dentre muitas das ditas providências, foi a sabida abertura dos portos às nações amigas – leia-se logo “à Inglaterra” (através carta régia de 28 de fevereiro de 1808). Esse decreto, com pretensões imediatistas, constituiu, para além do realinhamento das relações políticas e comerciais luso-brasileiras, um marco inicial para uma nova plêiade de viagens (e publicações decorrentes) de naturais, portugueses e estrangeiros. Pelos portos, não apenas saíam mercadorias de primeira instância (matérias primas), mas também chegavam aquelas de segunda (já manufaturadas), além de muitos viajantes, artistas e cientistas – os ilustres naturalistas, sedentos em desbravar as excentricidades tropicais: sua natureza vivaz, as múltiplas etnias e seu convívio, os hábitos e costumes culturais, quer fossem eles urbanos ou rurais.

Logo após, a Imprensa Régia foi criada, aos 13 de maio de 1808, como um dos atos atinentes ao natalício do príncipe regente D. João. Atrelada à supramencionada abertura dos portos, essa foi uma medida que deu a conhecer o Brasil. De fato, a partir da criação da Imprensa Régia e conseqüente liberação das tipografias no Brasil, a pouco e pouco surgiram jornais e outros periódicos, e as informações sobre o que acontecia nas principais cidades brasileiras iam sendo disseminadas. Nesta esteira, os subsídios sobre a cultura vão circulando mais amiúde e, no Recife, em 1825, prorrompe o Diário de Pernambuco. E é sobretudo através desse importantíssimo meio de comunicação que

o século XIX pernambucano se torna bem mais substancial em notícias sobre política, comércio e vida cotidiana: teatro, literatura, música e dança.

Quanto aos viajantes, desde que se abriram os portos, muitos por aqui chegaram testemunhando muito do que, a seu juízo, classificaram como “bizarrices dos povos naturais”. Guardadas as devidas proporções mentais nos focos, e através de seus objetos, constituem, entretanto, interessante *corpus* de informações sobre os costumes e crônica do dia a dia brasileiro daquelas quadras. São inúmeros os depoimentos nesse sentido. Por exemplo, Tollenare, francês, descreve, em 1817, uma dança que rotularia como “libidinosa”, “executada por rapazes e moças que o faziam a noite toda na [dentro da] Igreja de São Gonçalo em Olinda” (*apud* LANGE, 1979: 387)²¹.

Pelos portos, também chegaram as companhias dramáticas e de óperas, partituras, novas proposições estéticas, instrumentos musicais e, entre eles, o referencial piano. Instrumento que foi a febre dos princípios e continuação do século XIX, o “pianoforte” (ou “fortepiano”) desvelou as casas brasileiras. Ajudou a romper com o antigo costume lusitano que coligia os núcleos familiares a se enclausurarem na proteção intimista de seus sorumbáticos palacetes, casarões e sobrados. Trouxe para dentro de casa o que, outrora, só podia ser vivenciado nas ruas: o júbilo público²². Não demorou para que o piano se tornasse o mote crucial em todos os salões, nos teatros – pequenos que fossem – e até mesmo nas igrejas. Proliferavam os concertistas, acompanhadores, pianólatras e professores do instrumento²³. Esses últimos penetram na intimidade dos lares, chamando a atenção das “nem tão inocentes” mocinhas casadoiras e lavrando novos estilos e originais comportamentos que começariam a delinear o gosto das gentes. Rapidamente, o piano e os gêneros musicais que dele começam a se desprender conquistariam toda a mentalidade sociocultural: nela inculcada, a música de cariz eminentemente nacional.

Antes da inauguração do Santa Isabel que, como se verá, é precedida da criação de outros teatros, e ainda no âmbito da antiga Casa da Ópera, duas notícias se nos mostram interessantes sobre os efetivos orquestrais que atuavam no Recife. A primeira vem às páginas 29 e 30 de seu artigo “Breve notícia sobre música, teatro e dança no Recife durante o terceiro decênio de 1800” (DINIZ, 1979). Nela, o padre Jaime nos dá notícia sobre um espetáculo, ocorrido aos 18 de fevereiro de 1830, quando José de Lima dirigiu uma orquestra composta por cerca de 20 músicos. Já na segunda notícia, bem mais rica em detalhes, e que está estampada na página 31 da mesma publicação, o padre

²¹ Relato exarado por Luis François Tollenare em suas *Notas Dominicaes Tomadas Durante uma Residencia em Portugal e no Brasil nos Annos de 1816, 1817 e 1818 – Parte Relativa a Pernambuco* e escritas no ano de 1905, citado por Lange (1979: 387).

²² De tradição antiga em Portugal, assim como nos ambientes luso-coloniais, a festa pública sempre foi incentivada pela Coroa, sobretudo através de ações expressas das feitorias, governos gerais, vice-reis, senados da câmara e mesmo da Igreja.

²³ À guisa de exemplificação: “Em Maio de 1842 chega ao Recife a professora de piano Zoé Papon que, a convite do médico Joaquim Aquino da Fonseca, trocou os ares de Paris pelos do Recife” (SILVA, 1987: 43).

informa sobre a quantidade de instrumentos utilizados, em 1838, nos espetáculos dos dias 19 a 23 de setembro, na mencionada Casa da Ópera: “**seis rebecas, uma violeta, um violoncelo, um trombone, duas trompas, um clarim, uma flauta, dois clarinetes, um flautim, um [par de] timpano[s], um baxo e uma corneta de chaves.**” Interessante é notar que esse efetivo de instrumentos (e respectivos instrumentistas – ao todo, 19) se coaduna com as dimensões dos fossos teatrais coevos, até mesmo em se considerando aquele ainda porvindouro do Santa Isabel e as instrumentações correntes da época (Thomás Cantuária, Joseph Fachinetti, Francisco Libânio Colás, Euclides Fonseca e Marcelino Cleto, p. ex.).

Entretanto, desde o fechamento da antiga Casa da Ópera até a inauguração do Teatro Santa Isabel, ocorrida aos 18 de maio de 1850, a vida musical e teatral no Recife é relativamente farta em documentação. E graças aos jornais recém-constituídos, nomeadamente o *Diário de Pernambuco*. Nesse lapso de tempo, vários pequenos teatros foram erigidos na capital pernambucana, fato que comprova a efetividade de sua vida cultural. Muitos dos detalhes relativos a essas atividades estão disponíveis. Surgiram, ainda, outras casas de espetáculo, mas apenas duas dentre elas são dignas de nota, uma vez que sobrevivem até nossos dias: aos 19 de dezembro de 1846, inaugura-se do Theatro Apollo, cujo prédio outrora pertenceu à Sociedade Harmônico-Theatral; e, em 1848, é inaugurado o Theatro da Praia, também conhecido como Theatro Nacional da Rua da Praia.

Contíguos a esses teatros, somados ao posterior Santa Isabel, atuaram orquestras, coros, companhias líricas, grupos de dança e sociedades dramáticas. Todavia, um incidente macula a brilhante trajetória das artes do palco no Recife: aos 19 de setembro de 1869, um incêndio destrói completamente o Teatro Santa Isabel, que tem suas atividades interrompidas até 16 de dezembro de 1876, quando se reinaugura com a ópera *Um Baile de Máscaras*, de Giuseppe Verdi. Não foram sete anos de total jejum artístico, como apressadamente se poderia supor. Outros teatros insistiram com suas temporadas, entretanto sem o conforto e o *glamour* do teatro oficial.

Paralelas aos teatros, no século XIX, laboraram dezenas de instituições recreativas que, segundo seus estatutos e regimentos internos, tinham por objetivo patrocinar as artes, em especial a música, o teatro, a dança e a literatura. Em sua esmagadora maioria atreladas à iniciativa privada, essas sociedades, clubes ou associações trabalharam na promoção de festas, tertúlias, concertos, seções de cinema (mais para o fim do século) e toda a sorte de espetáculos, beneficentes ou em favor próprio.

Pertencer a uma ou mais dessas sociedades representava *status* no seio da sociedade – tal como no século anterior era fulcral pertencer a uma irmandade religiosa. Muitas delas, sobretudo aquelas cujos frequentadores eram abastados, mantinham sedes sociais, onde se podia exercitar o convívio (conversar, entreter-se ou mesmo, para os jovens, fazer a corte), comer, beber, jogar, dançar ou ainda fechar auspiciosos negócios. Era a ocasião, tal como nos teatros, de a sociedade se mostrar e se conhecer. Entrementes,

nas ocasiões de maior relevo para as mesmas, solicitavam os teatros ou compravam grande número de assentos para tal ou qual espetáculo. Não raras vezes, as seções eram mesmo inteiramente promovidas pelas associações, que, para tal, contratavam, às expensas de seus sócios, atores, músicos instrumentistas, cantores, poetas e bailarinos.

Na sequência, listamos algumas das mais representativas, cujas denominações foram extraídas das crônicas jornalísticas ou amplamente citadas por historiadores: **Euphrosina; Lobentina de Beberibe; Euterpina; Sociedade Teatral Recreio e Instrução** (que manteve ensino de regular de música); **Terpsichore Teatral-Recreio da Juventude** (idem); **Pastoril; Natalense; Panense; Campestre Teatral do Manguinho** (dona de um teatro com o mesmo nome); **Amélia Pernambucana; Club Carlos Gomes** (erigido em 1879 e que, durante a sua existência, promoveu inúmeros concertos, sempre por ocasião do aniversário de sua fundação)²⁴; **Clube Dramático Familiar**, que promoveu, a exemplo de outras associações, uma revista destinada à arte teatral cujos números, entretanto, foram esparsos (CAMPELLO, 1925: 135); **Congresso Dramático Beneficente**, “que deu muitos espetáculos no Santa Isabel” (CAMPELLO, 1925: 133); **Sociedade Musical “Charanga do Recife”** (mencionada à página 103 por Euclides Fonseca no *Livro do Nordeste*); **Atheneu Musical** (idem); **Sociedade Libertas e Sociedade Ave Libertas**, ambas simpáticas à causa da libertação dos cativos; **Campanha Lírica Pascoal M. Musella**, que tinha um elenco de cantores fixos; **Sociedade Dramática Nova Thalia**, mantida por jovens estudantes de direito; **Associação Arcádia Dramática Júlio de S’Antanna; Sociedade Núcleo Dramático Pernambucano; Sociedade União Recreativa 7 de Setembro; Sociedade Regeneradora dos Artistas; Centro Cívico 6 de Setembro; Círculo Católico de Pernambuco**; e, não esgotando o rol, **Sociedade Musical 28 de Setembro**, cujo diretor era, em 1883, o empresário José de Barros.

A crescente difusão da música – sobretudo aquela de cariz amadorístico – nos salões, ambientes teatrais e associações, provoca uma respectiva demanda por novidades que instigam o aparecimento de estabelecimentos comerciais destinados também à venda de partituras, instrumentos musicais e acessórios. Dizemos “também”, porque, outrora, quaisquer materiais relacionados à arte dos sons eram vendidos em lojas de variedades (junto às ferragens, aos tecidos, às novidades da roupa *prêt-à-porter*, aos cigarros e a demais utilidades para o lar). No entanto, a partir da segunda metade do século XIX, começam a surgir, nomeadamente no Recife, pontos comerciais já especializados na venda de produtos musicais. Junto a eles, proliferaram os editores de música, que, nos primórdios, enviavam as obras produzidas localmente para serem impressas na Alemanha, Inglaterra ou França. Aproximado o último quartel do século, começaram a surgir tipografias musicais no Rio de Janeiro, assim como no Recife,

²⁴ Foi o Club Carlos Gomes que, em 1883, encomendou e promoveu a estreia, ainda que incompleta, da ação lendária Leonor, do compositor Euclides de Aquino Fonseca, que, aliás, pertenceu a seus quadros. Outrossim, foi esse mesmo clube que programou, e efetivamente recebeu, as duas visitas de Antônio Carlos Gomes ao Recife.

facilitando e impulsionado a demanda de partituras impressas, nomeadamente aquelas destinadas ao piano, ao canto e piano e ao movimento coral recreativo. Muitos desses empreendimentos projetaram-se para o século XX, por vezes mudando a sua razão social em decorrência de alienações ou mudanças de herdeiros.

Eis algumas empresas que se dedicaram, no Recife, à venda e a posterior edição de música e instrumentos musicais/acessórios:

- 1) Pereira da Costa, em seu “Estudo sobre as artes em Pernambuco” (*Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*) informa sobre a existência de uma imprensa de música no Recife, em 1852, situada à Rua Bela, nº 28. Sobre esse empreendimento, nada pudemos levantar nos jornais de época.
- 2) **Tipografia de Santos & Cia** – que publicou, no ano de 1843, o *Tratado Científico de Contraponto*, do compositor italiano radicado no Recife Joseph Fachinetti.
- 3) **Tipographia de M. F. de Faria** – que imprimia o *Diário de Pernambuco* e *O Carapuceiro*. Imprimiu a *Pequena Arte da Música*, do mestre de capela Thomás da Cunha Lima Cantuária.
- 4) **Casa Ribas** – floresceu na primeira metade do século XX. A razão social era **Artur & Ribas** e estava, no ano de 1916, instalada à Rua da Imperatriz, nº 173. Durante toda a década de 1920, a casa tornou-se representante exclusiva da famosa Casa Bevilacqua, do Rio de Janeiro. Todavia, fechou as portas em 1930.
- 5) **Victor Préalles** e, depois, **Préalles & Cia** – a partir de 1851, ano em que Victor Préalles chega ao Recife, vindo do Rio de Janeiro, primeiramente foi instalada na Rua Duque de Caxias, nº 6, depois transferiu-se para a Rua do Imperador, nº 49 e, mais tarde, para o nº 55. Em 1876, foi adquirido o negócio pelo tenente-coronel Décio de Aquino Fonseca (pai do compositor Euclides de Aquino Fonseca), quando então passou a ter razão social **Préalles e Sucessores**. Algum tempo depois, o estabelecimento comercial mudou-se para a Rua Barão da Vitória, nº 59, tendo brevemente passado também pela Rua Floriano Peixoto, nº 115, e pela Rua da Imperatriz, nº 45.



Fig. 4, 5 e 6: Chancelas da Casa Préalles (digitalizações autorais a partir de impressos depositados no Instituto Ricardo Brennand do Recife).

6) **Eduardo Paiva – Loja de Pianos, Instrumentos, Músicas e Artigos Diversos** – estava, em princípios do século XX, instalada na Rua Nova, nº 13, e, em 1913, iniciam-se as atividades de publicação musical, sendo impressas as partituras em Leipzig, São Paulo e Recife. Posteriormente, no final dos anos 1920, o negócio estava instalado à Rua das Laranjeiras, nº 58, com a denominação **Casa Paiva**.



Fig. 7: Chancela de Eduardo Paiva (digitalização autoral a partir de impressos depositados no Instituto Ricardo Brennand do Recife)

7) **Estabelecimento Graphico** – Rua do Bom Jesus, nº 20. Estava ativa no ano de 1915, quando nela se publicou a valsa “Meu Amor”, de Argentina Maciel (DINIZ, 1980: 21)

8) **A. J. (Antônio José) D’Azevedo Editor** (casa de música e tipografia) – floresceu na passagem do século XIX para o XX, desde, pelo menos, 1886. Entretanto, a dita casa de música também utilizou os serviços especializados em tipografia de Nicácio Garcia, da casa Laforge&Sidow, no Rio de Janeiro e, posteriormente, da oficina dos Irmãos Vitale. Localizava-se o negócio à Rua da Imperatriz, nº 185. Em 1940, tinha a razão social denominada **Cirne&Irmãs** (provavelmente herdeiras).

9) **Secção de Música de Dantas Bastos e Cia.** – situada à Rua Sigismundo Gonçalves, nº 95, inicia a criação das Edições Musicais Mauricéia. Publicou muita música de Nelson Ferreira. Em 1930, foi vendida à Casa Parolophon, de M. G. Martins, e situava-se à Rua Nova, nº 304. Depois, o negócio foi modificado para o comércio de discos.

Não poderíamos, aqui, deixar de mencionar que o ensino da música em Pernambuco tomou grande e institucional fôlego em princípios do século XIX. Antes, quando os conhecimentos eram passados diretamente dos mestres aos discípulos, todos os processos de transmissão se configuravam como personalizados. Em outras palavras, os procedimentos didáticos eram, por assim dizer, moldados pelos mestres segundo critérios que variavam de acordo com elementos circunstanciais ou as necessidades de cada aluno. Circulavam tratados e artes (grandes e/ou pequenas), nos quais os conceitos eram manipulados praticamente ao sabor dos tais imperativos individuais.

Nos mosteiros e nas sés, constituíam-se cursos de música, nos quais eram manipulados os preceitos da “música prática” e da “música especulativa” para o serviço interno ou externo àqueles ambientes. Havia também os professores independentes que cuidavam da educação musical dos jovens mais abastados, que, assim como em aritmética, filosofia, gramática e procedimentos de convívio (oratória e línguas estrangeiras, por exemplo), tinham que ser muito bem-instruídos também na arte do bem cantar, tocar um instrumento e, por vezes – para os mais íclitos –, até compor.

Contudo, nos primórdios dos oitocentos, sobretudo a ópera e o pianismo (atrelado à música de câmara) tomaram conta de tudo e de todos. Naqueles tempos, era inadmissível que uma donzela casadoira não soubesse, para além de bordar e falar o idioma francês, tocar piano ou cantar uma ária de ópera ou opereta famosa. Ademais, era através desse instrumento, ou do canto, que tais moçoilas se instruíam sobre as novidades estético-musicais que vinham da Europa. Por outro lado, agitavam os inebriados dedos pelas sincopas dos mais buliçosos lundus, maxixes, tangos e polcas de circunstância.

Já na segunda metade do século, na “terra dos altos coqueiros”, foram as danças de procedência norte-americana, aliadas aos temas das já mencionadas óperas, operetas e mágicas da moda (por vezes arranjadas em virtuosísticas fantasias), e os galopes que fizeram a febre dos salões e antessalas dos teatros. Era o tempo dos *schottishs*, *one-teps* e *foxes*.

Na intimidade dos lares, não havia sala de estar, ou mesmo na intimidade das alcovas, que faltasse o piano. A solo ou acompanhando as vozes ou instrumentos, a seu pé sempre estavam seus aspirantes e convidados ilustres; ao entorno, os necessários professores. Tudo, como é óbvio, sob os atentos olhares dos pais de família²⁵.

Entretanto, foi nas associações antes enumeradas e nas escolas de ensino particular que a música encontrou um campo de incremento bastante fértil. Junto aos estabelecimentos ligados à caridade, esses colégios se impregnaram de música e a alastravam, formando corais, incentivando os conjuntos camerísticos, as fanfarras cívicas e as representações dramáticas em que árias, canções e cavatinas eram sempre ouvidas.

Em sequência, listamos algumas instituições de ensino – particulares, oficiais ou de cunho social/formativo – que atuaram com sucesso no Recife e em Olinda: **Colégio dos Órfãos**, de Olinda, tinha “aula de música”, segundo informação colhida à coleção do *Diário de Pernambuco*/Arquivo Público Estadual, volume de 1839, antes do número

²⁵ A propósito dos frequentes escândalos provocados pelas “aulas particulares do instrumento” na intimidade do lar, *O Carapuço*, em edição de 22 de julho de 1837, em coluna intitulada *Conselho e maximas do Velho Surrão aos pais de famílias, e aos maridos*, assim advertia: “Não reprovos em vossa filha / Qu’aprenda algum instrumento; / Honesto divertimento / São o toque, e a cantoria, / E que muito se aprecia. / Mas vede a quem confias / D’ensinar a alta função; / Tem-se visto maganão, / Que em quanto a solfa ensina / Vai fugindo c’o a menina” // (SILVA, 1987: 37).

O jornal foi de propriedade do jornalista, político e sacerdote Miguel do Sacramento Lopes Gama (1793-1852), também conhecido como “padre Carapuço”. Mantinha uma publicação homônima ao seu apelido e ficou famoso por, nela, expressar as suas opiniões ácidas, moralistas e, por vezes, bastante bem-humoradas.

datado de 3 de janeiro. Nele, foi mestre de capela o Thomás de Lima Cantuária, nomeado como lente do colégio aos 17 de agosto de 1837 (FREYRE *et al.*, 1925: 102); **Colégio Boa Vista**, fundado e dirigido por Angelina Faustina de Siqueira Wyatt, conforme notícia no *Diário de Pernambuco* de janeiro e fevereiro de 1841; **Colégio Santa Cruz**, na Boa Vista; **Colégio das Meninas**, dirigido por Clementina de Moraes Sarmiento e Maria Cândida da Costa e situado no Sítio do Leão, à Rua do Hospício; **Sala de Música** do extinto Arsenal de Guerra de Pernambuco (SILVA, 1987: 36); **Club Carlos Gomes**, já citado, manteve aulas de música abertas ao público, tendo sido erigido aos 7 de setembro de 1879 e fundado por Euclides Fonseca, junto a Adolpho Guedes Alcoforado, Antônio Leonardo Rodrigues, José Joaquim Dias Fernandes, Arthur de Almeida e Antônio Gomes Leal. Possuiu banda e orquestra, sendo a última dirigida por Francisco Libânio Colás e Cândido Filho; **Conservatório Musical Pernambucano** (fins do século XIX), projeto que jamais logrou se concretizar, entretanto a sua concepção foi solicitada a Alberto Nepomuceno, e, segundo nos relata Euclides Fonseca, “infelizmente, caprichos políticos impediram a realização de um [do] projeto...” (FONSECA, 1925: 104); **Conservatório Euclides Fonseca**, fundado em 1903 por um grupo de amantes da música e que não durou muitos meses por causa de um tal “diretor irresponsável”; **Escola Normal Oficial de Pernambuco**, Classe de Música e, depois, Orfeão Musical, constituído em 1923 por Euclides Fonseca; **Centro Musical Pernambucano**, fundado em maio de 1918 e encerrado em 1922, período em que promoveu atividades sócio-educativo-musicais²⁶. Euclides Fonseca foi um seu diretor técnico.

Mário Sette, cuja crônica musical nos é tão cara, publica, em 1948, sob o poético título de *Um Sonho Musical*, uma coluna onde nos oferece valiosíssimo depoimento sobre a música praticada no Recife desde o século XIX até o XX. Seu texto, tão contundente quanto objetivo – o que é incomum na crônica coeva – merece ser transcrito na íntegra. Nele, são endossadas muitas das informações contidas neste capítulo, incluindo àquelas relativas às agremiações sociais, reuniões privadas e teatros:

Muito se gostou de boa musica, no Recife, quando o século XIX transcorria. Não se faz uma afirmativa atôa, nos ares: pode-se ter disso uma segurança revendo as páginas da vida social desse tempo. Fontes elucidativas do quanto lavrava um interesse de bom gosto pelas harmonias dos mestres em concertos públicos ou privados.

Os teatros, desde a era da “Casa da Opera”, possibilitavam audições de trechos clássicos, vocais e instrumentais, valendo-se de elementos artísticos itinerantes ou da terra. Quase sempre as companhias teatrais,

²⁶ “Esta sociedade obedecia aos objectivos de estreitar e fortalecer os laços de solidariedade artistica, criar um curso theorico e instrumental destinado a educação musical, principalmente dos que não dispunham de meios pecuniários: realizar concertos symphonicos em que, de preferencia, fossem apreciadas as partituras dos nossos compositores: socorrer os profissionaes que, pertencendo ao ‘Centro Musical’, adocessem e fossem victimas de molestias graves, e emfim, uma revista musical que servisse de defeza e propaganda da arte nacional” (FONSECA, 1925: 102).

de óperas ou operetas, facultavam ensejos de seus componentes mais em destaque realizarem “seratas” cantando trechos das peças musicais que mais haviam agradado na temporada. Orquestras, também, exibiam-se. Uma delas, alemã, fez grande sucesso no Nova Hamburgo, teatrinho de uma cervejaria na rua das Florentinas, que, inaugurado em 1885, chegou no começo deste seculo, abrindo companhias de teatro e grupos de cançonetistas, merecendo a fama depois gozada pelo Helvética. Ali, dançava-se o can-can, escandalosa coreografia francesa mostradora das pernas femininas... Por ocasião da guerra franco-prussiana de 1870, essa orquestra germânica honrando a neutralidade brasileira deu um concerto em beneficio dos feridos de ambas as nações em luta. Concertos em teatros tanto os presenciou o palco do Santa Isabel com os do Santo Antonio, Pavilhão Santa Isabel, do Apolo e outros mais modestos quais os de arrabaldes.

Por seu turno as sociedades recreativas não desdenhavam festivais dessa natureza. Seria longa a lista dessas agremiações, destacando-se o Club Carlos Gomes cuja inauguração com sede à rua da Aurora reunia mais de 100 senhoras num baile-concerto. A Viuva Lassere, em sua residência na Capunga, dava audições musicais familiares em certos dias da semana, das 6 às 7 horas.

E que dizer-se dos concertos ao luar, na praia de Olinda, sob a batuta do maestro Candido Filho? Sabe-se que em recepções de gala ou íntimas nos solares recifenses nunca deixava de fazer musica, Canto, piano a duas e quatro mãos, violinos e flautas, não raro harpa, eram ouvidos pela assistência ainda não afeita apenas aos sambas e “swings” mal ou bem dançados. O piano, em especial tinha seu alto culto, desde aquele 1835 em que se anunciavam professores do “belo” e harmonioso instrumento que é o piano”. Mestres como Paula Gomes, Claudio Leal, d. Marocas Vaz, Euclides Fonseca, Targino, não chegavam para os alunos candidatos a pianistas. E em 1891 oferecia-se à venda um piano “para menino aprender”, por 60\$000.

Por volta de 1900 o Club Euterpe, fundado no [num] sobrado da rua da Imperatriz onde residia a professora d. Teresa Diniz com seus filhos Carlos, Gastão e Lisa, todos três devotados da arte musical, efetuou para mais de cem concertos mensais de notável repercussão na cidade. Dêsse club, faziam parte as melhores famílias e, em cada mês havia uma senhora ou senhorita encarregada, com diretora, de proporcionar a festa regular prescrita nos estatutos, Outras extraordinárias ou de aniversários se prodigalizaram com muito brilho. Lisá Diniz, “menina eximia no teclado” recebia elogios de sumidades no tope de Artur Napoleão ao visita[r] o Recife em 1910, com Paulina de Ambrosio, julgando-a um gênio. Aliás do mesmo Artur Napoleão, ao passar entre nós, e, 1858, vindo da Europa, o “Diario de Pernambuco” dizia: “o jovem Artur Napoleão, flor mimosa e rescendente que apenas começa a desabrochar já brilha cm esplendor deslumbrante”. E esse jovem daria dois concertos no Santa Isabel.

O ambiente comportava portanto a criação, nesse mesmo ano, da Sociedade Filarmônica de Pernambuco com o fim de promover saraus filarmônicos, por orquestras, canto e piano [...] (SETTE, 1948: 2 e 6).

Dentre muitos músicos que cintilaram no firmamento musical pernambucano oitocentista, cinco merecem especial alusão, não pelo fato de os julgarmos mais importantes²⁷, mas porque deles nos restaram abundantes testemunhos de atuações e, principalmente, música materialmente registrada em suportes físicos: partes e/ou partituras. São eles: Joaquim Thomaz da Cunha Lima Cantuária (1800-1878), Joseph Fachinetti (1800-1880), Francisco Libânio Colás (1830-1885), Marcelino Cleto (1839-1922) e Euclides Fonseca (1854-1929).

Sobre **Cantuária**, que foi professor de música vocal e instrumental no Colégio dos Órfãos em Olinda, podemos informar que tocava violoncelo, piano e órgão, tendo sido discípulo do padre José Maurício Nunes Garcia no Rio de Janeiro. Quando Francisco Manuel da Silva, seu condiscípulo e amigo, deixou o posto de timbaleiro da Capela Imperial para se dedicar à constituição do Imperial Conservatório de Música, por ordem do Imperador, Cantuária concorreu ao seu lugar. Entretanto, malgrado o seu intento – tanto melhor para Pernambuco – voltou. Mais tarde, se tornaria mestre de capela da Sé Catedral de Olinda e Recife. Escreveu *Pequena Arte de Música*, publicada em 1857, além de compor missas, pelo menos um *Te Deum*, ofícios de vésperas e variada música para piano.

Joseph Fachinetti, músico italiano que se radicou no Recife, ali se demorando por quase três décadas, foi celebrado professor e compositor de música em sua época. De sua pena, restaram-nos algumas modinhas para canto e piano, algumas obras para a Igreja, dentre elas uma *Missa Solene - para a visita de S.M.I. D. Pedro II a Pernambuco*, para solistas masculinos (tenor, barítono e baixo), coro (soprano, contralto, tenor e baixo) e grande orquestra; uma outra dita “do Portas”, com instrumentação idêntica, ambas depositadas na Biblioteca Antônio Gonsalves de Mello (Instituto Ricardo Brennand, do Recife) e apenas alguns trechos (impressos) de sua ópera *Ignez de Castro*. Sua passagem por terras nordestinas foi documentada por Jaime Diniz em uma interessante publicação, datada de 1986, cujo título é *Um compositor italiano no Brasil – Joseph Fachinetti*.

Francisco Libânio Colás nasceu por volta de 1831 em São Luís-MA. Filho do empresário teatral e clarinetista lusitano Francisco Antônio Colás (ca. 1808-1971)²⁸ – radicado no Maranhão por volta de 1820 – foi o primeiro músico daquela província, junto a Antônio Rayol, a galgar projeção nacional. Mudou-se para o Recife em 1865, ali atuando em diversos eventos de cunho religioso e secular. Viveu, ainda, entre os anos de 1874 e 1875, em São Salvador da Bahia. É considerado por muitos como um dos protonacionalistas brasileiros, tendo influenciado muitos dos seus colegas de entorno. Ainda se podem localizar algumas de suas obras, nomeadamente as escritas para piano e publicadas pelas casas editoriais do Recife. Entretanto, compôs, como nos informa o padre Diniz, uma extensa lista de obras, peças religiosas, operetas e música para piano,

grande parte, infelizmente, extraviada. Regeu a orquestra do Teatro São João de Salvador entre os anos de 1874 e 1875, e, nessa época, ofereceu ao público um de seus maiores sucessos: a opereta *Uma Véspera de Reis*, com libreto do grande Artur Azevedo. No papel principal, o celebrado intérprete Xisto Bahia. Vincenzo Cernicchiaro nos atesta que Colás escreveu, no mínimo, mais três operetas, para além da já citada. São elas: *Meus olhos! Meu nariz! Minha boca!*; *Sete passos*; e *Viveiro do Frei Anselmo*. Entretanto, o historiador Renato Almeida nos informa sobre uma outra: *Horas de humor*, também com texto de Artur Azevedo. No Recife, teve trabalhos publicados por Victor Prèalle. Outrora amigo de Fachinetti, Fonseca e Nepomuceno, faleceu no Recife, em 1885, esquecido e imerso em sérios embaraços financeiros.



Fig. 8: Fotografia de Francisco Libânio Colás (digitalização autoral, a partir de gravura depositada no Instituto Ricardo Brennand do Recife).

Marcelino Cleto foi músico bastante celebrado no Recife. Violinista, compositor de música para a Igreja, grande seresteiro e produtor de música – pianística – para o salão, foi um dos instituidores do Ateneu Musical do Recife. Compôs, junto a Alfredo Gama, cinquenta trechos musicais para primeira revista de autor pernambucano levada no Teatro Santa Isabel, em 1896, pela Companhia Espanhola de J. Ciflentes. Em seu benefício, o professor Luiz de França Pereira organizou uma tertúlia literária no salão nobre do Círculo Católico, aos 9 de agosto de 1914, que se eternizaria, logo após, em artigo que figurou nas páginas da *Revista Heliópolis* (FRANÇA PEREIRA, 1914: 10).

Euclides Fonseca, objeto de nossas pesquisas na atualidade, foi, como assevera o padre Jaime Diniz (1976: 69), “o dono da música em sua terra” na virada do século XIX para o XX. Nascido de uma família de classe média alta, cedo demonstrou sua inflexível paixão pelo piano, coisa que de princípio muito desagradou o seu pai, Décio de Aquino Fonseca – militar austero e cioso em transformar o jovem filho em doutor. Malgrado o projeto e conformado o velho pai, Euclides atua como dono de estabelecimento comercial ligado à música. Seu genitor, para ele, comprara um comércio de vendas de

²⁷ Aliás, em nossa humilde opinião, a musicologia não deve se inclinar a elucubrações acerca de juízos de valor, mas tão somente descrever e analisar, criticamente, fenômenos científico-musicais.

²⁸ Também conhecido no Maranhão como “Chico da Música”.

partituras, instrumentos musicais e acessórios do já mencionado Victor Préalles, que desejava se afastar do Recife. Sem tino para tais negócios, Euclides quase deixou a loja falir, desembaraçando-se dela e para a sorte da música. Dedicou-se, então, à composição, casa-se e, entretanto, dedica-se, nos últimos anos dos oitocentos, à administração do Teatro de Santa Isabel. Nesse ínterim, interfere vivamente na atividade musical recifense, colaborando com a crítica jornalística e as associações recreativas. Nesse último âmbito, foi fundador do Club Carlos Gomes, que mais tarde o incumbiria de compor uma das suas mais significativas obras: a ação lendária *Leonor*, com libreto de J. Araújo, e argumento remetente à época da invasão holandesa. Obra escrita em português e com cenário à bucólica Ilha de Itamaracá, foi uma das iniciativas mais contundentes do protonacionalismo brasileiro. É digna de nota a colaboração, em sua montagem, ocorrida aos 7 de setembro de 1883, dos melhores artistas disponíveis então no Recife, incluso o jovem violinista Alberto Nepomuceno (1864-1920). Ao alvorecer do século XX, quando o Recife também desfrutava das euforias da *Belle Époque*, Euclides se torna lente da cátedra de música da Escola Normal Oficial de Pernambuco, cargo que ocuparia até a sua morte. Nesse âmbito, funda, em 1923, depois de vários anos de contínuas lutas, um Orfeão Escolar onde, para além das já firmadas lições de teoria musical, piano e canto, figuraria um coro feminino que fez furor nas três primeiras décadas do século. Paralelamente às suas atividades docentes, continua a compor para piano, orquestra, banda, vozes e instrumentos vários, nomeadamente para o coral a que tanto se dedicara. Seu catálogo de obras, atualmente no prelo, ostenta cerca de 104 obras, como dito, para as mais variadas formações vocais e instrumentais. Prevista para o ano de 2023, sua biografia crítica estará disponível em edição da Companhia Editora de Pernambuco (CEPE).



Fig. 9: Fotografia de Euclides de Aquino Fonseca (acervo da família).

4. Os séculos XX e XXI

Sobretudo a primeira metade dos novecentos é marcada pela institucionalização do ensino musical em Pernambuco. Abortadas as tentativas que se sucederam desde o fim do século anterior, é o Conservatório Pernambucano de Música (CPM) – ironicamente fundado a 1 de agosto de 1930, poucos meses após a morte de Euclides Fonseca, que tanto com ele sonhou – que fulgura como a primeira iniciativa de cariz público-institucional no estado.

O Recife dos anos 1920 consolidava-se como uma liderança entre as capitais do Nordeste do Brasil. A riqueza cultural estabelecida principalmente no Séc. XIX, nas letras, teatro, arquitetura e música, ganhava um novo patamar com uma consistente temporada de concertos desenvolvida pela Sociedade de Cultura Musical, colocando Pernambuco no mapa de concertos do mundo. Entre os músicos trazidos estavam os pianistas Manoel Augusto dos Santos, Ernani Braga e o violinista Vicente Fittipaldi. Para eles, o Recife ainda precisava criar uma orquestra sinfônica e um conservatório.

Manoel Augusto, Ernani Braga e Vicente Fittipaldi juntaram-se a outros ilustres músicos e personalidades da sociedade recifense numa campanha em prol da criação do Conservatório Pernambucano de Música. O deputado Arruda Falcão quis ser o intérprete deste grupo e apresentou o projeto de criação do Conservatório Pernambucano de Música à Assembleia Legislativa, onde foi aprovado. A fundação deu-se em 17 de julho de 1930 e seu primeiro diretor escolhido foi o maestro Ernani Braga, que administraria a instituição junto a Congregação dos Catedráticos, todos escolhidos em caráter definitivo.

[...]

Iniciava o Conservatório as suas atividades oferecendo cursos de teoria e solfejo, canto coral, harmonia, piano, violoncelo e canto harmônico, sendo as disciplinas teóricas, de canto coral e harmonia, ministradas coletivamente e as disciplinas de instrumento e canto lecionadas individualmente. Recife via no fardamento verde dos alunos do Conservatório o acesso a uma arte que, até então, era privilégio da elite. As audições dos alunos aconteciam no sempre lotado Teatro de Santa Isabel.

O Estatuto tratava das inscrições e formas de admissão, dos exames, dos concursos e diplomas, dos deveres dos alunos, do corpo docente, das competências da Congregação e do Diretor. O Conservatório funcionava em prédio alugado, situado na esquina da rua do Riachuelo com a rua da União, ponto central da cidade e de fácil acesso aos alunos e professores. Foram nove anos sob a direção de Ernani Braga, e o Conservatório rapidamente afirmou-se como um dos mais importantes agentes da Cultura em Pernambuco. As concorridas audições no Teatro de Santa Isabel eram o ponto de encontro dos amantes da boa Música, e os talentos que surgiam ocuparam um espaço importante no cenário Pernambucano nas décadas seguintes²⁹.

²⁹ Extraído da página institucional do Conservatório Pernambucano de Música (Recife). Disponível em <https://www.lai.pe.gov.br/cpm/> Último acesso aos 20 de Março de 2023.

Mas é somente no ano de 1958 que tem início as atividades que arquitetariam o **Departamento de Música (DMus) da Universidade Federal de Pernambuco**, cujos cursos principiaram na Escola de Belas Artes da então Universidade do Recife. Hoje, o DMus oferece cursos de graduação (licenciatura e bacharelado) e pós-graduação (mestrado) e configura-se como o único curso superior público do estado. Para além dos já citados cursos regulares, incentiva perenes atividades corais (Coral Universitário, Contracantos e Opus 2), orquestrais (Orquestra Sinfônica da UFPE – OSUFPE e Orquestra Experimental de Frevo – OEF), música de câmara (*Consort* de Flautas, Flauta de Bloco, Ensemble Barroco Sonoro Ofício e Folia Criola) e ainda extensa lista de projetos de extensão: cursos, oficinas, congressos e similares.

Entretanto, não se pode falar de música em Pernambuco, sobretudo quando nos referimos diretamente à universidade federal, sem mencionar, ainda que de maneira passageira, o chamado **Movimento Armorial**. Pois assim parece oportuno, pois esse movimento surge justamente quando o seu mentor, o professor **Ariano Suassuna**, era o diretor do Departamento de Extensão Cultural daquela universidade, cargo que exerceu de 1969 a 1974. Foi com o apoio desse departamento que Suassuna, ao lado de outros artistas, criou o movimento armorial aos **18 de outubro de 1970**.

Assim o define:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romancero Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus cantares, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romancero relacionados (SUASSUNA, 1975: 1).

Outras instituições, todavia, não podem ser esquecidas no contexto da formação musical, entre elas: o **Centro de Criatividade Musical (CCM)**; a **Escola de Artes João Pernambuco** (situada no antigo Bairro da Várzea); o **Centro de Educação Musical de Olinda (CEMO)**, para além de importantes ações sociais que têm engrossado as fileiras dos aspirantes musicais em toda Grande Recife; o **Projeto Criança Cidadã – Orquestra Criança Cidadã**, instituído em 2006 pelo juiz de direito João José Rocha Targino e posto em marcha pelo violinista Cussy de Almeida, que forma, através do ensino instrumental e a prática de orquestra, jovens em situação de fragilidade social³⁰; e o **Projeto os Meninos de Peixinhos**, fundado em 2018 pelo músico/oboísta Lúcio Sócrates, com semelhantes objetivos de assistência a crianças necessitadas.

Em 1930, mais precisamente aos 30 de julho – como decorrência da criação da Sociedade de Concertos Populares –, surge a Orquestra Sinfônica do Recife, preliminarmente chamada de Orquestra de Concertos Populares. Fundada pelo maestro

Vicente Fittipaldi, firma-se, hoje, como o conjunto sinfônico mais antigo do país cuja atuação segue ininterrupta. Teve como maestros, para além de seu fundador, nomes como Guedes Peixoto, Osman Gioia, Marlos Nobre e, na atualidade, é dirigida pelos maestros Lanfranco Marcelletti Jr. (titular) e José Renato Accioly (adjunto).

Bem mais jovem, fundada em 1958, a Banda Sinfônica do Recife é, hoje, composta por 85 músicos. Estreou aos 24 de dezembro daquele ano e, a partir dessa data, tem-se apresentado, respectivamente, e de maneira contínua, sob a direção dos maestros Geraldo Menucci³¹ (regente fundador), Lourival Oliveira, Antônio Albuquerque, Luiz Caetano, José Genuíno, Júlio Rocha, Ademir Araújo, Edson Rodrigues, Ricardo Normando e José Urcicino da Silva (Maestro Duda) e Nené Liberalquino (seu atual titular).

Criada em 2009, ainda como Orquestra de Câmara da Universidade Federal de Pernambuco, a Orquestra Sinfônica da UFPE (OSUFPE) tem desenvolvido um trabalho importantíssimo no que tange à formação, em nível acadêmico, dos jovens músicos pernambucanos. Contando com esforços de professores e alunos, a OSUFPE tem se apresentado regularmente em concertos nos mais prestigiados espaços do estado, onde são abordados variados gêneros e estilos repertoriais, que vão desde a música sinfônica de concerto e aquela popular, até a ópera e a música sacra. Destacam-se a execução de música pernambucana, desde compositores mais antigos, como Luiz Álvares Pinto, Euclides Fonseca (estreia moderna da ópera *Leonor* e variada música sinfônica), Lourenço da Fonseca Barbosa (Capiba), até os mais recentes, como Nelson Almeida³², Paulo Lima, Victor Luiz, Marcos César e Ricardo Brafman.

Por fim, julgamos importante destacar, a bem de oportunizar o interesse por novas pesquisas, as principais instituições guardiãs de fontes (primárias e/ou secundárias) acerca da atividade musical em Pernambuco. São elas: Biblioteca Pública de Pernambuco (BPP); Arquivo Público de Pernambuco (APP); Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano (IAHGP); Biblioteca Antônio Gonsalves de Mello (Instituto Ricardo Brennand); Arquivo da Cúria Metropolitana do Recife (ACMR); Arquivo da Venerável Ordem Terceira de São Francisco do Recife (AVOTSFR); Museu e Biblioteca do Convento de Santo Antônio do Bairro do Recife; Biblioteca Central da Universidade Federal de Pernambuco (B/UFPE); Biblioteca do Centro de Artes e Comunicação da UFPE; e Biblioteca do Conservatório Pernambucano de Música (BCPM).

³¹ *In memoriam.*

³² *In memoriam.*

³⁰ Hoje, o Projeto também se estende à cidade de Ipojuca, mais ao sul do Estado.

Referências

- AMORIM, Leny. *Música e músicos de Pernambuco*. Recife: Edição do autor, 2006.
- BARATA, Cônego José do Carmo. *História eclesiástica de Pernambuco*. Recife: Imprensa Industrial de Pernambuco, 1922. p 115-118. v. 24. CAMPELLO, Samuel. *Cem annos de teatro em Pernambuco (1825-1925)*. In: FREYRE, Gilberto (org.). *Livro do Nordeste*, edição fac-similada. Recife: Secretaria de Justiça – Arquivo Público Estadual, 1925. p. 132-137.
- CANTUÁRIA, Thomás da Cunha Lima. *Pequena arte da muzica*. Recife: Tipographia de M. F. de Faria, s.d.
- CASTRO, Damião António de Lemos Faria e. *Historia geral de portugal e suas conquistas*. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1788.
- DANTAS FILHO, Alberto. *A grande música do Maranhão Imperial*. Teresina: EdUFPI, 2014.
- DINIZ, Jaime Cavalcanti. *A arte de solfejar – Luiz Álvares Pinto*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco – Secretaria de Educação e Cultura, Coleção Pernambucana - vol. IX, 1977.
- DINIZ, Jaime Cavalcanti. Breve notícia sobre música, teatro e dança no Recife durante o terceiro decênio de 1800. *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, Recife, v. 52 (separata), 1979.
- DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife: Editora UFPE, 1969. Tomo I.
- DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife: Editora UFPE, 1971. Tomo II
- DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife: Editora UFPE, 1979. Tomo III.
- DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Notas sobre o piano e seus compositores em Pernambuco*. Recife: Edição do Coro Guararapes, 1980.
- DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Um compositor italiano no Brasil: Joseph Fachinetti*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; Secretaria de Educação e Cultura, 1986.
- DINIZ, Jaime Cavalcanti. Um momento de nossa história musical. Recife: Boletim da Cidade do Recife - Conselho Municipal de Cultura, junho de 1976.
- DOM JOÃO III. *Foral de Olinda*. Lisboa: Torre do Tombo, 1537.
- EDITORIAL. *Diario de Pernambuco*, Recife, pp. 1 e 2, Fevereiro de 1841.
- FACHINETTI, Joseph. *Tratado Scientifico de Contraponto*. Recife: Tipografia de Santos & Cia, 1843.
- FONSECA, Euclides. Um Século de Vida Musical em Pernambuco. In: FREYRE, Gilberto (org.). *Livro do Nordeste*, edição fac-similada. Recife: Secretaria de Justiça – Arquivo Público Estadual, 1925. p. 102-105.
- FONSECA, Zilda. *Euclides Fonseca: meio século de vida musical no Recife*. Recife: Editora UFPE, 1996.
- FRANÇA PEREIRA, Luiz de. A música e os músicos em Pernambuco. *Revista Heliópolis – de Artes e Letras*, Recife, n. 8, 1914.
- FREYRE, Gilberto. *A Cultura da Canna no Nordeste: aspectos do seu desenvolvimento histórico*. Recife: In: *Livro do Nordeste*. Recife: Arquivo Público Estadual; Secretaria da Justiça, 1979a.
- FREYRE, Gilberto (org.) *Livro do Nordeste*. Recife: Arquivo Público Estadual; Secretaria da Justiça, 1979b.
- IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DOS MILITARES. *Livro de Entrada de Irmãos*, Recife: livro manuscrito, principiado em 1725).
- IRMANDADE DE SÃO JOSÉ DO RIBAMAR. *Livro de Receitas e Despesas*. Recife: livro manuscrito, 1733-1784.
- LANGE, Francisco Curt. Documentação musical pernambucana. *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, Recife, v. 51, 1979.
- LIMA, Manuel de Oliveira. *Pernambuco: seu desenvolvimento histórico*. Leipzig: F. A. Brockhauss, 1895.
- LORETO COUTO, Domingos do. *Desagravos do Brasil e glórias de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Officina Typographica da Bibliotheca Nacional, 1904.

MAZZA, José. *Diccionario biographico de muzicos portugueses*. Prefácio e notas de José Augusto Alegria. Lisboa: Editorial Império, 194-.

MELLO, Antônio Joaquim de. *Biographias de alguns poetas, e homens illustres da provincia de Pernambuco*. Recife: Typographia Universal, 1856.

MOHANA, João. *A grande música do Maranhão*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1974.

MORAES, Geraldo Dutra de. *Música barroca mineira*. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo, 1975.

PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. *Anais pernambucanos*. Recife: Arquivo Público Pernambucano, 1951. v. 6.

PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. Estudo sobre as artes em Pernambuco. *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, Recife, ano 38, n. 54, 1900.

PERNAMBUCO. Lei nº 74, 30 de abril 1839. Autoriza a construção do Theatro de Santa Isabel. *Commercio de Pernambuco*: Recife, edição 00034, p 1, 1 de maio de 1839.

RIO DE JANEIRO. Carta Régia de 1808. Abre os portos do Brazil ao commercio directo estrangeiro com excepção dos generos estancados. *Imprensa Régia*: Rio de Janeiro, Coleção de Leis do Brasil, volume 1, p. 1, de 1 de maio de 1839.

SALOMÃO, Kathia. *O ensino de música no Maranhão: 1860-1912*. São Luís: EDUFMA, 2016.

SETTE, Mario. *Um sonho musical*: Recife. *Jornal Pequeno*, Recife, 1948, ed. 00168, p 6, 28 de Julho, 1948.

SILVA, José Amaro Santos da. *Música e ópera no Santa Isabel*: subsídio para a história e o ensino da música no Recife. Recife: Editora UFPE, 2006.

SILVA, José Amaro Santos da. *De música e músicos*: biografias, teorias, histórias, críticas... Recife: Editora UFPE, 2011.

SILVA, Leonardo Dantas. *O piano em Pernambuco*. Recife: Governo de Pernambuco, 1987. (Coleção Pernambucana, 2ª fase, v. 33).

SOBRINHO, João Berchmans de Carvalho. *Músicas e músicos em São Luís*: subsídios para uma história da música no Maranhão. Teresina: Editora da UFPI, 2010a.

SOBRINHO, João Berchmans de Carvalho. *Texto e contexto*: a comédia musical *Uma Véspera de Reis*. Teresina: EdUFPI, 2010b.

SOUZA, Jardel Pereira de. *Thomaz Cantuária*: Produção musical em Pernambuco do século XIX. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Mestrado em Música, Cultura e Sociedade, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.

SUASSUNA, Ariano. *Ariano Suassuna – movimento armorial*. *Jornal da Semana*, Recife, nº 4 de janeiro de 2015.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História Geral do Brazil*. 2. ed. Rio de Janeiro: E. e H. Laemmert, 1877.

VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DO RECIFE. *Segundo Livro de Receitas e Despesas*. Recife: manuscrito, 1730-1742.

Práticas e contextos da(s) música(s) no Maranhão

Daniel Lemos Cerqueira

Universidade Federal do Maranhão

2

COMO CITAR

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Práticas e contextos da(s) música(s) no Maranhão. *In*: MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro; RABELO, Thais (ed.). *Nordeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 56-105. (Histórias das Músicas no Brasil).

Introdução

A missão de tecer uma narrativa acerca dos diversos contextos, personagens e produções relacionados às práticas musicais e sonoras de uma localidade específica traz, por si só, a preocupação inicial de refletir acerca das abordagens estabelecidas e disseminadas na musicologia. Paulo Castagna (2008: 13-16) afirma que na Europa do século XVII, tratados com abordagens teóricas sobre práticas musicais já apresentavam elementos afins aos estudos musicológicos posteriores. Entretanto, foi somente no final do século XIX que Guido Adler (1885), então considerado um historiador da música, ofereceu uma proposta de organização metodológica da musicologia que se tornou referência desde então. Dentre as três categorias sugeridas, definiu “musicologia histórica” como aquela dedicada aos estudos sobre contextos musicais em uma perspectiva historiográfica.

Conquanto a historiografia tenha subsidiado o tratamento científico de registros por meio de fontes primárias, secundárias e orais, a elaboração da narrativa e consequente interpretação dos dados carecem de um aparato crítico em parte considerável da literatura musicológica. Esse problema, debatido nas últimas décadas no meio acadêmico da área de Música, perpetua determinadas qualificações do conjunto de pesquisas que compõem a identidade da disciplina. Enumeramos algumas delas, tomando como referência as reflexões de Castagna (2008) e Borges (2019): 1) narrativas centralizadas nas biografias de indivíduos considerados “gênios”; 2) o compositor como figura preponderante nos estudos; 3) uma noção linear de temporalidade; 4) dependência dos conceitos de “obra” e “autor”; 5) estagnação de autores e obras/repertório em cânones; 6) restrição dos objetos de pesquisa àqueles que podem ser equiparados a um suposto “nível de qualidade” perante os cânones estabelecidos; e 7) limitação dos tipos de suporte para publicação das pesquisas.

Buscando superar questões como as pontuadas, a etnomusicologia, cujo embrião remete à musicologia comparada proposta por Adler (1885), passou a trilhar um percurso particular especialmente depois da proposta de Merriam (1964), que propõe a etnografia como método científico central, aproximando essa subárea da antropologia. Mesmo abordando povos de épocas e regiões diversas, seus estudos abordam aspectos até então invisibilizados na musicologia, como coletividades (em oposição a indivíduos), culturas de tradição oral, produções musicais sem conceito de autoria e sistemas de organização sonora estabelecidos de maneira autônoma ao do dito “Ocidente” – aqui entre aspas por ser um termo utilizado por convenção na musicologia, mas que não corresponde a seu sentido geográfico – e que não são, necessariamente, “inferiores” ou “menos desenvolvidos”. Essa valoração é recorrente em análises musicológicas e refletem outro aspecto a ser evitado: o etnocentrismo. Contudo, observamos que a prevalência de temáticas, abordagens e métodos da antropologia tem provocado um distanciamento da etnomusicologia em relação à Música como área do conhecimento. Aceitam-se contextos e práticas da “música” (sob definições variadas) como objeto de estudo, mas sem a preocupação de abordar saberes e informações que caracterizam o fazer

musical como área do conhecimento: análise da organização dos sons, documentação sonora oral e escrita, fonogramas, acervos, organologia, processos de composição e interpretação ou mesmo a aprendizagem e manutenção desses fenômenos, dentre as diversas possibilidades.

Outra consideração diz respeito à invisibilidade do intérprete na literatura musicológica. Questões arraigadas em disciplinas de teoria e análise musical, a exemplo do estudo de uma obra apenas a partir do ponto de vista do compositor e/ou do texto musical, ignorando a oralidade (os aspectos sonoros ausentes na notação), o intérprete – responsável por materializar a notação em sonoridades – e o ouvinte – constantes no modelo tripartite proposto por Nattiez (2002) –, têm sido postas em debate por músicos pesquisadores como John Rink. Em texto original de 2003:

[...] existe há muito tempo na musicologia uma suposição implícita, segundo a qual os acadêmicos ocupariam um patamar superior em termos de conhecimento e discernimento, e que os intérpretes que não buscam assimilar avidamente os resultados dessas pesquisas em suas *performances* correriam o risco de se entregar a um fazer musical superficial e desprovido de sentido, que serviria apenas a eles enquanto indivíduos, ao invés de atender a um ideal mais elevado. Tal ponto de vista é insustentável e deve ser abandonado de uma vez por todas (RINK, 2012: 40).

Acreditamos que o intérprete, por ser o intermediador entre uma possível fonte da obra – escrita ou em imagem aural – com o ouvinte (em situação específica) e a sociedade (de maneira geral), está sempre imerso em um contexto. Ao adotar um olhar ao mesmo tempo abrangente e atento, ele pode ser capaz de relatar e documentar a diversidade da(s) história(s) da música como *insider*, similarmente à pesquisa de campo empregada na etnomusicologia. Logo, o intérprete enquanto pesquisador dispõe de uma posição ímpar, podendo oferecer abordagens inovadoras em relação à narrativa usual da musicologia histórica.

Antes de dar início a nosso diagnóstico sobre o percurso das práticas musicais no Maranhão, uma última consideração se faz oportuna. Essa é apenas mais uma das possíveis “histórias” da música maranhense, somando-se às contribuições de Carvalho Sobrinho (2003, 2010), Dantas Filho (2006, 2013), Santos Neto (2009), Castro (2015), Costa Neto (2015), Marques (2015), Cerqueira (2017, 2019), Padilha (2019), Ávila (2022) e Ninaus (2022) – isso se enumerarmos somente as publicações vinculadas à área de Música. Já possuímos um *corpus* significativo de fontes primárias e secundárias, fonogramas, documentos textuais e pesquisas sobre os sons em território maranhense. O próximo passo é organizar essas informações sob os cuidados de uma nova musicologia (VOLPE, 2007), na certeza de que temos um cânone em perpétua construção sob múltiplos olhares.

1. Cânticos: os povos originários



Fig. 1. Flauta de ossos (abaixo à direita) em exposição no Museu do Homem Americano.
Fonte: MINC (2006).

De maneira análoga aos indícios mais antigos da prática musical humana – um arco musical em pinturas rupestres de aproximadamente quarenta mil anos, na caverna Les Trois-Frères de Montesquieu-Avantès, na França (CHAILLEY, 2000: 5) –, os registros iniciais que remetem a práticas musicais em território maranhense são flautas de ossos com cerca de 1.400 anos (Fig. 1) encontradas no sítio arqueológico Toca da Extrema II do Parque Nacional da Serra da Capivara, no Piauí. Consideramos esse achado parte do patrimônio maranhense devido a uma particularidade dos estudos histórico-geográficos do período Colonial brasileiro, no qual o termo “Maranhão” era referente às terras desbravadas do Oeste. O historiador paraense Vicente Salles (1980: 55) acrescenta que:

A história do Pará colonial se confunde muitas vezes com a história do Maranhão, não apenas como decorrência da centralização administrativa, como ainda pelos vínculos econômicos, sociais e religiosos. Por mais de uma vez houve governo único para as duas capitanias: ou toda a região setentrional constituiu unidade administrativa sob o nome Estado do Maranhão e Grão-Pará, independente do Estado do Brasil, tendo ora São Luís, ora Belém, como sede do governo.

Considerando as incertezas nos limites geográficos da América portuguesa, apresentamos uma possível representação do território entendido como “Maranhão” em dois momentos – 1574 e 1624 (Fig. 2):



Fig. 2. Representação possível do Brasil Colonial em 1574 e 1624.
Fonte: Milenioscuro (2022) em meio digital, com alterações pelo autor.

Nessa perspectiva, estudos elaborados por filósofos e antropólogos que abordam práticas musicais, sob métodos variados, podem ser relacionados ao Maranhão. Dentre eles, temos *Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas*, escrito entre 1757 e 1776 pelo padre João Daniel (2004) que apresenta, no livro I, menções a instrumentos musicais. Posterior é a *Viagem filosófica pelas capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá* do naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), um conjunto de documentos que conta com desenhos de instrumentos musicais presentes na região, com destaque para uma “viola” – referência genérica da época a instrumentos de corda dedilhada semelhantes ao violão – e uma *kalimba* ou *mbira*, instrumento percussivo de origem africana que sinaliza para a presença de povos africanos na região.

Mais de um século depois, o antropólogo alemão Theodor Kock-Grünberg (1872-1924) publicou *Vom Roroima zum Orinoco* (1923), um detalhado estudo etnográfico de comunidades indígenas amazônicas de Roraima, Venezuela e Guiana, visitadas por ele entre 1911 e 1913. No capítulo *Musik und Musikinstrumente* do livro III, juntamente com desenhos de instrumentos musicais e a análise de seus meios de produção sonora com base no modelo de Sachs-Hornböstel, o autor apresenta uma análise do sistema de organização sonora de cânticos das tribos, sucedida da transcrição de exemplos na notação em pentagramas – abordagem típica da musicologia comparada. Considerando que tais comunidades indígenas estavam estabelecidas na região havia vários séculos, é possível ligá-las ao território um dia atribuído ao Maranhão colonial.

Relatos de sacerdotes em missões da Igreja Católica também podem apresentar informações sobre sonoridades indígenas, ainda que sob uma perspectiva colonialista e ligada à catequização. O primeiro exemplo é do padre jesuíta João Filipe Bettendorf (1625-1698), cuja *Crônica da missão dos padres da Companhia de Jesus no Estado*

do Maranhão (2010) possui várias referências a contextos e práticas que podem ser relacionados à música, sob uma concepção musicológica¹. Também encontramos trechos na *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão* (1874), do frei Claude d'Abbeville (?-1632), que esteve presente na expedição francesa que se instalou na Ilha de Upaon-Açu e fundou a cidade de São Luís. Nesse relato, consta o registro mais antigo da interpretação de obras musicais em solo maranhense: um *Veni Creator* e um *Te Deum Laudamus*, durante a fixação de uma cruz, acompanhadas por indígenas, em 29 de julho de 1612, três dias após o estabelecimento da missão de Daniel de La Touche (Fig. 3). Por intermédio de Vicente Salles, chegamos a um texto do padre Carlos Borromeu Ebner no qual ele afirma que os jesuítas ensinavam notação musical a indígenas através de tábuas de madeira (EBNER, 1951:106).



Fig. 3. Ilustração do momento de fixação da cruz que acompanha o relato de Abbeville.
Fonte: Abbeville (1945:81).

Os documentos que apresentamos até aqui trazem um problema recorrente no estudo das práticas musicais indígenas de outros tempos: a ausência de registros desses povos faz-nos recorrer a observações de terceiros que, naturalmente, demonstram apenas um lado da história: o do “Ocidente” – a exemplo da Fig. 3, que apresenta os indígenas ajoelhados diante da cruz, fato muito improvável na ocasião. E

¹ A análise e transcrição dos trechos que fazem menção a contextos de prática musical nos escritos de Bettendorf pode ser encontrada nos anexos da pesquisa de doutorado de Holler (2006).

como se trata de povos cujos saberes e tradições são mantidos através da oralidade, o processo de aculturação ao qual foram submetidos gerou a extinção de boa parte desse conhecimento. Destacamos, então, o projeto Arquivo Musical Timbira, iniciado em 1996 sob coordenação da etnomusicóloga Kilza Setti de Lima e com realização do Centro de Trabalho Indigenista. Sua proposta consiste na gravação e circulação de registros sonoros de cânticos de seis tribos Timbira da região sul do Maranhão, norte do Tocantins e oeste do Pará, feitas pelos próprios indígenas, além da digitalização de fonogramas produzidos por pesquisadores que estiveram nas aldeias entre as décadas de 1960 e 1980 (CTI, 2023). Em 2004, após realização do 1.º Encontro de Cantadores Timbira na cidade de Carolina/MA, foi produzido o álbum triplo *Amjêkĩn: música dos povos Timbira*, com faixas que ilustram as funções de cada tipo de cântico no cotidiano, em ritos comemorativos e espirituais dos povos Gavião Pykopjê, Canela Ramkokamekrá, Canela Apanyekrá, Apinajé, Krahô e Krikatí. Cláudia Baibich, afirma que o projeto “tem contribuído para a valorização das diferenças entre aqueles grupos indígenas, criando uma consciência de identidade cultural comum entre os vários povos Timbira” (BAIBICH, 2011: 1).

Em 2020, uma pesquisa liderada por Hugo Camarinha, pesquisador do Museu Nacional, foi publicada pelo Museu Paraense Emílio Goeldi, investigando a presença de um instrumento de percussão com membrana em uma aldeia Ka’apor da Terra Indígena Alto Turiaçu, noroeste do Maranhão. O mesmo trata, além de aspectos próprios acerca desse tambor em festejos e ritos da tribo, de denúncias sobre conflitos de terra e extração ilegal de madeira no território. Os autores notam, ainda, que esse tipo de instrumento foi introduzido na comunidade e passou a fazer parte de suas tradições, mas que esse tipo de intervenção tende a ser ignorado em estudos da etnomusicologia (CAMARINHA *et al.*, 2020), possivelmente por receio em relação à aculturação. Contudo, claramente não é o caso aqui, mais característico de um intercâmbio em que há diálogo entre culturas – e não a descaracterização de uma delas.

Iniciativa recente ocorreu no 1.º Encontro de Pesquisa em Música do Maranhão (MARAMUSI), promovido pela direção do Curso de Música Licenciatura presencial da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão (FAPEMA) e da Escola Municipal de Música de São Luís (EMMUS). A mesa-redonda de etnomusicologia contou com a participação da profa. Rosa Tremembé, que abordou as dificuldades dos povos indígenas no Maranhão e como os cânticos oferecem uma renovação espiritual para dar continuidade às lutas². Esperamos que diálogos como esse possam ocorrer com mais frequência em oportunidades futuras, pois os povos e tradições indígenas não são valorizados tanto nas políticas culturais quanto na sociedade maranhense como um todo. Esse cenário é oposto ao que se observa nos vizinhos Pará e Amazonas, nos quais a identidade indígena se faz presente em diversos

² A afirmação da profa. Rosa Tremembé está disponível em <https://youtu.be/XXmr6DHzipk?t=1662>. Acesso em: 11 set. 2023.

tipos de produção artística e cultural – acompanhada de valores como proteção ao meio ambiente e manutenção das tradições.

2. Missa Solemne: a música cristã

Já é amplamente reconhecido na musicologia história o fato de a Igreja Católica adotar música na liturgia e no ensino, através das missões e dos seminários. Conforme informamos, os padres da Ordem dos capuchinhos fizeram uso de dois hinos no momento da invasão francesa. Essa última perdurou por três anos, até que uma expedição liderada por Jerônimo de Albuquerque Maranhão venceu os franceses naquela que ficou conhecida como a Batalha de Guaxenduba, em 1614, forçando o armistício e consolidando a invasão portuguesa no ano posterior (MEIRELES, 2015: 71-75). Logo em 1629, um alvará do rei Felipe III de Portugal (IV de Espanha) autorizou Manoel da Mota Botelho a ser mestre de capela na Conquista do Maranhão (DOTTORI, 1996: 44, DANTAS FILHO, 2013a: 17).

No caso do Maranhão colonial, outras ordens além dos jesuítas foram relevantes para o ensino da música católica. Os carmelitas chegaram junto com os portugueses, criando seu convento em 1616 e que, segundo Meireles (2015), ofereciam aulas de latim e música – certamente canto gregoriano – para filhos de colonos. Em Tapuitapera, atualmente Alcântara, o Convento do Carmo foi construído em 1645 (MENDONÇA, 2011: 118) e também oferecia lições de solfa (MEIRELES, 2015: 258). Já os franciscanos aportaram em São Luís no ano de 1624, construindo no ano seguinte o Convento de São Francisco (LACROIX, 2020: 29), chamado atualmente de “Santo Antônio” e que possui um importante seminário em atividade até hoje. Vindos de Quito, Equador, os mercedários instalaram-se primeiro em Belém, em 1640³. O Convento das Mercês de São Luís foi erguido em 1654, oferecendo aulas de música pelo menos desde 1685 (MARQUES, 1870: 153-154). Salles (1980:36) complementa:

Estas ordens possuíam professores de música instrumental e vocal. Mantinham classes nos principais povoados. Os mercedários entregaram-se ativamente à catequese e não faltou quem dissesse terem eles prestado mais serviços, nas missões, do que os jesuítas. Nos seus conventos davam aulas de leitura, escrita e música, frequentadas gratuitamente pelos meninos locais.

Interessante observar que mesmo após a expulsão dos jesuítas em 1759, o ensino de solfa e canto gregoriano foi mantido nos Conventos das Mercês, do Carmo e no Seminário de Santo Antônio, sendo este último exclusivo para aspirantes à carreira eclesiástica.

³ Os documentos musicais mais antigos do Norte do Brasil são uma coletânea de 83 melodias de canto-chão que circulavam em Belém, presentes em um livro do frei João da Veiga, da ordem dos mercedários, publicado em Portugal em 1780 e adquirido por Vicente Salles (1996).

Mesmo após a fundação da Diocese de São Luís em 1677, o Cabido, responsável pela organização das missas e que possuía as funções de mestre de capela, chantre (regente), subchantre, moços do coro, organista e mestre de cantochão (professor de música), manteve-se sem cingidas, isto é: por trabalho voluntário. A instalação do Cabido aconteceria somente em 1739, no bispado de dom frei Manuel da Cruz⁴. Por essa razão, encontram-se referências a chantes e mestres de capela anteriores a 1739. Segue uma tabela com informações sobre as pessoas que exerceram funções no Cabido encontradas em nossa pesquisa (Tab. 1):

Nome	Função	Atuação	Breve biografia
Manoel da Mota Botelho	Mestre de capela	ca.1629- ca.1648	Carta de apresentação de 18 de dezembro de 1629
João Ribeiro Lobo	Mestre de capela	1648-?	Carta de apresentação de 15 de setembro de 1648
Ignácio Ferreira de Lemos	Chantre	ca.1727-?	Identificando-se como chantre em um documento
Basílio de Almeyda e Moraes (17??-1762)	Chantre	1746-1762	Foi cônego da Ordem Diacinal na Sé do Pará
João Duarte da Costa (17??-1786)	Chantre	1764-1783	Cônego, promovido a Arcipreste em 1783. Foi governador do bispado duas vezes
Francisco Matabosque (ca.1708-1786)	Chantre	1783-1786	Natural de Girona, Catalunha, também foi médico e vigário-geral
Agostinho Maciel d'Aranha (17??-1804)	Chantre	1788-1804	Cavaleiro na Ordem de Cristo e mestre em artes
Luiz Maria da Luz e Sá (17??-1839)	Chantre	1805-1815	Cônego, esteve envolvido na adesão do Maranhão e foi membro da Junta Constitucional
Bernardo Pereira de Abreu (17??-1824)	Chantre	1815-1824	Cavaleiro na Ordem de Cristo
Maurício José Berredo de Lacerda (17??-1833)	Chantre	1831-1833	Cavaleiro na Ordem de Cristo
Vicente Ferrer de Lyra (ca.1796-1857)	Mestre de capela e organista	ca.1826-1857	Era tenor na Sé de Lisboa antes de ir para o Maranhão. Ensinou música em colégios e aulas particulares
João Joaquim Lisboa (?-1840)	Chantre	1837-1840	Cavaleiro na Ordem de Cristo
Manoel Pedro Soares (ca.1805-1871)	Chantre	1841-1871	Foi reitor do seminário episcopal e governador do bispado em 1868

⁴ Interessante a observação do bispo na carta ao rei sobre sua chegada ao Maranhão, em 1739: “A 20 de julho tomaram posse na Sé das suas capelanias 16 capelães em que entra um organista e um subchantre, e juntam-se dois Mestres de cerimônias e seis meninos do coro, [...] em todos os dias de manhã e de tarde há lição de cantochão e de cerimônias na mesma Sé” (CRUZ *apud* RODRIGUES; SOUZA, 2008: 38).

Theodoro Guignard (ca.1840-1886)	Mestre de capela e organista	1865-1886	Organista francês, também atuava em concertos
Severiano José Corrêa (18??-1883)	Subchante	ca.1871-ca.1873	Há poucas informações sobre ele
Manoel Tavares da Silva (1829-1907)	Chantre	1871-1874	Nascido em Guimarães, também foi vigário-geral
Francisco José dos Reis (ca.1823-1900)	Chantre	1874-ca.1890	Natural do Ceará
Luiz do Rego Lima (1840-1903)	Mestre de capela e organista	1888-ca.1897	Piauiense, provavelmente de Parnaíba. Foi o último mestre de capela da Sé do Maranhão. Faleceu no Amazonas
João Tolentino Guedelha Mourão (1842-1904)	Chantre	ca.1896	Natural de Pastos Bons, foi reitor do Seminário de Santo Antônio, governador do bispado do Pará e do Maranhão e deputado federal.
Vicente Ferreira Galvão (1857-1931)	Chantre	1902-?	Nascido em Independência, Ceará. também foi vigário-geral
José Gonçalves Serejo (1853-1917)	Subchante	ca.1910	Nascido em São João de Côrtes, foi vice-reitor do seminário, professor de cantocho e político.

Tab. 1: Ocupantes das funções no Cabido da Sé do Maranhão de 1629 a cerca de 1910.

Fontes: O CHRISTIANISMO (1854), DOTTORI (1996), CARVALHO SOBRINHO (2010), MENDONÇA (2011) e DANTAS FILHO (2013a).

Fora do ambiente litúrgico, o clero não via com bons olhos os festejos populares católicos, alegando que o caráter de diversão – que envolvia dança, comidas e bebidas – não era compatível com a devoção espiritual. O próprio monsenhor Mourão, referenciado na Tabela 1, era resistente à “popularização da fé” e teve embates em seu tempo devido a sua posição conservadora – sendo esta, inclusive, sua bandeira política. Todavia, a indiferença eclesial não impediu que os festejos populares se tornassem uma das principais manifestações do povo brasileiro, fato mantido até hoje. Práticas musicais fazem parte desse caleidoscópio cultural que envolve teatro, artes visuais, dança, literatura, gastronomia, sincretismo e até moda. Em folhetim de 1851, João Francisco Lisboa trata da Novena de Nossa Senhora dos Remédios – a festa mais importante da São Luís do século XIX, posição que hoje pertence ao Festejo para São João (junino) – no qual seguem alguns trechos de interesse:

Aviados ou não os preparativos, no dia aprazado começam as novenas, anunciadas a girandas de foguetes, ao estouro das bombas, a toque de zabumba, e a repiques de sinos, ao meio-dia em ponto na ermida da milagrosa Virgem. É de notar que no Maranhão, as festas públicas, quer religiosas, quer civis ou políticas, parece que nada valem sem foguetes, sino, zabumbas, andeiras e ariris, acessório obrigado de quase todas elas (LISBOA, 1992: 31).

Ao tratar da parte “interna” da festa – ou seja, da liturgia no interior da ermida de Nossa Senhora dos Remédios, destinada a um grupo seletivo – uma menção elogiosa a Vicente Ferrer de Lyra, então mestre de capela e organista da Sé: “Rompe a música: o coro é dirigido pelo afamado maestro que de Lisboa acorreu às plagas americanas em busca de glória, e distrações... e digamo-lo em honra da verdade, a composição e a execução são acabadas e primorosas como jamais se viu no Maranhão” (LISBOA, 1992: 36-37).

Sobre a música que sucedeu a liturgia e contou com a estreia da *Novena*⁵ de Antonio Luiz Miró (1805-1853), pianista, compositor e regente que aportou na Ilha de Upaon-Açu em 1849 para dirigir o então recém-reformado Theatro São Luiz, uma crítica que atribuiu ao maestro a responsabilidade por uma suposta interpretação de má qualidade:

Não me venham cá dizer que ao Sr. Miró deveria caber a coroa e a glória, pois sobre ele recaiu todo o peso e direção desta memorável campanha musical. Não pode ser; melhor que ninguém, ele próprio o deve conhecer; e sou quem o conhece e confessa: a lei sálica não rege felizmente nestas abençoadas regiões; e o mais que lhe posso fazer é chapear para que lhe confirmem as honras de primeiro-ministro, seja muito embora o Pitt, o Richelieu ou o grão-vizir Jafar desta imensa patacoada (LISBOA, 1992: 39).

Já na parte “externa”, por onde circulavam principalmente as pessoas das classes sociais desfavorecidas economicamente – juntamente com ladainhas, procissões e retretas de bandas – o jornalista promove julgamento depreciativo. Na ocasião, o regente da banda e professor de sopros da Casa dos Educandos Artífices era o flautista pardo Sérgio Augusto Marinho (ca.1826-1864):

No antigo alpendre de Nossa Senhora, e numa barraca erguida a poucos passos de distância, tocam alternadamente a música dos Educandos e a banda de cornetas do Corpo Fixo [atual Polícia Militar do Estado] – Nem escolha nas peças; nem esmero na sua execução; os instrumentos parecem velhos e rachados, e estão certamente desafinados. Será prudente aplicar o ouvido e a atenção a outros objetos (LISBOA, 1992: 32).

Em dia posterior, foi realizada uma missa com acompanhamento instrumental cujo relato faz menção ao clarinetista português Francisco Antonio Colás (ca.1808-1871), pai de Francisco Libânio Colás (ca.1831-1885) que, por sua vez, foi regente, compositor e o primeiro músico nascido no Maranhão a alçar carreira em nível nacional. Ao fim, outra crítica a Miró:

⁵ O manuscrito autógrafo da Novena está disponível no Acervo Digital do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM), estando a grade completa em <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/848>. Acesso em: 11 set. 2023.

Às horas aprazadas fomos à grande missa. Dizer que a música vocal e instrumental redobrou de esmero, energia e possança, e que nestas duas horas reproduziu e concentrou toda a magia das noites anteriores, é dizer uma coisa que todos sentiram. [...] No acompanhamento notavam-se os maviosos acordes e suspiros de uma flauta e de uma clarineta. Esta era a do Sr. Colás, o nosso antigo e hábil professor; a flauta, do Sr. Luís da Rocha Santos, pajem feliz e digno desta corte de harmonia. O Sr. [Domingos] Tribuzi esteve excelente, a ponto de excitar ciúmes no grão-vizir Jafar, que por pouco, dizem, lhe manda, e sem a rainha saber, o mimo fatal do cordão de seda (LISBOA, 1992: 55).

Desde o final dos tempos coloniais, os festejos católicos disseminaram-se por todo o Maranhão, incluindo povoados e comunidades quilombolas. Alguns deles, além dos já mencionados, são: Nossa Senhora da Conceição (em São Luís, recebeu uma composição de Sérgio Marinho); Santa Filomena – homenageada com obra de Leocádio Rayol (1849-1909) e editada por Carvalho Sobrinho (2011) –; Santo Antônio (o de Paço do Lumiar é realizado desde o século XIX); São José de Ribamar (no município homônimo); São Raimundo dos Mulundus (Vargem Grande); São Sebastião (Codó); São Marçal (cultuado mesmo sem reconhecimento pela Igreja); São Pedro, São Benedito; Santa Helena; Sant’Ana; e o Festejo do Divino Espírito Santo – em especial o de Alcântara (Fig. 4), cujo sincretismo, simbolizado pelas caixeiras (mulheres que tocam um tipo de caixa específica do local), o torna único.



Fig. 4. Caixeiras em frente à Igreja do Carmo durante a Festa do Divino em Alcântara.

Fonte: Paulo Soares *apud* Morena (2022: 1).

Mesmo sob o desconforto em relação aos festejos populares, havia membros da Igreja Católica que se esquivavam desse protocolo. Esse é o caso do padre Dionísio José Algarvio (1870-1938), natural da Ilha Terceira nos Açores e pároco da Igreja de São João Baptista de São Luís no primeiro quartel do século XX. Além de ceder sua igreja para eventos “profanos” (não-eclésiásticos), atuou como regente de coro em locais como o Grêmio Littero-Recreativo Português e a Escola S. Luiz Gonzaga. Nas festas para Santa Cecília, padroeira dos músicos, contava com a “Orquestra”⁶ dos Irmãos Parga, dentre os coletivos da época. Outros sacerdotes que mantiveram grupos musicais fora dos templos católicos foram o padre Delfino da Silva Júnior (1910-1982), regente do coro da União de Moços Católicos na década de 1930 – chamado “Schola Cantorum” – e pároco da freguesia de Timon a partir de 1938; e o padre José Manoel de Macedo Costa (1930-), líder da Orquestra Carlos Gomes em Colinas nas décadas de 1950 e 1960. Acrescentamos Newton de Carvalho Neves (1896-1975), natural de Codó e que estudou no Seminário de Santo Antônio, em São Luís. Ao atuar como pároco em Itapecuru-Mirim, apaixonou-se por uma jovem e casou com ela em 1925, fato escandaloso na época que ocasionou sua expulsão da Igreja. Ele teve relevante atuação como educador, fundando instituições de ensino em diversos municípios maranhenses (SANTANA, 2016: 145). Paralelamente, era flautista, deixando composições hoje disponíveis no Acervo João Mohana do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM), cujos documentos foram digitalizados em projeto coordenado pelo prof. Guilherme Ávila⁷ com apoio da FAPEMA.

Com a constituição *Sacrosanctum Concilium* em 1963 – Concílio Vaticano II – e subsequente abertura do repertório litúrgico às particularidades regionais, um maranhense destacou-se ao compor acompanhamentos musicais para Salmos da Bíblia em gêneros como baião, “xote” (*schottisch*) e frevo: Jocy Neves Rodrigues (1917-2007). Natural de Tutóia, formou-se pelo Seminário de Santo Antônio, em São Luís, passando por diversos municípios maranhenses ao longo de sua carreira eclesiástica. Foi professor de música e regente do Coral da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), criado em 1973, pelo qual excursionou por diversas capitais brasileiras (MARQUES, 2015: 22). Deixou um estudo intitulado *Escalas modais da folcmúsica do Maranhão no caroço de Tutóia* (1983), registrando canções da dança do caroço de sua cidade natal através dos modos gregos, em metodologia típica da musicologia comparada.

Nas últimas décadas, surgiram diversas igrejas cristãs não católicas com número crescente de fiéis. Doutrinas como a Batista, Adventista, Presbiteriana, Assembleia de Deus e Pentecostal, entre outras, adotam músicas do gênero *gospel* nos cultos, criando uma demanda pela aprendizagem. Certas igrejas possuem funções específicas de

⁶ O termo vem entre aspas aqui porque era utilizado em jornais no sentido de um grande grupo camerístico, não correspondendo, portanto, à convenção estabelecida na área de Música, que conta com quatro naipes.

⁷ Página das produções do prof. Newton Neves: <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/829>. Acesso em: 11 set. 2023.

regente, diretor musical e professor de música, tendo sido foco de pesquisas recentes na subárea de educação musical no tangente à aprendizagem. No Maranhão, há diversos grupos corais e camerísticos mantidos por igrejas cristãs que contam com estrutura e quantidade de integrantes significativa. Alguns exemplos são os corais da Assembleia de Deus em Imperatriz, Bacabal (Fig. 5), Maracaçumé, Lago da Pedra, Luís Domingues, São João do Paraíso e São Luís; da Primeira Igreja Batista de São Luís e de Central do Maranhão; da Igreja Batista Memorial de Imperatriz e da Igreja Batista Parque Alvorada de Timon; e das orquestras Adventista Central de São Luís e da Assembleia de Deus de Imperatriz.



Fig. 5. Coral Harmonia Celeste da Assembleia de Deus de Bacabal, fundado em 1947, em registro de 2017. Fonte: Maestrina Cremilda Veras de Oliveira (apud SANTIAGO, 2017: 1).

3. Toadas: ancestralidade africana

Com base nos registros anteriormente mencionados, a presença de instrumentos musicais provenientes da África remonta ao século XVIII. Nesse momento, a Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão (1755-1778), criada para fomentar a economia local por intermédio do tráfico de africanos na condição de escravizados, deu início à vinda em massa desses povos mesmo, gerando uma profunda transformação étnica na sociedade local, então composta em maioria por indígenas originários e caucasianos (MEIRELES, 2006: 49). Em sua pesquisa, Marinelma Meireles estima que quase 65% dos cerca de 79 mil habitantes da capitania do Maranhão no final do século XVIII eram pretos ou pardos (MEIRELES, 2006: 75-76). Outro dado interessante da historiadora, baseado em sua análise dos livros avulsos do Termo de Visita do Senado da Câmara, diz respeito à proveniência dos africanos que aportaram no Maranhão entre os anos de 1779 e cerca de 1797, sintetizada adiante (Tabela 2):

	Proveniência	Quantidade	Proporção
Interna	Pernambuco	3.680	12,78%
	Bahia	2.976	10,34%
	Rio Grande do Norte	212	0,74%
	Ceará	79	0,27%
Externa	Bissau	10.458	36,33%
	Cacheu	7.196	25%
	Angola	3.378	11,74%
	Moçambique	371	1,29%
	Benguela	211	0,73%
	Costa da Mina	184	0,64%
	Malagueta	40	0,14%

Tab. 2. Tráfico de africanos escravizados que aportaram no Maranhão entre 1779 e 1797/1799. Fonte: Meireles (2006), com alterações pelo autor.

Tais dados, mesmo representando um recorte de apenas duas décadas⁸, nos permitem reforçar algumas conclusões acerca da ancestralidade africana no Maranhão. Kazadi wa Mukuna, em estudo sobre o bumba-meu-boi local, afirma que essa manifestação deve ter surgido com o ciclo do gado, iniciado na Bahia e em Pernambuco (MUKUNA, 2003: 12). A Tabela 2 mostra-nos que são justamente esses os portos brasileiros a ceder mais pessoas escravizadas ao Maranhão. Outra questão diz respeito à procedência da África: Bissau e Cacheu, que juntas correspondem a mais de 61% dos africanos que aportaram no Maranhão, são localizadas no atual Guiné-Bissau. Segundo Meireles (2006: 78), a origem dos navios de tráfico que aportaram nos demais portos do Brasil, com exceção de Belém, eram de Benguela, Cabinda e Luanda, portanto, da Angola. Essa seria uma razão pela qual a cultura de matriz africana no Maranhão é peculiar em relação àquelas existentes na Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pará e Rio Grande do Sul, entre outras localidades.

Apresentar uma diversidade real de manifestações de ancestralidade africana no Maranhão foge aos limites de nossa pesquisa, pois além de boa parte das informações serem de natureza oral, o registro ou mesmo relato de grande parte do território maranhense inexistente. Tal fato poderia ser atenuado se o Governo do estado mantivesse um sistema de informações e indicadores culturais com mapa cultural – ferramenta prevista no Plano Estadual de Cultura atualmente vigente (2015-2025). Assim, vamos nos ater aos dados disponíveis na oportunidade. O bumba-meu-boi, símbolo maior

⁸ Mais duas questões que não permitem a tais dados serem “definitivos”: não acrescentamos as 2.116 pessoas sem registro de procedência; e as embarcações clandestinas, naturalmente, não constam nos registros.

da identidade cultural⁹ do Estado hoje – e que ocupou a lacuna deixada pela “Atenas brasileira”, um projeto malsucedido da elite local – passou por percurso similar ao do samba, da capoeira, do maracatu e do congado, entre outros, sofrendo perseguição, repressão e proibição, fenômeno visto em toda a América Latina em relação à cultura de matriz africana (FERREIRA, 2020). A partir da década de 1960, por meio de “brincadeiras”¹⁰ realizadas em espaços que antes lhe eram proibidos – como as apresentações na Praia de Botafogo, Rio de Janeiro, em 1960, e no Palácio dos Leões, sede do governo do Maranhão, em 1966 – o bumba-meu-boi foi conquistando respeito e espaço. Sua associação com o período junino, existente desde o século XIX, levou à consolidação de políticas culturais no sentido de patrocinar brincadeiras no mês de junho. Contudo, denunciemos o *lobby* político e eleitoral que tem norteadado a condução desses eventos pelos órgãos gestores da Cultura, principalmente do Governo do estado, gerando desigualdade entre os coletivos, descontinuidade ao fomento e a impossibilidade de gerar um desenvolvimento sustentável da cultura aos moldes do que preza a *Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais* (UNESCO, 2005).

O enredo do bumba-meu-boi maranhense conta com personagens que representam os segmentos sociais do período colonial: africanos, indígenas e colonos¹¹. Segundo Mukuna (2003: 21):

Em termos mais precisos, o bumba-meu-boi é uma mobilização coletiva de retaliação feita pelos membros oprimidos da sociedade, denunciando e ridicularizando seus opressores. [...] Ao mesmo tempo que o bumba-meu-boi permite a seus brincantes exteriorizar as agressões por meio de uma crítica bem-humorada de suas sanções sociais, ele também permite, na atualidade, a oportunidade de expressar profunda devoção a São João, São Pedro e São Marçal.

Assim como nas demais manifestações indígenas e de matriz africana, o bumba-meu-boi é um amálgama de elementos artístico-culturais: indumentárias/vestimentas, dança, representação cênica e música. Interessante é o fato de que, na atualidade, há uma convenção de similaridades estilísticas entre os coletivos de bumba-meu-boi chamadas “sotaques” e que foram estabelecidas ao longo do tempo. São elas (Tab. 3):

⁹ A origem do bumba-meu-boi é disputada por maranhenses que desejam enfatizar esse pertencimento. Mukuna (2003: 12) defende que ele surgiu com o ciclo do gado, portanto, na Bahia ou em Pernambuco. A menção mais antiga que encontramos foi utilizada como pseudônimo no *Diário de Pernambuco* (1827: 4), sucedida pela menção “bumba meo boi” em um jornal baiano (SENTINELLA DA LIBERDADE, 1831: 51). No Maranhão, o registro mais antigo é de uma ocorrência policial da Prefeitura da Comarca de São Luís de 21 de abril de 1839 (APEM, 2021).

¹⁰ Termo utilizado pelos participantes de grupos de bumba-meu-boi em referência a suas apresentações.

¹¹ Para maiores informações, recomendamos a leitura do Dossiê elaborado para reconhecimento do bumba-meu-boi como patrimônio imaterial brasileiro (IPHAN, 2011).

Sotaque	Local atribuído	Características sonoras	Exemplos de grupos
Zabumba	Litoral ocidental maranhense (Guimarães)	Instrumentação: zabumba, tambor-onça, pandeirito, tambores de fogo; Andamento movido, célula rítmica identitária quaternária simples	Boi de Guimarães, Boi de Leonardo, Boi de Lauro
Matraca da Baixada ou Pindaré	Baixada maranhense	Instrumentação: pandeirões, caixas, maracás, tambores-onça; Andamento cadenciado, admite diversas variações rítmicas nos pandeirões	Boi de Pindaré, Boi Unidos de Santa Fé, Boi Linda Jóia de Jacaré
Matraca da Ilha ¹² ou “Matraca” apenas	Ilha de São Luís	Instrumentação: pandeirões, matracas, maracás, tambores-onças, maracá do Amo (de metal); Andamento movido, célula rítmica característica com sobreposição binária e ternária	Boi de Maracanã, Boi da Pindoba, Boi da Maioba
Costa de mão	Litoral ocidental maranhense (Guimarães)	Instrumentação: pandeiros menores (sem platinelas), maracás, caixas e tambores-onça; Andamento moderado, célula rítmica identitária binária simples	Boi de Cururupu, Boi de Eliézio, Boi Brilho da Sociedade
Orquestra	Região do Rio Munim (Rosário)	Instrumentação: metais, percussão maranhense variada; Andamento variável	Boi Novilho dos Lençóis, Boi de Nina Rodrigues, Boi de Morros
Alternativo ¹³	Ilha de São Luís	Instrumentação: metais, cordas dedilhadas, percussão maranhense variada; Andamento variável	Boi Pirlampo, Companhia Barrica, Companhia Encantar

Tab. 3. Tipos e características sonoras dos sotaques no bumba-meu-boi do Maranhão.

Fonte: acervo do autor, em 2023.

Em *Bumba-meu-boi do Maranhão* (LIMA, 1969), o maestro João Carlos Dias Nazareth (1911-1986), encarregado da transcrição das toadas – termo referente às canções de bumba-meu-boi – representativas de grupos da época, demonstra o reconhecimento de três sotaques: Zabumba, Matraca (posteriormente dividido em “da Baixada” e “da Ilha”) e Orquestra. Ainda, é interessante observar que, segundo Cerqueira (2016), as toadas registradas na Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938 – gravações pioneiras – possuem aspectos instrumentais e rítmicos que não se enquadram nos sotaques da atualidade, possuindo andamento e célula rítmica identitária mais próximos aos da capoeira de Angola.

¹² Um estudo organológico e de análise rítmica e interpretativa desse sotaque foi elaborado pelo baterista e professor Rogério Leitão (2022).

¹³ Em diálogo com Letícia Conceição Martins Cardoso, a pesquisadora afirma que determinados grupos já se autodenominam “alternativos”, fato que justifica a inclusão desse tipo de sotaque.

Sobre a gravação dos coletivos, vários estúdios de São Luís especializaram-se na captação, mixagem e masterização de toadas, obtendo um padrão sonoro peculiar. Boa parte dos grupos que participam dos festejos juninos gravam anualmente e publicam os fonogramas na internet, gerando uma indústria fonográfica local. Antes da década de 1990, devido às limitações dos estúdios maranhenses, os grupos precisavam ir a outros estados para gravar – processo penoso tanto pela viagem quanto à artificialidade do ambiente de estúdio.

Dando continuidade às demais culturas de matriz africana no Maranhão, temos o tambor-de-crioula, uma roda de dança acompanhada pelo “cantador”¹⁴ e três tambores: meião, que inicia a toada e faz o *ostinato* principal; crivador, em contraponto ao meião e que admite algumas variações rítmicas; e tambor grande ou rufador, utilizado para improvisação de frases rítmicas. Há, ainda, um bloco de madeira tocado na base desse último, chamado “matraca” – e que é diferente do instrumento homônimo do bumba-meu-boi. O musicólogo Joaquim Santos Neto, a convite do antropólogo Sérgio Ferretti, elaborou um estudo com ilustrações sobre a construção dos tambores e tipos de ataque utilizados, transcrição em partitura das melodias, letra e rítmica da parelha – termo referente ao conjunto de tambores – incluindo possíveis variações rítmicas (SANTOS NETO, 1995). Sua opção foi pela notação em métrica binária composta, auxiliando especialmente o registro das melodias das toadas. Contudo, acreditamos ser oportuno pensar em gesto musical, fazendo uso de uma notação espacializada semelhante à adotada por compositores como Luciano Berio. A rítmica do tambor-de-crioula não é pensada por subdivisões métricas, sendo mais próxima da descrição de “ritmos cruzados” de Simha Arom proposta para as sonoridades de culturas da República Centro-Africana:

Contraponto rítmico (ou polirritmia) está relacionado a instrumentos sem altura definida assim como contraponto melódico (ou polifonia) está para vozes e instrumentos com alturas definidas. Na África Negra, esse tipo de contraponto é gerado essencialmente pelos chamados ‘ritmos cruzados’, ou seja: diferentes padrões rítmicos justapostos entre eles. O princípio do *ritmo cruzado* (um termo aparentemente introduzido por Percival Kirby) envolve a combinação de duas ou mais figuras rítmicas numa maneira que eles se cruzam ao invés de coincidir. Há momentos em que algumas figuras se correspondem, mas o padrão geral do *ostinato* criado enfatiza seus pontos de divergência mais do

que aqueles de conexão. Esse fenômeno é produzido independentemente da quantidade de instrumentos de percussão que tocam juntos, não importa quantos (AROM, 2004: 42, tradução nossa)¹⁵.



Fig. 6. Tambor-de-mina registrado durante a Missão de Pesquisas Folclóricas. Fonte: Luiz Saia, 1938.

Na mesma tradição, há o tambor-de-mina (Fig. 6), que permanece intimamente ligado à devoção espiritual e mantém sua prática em terreiros – com acesso mais restrito em relação ao tambor-de-crioula de hoje, que pode acontecer em ruas, salões e locais fechados. A ancestralidade africana é evidente nessa manifestação, abrigando diversas etnias ou nações, principalmente Jeje e Nagô. Em Codó, município tido como originário, o tambor-de-mina é chamada de “terecô” e mantém traços da cultura Banto (nações Angola e Cabinda). Em São Luís, temos a Casa de Nagô e a Casa das Minas (nação Jeje), ambas sem continuidade ritualística devido ao falecimento de suas mães-de-santo sem deixar herdeiras espirituais. Em atividade seguem a Casa Fanti Ashanti e inúmeros terreiros, vários ainda não catalogados por pesquisadores. Paço do Lumiar, que

¹⁵ Original: “Rhythmic counterpoint (or polyrhythm) is to unpitched instruments as melodic counterpoint (or polyphony) is to voices and pitched instruments. In Black Africa, this kind of counterpoint is essentially made up of so-called ‘cross-rhythms’, i.e., of different rhythmic patterns interweaving with each other. The principle of cross-rhythm (a term apparently introduced by Percival Kirby), involves the combination of two or more rhythmic figures in such a way that they cross rather than coincide with one another. There are nonetheless moments when the different figures correspond, but the overall *ostinato* pattern that is created emphasises their points of divergence or their oppositions rather than their points of connection. This phenomenon is produced whenever several percussion instruments play together, no matter how many”.

¹⁴ Termo utilizado em referência ao cantor principal dos grupos de bumba-meu-boi e tambor-de-crioula.

realizou um mapeamento cultural em função da primeira Lei Aldir Blanc, registrou cerca de duzentos terreiros¹⁶ – dado que nos leva a imaginar uma quantidade considerável de espaços dedicados à religiosidade africana em todo o estado. Porém, denunciamos a intolerância e vandalismo que persistem contra tais manifestações, a exemplo do recente acontecimento no terreiro de Dom Miguel, no bairro Anjo da Guarda de São Luís (G1 MA, 2023: 3). Como referência de pesquisas sob um ponto de vista antropológico, salientam-se os autores Sérgio Ferretti, que dedicou sua vida ao tema, e Mundicarmo Ferretti.

Em abordagens ligadas à área de Música, temos o estudo de Gustavo Pacheco (2004), que apresenta uma tentativa pioneira de transcrição em partitura da rítmica do tambor-de-mina, que conta com quatro instrumentos de percussão: tambor-guia e contra-guia, ambos semelhantes ao rufador do tambor-de-crioula; o ferro (um “sino” de metal); e a cabaça. No terecô, utiliza-se um quinto instrumento chamado “tambor da mata”, ausente na tradição Nagô. Aprofundando essa abordagem, temos a pesquisa de José Ricardo Galvão (2021), estudo de caso em um terreiro que traz a representação em partitura com vídeos em mosaico dos toques instrumentais. O percussionista detalha quatro “sotaques” com suas respectivas estruturas rítmicas identitárias: mina cadenciada, mina dobrada, mina corrida e mina valseada.

Outra tradição de matriz africana é o cacuriá, dança com coreografias diversas e toadas que apresentam considerável variedade de andamento e padrões rítmicos, assim como observamos na dança do caroço de Tutóia. Sobre a origem dessa palavra, segue uma nota jornalística de 1876 sobre o contexto cultural de Caxias, com autoria do pseudônimo “Elle”:

É verdade que esta terra não fornece lá muita matéria para encher e recheiar uma missiva, mas o negócio bem respingado, sempre dará para fazer-lhe a vontade, e obrigar assim o seu conceituado jornal a ocupar-se desta terra, que já foi rainha, e que nada descobrindo no futuro, como o histórico Portugal – *dorme à sobra de seu passado*, pois o presente é bem precário. A não serem alguns *cacuriás* e *quartos*, que traduzem perfeitamente o estado de abatimento moral a que tem chegado o povo pequeno desta cidade [...] A posto que v. não sabe o que significam estes dois nomes que falo? Pois eu lhe explico. Chamam aqui *cacuriá* o que por lá chamam *samba*, e *lê-lê-ladrão*. Reúnem-se mulheres perdidas, homens dados a vícios e dão princípio a um *honesto* divertimento ao som de uma viola, e sob a inspiração da *branca*, que acaba por tirar os últimos visos de razão a essa pobre gente (ELLE, 1876: 1).

Além da atribuição pejorativa a termos que se referem a manifestações da cultura de descendência africana, a palavra “samba” é bem simbólica, indicando um sentido diferente da convenção atual; junto a “cacuriá”, remete à prática cultural de

¹⁶ Informação obtida junto ao Secretário de Cultura, Esporte e Lazer do município, Jocileno Gouvea Ribeiro.

pretos e pardos. Outros termos presentes em documentos do contexto maranhense são: pândega, pandorga, chinfrim, fandango¹⁷, macumba, batuque, maxixe, chegança, congo e pajelança¹⁸.

Concluimos essa seção informando que o cacuriá, junto a outras manifestações de ancestralidade africana no Maranhão como lelê de péla-porco, forró de caixa, baralho, caninha verde, dança do Lili, casinha da roça, reisado, denagô, lodé, salameu (PESSOA *et al*, 2022) e as caixeiros do Divino Espírito Santo de Alcântara – dentre os que tomamos conhecimento – ainda não contam com estudos próprios da área de Música. Outra questão importante é o fato de que a ancestralidade africana se faz mais presente no norte do Maranhão, pois a região ao sul, chamada genericamente de “Pastos Bons” até meados do século XIX, teve sua ocupação por bandeirantes vindos principalmente de Pernambuco, Bahia e São Paulo. Essa diferença étnica é uma das razões pela qual existe uma demanda histórica e cultural pela criação do estado do “Maranhão do Sul”¹⁹.

4. *Schottisches*: música popular urbana

Inicialmente, cabe uma consideração acerca do termo “popular”, convencionado hoje em referência a um tipo de prática e repertório que, em incontáveis situações, não expressa fielmente o sentido desejado. Não há pretensão de abordar esse complexo debate de maneira aprofundada, mas apenas tecer breves reflexões visando a um melhor entendimento do contexto musical maranhense no presente estudo. Ikeda (2013), ao abordar o que chamou de “saberes populares”, atribui o termo a práticas culturais de tradição oral sem incluir a cultura de massas, aproximando-se mais das tradições que abordamos sobre povos indígenas e de ancestralidade africana. O autor alerta que o uso indiscriminado da cultura popular para fins de exploração política, econômica e turística coloca em risco a permanência desses saberes – questão inclusive presenciada no contexto maranhense.

Já a cultura *pop*, com seu embrião na massificação – e que também faz uso da palavra “popular” – é defendida por autores como Edgar Morin e Andreas Huyssen (*apud* SARMENTO, 2006): a cultura de massas asseguraria a presença da Arte na vida das pessoas através da ampliação do acesso à produção cultural, e sua natureza globalizante leva à apropriação e transformação de manifestações culturais de diferentes povos, locais e épocas. Everardo Rocha destaca a sociabilidade que a cultura de massas pode gerar

¹⁷ Termo referente a uma dança de origem portuguesa, também o localizamos com o sentido de “batuque”.

¹⁸ Apesar da origem indígena dessa palavra, encontramos mais referências à atuação de pais-de-santo.

¹⁹ Em análise da coleção do saxofonista Alfredo Aquino Maranhão (1909-2001), atualmente em posse do Museu Histórico de Carolina, encontramos panfletos da cidade com o texto: “Maranhão do Sul – a luta de um povo”.

em um aspecto identitário, através dos “nichos” – coletivos que “consomem”²⁰ produtos culturais de natureza estética semelhante:

[...] em vez de uma visão “psicológica”, “comportamental” e “individualizante” do consumo ou do consumidor, a tendência expressa pela Comunicação em Massa (instrumento poderoso de socialização para o consumo) é a de uma “antropologia” do pertencimento a grupos, castas, totens, famílias, linhagens ou alguma outra forma qualquer de unidade sociológica (ROCHA, 1995:172).

Outro uso do termo “popular”, apelativo ao que “vem do povo”, está presente na tentativa de José Ramos Tinhorão em adotar o materialismo dialético como fundamento para sua narrativa historiográfica da produção musical brasileira. Na análise de Javan Girardi (2015: 2):

[...] Tinhorão encaminha seu pensamento para uma eterna luta de classes, que transfere suas forças ao espectro da cultura no Brasil, onde só era autêntica a produção artística vinda da classe pobre e “genuinamente brasileira”, sem influências estrangeiras, nem desvirtuada pelo mercado cultural da época. Tinhorão dava ênfase, portanto, às criações regionalistas e territorializadas como as músicas do sertão nordestino e do interior do Brasil – classificando, assim, essa cultura como *popular* – e vendo com certo preconceito o que era produzido nas grandes capitais, por estarem impregnadas de “estrangeirismos” e estarem submissas ao mercado da *elite*.

Enfim, observa-se a conotação que carrega a sigla “MPB”, nascida na década de 1960, segundo Marcos Napolitano (2007), cujo uso não se refere à produção musical popular brasileira como um todo, mas a um grupo seletivo de compositores, intérpretes e repertório. O historiador indica que essa visão advém do conceito de “linha evolutiva” da MPB proposto por Caetano Veloso, publicado na *Revista Civilização Brasileira* em 1966 e difundido a partir de então (NAPOLITANO, 2007: 100). Sobre o movimento Jovem Guarda, excluído do conceito de MPB na época, Girardi (2015: 9) complementa:

É evidente que essa elitização da MPB perpassou – e chega com a mesma força nos dias de hoje – por um discurso de um grupo muito específico. Afinal, se a predileção da qualidade fosse de livre escolha, como poderia a MPB ter o *status* de popular se o alcance da Jovem Guarda, de acordo com Napolitano, foi muito superior? Para maquilar esta discrepância numérica, criou-se uma explicação preconceituosa e equivocada acerca do público da Jovem Guarda e uma supervalorização dos consumidores da MPB.

²⁰ O verbo “consumir”, recorrente em estudos de comunicação social sobre práticas musicais, ainda causa estranheza para nós, das artes em geral e da música em particular, pois provoca um distanciamento do sentido simbólico e imaterial que defendemos para a produção artístico-cultural.

Ao notar essas breves ilustrações sobre o uso do termo “popular” na historiografia musical brasileira, justificamos que nenhuma dessas concepções é integralmente adequada aos achados de nossa pesquisa. Enumeramos adiante algumas características gerais observadas:

- O repertório que deu origem à música popular urbana do Maranhão provém tanto das elites – partituras de danças de salão que circulavam em bailes de máscaras e festas da alta sociedade – quanto das camadas sociais desfavorecidas; vários dos músicos que tocavam nesses ambientes passaram por instituições para órfãos, a exemplo da Casa dos Educandos Artífices. Logo, transitavam em contextos sociais variados porque suas habilidades eram necessárias – o que não implica em mobilidade de classe social;
- Na ausência de fonogramas, a prática da música popular também envolvia a leitura de partituras, não sendo a “musicalidade letrada” restrita à produção musical “erudita” – qualificação inclusive inexistente no século XIX. Em complementação, revisitando John Rink (2012), a notação musical não subsidia todos os saberes necessários à sua materialização em sonoridades, fazendo com que mesmo a música de tradição escrita dependa, em boa parte, da oralidade;
- Relacionado em parte ao fato anterior, vários músicos que tiveram acesso à música escrita atuavam tanto em contextos característicos da música popular urbana quanto em produções musicais de teatros e salas de concerto até meados do século XX – a exemplo das bandas de sopros e percussão, convocadas para completar orquestras;
- Sobre identidade e territorialidade musical, existe um julgamento de valores no qual as produções esteticamente próximas das manifestações que o Estado dita como símbolos da identidade cultural são dignas de maior “legitimidade”. Tal fato, além de encobrir o real universo da diversidade musical local, exclui pessoas, coletivos e produções que não se identificam com essa política cultural autoritária, além de gerar uma valoração sobre quais grupos e produções representam a “tradição” – desconsiderando o caráter dinâmico da cultura, no qual os próprios grupos definem o que é tradição ou inovação;
- A falta de infraestrutura, de instituições que acolhem músicos profissionais e de um mercado musical estável gerou e ainda acarreta a evasão de musicistas para outras praças. Para exemplificar, na época em que a música escrita era recorrente, o Maranhão nunca dispôs de uma tipografia musical, fazendo com que compositores locais tivessem de enviar suas partituras para impressão em outras localidades do Brasil e do exterior. Na era da indústria fonográfica, o primeiro estúdio foi criado apenas em 1984, e ainda assim não possuía estrutura suficiente para atender a boa parte da produção musical da época, levando músicos e coletivos a gravar e produzir em outras praças.

Prosseguindo, salientamos que mesmo com uma suposta semelhança na trajetória da música popular urbana maranhense com a realidade de outras localidades do Brasil, a falta de documentos impede-nos de fazer afirmações seguras. Começaremos, então, por um registro de compra da Capitania do Maranhão: “Em 1796, o Maranhão importava da metrópole, entre outros diversos artigos, os seguintes instrumentos musicais com os respectivos valores: 6 rabecas a 3\$200; 1 rabecão a 32\$000; 1.123 violas a \$600 e 389 violas pequenas a \$300 réis” (SOUSA, 1970: 58).

As “rabecas” (termo na época referente aos atuais violinos) e o rabecão (violoncelo) certamente se destinaram a um grupo musical fixo sob proteção do Governo, a exemplo do Cabido da Sé. Já a numerosa quantidade de violas – referência nesse contexto a instrumentos de cordas dedilhadas – sugere uma distribuição para a população local. Com base em jornais maranhenses do século XIX, as violas eram mencionadas apenas em contextos de pessoas pobres, pretos escravizados ou forros, caracterizando-a como um instrumento próximo à perspectiva do “popular” de Tinhorão. Um exemplo: “N’um cortiço da rua das Hortas continua a haver samba de viola com cantarolas, que impedem a vizinhança de conciliar o sono, pois o barulho que se faz lá é atordoador, infernal” (PACOTILHA, 1883: 3).

Em Caxias, um raro relato no qual a viola aparece em destaque, ajudando pessoas em condição de miséria: “Os cegos Antonio Reverdosa e José Pereira não vivem puramente de esmolas: o primeiro com a sua rabeca e o segundo com a viola tocam e cantam diversas modinhas brasileiras, recebendo por isso pequenas pagas com as quais vão remindo suas necessidades” (MATTOS, 1860: 350).

Em outros casos, encontramos menções à instrumentação que, além das violas, pode possuir violões, rabecas, pandeiros, maracás, caixas, instrumentos de sopro melódicos (flauta, clarineta, fagote e oficlíde) e harmônicos (gaita ou harmônica), sempre junto a “cantorias”. Já os gêneros musicais citados possuem caráter de dança: valsas, quadrilhas, *gallops* e bumba-meu-boi. Tais características remetem ao que se chama hoje de “choro”, ou seja: à produção musical urbana instrumental brasileira emergente na mesma época em Belém, Recife, Salvador e Rio de Janeiro, entre outras localidades. Segundo Raimundo João Costa Neto (2015: 114-115):

Para a maioria dos autores historiógrafos pesquisados, o amálgama musical produzido pela mistura das matrizes europeia e negrodescendente é o eixo principal para fundamentar o surgimento do choro no Rio de Janeiro no último quartel do séc. XIX. Como vimos na parte histórica do trabalho, o Maranhão também foi palco desse entrelaço [...] também houve um processo de formação do choro no Maranhão no período entre o final do séc. XIX e início do séc. XX. Provavelmente, houve processos semelhantes em outros centros urbanos do Nordeste e Norte do país.

Na atualidade, o choro maranhense tem se desenvolvido a partir de grupos longevos, como o Regional Tira-Teima e o Instrumental Pixinguinha, além de coletâneas de partituras de autores locais, subsidiadas por processos de edição musical com aparato crítico. Esse é o caso do livro *Choros Maranhenses*, publicado pelo flautista José Alves Costa (2012). Numa perspectiva sociológica, destaca-se a *Chorografia do Maranhão* de Ricarte Santos (2018), que conta com depoimentos e entrevistas de cinquenta e quatro chorões contemporâneos.

Desde o final do período Colonial, as fanfarras e bandas de sopros e percussão têm desempenhado papel central nas práticas musicais do Maranhão. O registro mais antigo sobre uma banda local, pertencente ao Corpo de Linha da Província, provém de uma portaria de 1821 que informa os soldos do Pequeno Estado Maior com as seguintes funções:

Praças	Soldos por dia
Sargento Ajudante.....	400
[...]	
Pífanos.....	160
Mestre da Música.....	400
Músicos.....	240

(CONCILIADOR DO MARANHÃO, 1821: 3)

Se considerarmos que até a primeira década do século XIX o Piauí fazia parte da Capitania do Maranhão, podemos acrescentar os relatos de Louis-François de Tollenare e Henry Koster, viajantes acolhidos pelo coronel Simplício Dias da Silva (1773-1827) em Parnaíba e que relataram a estadia em publicações posteriores. O primeiro informa-nos: “É perto de Parnaíba que se acha a magnífica propriedade do sr. Simplício Dias da Silva, um dos mais opulentos particulares do Brasil. Calcula-se em 1.800 o número dos seus escravos” (TOLLENARE, 1905: 102-103).

O segundo acrescenta uma “banda de música composta por seus escravos, alguns dos quais educados em Lisboa e Rio de Janeiro” (KOSTER, 1942: 237-238). Dawn Bennett, em seu estudo sobre a história da profissão de músico, afirma que nas Cortes da Europa “muitos deles tocavam atrás de uma cortina para separá-los da nobreza” (BENNETT, 2010: 37, tradução nossa)²¹, personificando um preconceito que existe até hoje. Assim, é provável que o contexto na mansão de Simplício Dias fosse semelhante. Em uma época de músicos na condição de escravizados, mendigos ou “chinfrineiros”, é certo que um posto de soldado músico, com proteção institucional, era um sonho a ser alcançado.

²¹ Original: “Many performing musicians were separated from the nobility by a curtain behind which they performed”.



Fig. 7. Registro visual mais antigo que encontramos da Banda da Polícia Militar (PMMA).
Fonte: J. Faria na Revista do Norte (1904: 46).

Com base na legislação, a banda da Polícia Militar do Maranhão (Fig. 7) teria sido criada por um Decreto Provincial de 16 de setembro de 1851 (CORREIO D'ANNUNCIOS, 1851: 2), sendo à época chamada de "Corpo de Polícia". Entretanto, há menção anterior a um grupo instrumental dessa mesma corporação, que tocou na homenagem ao nascimento do então príncipe Pedro II em 1845 (PUBLICADOR MARANHENSE, 1845: 2). É possível que ao longo do tempo, a banda tenha sido organizada e extinta diversas vezes até se manter como um grupo estável. Seria o mesmo caso da Banda do Exército, atual 24º Batalhão de Infantaria da Selva, que advém do antigo 5º Batalhão de Infantaria. Sob essa última denominação, há uma nota sobre a cessão dessa banda em 1844 para participar de um festejo em Alcântara (PUBLICADOR MARANHENSE, 1844). De maior recuo cronológico, há uma portaria com os soldos da banda do Corpo de Linha da Província de 1821, do período colonial e ligada à fazenda estadual (CONCILIADOR DO MARANHÃO, 1821) – sendo, portanto, mais afim à atual Polícia Militar. Entretanto, não foi possível confirmar se há uma relação direta entre este grupo musical e os mencionados anteriormente.

Por volta de 2017, foi criada a banda do 50º BIS em Imperatriz que, contudo, perdurou por pouco tempo. Já o Corpo de Bombeiros Militar (CBM/MA) teve uma banda em 1905, criada pelo então governador Benedito Leite e extinta no ano seguinte. Foi refundada somente em 1993, mantendo-se em atividade. Outras bandas institucionais

são mantidas por municípios, a exemplo da banda da Guarda Municipal de São Luís. No interior, várias delas foram criadas para dar continuidade à dedicação de falecidos maestros locais, podendo possuir escolas de música associadas. No registro de bandas da Fundação Nacional das Artes (Funarte) de 2016 para o Maranhão, constam 34 bandas municipais.

As bandas civis, por sua vez, dependem dos esforços de maestros e patrocinadores ocasionais, possuindo músicos que atuam voluntariamente no contra-turno de seus empregos. A mais longeva de que temos informações é a Euterpe Cariman, de Caxias, criada por padres em 1844 e mantida até a década de 1940 após a saída do regente de então, Josias Chaves Belleza (1898-1997). Existe hoje uma banda homônima na cidade, mas sem relação direta com a anterior. Acrescentamos que na primeira metade do século XX, Viana se tornou um polo de formação musical, em reforço ao que atesta o padre João Mohana (1925-1995), sacerdote que se dedicou por mais de trinta anos à salvaguarda de documentos musicais do Maranhão, tendo relatado esta atividade no livro *A grande música do Maranhão* (MOHANA, 1974). A maior parte dos músicos das bandas militares da capital, nessa época, era composta por vianenses. Municípios próximos, como Arari, Cajari, Pindaré-Mirim, São Luís Gonzaga e Itapecuru-Mirim, tiveram a contribuição de maestros vianenses. Esse é o caso de José Santana Amorim (1942-): em entrevista²², disse que em Viana só havia três empregos possíveis: pescador, sapateiro e músico. Supomos que tal fato se deve à atuação de diversos professores de música na cidade: Alexandre Rayol (1855-1934), que nas décadas de 1890 e 1900, manteve o Collegio Rayol na cidade; Miguel Dias (1871-1925), proprietário de uma escola de música voluntária na qual passaram mais de cem pessoas; e três gerações da família Lima – Raymundo, Temístocles e Luiz (mestre de José Santana) – professores e regentes.

Nesse contexto, as bandas eram atração obrigatória em festejos religiosos, eventos políticos e comerciais, partidas de futebol e festas populares, como o carnaval. Formações menores eram preteridas em bailes para a elite em ambientes fechados, em navios a vapor e no cinema mudo, esse último existente até 1930. No repertório, vimos menções a adaptações de árias de óperas e peças "ligeiras"²³ de compositores europeus – curiosamente muitas valsas do francês Émile Waldteufel (1837-1915); norte-americanos, com *ragtimes*, foxtrotes e *fox-slow*; brasileiros, incluindo os "sucessos" do Carnaval carioca trazidos, entre outros, por Pedro Gromwell dos Reis (1887-1964), constando tangos/maxixes, sambas e lundus; e maranhenses, com dobrados (muitos em homenagem a personalidades locais) e composições inspiradas em gêneros musicais "importados".

A partir de 1925, surgiram as *jazz-bands*, diferenciando-se por terem instrumentos

²² Entrevista concedida ao autor do presente estudo no dia 2 de outubro de 2021.

²³ Termo referente a obras musicais de curta duração, particularmente a gêneros das danças de salão.

que eram novidade (notavelmente saxofone e bateria), gêneros musicais norte-americanos e, em especial, um ideal de “modernidade” (ARAÚJO, 2020). Nesse contexto, foi de destaque o Jazz Alcino Bílio, grupo criado em homenagem ao violinista falecido precocemente em 1929. Em notícia de jornal veiculada em Manaus, o grupo é referenciado como “uma das mais completas orquestra do norte do Brasil, [...] de cujo quadro já saíram para os melhores conjuntos do Rio e S. Paulo, tais como ‘Chiquinho e seu ritmo’, ‘Carioca e sua All Star’, ‘Milionários do ritmo’ e muitos outros, bons elementos” (JORNAL DO COMMERCIO, 1946: 4). Ele chegou a contar com dois “times”: um de novatos, para se apresentar na capital; e outro com músicos mais experientes, que fazia *tournees*. Sobre o repertório do grupo, Antônio Augusto Brandão pontua que “o Jazz executava um repertório que incluía boleros, rumbas, mambos, chá-chá-chás e outros ritmos caribenhos” (BRANDÃO, 2020: 3), dado importante em relação aos gêneros que circulavam em São Luís. O coletivo também se apresentava pela Rádio Timbira, fundada em 1941 e que, na época, contratava músicos para tocar ao vivo, em *broadcasting* – bem diferente do presente, no qual se limita à reprodução de fonogramas, geralmente vindos de outras praças. Localizamos vários registros de *jazz-bands* em diversos municípios, com destaque para Carolina (Fig. 8), que teve cena musical efervescente durante a primeira metade do século XX.



Fig. 8. Turuna Jazz de Carolina, em fotografia da década de 1940.
Fonte: Acervo do Museu Histórico de Carolina, em 2020.

No fim da década de 1950, diversas bandas passaram a fazer uso de instrumentos

eletroacústicos e amplificados, inicialmente em São Luís e Caxias, locais em que os registros são mais evidentes. Nessa última, alguns exemplos documentados pelo Instituto Histórico e Geográfico de Caxias (IHGC) são Jomar Tempo 3, Josino e os amigos da música, Mário Beleza e Seu Conjunto, e Os Fantásticos. Mais uma vez, o ideal de “modernização” mostra-se presente, proporcionando mais chances de convites e contratações para se apresentar em relação às bandas acústicas – fato que verificaremos mais adiante a partir do depoimento de maestros.



Fig. 9. Capa do primeiro álbum, em LP, da banda Nonato e Seu Conjunto, de 1974.
Fonte: Pedro & 300 Discos (2014).

Inserese nesse cenário o coletivo Nonato e Seu Conjunto (Fig. 9). Fundada oficialmente no dia 15 de novembro de 1963 pelo itapecuruense Raimundo Nonato Rodrigues de Araújo (1936-2010), que também foi regente da longeva banda da Escola Técnica Federal de São Luís (ETF/MA) – instituição que deu origem ao atual Instituto Federal do Maranhão (IFMA) –, a banda lançou cinco álbuns (em mídia física, na época: *Long-Plays* ou LPs) que, em levantamento após o fim da banda, em 1984, havia vendido cerca de 220 mil discos²⁴ – sua discografia está disponível hoje em mecanismos de *streaming*, como Spotify e Deezer. A canção tida como a primeira do coletivo a fazer “sucesso” – isto é, ampla difusão nos meios de comunicação em massa – é “Ana Paula”, criada por Oberdan Oliveira, um de seus nove integrantes. Sobre Nonato, ele também é responsável pela criação do primeiro estúdio de gravação sonora em solo maranhense, o 2F Sonato, em 1984 – ano que personifica a defasagem temporal do Maranhão em

²⁴ Interessante observar que a quantidade de venda de discos é utilizada como critério de “qualidade” na indústria fonográfica, originando-se nos fundamentos da cultura de massa. De qualquer maneira, independente de nossa concordância ou não, é mais sensato tentar compreender o que é avaliado como “qualidade” em contextos específicos de prática e produção musical, opondo-se à pretensão de definir critérios supostamente “universais”.

possuir sua própria indústria fonográfica. Segundo documentos que nos foram passados pelo sr. José Paulo Sousa de seu acervo, em Itapecuru-Mirim, Nonato relata o início do empreendimento: “A gente gravava no quintal, pendurava os microfones no famoso pé de cajá, mas tinha que parar a cada sinal de chuva ou a queda de um cajá” (NONATO *apud* 3, 2, 1, GRAVANDO!, 1989: 1). Oportuno apontar para a versatilidade do músico, que foi regente de bandas de sopros e percussão, integrou conjuntos de música popular urbana, foi produtor musical de estúdio e professor de música. A atual Escola Municipal de Música de São José de Ribamar, da qual foi diretor, leva seu nome em homenagem.

Também na segunda metade do século XX, o título de “cidade da música” passou de Viana para Cajari, cuja história teve início com Marcellino Fernandes Furtado (ca.1890-1963), vianense e flautista do 24.º BIS que, após reformado, se estabeleceu no então vilarejo. Lá, criou uma banda-escola que passou para um de seus filhos e, depois, a Raimundo Pereira Abreu (1934-2022). Em biografia feita por sua filha, o maestro detalha o motivo do fim da banda, permanecendo apenas a escola de música:

[...] a chegada dos grupos eletrônicos acabou com as orquestras de sopro, porque as pessoas deixaram de nos contratar para contratá-los, já que era uma grande novidade e custavam menos. Por esse motivo, a orquestra foi se desfazendo, os músicos saíram para procurar outro meio de ganhar a vida, até que finalmente não tínhamos mais pessoas suficientes para tocar e a banda acabou (ABREU *apud* ABREU, 2016: 80-81).

Depoimento semelhante nos fez o sr. Valdir Abrantes²⁵, trompetista de Guimarães, cidade do Litoral ocidental maranhense, afirmando que a partir da década de 1980, com a facilidade de acesso a instrumentos eletrônicos e radiolas, os convites para tocar diminuíram a ponto de ele ter de buscar outro ofício, dedicando-se desde então à manutenção de um bar. Hoje, a maior parte dos eventos em cidades e povoados do interior do Maranhão têm as radiolas como atração principal, chegando a fazer *tournées* com seus proprietários, que são disc-jóqueis. Atentamos, também, para um fenômeno típico no Maranhão: o apreço pela potência sonora dos equipamentos, que ultrapassa o limiar da dor. Além de ser uma questão de saúde pública, o Governo do estado não demonstra preocupação com o problema, chegando até a patrocinar eventos que infringem leis municipais que regem a matéria.

Um fenômeno que se observa em praticamente todo o estado é a relevância que o reggae, gênero musical caribenho, adquiriu em termos de difusão, a ponto de receber o epíteto de “Jamaica brasileira” – resistindo ao autoritarismo das políticas culturais e à negação por parte dos defensores de uma produção local supostamente “legítima”. O radialista Rogério Costa levanta três hipóteses para a inserção do reggae na sociedade

maranhense durante a década de 1970, tendo a última como mais provável:

[...] na primeira, o reggae teria chegado através de sinais de rádio possibilitados pelas frequências nos navios que aportavam em São Luís. Em segundo lugar, está a ideia de um acesso de profissionais do sexo aos navios e, no envolvimento com os marinheiros, estas recebiam discos internacionais de presente, possibilitando um conhecimento da música ao tocá-la nas suas residências. A terceira versão é a de que a música chegou através de comércio informal de discos na cidade de Belém do Pará, onde colecionadores e produtores de eventos do Maranhão adquiriam discos de músicas internacionais, principalmente do Caribe, para reproduzirem nas festas (OLIVEIRA, 2009: 27-28).

Uma característica curiosa no cenário maranhense é que a difusão do reggae, principalmente em povoados, é preterida por reprodução mecânica em radiolas em relação a *shows* com bandas ao vivo. Há também uma preferência pelo uso de discos de vinil, buscando maior fidelidade sonora ao tipo de mídia física característico do contexto de emergência desse gênero. Tal é a efervescência da cena reggae no estado que existem estúdios especializados na gravação e difusão do gênero em nível nacional, como o Estúdio Central de Reggae²⁶, com artistas e coletivos jamaicanos que vão a São Luís gravar e produzir seus álbuns. Ressaltamos, ainda, a trajetória da banda Tribo de Jah, formada em 1986 pelo vocalista Fauzi Beydon e que possui cinco músicos com deficiência visual. Em plena atividade, sua discografia conta com dezenove álbuns e dois produtos em audiovisual (DVDs)²⁷, podendo ser considerado o coletivo musical maranhense com maior repercussão no cenário brasileiro da música popular urbana na atualidade.

As serestas também constituem um tipo de produção musical popular com ampla difusão local. É possível associá-las às canções “choradas”, acompanhadas por violas em noites de luar, típicas do Maranhão oitocentista. Adiante, fotografia de contexto semelhante publicado na revista carioca *O Malho*, sobre um “grupo de pândegos” em Vitória do Mearim, município da baixada maranhense (Fig. 10):

²⁶ Perfil no SoundCloud: <https://soundcloud.com/centralreggae>. Acesso em: 11 set. 2023.

²⁷ Informações obtidas no portal oficial da banda, em <https://tribodejahoficial.com.br>. Acesso em 11 set. 2023.

²⁵ Entrevista realizada pelo autor do presente estudo no dia 9 de outubro de 2020.



Fig. 10. Imagem de um 'pic-nic' em Vitória do Mearim.
Fonte: Malho (1907:25).

Apesar das serestas compartilharem características da música sertaneja, os rumos que esse último gênero tomou nas últimas décadas, associado ao *country* norte-americano e a um monopólio cultural de produtoras, empresários, meios de comunicação em massa e um núcleo restrito de cantores e compositores, fez com que o chamado “sertanejo universitário” se tornasse um fenômeno das elites econômicas – diferentemente do primeiro. Desde a década de 1990, as serestas maranhenses são conduzidas, em sua maioria, por cantores solo que fazem uso do acompanhamento automático de um teclado arranjador, podendo passar horas ininterruptas – sob risco, inclusive, de comprometer sua saúde vocal. Bruno Azevedo, em seu estudo sobre as serestas ludovicenses – também referenciadas como “música brega” – aponta a existência de um mercado regional desse gênero que conta com gravadoras. Ele acrescenta que esse tipo de produção é visto com descrédito pela elite local, além dos músicos das serestas não terem um espírito de “pertencimento” à cultura maranhense – questões relevantes para pensarmos o debate acerca da identidade cultural:

[...] percebi que os agentes envolvidos com a música brega se excluíam da música maranhense, o que me fez perceber que, para entender o processo de exclusão internalizado pelos próprios artistas, teria de investigar a formação dessa *identidade musical maranhense* a partir da qual eles constroem suas narrativas. [...] Observei que aquilo que se entende como música maranhense é uma tradição construída por diversos interesses, que perpassam tanto o interesse acadêmico pelo folclore, atos afirmativos no período da ditadura militar, discursos modernizadores ao sarneyismo [...], além da literatura de nomes como Josué Montello (AZEVEDO, 2012: 169).

Encerramos a seção com a “Música Popular Maranhense”, que de forma análoga à MPB, estabeleceu uma sigla própria: “MPM”. Sua origem é relacionada ao Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE), movimento voltado a congregar artistas de diversas linguagens, tendo as artes cênicas como eixo, para promover experimentações estéticas híbridas entre a produção artística dos cânones da época e a cultura popular do Maranhão, com ênfase nas de matriz africana. Iniciado em 1972 por iniciativa do teatrólogo Tácito Freire Borralho, segundo Ivan Veras Gonçalves (2016), a música de cena, que até então se caracterizava apenas por elementos estéticos dos cânones estabelecidos, foi o tipo de produção que motivou as experimentações musicais como um todo. A partir desse laboratório, os músicos levaram tais experimentos para a produção musical urbana, adotando como convenção de início do movimento o lançamento do álbum *Bandeira de Aço*, em 1978 (Figura 11). O fonograma conta com interpretações de cinco músicos liderados pelo percussionista José de Ribamar Viana (1947-2016), o “Papete”, de canções compostas por César Teixeira, Josias Sobrinho, Ronaldo Mota e Sérgio Habibe (PAPETE, 1978). Desde então, outros nomes passaram a ser associados à MPM, ampliando o repertório vinculado ao movimento e criando um nicho local de mercado que, naturalmente, se relaciona com a “maranhensidade” ditada pelas políticas culturais do governo local.



Fig. 11. Capa do álbum “Bandeira de Aço”, em LP, de 1978.
Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira (2023: 1).

Por fim, pedimos desculpas por não abordar outras cenas relevantes no contexto da música popular do Maranhão, como a do rock, que conta com bandas ativas em cidades do interior e festivais com convidados internacionais; do samba, possuidor de produção local relevante; do arrocha, semelhante às serestas; da música eletrônica dançante; dos coletivos de cultura tradicional associada a outras localidades, como maracatu, frevo e carimbó; entre as possibilidades. Além das limitações do presente estudo, optamos por abordar as cenas que já foram objeto de estudos mais detalhados – ficando as demais, portanto, como sugestão para futuras pesquisas.

5. Sinfonia: música de concerto

Diversos estudos sobre a música erudita no Maranhão denunciam seu histórico de descontinuidades, entre eles os de Simão Pedro Amaral (2001), Alberto Dantas Filho (2013a, 2013b) e Ana Neuza Ferreira (2014). Em uma crítica publicada há pouco mais de um século, o flautista maranhense Adelman Corrêa (1884-1947) – uma das pessoas que lutou durante toda a vida pela manutenção desse tipo de produção – observa:

O ensino artístico não tem progredido no Maranhão. A sua decadência é notória. Tínhamos uma escola de música e suprimiram-na. [...] Não faltará, é certo, quem diga que não temos professores para os cursos apontados, mas o fato é que somente com a 'prata da casa' o Maranhão mantê-los. Não precisará de ir buscar professores lá fora, por enquanto. [...] Haverá, porém, dinheiro disponível, pelos poderes públicos, para isso? Quando não se quer fazer, a desculpa de que não há dinheiro logo aparece. Quando se quer, o dinheiro corre a jorros, às vezes não se sabe de onde e nem sempre para coisas úteis... (CORRÊA, 1922: 1).

Se esse tipo de produção musical é associado às elites, segundo percepção geral (incluindo acadêmicos que reproduzem esse discurso), por que isso acontece? Talvez seja hora de refletir sobre a real posição da música de concerto na atualidade. Ana Neuza Ferreira, em uma análise socioeconômica do perfil dos estudantes da Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM) Lilah Lisboa de Araújo, conclui que:

[...]os bairros que apresentam maior número de matriculados na EMEM são Anjo da Guarda, Turu e Cidade Operária [...] Consideramos importante registrar que nosso levantamento constatou a baixa incidência de alunos moradores dos bairros considerados nobres de São Luís (FERREIRA, 2014: 137).

Apesar de não dispormos de dados concretos, é bem provável que esse perfil de alunado seja semelhante nas demais instituições de ensino musical do Maranhão mantidas por prefeituras, projetos particulares e ações voluntárias. Essa realidade é análoga às de projetos sociais dedicados ao estudo da música letrada em todo o Brasil, a exemplo do Projeto Guri, Sinfônica de Heliópolis, da Orquestra Maré do Amanhã e do Programa de Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia – NEOJIBA

(MUNIZ, 2016). No contexto maranhense, o professor Raimundo Luiz Ribeiro, ex-diretor da EMEM, manteve um projeto social de ensino de flautas-doce em Morros, na região do Munim, que incentivou a criação da Escola Municipal de Música da cidade, contando atualmente com seis professores estatutários do município (RIBEIRO, 2012: 18). Quando observamos o interesse pelo ensino de música por parte das pessoas de classes desfavorecidas economicamente, compreendemos que boa parte delas acredita em uma oportunidade de melhorar suas condições de vida a partir desse ofício. E como o público-alvo das instituições de ensino musical está mudando, modifica-se também o próprio sentido social da música dita “erudita” – cada vez mais distante das elites econômicas e intelectuais que marcaram a trajetória desse tipo de manifestação cultural.

Com relação ao repertório, Dantas Filho (2013b: 48-130) editou aquela que seria a fonte mais antiga constante no Acervo João Mohana: *Officium Defunctorum*, sem atribuição de autor e com cópia datada de 1836²⁸. O musicólogo afirma que em termos estéticos, “tudo leva a crer tratar-se de uma obra do Período Colonial ou pouco posterior, em estilo *concertado* homofônico, com elementos de transição entre o barroco tardio e o pré-classicismo” (DANTAS FILHO, 2013b: 86). Em um dos dois álbuns de música que pertenceram a Domingos Thomaz Vellez Perdigão (1842-1899), Guilherme Ávila trata do *Hymno que se cantou na Caza da Câmara à Inauguração do Retrato de Sua Magestade Imperial no dia 12 de outubro do presente anno de 1826*²⁹, composto por Raimundo José Marinho (ÁVILA; CERQUEIRA, SANTOS NETO, 2020: 15-16), concluindo que o álbum em formato paisagem, possuidor da única fonte conhecida, já existiria desde esse ano pelo menos, estando então sob a posse de Domingos Feliciano Marques Perdigão (1808-1870), pai do primeiro. Localizamos na Biblioteca Pública Benedito Leite (BPBL) o livro *A fidelidade maranhense*, que apresenta um relato das homenagens para as quais o hino foi composto. Além da letra, atribuída ao então presidente da província, Pedro José da Costa Barros, outras informações contextuais são apresentadas e que podem ser relacionadas à formação instrumental da fonte, que conta com dois sopranos, duas partes de violino, contrabaixo, trompas em Fá e clarinetas em Dó:

A Sala das Sessões da Câmara estava completamente forrada de damasco carmesim desde o teto ao pavimento, guarnecidas de galões de outro todas as tiradas, as portas e janelas comportadas da mesma seda, e toda a casa asseadamente alcatifada. [...] Do lado esquerdo estava a Ilustríssima Corporação da Câmara, e pela parte posterior dela, se tinha levantado um coreto, onde por dois meninos, acompanhados de uma música instrumental melodiosa, cantaram o belo e bem feito Hino que segue; obra do Ilustríssimo e Excelentíssimo Sr. Presidente Barros (TYPOGRAPHIA NACIONAL, 1826: 35).

²⁸ O manuscrito da obra está disponível em <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/1138>. Acesso em: 11 set. 2023.

²⁹ Uma análise formal, adida de uma edição diplomática dessa fonte, está disponível em Cerqueira (2016).

Sobre o compositor da melodia e do acompanhamento, a recém-publicada tese da teatróloga Marineide Câmara Silva, que apresenta documentos inéditos da Torre do Tombo acerca da criação e manutenção das primeiras décadas do então Teatro União, informa-nos que Raimundo José Marinho foi *spalla* e primeiro diretor da orquestra do teatro, nasceu por volta de 1770 em São Luís e faleceu no ano de 1829. Trata-se, então, do músico maranhense nato mais antigo de que se tem notícia até o presente momento (SILVA, 2022: 247).

Possuidor de uma casa de espetáculos de grande porte desde 1817, equiparada aos maiores teatros da época, São Luís entrou na rota das companhias líricas e dramáticas europeias e brasileiras que circulavam pelo Brasil Imperial, principalmente após a grande reforma e inauguração de 1852, que contou com a temporada lírica do ano sob direção do mencionado maestro Antonio Luiz Miró, espanhol de naturalidade e que teve sua educação musical e carreira estabelecidas em Portugal (JANSEN, 1974: 47-48). Nas primeiras décadas da República, o principal empresário a organizar e trazer companhias líricas ao teatro foi Joaquim de Carvalho Franco (1857-1927), com apoio de recursos do ciclo da borracha dos estados nortistas. Como tais companhias possuíam apenas os cantores líricos e o regente da equipe musical, a orquestra do teatro era formada por músicos locais, podendo recorrer às bandas de sopros para completar os naipes. Segundo Carvalho Sobrinho (2010), o repertório preferido do público que frequentava o teatro eram as operetas bufas (cômicas), *pot-pourris* (coletâneas) das árias de óperas mais apreciadas e música instrumental, especialmente os entreatos que eram tocados no intervalo dos atos das óperas para realizar a troca de cenário e figurinos. Fora do teatro, musicistas elaboravam reduções de trechos das óperas para canto e instrumento harmônico (geralmente piano), copiando-as à mão por não haver tipografias musicais, para assim vendê-las a pessoas interessadas em as interpretar nas suas residências.

A música de concerto não estava restrita à capital da província. Em 1843, Caxias teve a inauguração do Theatro Harmonia, financiado pela sociedade de mesmo nome e que funcionou por algumas décadas. Mais longo foi o Teatro Fênix, de 1883, cuja fachada ainda permanece de pé mesmo sob descaso absoluto do poder público. Em 1892, ele recebeu um concerto de Elpídio Pereira (1872-1961), compositor nascido na cidade e que teve carreira internacional, com ajuda do maestro Ettore Bosio (1862-1936). Assim como o Teatro Arthur Azevedo de São Luís, o Teatro Fênix passou por um momento de descaracterização para o transformar em um cinema – situação ilustrativa de quando as demandas de mercado se sobrepõem à permanência do patrimônio cultural. Outras cidades contaram com teatros que recebiam apresentações teatrais e musicais, a exemplo de São Bento (um em 1854, outro em 1867 e mais um em 1880), Rosário (Theatro Rosariense, em torno de 1863, com cerca de 300 lugares), Codó (Theatrinho de Variedades, em 1886), Viana (Teatro do Collegio Rayol, em 1899), Alcântara (Theatrinho Tapuytaperá, em 1904 e Teatro Alcantarense, em 1922), São João dos Patos (Teatro Wilson, 1919), Pinheiro (Theatro Guarany, por volta de 1921) e Balsas (Theatro S. José, em 1923, com 500 lugares), dentre os que obtivemos informações.

Assim como no funcionamento dos teatros, as sociedades tiveram papel crucial para a manutenção da música de concerto. Uma das mais longevas, a Sociedade Musical, foi mantida pela soprano e professora de canto e piano Margarida Pinneli (ca.1831-1898) em seu palacete, no então Campo d'Ourique de São Luís, entre 1875 e 1882. Em nota posterior, Adelman Corrêa, em uma de suas "Tocatas Afinadas" (1935: 5), afirma que nesses oito anos, foram realizados 76 concertos, constando nos programas árias de óperas e obras para pequenas formações camerísticas de compositores europeus. O próprio Adelman, entre 1918 e 1947, foi fundador e presidente por vários mandatos da Sociedade Musical Maranhense (SMM), que tinha como preceitos:

[...] divulgar as produções de músicos nacionais, com especialidade as de maranhenses. É impossível, porém, organizar programas exclusivamente compostos dessas produções; por isso, enxergando a necessidade de ampliá-los, vai aos compositores estrangeiros, colhendo nas suas obras primas trechos acessíveis ao público maranhense (CORRÊA, 1921: 4).

Durante seus quase trinta anos de ação, a SMM subsidiou, além de concertos a uma regularidade mínima de um por ano, a criação de uma escola de música em 1918 que deu origem dois anos depois à Escola de Bellas Artes, instituição que promoveu formação em música, artes visuais e arquitetura. No ano seguinte ao falecimento de Adelman, sua amiga, a pianista e professora de piano Lilah Lisboa de Araújo (1898-1979), fundou a Sociedade de Cultura Artística do Maranhão (SCAM), dando continuidade a tais esforços. Através da SCAM, promoveu concertos importantes em São Luís, trazendo nomes como Magdalena Tagliaferro, Nelson Freire, Orianno de Almeida, Arnaldo Estrella, Edite Bulhões e Waldemar Henrique, bem como a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) na regência de Eleazar de Carvalho, em 1954. Devido à árdua tarefa de atuar na produção de eventos com apoio limitado, além do falecimento de seu esposo, Lilah decidiu se mudar para a casa da família, no Rio de Janeiro, em 1956. Na oportunidade, o barítono José Ribamar Bello Martins (1927-2001), formado pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM) e com passagem pelo New England Conservatory, de Boston, Estados Unidos, assumiu a presidência da SCAM, promovendo contribuições como a criação da Academia de Música do Estado do Maranhão (AMEM) em 1962 e, com ela, o Coral do Maranhão, que contou no primeiro ano com o trabalho do regente polonês Bruno Wysuj (1926-2020). O grupo deixou o LP *As mais belas canções* (CORAL DO MARANHÃO, 1963), importante registro fonográfico da música de concerto produzida no Maranhão. Ambas entidades foram extintas em 1967, ano em que Francisco de Aguiar Neto assumiu a SCAM, mantida em atividade até 1973 (AMARAL, 2001: 81).

Em 1971, Pedro Neiva de Santana, tio de José Martins, foi eleito governador, nomeando o barítono para presidir a então Fundação de Cultura do Maranhão (FUNC/MA). Do grupo de trabalho que contou com o próprio musicista e a escritora Arlete Nogueira da Cruz (1936-) surgiu o projeto para criação de uma escola de música estadual,

criada através do Decreto-Lei n.º 5.267, de 21 de janeiro de 1974 – dando origem à atual EMEM (MARANHÃO, 2015: 163). A primeira gestão da escola ficou a cargo de Maria José Cassas Gomes (1939-), pianista discípula de Lilah e com relevante atuação a partir da segunda metade do século XX, cuja discografia conta com três álbuns solo. O percurso dessa instituição, que supre a lacuna deixada após o fim da primeira Escola de Música do Estado do Maranhão, existente entre 1901 e 1911, foi estudado em detalhes por Amaral (2001) e Ferreira (2014).

Finalizando o percurso institucional da música de concerto maranhense, a criação dos cursos de Licenciatura em Música na UEMA, em 2006, e na UFMA, no ano seguinte, vieram atender a uma demanda pela formação em nível superior existente no estado, ainda que restrita à capital. Em 2010, a UFMA criou um curso chamado “Linguagens e Códigos” com habilitação em Música, na cidade de São Bernardo, que conta com um prédio próprio e já possui egressos com atuação relevante na região. Houve, ainda, um curso de Licenciatura em Música em Imperatriz pelo Instituto Einstein de Ensino e Pesquisa (INESP), que formou uma turma entre 2013 e 2018. Em 2017, a UEMA criou o primeiro curso de Licenciatura em Música na modalidade a distância, chegando em 2023 à quarta turma, contemplando, no total trinta polos em cidades do interior do Maranhão. Tais cursos, além de ampliar o acesso à música de tradição escrita que lhe é característica, contribuiu para a produção composicional de concerto no estado que, até então, contava somente com as criações de Joaquim Santos Neto. Passaram pelos cursos os compositores Roberto Thiesen (1955-2020) e Paulo Rios Filho (1984-), estando ainda presentes Ricardo Mazzini Bordini (1957-) e Thomas Kupsch (1959-).

Para finalizar, destacamos a atuação de grupos ligados principalmente à tradição do canto lírico no estado, que tem força desde os tempos do tenor Antonio Rayol (1863-1904), primeiro diretor da escola de música estadual de 1901. A UFMA promove regularmente o Festival Maranhense de Coros (FEMACO), além de ter promovido várias edições do Festival Maranhense de Canto Lírico (MARACANTO). Coletivos como o Coral São João e o Coral da UFMA mantêm-se de maneira regular. Na música de concerto instrumental, temos o MaraBrass, a Orquestra Jovem João do Vale e a Orquestra de Câmara da EMEM na capital, e a Orquestra Vivace em Imperatriz. Já o Teatro Arthur Azevedo, que contou por longo tempo com uma orquestra, não possui esse tipo de formação musical há cerca de um século, fazendo com que o Maranhão seja um dos poucos estados da federação que ainda não conta com uma orquestra profissional estável – mesmo possuindo um histórico relevante de produção orquestral.

6. Coda: perspectivas

Sob a missão de tecer um panorama dos diversos contextos de prática sonora e musical em território maranhense – cujos limites geográficos mudaram ao longo do tempo – esperamos auxiliar na localização de propostas temáticas para futuras pesquisas que objetivam contextos e produções musicais e sonoras ligadas ao Maranhão.

Acrescentamos informações obtidas recentemente, incluindo fontes orais. Em diversas oportunidades, posicionamo-nos em relação a questões que influenciam diretamente na criação, difusão e permanência das produções musicais, evitando ao mesmo tempo cair em estereótipos e limitações de visão característicos dos cânones estabelecidos na musicologia. Assim, longe de uma pretensão conclusiva, esperamos ter contribuído para a diversificação das abordagens historiográficas da musicologia, em defesa de olhares plurais sobre nossa memória musical.

Referências

- 3, 2, 1, GRAVANDO! Recorte de jornal constante no acervo de José Paulo Sousa. Itapecuru-Mirim, 1989.
- ABBEVILLE, Claude. *História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Martins Fontes, 1945.
- ABREU, Roberta. *Raimundo Abreu: trajetória de um mestre da simplicidade*. São Paulo: PoloBooks, 2016.
- ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, v. 1, p. 5-20, 1885.
- APEM. O São João do APEM: um registro histórico e documental do Bumba Meu Boi. *Arquivo Público do Estado MA*, São Luís, 24 jun. 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQgQCbHpzyR>. Acesso em: 11 set. 2023.
- AMARAL, Simão Pedro. *Canto Lírico no Maranhão: descontinuidade de uma arte não consolidada*. Monografia (Licenciatura em Educação Artística) – CCH, UFMA, São Luís, 2001.
- ARAÚJO, Tonny. *De Saint Louis a São Luís: os primeiros vestígios do jazz no Maranhão. Sobre o Tatame*, São Luís, 19 ago. 2020. Disponível em: <https://www.sobreotatame.com/de-saint-louis-a-sao-luis-os-primeiros-vestigios-do-jazz-no-maranhao>. Acesso em: 4 jan. 2023.
- AROM, Simha. *African Polyphony & Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Quilombos Maranhenses. In: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos. (org.). *Liberdade por um fio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 433-466.

ÁVILA, Guilherme. *O elo perdido do tesouro de João Mohana: proveniência documental na música*. São Luís: EDUFMA, 2022.

ÁVILA, Guilherme; CERQUEIRA, Daniel L.; SANTOS NETO, Joaquim A. O violão oitocentista nos álbuns da família Perdigão. *Vórtex*, Curitiba, v. 8, n. 3, p. 1-36, 2020.

AZEVEDO, Bruno. *Em Ritmo de Seresta: Narrativas e espaços sociais da música brega e choperias em São Luís do Maranhão*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2012.

BAIBICH, Cláudia. CD AMJĚKĪN: Música dos Povos Timbira. *Caboclos e ancestralidade indígena*. [s. l.], 2011. Disponível em: <http://caboclosnaumbanda.blogspot.com/2011/05/cd-amjekin-musica-dos-povos-timbira.html>. Acesso em: 2 jan. 2022.

BENNETT, Dawn Elizabeth. *Understanding Classical Music Profession: the past, the present and strategies for the future*. Burlington: Ashgate, 2008.

BETTENDORF, João Filipe. *Crônica da missão dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2010.

BORGES, Renato Pereira Torres. *Repertório Musicológico: conceituação e aplicações contemporâneas na pesquisa em Música no Brasil*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

BRANDÃO, Antônio Augusto R. Vereda Tropical. *Espaço cultural Luso-brasileiro*, [s. l.], 26 ago. 2020. Disponível em: <https://www.literoportugues.com/index.php/espaco-cultural/artigos/125-vereda-tropical>. Acesso em: 4 jan. 2023.

CAMARINHA, Hugo. M.; LÓPEZ GARCÉZ, Claudia L.; ALVES NETO, Raimundo; KA'APOR, Valdemir. O tambor Ka'apor e o percutir de outros povos: estudo introdutório sobre o membranofone em contextos indígenas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, v. 15, n. 1, e20180128, 2020. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/3940/394065203001/html>. Acesso em: 11 set. 2023.

CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans. *A Música Religiosa de Leocádio Rayol (1849-1909) e sua relação com o Maranhão do Século XIX: um estudo musicológico, com transcrição, análise e perspectiva histórica*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans. *Música sacra em São Luís: a novena de Santa Filomena de (1877) de Leocádio Rayol*. Teresina: EdUFPI, 2011.

CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans. *Músicas e músicos de São Luís: subsídios para uma história da música no Maranhão*. Teresina: EdUFPI, 2010.

CASTAGNA, Paulo. A Musicologia enquanto Método Científico. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 1: 7-31, 2008.

CASTRO, Ciro de. *Dois canções de Elpídio Pereira: uma abordagem estilística*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

CERQUEIRA, Daniel L. Bumba-meu-boi do Maranhão: uma releitura de seus primeiros registros sonoros. *Nupeart*, Florianópolis, v. 16, n. 16, p. 81-98, 2016.

CERQUEIRA, Daniel L. *Música maranhense*. São Luís: UEMAnet, 2017.

CERQUEIRA, Daniel L. *O piano no Maranhão: uma pesquisa artística*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

CERQUEIRA, Daniel L. Uma edição diplomática do *Hymno* (1826) de Raimundo José Marinho. *Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 137-171, 2016.

CHAILLEY, Jacques. *40.000 ans de Musique*. Paris: L'Harmattan, 2000.

CONCILIADOR DO MARANHÃO, São Luís, 22 abr. 1821, p. 3.

CORAL DO MARANHÃO. *As mais belas vozes*. Regente: Bruno Wysuj. Rio de Janeiro: Plaza Discos, 1963. 1 LP (44 min).

CORRÊA, Adelman B. Nótulas artísticas. *Pacotilha*, São Luís, 11 mar. 1921, p. 4.

CORRÊA, Adelman B. O ensino artístico. *Pacotilha*, São Luís, 7 mar. 1922, p. 1.

CORRÊA, Adelman B. Tocatas Afinadas. *O Imparcial*, São Luís, 15 nov. 1935, p. 5.

CORREIO D'ANNUNCIOS, São Luís, 19 set. 1851, p. 2.

COSTA, Zezé Alves (org.). *Choros Maranhenses*: caderno de partituras. São Luís: BNB Cultural, 2012.

COSTA NETO, R. J. M. *E tem choro no Maranhão?* Subsídios históricos e musicológicos para um processo de formação do choro no Maranhão entre o final do séc. XIX e meados do séc. XX. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

CTI. *Timbira*: nossas coisas e saberes. Disponível em: https://biblioteca.trabalhoindigenista.org.br/wp-content/uploads/sites/5/2018/06/Timbira-PDF_final.pdf. Acesso em: 11 set. 2023.

DANIEL, João. *Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. 2 v.

DANTAS FILHO, Alberto P. *A Grande Música do Maranhão Imperial volume 1*: Estudo histórico-musicológico a partir do Acervo Musical João Mohana. Teresina: Halley, 2013a.

DANTAS FILHO, Alberto P. *A Grande Música do Maranhão Imperial volume 2*: Vestígios da atividade musical do Maranhão luso-americano. Teresina: Halley, 2013b.

DANTAS FILHO, Alberto P. *O acervo musical João Mohana e a vida musical litúrgica no Maranhão Imperial*: o 'romantismo de província' como reprodução do ornamentalismo hegemônico na Ilha de São Luís (1836-1892). Tese (Doutorado em Ciências Musicais) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2006.

DIARIO DE PERNAMBUCO, Recife, 7 mai. 1827, p. 4.

DOTTORI, Maurício. Acheias para a História dos Mestres de Capela do Rio de Janeiro Colonial. *Revista Música*, São Paulo, v. 7, n. 1-2, p. 37-46, 1996.

EBNER, Carlos Borromeu. Contribuição para a história da música na Amazônia. *Música Sacra*, Petrópolis, v. 11, n. 6, p. 105-108, 1951.

ELLE. Caxias, 11 de fevereiro de 1876. *Diário do Maranhão*, São Luís, 22 fev. 1876, p. 1.

FERREIRA, Ana Neuza Araújo. *O Ensino de Música no Nordeste*: um estudo histórico-organizacional sobre a Escola 'Lilah Lisboa de Araújo' em São Luís do Maranhão. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.

FERREIRA, Hilario. O processo de branqueamento e a perseguição da cultura africana. *Ceará crioulo*, Fortaleza, 2020. Disponível em: <https://cearacriolo.com.br/o-processo-de-branqueamento>. Acesso em: 3 jan. 2023.

GALVÃO, Kadu. *A musicalidade do Ilê Axé akorô d'Ogum*. Trabalho de Conclusão (Licenciatura em Música) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2021.

GIRARDI, Javan M. Uma análise estético-política da criação do conceito de MPB na historiografia sobre música popular brasileira comparada com a obra multimídia de Zeca Baleiro. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28, 2015, Florianópolis. *Anais [...]* Florianópolis: ANPUH, 2015. p. 1-13.

GONÇALVES, Ivan Veras. *A "Experiência LABORARTE" (1972-1980): A importância dos seus experimentalismos musicais e sua possível utilização em sala de aula*. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes - Rede Nacional, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2016.

G1 MA. Terreiro de Mina é alvo de ataques em São Luís. *G1*, 13 jul. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2021/07/13/terreiro-de-mina-e-alvo-de-ataques-em-sao-luis.ghtml>. Acesso em: 4 jan. 2023.

HOLLER, Marcos Tadeu. *Uma História de Cantares de Sion na Terra dos Brasis*: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

IKEDA, Alberto T. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 171-190, 2013.

INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. *LP Bandeira de Aço*. Disponível em: <https://immub.org/album/bandeira-de-aco>. Acesso em: 7 jan. 2023.

IPHAN. (org.). *Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão*: Dossiê do registro. São Luís: IPHAN/MA, 2011.

JANSEN, José. *Teatro no Maranhão*: até o fim do século XIX. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1974.

JORNAL DO COMMERCIO, Manaus, 20 mar. 1946, p. 4.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Vom Roroima zum Orinoco*. Stuttgart: Verlag Strecker und Schröder, 1923. 5 v.

KOSTER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. Trad. Luiz da Câmara Cascudo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. *São Luís do Maranhão: de corpo e alma*. 2 ed. São Luís: Edição da autora, 2020. 2 v.

LEITÃO, Rogério R. C. A musicalidade do sotaque do Bumba-boi da Ilha: um olhar etnomusicológico. *RICS*, São Luís, v. 8, n. 2, p. 73-102, 2022.

LIMA, Carlos de (org.). *Bumba-meu-boi do Maranhão: toadas*. São Luís: SUDEMA/FURNITUR, 1969.

LISBOA, João Francisco. *A Festa de Nossa Senhora dos Remédios*. Introdução e notas de Jomar Moraes. São Luís: Legenda, 1992.

MARANHÃO. *Perfil da Administração Pública volume 1: Administração Direta*. São Luís: SEGEP, 2015.

MARQUES, Angélica Vieira S. *Trajetórias do canto coral no Maranhão: FEMACO como referência histórica num processo de continuidades e rupturas*. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2015.

MARQUES, Cezar Augusto. *Diccionario Historico-Geographico da Provincia do Maranhão*. São Luís: Typographia do Frias, 1870.

MATTOS, Bellarmino de (org.). *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Maranhão: para o anno de 1860*. São Luís: Bellarmino de Mattos, 1860.

MEIRELES, Marinelma C. *Tráfico transatlântico e procedências no Maranhão setecentista*. Dissertação (Mestrado em História Social) – PPGHIS, UnB, Brasília, 2006.

MEIRELES, Mário. *História do Maranhão*. 5 ed. São Luís: AML, 2015.

MENDONÇA, Pollyanna. G. Ordens religiosas e transgressão no Maranhão Colonial. *Revista Tempo*, Niterói, v. 18, n. 32, p. 115-136, 2011.

MERRIAM, Alan. *The anthropology of music*. Bloomington: Indiana University Press, 1964.

MILENIOSCURO. [Mapas do Brasil Colonial]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Brasil_Col%C3%B4nia. Acesso em: 2 jan. 2022.

MINC. *Exposição Permanente no Museu do Homem Americano*. Disponível em: <http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/2006/09/25/exposicao-permanente-no-museu-do-homem-americano>. Acesso em: 11 set. 2023.

MOHANA J. M. *A grande música do Maranhão*. 1 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1974.

MORENA, C. Cidade história do Maranhão, Alcântara se prepara para Festa do Divino: Festa do Divino une religiosidade, cultura e história. *Vida e harmonia*, 23 mai. 2022. Disponível em: <https://vidaeharmonia.com.br/noticia/217/cidade-historica-do-maranhao-se-prepara-para-festa-do-divino>. Acesso em: 7 jan. 2023.

MUKUNA, Kazadi wa. *An Interdisciplinary Study of The Ox and The Slave (Bumba meu boi): a satirical music drama in Brazil*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2003.

MUNIZ, Joab. Projetos Sociais em Música: uma revisão de literatura. In: SIMPÓSIO EM PRÁTICAS INTERPRETATIVAS, 3, 2016, Rio de Janeiro. *Anais [...]* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2016. p. 107-115.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de *Lá Cathédrale Engloutie*, de Debussy. *Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 7-39, 2002.

NINAUS, Peter. *Choro maranhense: a special music in the northeast of Brazil*. Vasoldsberg: Edição do autor, 2022.

O CHRISTIANISMO, São Luís, 28 ago. 1854, p. 5.

OLIVEIRA, Paulo Rogério Costa de. *Ao som da radiola, dançando bem juntinho: configurações e identidades no reggae midiático de São Luís do Maranhão*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

O MALHO, Rio de Janeiro, 8 jun. 1907, p. 25.

PACHECO, G. A Música no Tambor de Mina. *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, São Luís, v. 28, p. 16-23, 2004.

PACOTILHA, São Luís, 24 ago. 1883, p. 3.

PADILHA, Antônio Franciso S. *A construção ilusória da realidade: ressignificação e recontextualização do Bumba meu boi do Maranhão a partir da música*. São Luís: EDUFMA, 2019.

PAPETE. *Bandeira de Aço*. São Paulo: Marcus Pereira, 1978. 1 LP (33min31s).

PEDRO & 300 DISCOS. Nonato e Seu Conjunto (1974). *The Parallel Reality*. [s. l.], 4 abr. 2014. Disponível em: <https://parallelrealitiesmusic.wordpress.com/tag/nonato>. Acesso em: 7 jan. 2023.

PESSOA, Claudeilson P.; GONÇALVES, Mateus F.; REIS, Jadson Fernando R.; FERREIRA, Raimundo José R. Etnografias visuais em comunidades tradicionais de terreiro em Pinheiro/MA: experiências a partir do *Coletivo Terreiros de Saberes Baixadeiros*. In: ENCONTRO DE ANTROPOLOGIA E IMAGEM DA UFMA, 2, 2022, São Luís. *Anais [...]* São Luís: UFMA, 2022. p. 68-79.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, 26 jun. 1844, p. 2.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, 19 abr. 1845, p. 2.

REVISTA DO NORTE, São Luís, 16 nov. 1904, p. 46.

RIBEIRO, Raimundo Luiz. *Inclusão através do Projeto Música no Munim: musicalizando crianças e jovens*. Monografia (Licenciatura em Música) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2012.

RINK, John. Sobre a Performance: o ponto de vista da musicologia. *Revista Música*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 32-60, 2012.

ROCHA, Everardo. *A Sociedade do Sonho: comunicação, cultura e consumo*. 4 ed. Rio de Janeiro: Muad, 1995.

RODRIGUES, Flávio Carneiro; SOUZA, Maria José Ferro (org.). *Cadernos Históricos do*

Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Mariana: Dom Viçoso, 2008. v. 5: o copiadador de Dom Frei Manoel da Cruz.

RODRIGUES, Jocy Neves. *Escalas modais da folcmúsica do Maranhão no caroço de Tutóia: subsídios*. São Luís: EDUFMA, 1983.

SALLES, Vicente J. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

SALLES, Vicente J. *Música Sacra em Belém do Grão-Pará no Século XVIII: o cantochão dos mercedários* compilado por Frei João da Veiga. Brasília: Edição do autor, 1996.

SANTANA, Jucey. *Itapecuruenses notáveis*. Itapecuru-Mirim: Edições AICLA, 2016.

SANTIAGO, Jacó R. Harmonia Celeste, 70 anos de vitórias em Bacabal. *Jacó Santiago*, Bacabal, 20 mar. 2017. Disponível em: <https://jacorodriguessantiago.blogspot.com/2017/03/harmonia-celeste-70-anos-de-vitorias-em.html>. Acesso em: 7 jan. 2023.

SANTOS, Ricarte Almeida. *Chorografia do Maranhão*. São Luís: EDUEMA, 2018.

SANTOS NETO, Joaquim A. *Ladainha de Antonio Rayol: Ladainha pequena*. Monografia (Especialização em musicologia) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2009.

SANTOS NETO, Joaquim A. Música. In: FERRETTI, Sérgio F. (org.). *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*. São Luís: LITHOGRAF, 1995.

SARMENTO, Luciana V. M. Ticket to Ride: as tensões entre consumo e contracultura nas letras de músicas dos Beatles. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SENTINELLA DA LIBERDADE, Salvador, 16 fev. 1831, p. 51.

SILVA, M. C. *Memória dos Desacontecimentos no Teatro do Maranhão no Século XIX: o Teatro da União (1815-1823)*. Tese (Doutorado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2022.

SOUSA, José Antônio. S. Aspectos do Comércio do Brasil e de Portugal no fim do Século XVIII e começo do Século XIX. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, n. 289, p. 3-111, 1970.

TYPOGRAPHIA NACIONAL. *A fidelidade maranhense*. São Luís: Typographia Nacional, 1826.

TOLLENARE, Louis-François. *Notas Dominicaes*: Tomadas durante uma residência em Portugal e no Brasil nos annos de 1816, 1817 e 1818. Trad. Alfredo de Carvalho. Recife: Jornal do Recife, 1905.

UNESCO. *Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais*. Paris: UNESCO, 2005.

VOLPE, Maria Alice. Por uma Nova musicologia. *Música em Contexto*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 107-122, 2007.

Práticas musicais e paisagem sonora do Ceará entre os séculos XVII e XIX

Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves

Universidade Estadual do Ceará

3

COMO CITAR

MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro. Práticas musicais e paisagem sonora do Ceará entre os séculos XVII e XIX. *In*: MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro; RABELO, Thais (ed.). *Nordeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 106-149. (Histórias das Músicas no Brasil).

As práticas musicais existentes no Ceará entre os séculos XVII e XIX precisam ser compreendidas dentro do processo histórico de desenvolvimento da região e contextualizadas a partir da posição administrativa e econômica que a região assumiu em relação às outras capitanias no período colonial, na sua dependência administrativa e econômica de Pernambuco, situação que permaneceu até o fim do século XVIII. É a partir desse contexto e da independência da província pernambucana, ocorrida em 1799, que se insere o desenvolvimento de uma música urbana na capitania e futura província do Ceará, no século XIX.

O documento musicográfico mais antigo de que se tem conhecimento até o presente momento encontra-se no arquivo da banda de música da Polícia Militar do Ceará (PMCE), datado de 1897¹. Dessa forma, o que temos é uma completa ausência de documentos musicográficos para se pensar, analisar e refletir sobre a música no Ceará em período anterior à década de 1890. Mas será possível refletir sobre a música do passado de um espaço sem que o pesquisador tenha à disposição uma fonte musical local escrita?

Este estudo demonstra ser possível pensar e escrever sobre a música de um passado longínquo a partir da aproximação entre os campos da história e da música. Para suprir a ausência de partituras e avançar em uma discussão histórica para além da análise musical, utilizamo-nos dos conceitos e metodologias propostas pelo campo da “nova história cultural” (HUNT, 2001), que traz à tona, para a discussão acadêmica, as experiências e as “histórias das pessoas comuns” (HOBBSAWN *apud* SHARPE, 1992: 45), compreendidas na corrente historiográfica da história vinda de baixo (SHARPE, 1992), dando ênfase às culturas, abordagens e métodos escolhidos pela história cultural (BURKE, 2008). A proposta deste texto, portanto, é analisar as práticas musicais ocorridas no Ceará entre o início de sua colonização e o fim do século XIX, a partir das experiências de pessoas que atuaram em atividades musicais no período delimitado.

Esta história [cultural] não pode se dissociar da história social e das mentalidades. Pintor, o historiador deve se tornar também sociólogo e antropólogo. Simplesmente porque toda atividade criadora, dentro de sua recepção em um grupo dado, revela a emoção e o gosto, que são eles mesmos também objetos da história. E esta criação se enraíza a todo o momento em um terreno social e político com o qual ela mantém relações de duplo sentido (RÉMOND; SIRINELLI, 1984: 243 *apud* CHIMÈNES, 2007: 21-22).

Ao citar os historiadores René Rémond e Jean-François Sirinelli, a musicóloga Myrian Chimènes posiciona-se a favor da relação interdisciplinar entre música e história na medida em que alargue a reflexão acerca da vida cultural das diversas realidades

históricas. Para ela, os estudos musicais não podem se limitar apenas à forma e à linguagem musical, afinal, existem interrogações, tensões e antagonismos da realidade histórica, os quais incidem na criação e na recepção musical e que devem ser investigados e discutidos (CHIMÈNES, 2007: 23-29). “A história da música é ao mesmo tempo o objeto de si mesmo, mas também de seus criadores, mediadores e consumidores, fazendo parte de uma história cultural mais abrangente. [...] A história da vida cultural [...] não pode se limitar ao estudo da vida musical” (CHIMÈNES, 2007: 29). Neste capítulo, apresentamos principalmente as práticas musicais ligadas à cultura musical letrada do século XIX, de registro escrito e caráter não oral, representante de uma estética vivenciada na Europa – nesse caso, as bandas de música. Para as práticas realizadas nos séculos XVII e XVIII, enfocamos as manifestações musicais orais executadas pelos indígenas e pelos aboiadores. Nossa análise partiu dos relatos escritos daqueles que presenciaram essa música, no caso os jesuítas, ou de evidências atuais que apontam para uma cultura da pecuária baseada na tradição e transmitida de geração em geração por imitação. Complementamos nossa análise apresentando os registros de presença de uma música militar e religiosa no período delimitado.

Contudo, se as fontes musicográficas ou mesmo documentais, referentes à música feita no Ceará no período anterior a 1840, são, até o momento, poucas ou ausentes (conforme se distancia no tempo mais remoto), a metodologia da “história comparada” (BARROS, 2007, 2014. PAIVA, 2008. PRADO, 2005. DETIENNE, 2000) e da “história conectada” (SUBRAHMANYAM, 1997. GRUZINSKI, 2001. CONRAD, 2016) ajuda-nos a trazer à tona essa parte da história musical cearense a partir da análise comparativa da documentação e da bibliografia, muitas vezes mais abundantes, existentes em outras regiões brasileiras, como Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco. Essa comparação e conexão também se dá em nível mais alargado, com outros países estrangeiros que demonstraram uma forte ligação com o Brasil, a citar Portugal, Itália, França e Inglaterra.

Usar de uma abordagem comparada, na visão do historiador francês Marc Bloch (*apud* PRADO, 2005: 18) era promover os estudos locais e nacionais, trazendo avanços para a historiografia nacional. Para além de somente identificar semelhanças e diferenças entre dois campos de observação, a comparação pretende “propor e pensar questões”, “esclarecer, por iluminação recíproca, [...] causas, interrelações ou motivações internas de um fenômeno” (BARROS, 2007: 10 e 15).

No caso do Ceará, essa metodologia demonstrou ser essencial na nossa pesquisa de doutorado, que resultou na compreensão da história social e cultural da banda de música da PMCE. O objeto foi abordado tanto em comparação quanto em conexão, buscando a ampliação do olhar sobre o tema “banda de música militar” para além da perspectiva da nação, ou seja, para além de uma abordagem nacionalista (SUBRAHMANYAM, 1997. GRUZINSKI, 2001. PRADO, 2005). A presença de repertórios e de músicos estrangeiros no Ceará no longo século XIX demonstrou que houve uma circulação de práticas que

¹ Marcha *A corporação* (1897) e a valsa *Alice* ([1890?]).

conectou o espaço “local” a uma escala “global” (GRUZINSKI, 2001: 186), sem perder de vista as apropriações e assimilações das práticas pelos habitantes locais (CHARTIER, 1988).

O objetivo deste texto é traçar uma narrativa da história da música do Ceará, desde o século XVII até o XIX, a partir de fontes documentais diversas (impressa, arquivística, iconográfica, musicográfica, bibliográfica) e por meio de uma abordagem historiográfica da “nova história cultural” (HUNT, 2001. BURKE, 2008). O texto prioriza a música em Fortaleza, cidade que se tornou o principal centro urbano do Ceará² a partir da segunda metade do século XIX. Essa intensa menção às atividades musicais nessa cidade pode ser explicada pela quase inexistência de estudos musicológicos referentes às outras cidades do estado referentes ao período anterior ao século XX.

Como objetivo específico, o texto procura estabelecer uma reflexão inicial acerca da música no Ceará do princípio da colonização até o século XVIII e fomentar novas questões sobre esse período. No caso das práticas musicais do século XIX, nosso objetivo foi apontar para a importância das bandas de música, em particular a da Força Policial do Ceará, na construção de uma prática musical urbana. O emprego da metodologia compreendida como “história comparada” e “história conectada”, associada ao levantamento de pesquisas de assuntos correlatos de outras regiões brasileiras, foi fundamental para refletir e escrever sobre o objeto “música no Ceará do período colonial”. Como resultado, trazemos uma análise preliminar e inédita sobre esse assunto.

O capítulo está dividido em três grandes seções, sendo que a primeira discute as práticas musicais existentes na região quando do início da colonização da antiga capitania do Ceará, no ano de 1603, estendendo-se até fins do século XVIII, quando passa a ser uma capitania autônoma, separada de Pernambuco. Nessa parte, discorreremos sobre a música indígena, a música religiosa feita por padres católicos, a música da cultura da pecuária, a música militar e o registro do primeiro músico “erudito” que nasceu no Ceará. Na segunda e terceira seções, enfocamos as práticas ocorridas ao longo do século XIX, dando ênfase para o mais importante grupo desse período, que foi a banda de música da Força Policial do Ceará.

1. Do princípio da colonização à independência de Pernambuco

A Coroa portuguesa demonstrou desinteresse pela região do Ceará em quase todo o período colonial brasileiro (1500-1822), sendo considerada uma capitania secundária. Esse desinteresse pode ser evidenciado na tardia tentativa de colonização do espaço, iniciada somente em 1603, diferente do que aconteceu com as capitanias da Bahia e de Pernambuco, por exemplo; e no fato de a região ter sido anexada administrativamente a outras regiões – inicialmente, ao Maranhão, no período de 1621 a 1656, e, em seguida,

a Pernambuco, até o ano de 1799, quando, enfim, se tornou uma capitania independente (FARIAS, 2012: 21 e 84-85).

Durante o período colonial, a capitania do Siará Grande³ não apresentava uma unidade política e administrativa em torno de uma cidade principal. Internamente, dividia-se em unidades independentes chamadas de “ribeiras”, sendo, portanto, um território descentralizado. Fortaleza abrigava os órgãos administrativos coloniais representados pelo forte, o pelourinho, a casa de senado e a residência do capitão-mor e das autoridades eclesiásticas, mas não se impunha como principal vila da capitania, pois era no interior que acontecia a atividade econômica e onde crescia o povoamento no território (FARIAS, 2012: 21 e 28-52).

Sendo uma região onde a seca já era conhecida e tendo em vista que a água é um elemento necessário para a sobrevivência, a colonização da capitania deu-se próxima às ribeiras dos grandes rios. As bacias hidrográficas que existiam em cada região davam-lhes o nome. No mapa atual do Ceará, a seguir, vemos a localização das ribeiras com suas principais vilas coloniais. No lado oeste da capitania, ficava a ribeira do Acaraú, a qual compreendia a Bacia do Acaraú mais a região da Serra de Ibiapaba; no lado leste, ficava a ribeira do Jaguaribe, compreendendo a bacia hidrográfica do Rio Jaguaribe e seus afluentes (Salgado, Banabuiú e Quixeramobim); e, na região do litoral-centro, ficava a ribeira do Siará, compreendendo os rios Ceará, Pacoti, Curu e Choró e onde se localizavam as vilas de Aquiraz e Fortaleza (conforme disposto no mapa da Figura 1). Na segunda metade do século XVIII, a ribeira de Jaguaribe subdividiu-se em ribeira do Icó e de Jaguaribe (NOGUEIRA, 2010: 28. FARIAS, 2012: 28-29. OLIVEIRA, 2009: 17-18).

² O leitor não familiarizado com a localização das cidades cearenses poderá acessar o *link* a seguir para identificar no espaço as cidades mencionadas no texto, tendo por referência o mapa atual do Ceará: <https://www.brasil-turismo.com/ceara/mapas/mapa-politico.htm>. Acesso em: 23 jan. 2023.

³ Siará ou Siará Grande (e suas variações ortográficas) era o nome dado à capitania do Ceará no tempo do Brasil colônia.

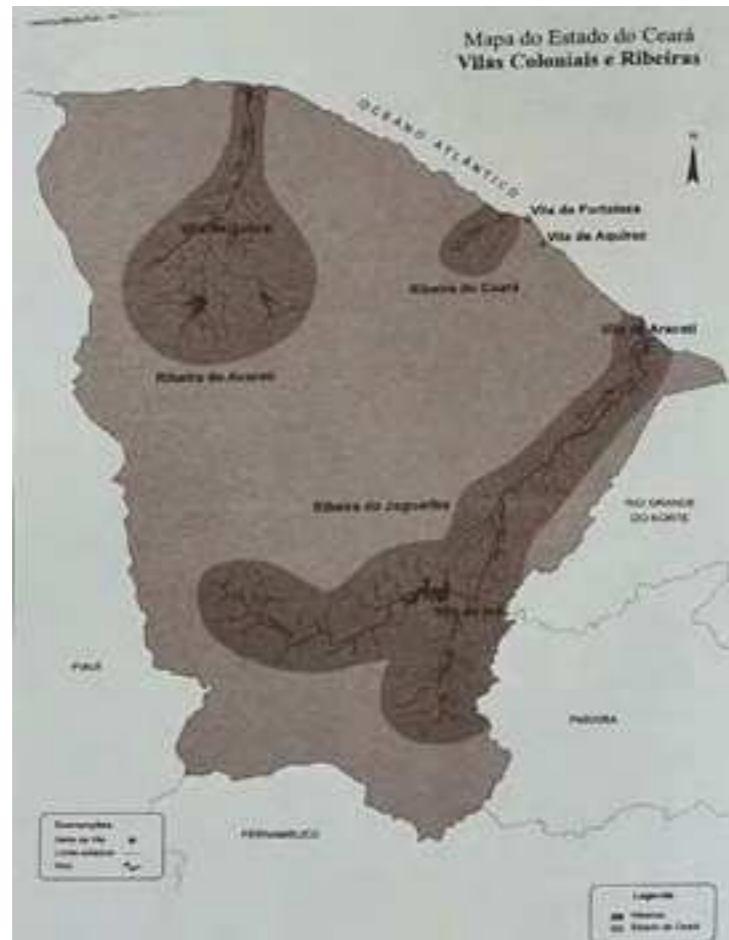


Fig. 1: Vilas e ribeiras do Ceará colonial. Fonte: Pinheiro (2008: 20).

O historiador Capistrano de Abreu menciona que, desde o início da colonização, a economia do Seará foi girando em torno da pecuária, com a criação de gado, permanecendo assim nos séculos XVII e XVIII (ABREU, 1999: 253 e 258. FARIAS, 2012: 36). A capitania era vista como um lugar de passagem, por onde circulavam, por suas estradas interioranas, os colonos pecuaristas. Os terrenos onde as fazendas de gado se estabeleciam eram as áreas que mais depressa se povoavam (PEREIRA CALDAS *apud* ABREU, 1999: 260).

O espaço cearense foi colonizado a partir do sertão, por meio de duas rotas, denominadas Sertão de Fora e Sertão de Dentro. A primeira, dominada pelos pernambucanos, seguia para Piauí e Maranhão pela faixa mais próxima do litoral; a segunda, utilizada pelos baianos, convergia para o mesmo ponto, mas a partir de uma rota mais interiorana, da região próxima ao médio Rio São Francisco ao Rio Parnaíba (ABREU *apud* FARIAS, 2012: 29).

Portanto, foram as vilas próximas às ribeiras, como Icó, Sobral e Aracati aquelas que mais se desenvolveram no período colonial e onde se registrou a presença dos primeiros

músicos “eruditos” da história cearense: Joaquim Bernardo de Mendonça Ribeiro Pinto (17??- 1834), natural de Aracati; Simplício Delfino Montezuma (ca.1810-1893), natural de Icó; e Galdino José Gondim (22 nov. 1829-08 nov. 1915), natural de Canindé. Este último se mudou para Sobral posteriormente e constituiu família por lá, com alguns filhos músicos de destaque, como Zacharias Gondim (29 dez. 1851-13 dez.1907)⁴.

As pesquisas sobre as práticas, repertórios e músicos atuantes nos primeiros séculos da história do Ceará são quase inexistentes. Essa rarefação investigativa tem, como uma das causas, a escassez de fontes que tratam da música desse período. De qualquer maneira, o que faremos nesta parte é evidenciar e apontar, de forma inicial, por meio de imagens de época e da análise comparativa da história musical de outros estados brasileiros, quais as práticas musicais existentes no Ceará colonial e como elas poderiam ser. Teremos como suporte para essa reflexão as cartas dos religiosos jesuítas, importante fonte de conhecimento sobre a música no Brasil nos primórdios da colonização.

Basicamente, podemos dizer que a música no Ceará nos séculos XVII e XVIII esteve ligada aos povos nativos que aqui residiam previamente no território, os quais resistiram à violência da colonização e viveram nos aldeamentos organizados pelos padres jesuítas. Além dos povos indígenas, encontramos atividades musicais nas fortificações militares que se instalaram na região, na música religiosa que se estabeleceu, principalmente com os padres jesuítas, e na música relacionada à criação de gado.

1.1. Música indígena

No Seará, havia uma diversidade de povos indígenas com diferentes hábitos, religiões, organizações sociais e culturais. Quando da primeira tentativa de colonização da capitania, realizada pelo viajante açoriano Pero Coelho em 1603, ao atingir a serra de Ibiapaba, região oeste, ele encontrou cerca de 70 aldeias indígenas. Nas proximidades do forte São Sebastião, construído em 1611 na região da atual Barra do Ceará, em Fortaleza, o português Martim Soares Moreno encontrou 22 aldeias tapuias (FARIAS, 2012: 53). O pesquisador Carlos Studart Filho classifica em cinco famílias linguísticas os indígenas cearenses, as quais possuíam características relativamente próximas: Tupi, Tremembé, Cariri, Tarairiú e Jê, além dos não agrupados, povos de filiação linguística duvidosa (STUDART FILHO *apud* FARIAS, 2012: 55-56).

As fontes escritas sobre as comunidades indígenas durante o período, no Brasil, são escassas e contam a história desses povos a partir da visão de outros que não o

⁴ É possível conferir a vida e atuação desses músicos do século XIX descritos no artigo que publiquei em 2014, intitulado “Música no Ceará: construção intertextual à luz do arquivo da banda de música da Polícia Militar”. Esse artigo apresenta pequenas biografias de músicos que nasceram ou atuaram no Ceará no século XIX (MARTINS, 2014). Na tese de doutorado intitulada *Banda de Música da Força Policial do Ceará: uma história de práticas e identidades musicais (c.1850-1930)* existem também várias biografias de músicos que atuaram na banda policial no período de 1850 a 1932 (MARTINS GONÇALVES, 2017). Os dois textos podem ser acessados em minha página do Academia.edu pelo link: <https://uece.academia.edu/InezMartins>.

próprio habitante nativo (FARIAS, 2012: 55). Além dos portugueses, também franceses, holandeses, ingleses, viajantes, artistas que estiveram no país e em diferentes regiões, escreveram suas impressões sobre a vida local. Os relatos dos jesuítas em suas cartas anuais são um importante registro para se ter uma ideia de como foram as práticas musicais das comunidades indígenas que viviam no Brasil na época da chegada dos estrangeiros no país. Por meio desses escritos e de uma metodologia comparada, é possível refletir sobre a música feita pelos povos originários nos tempos do Ceará colonial. A leitura dessa documentação jesuíta exige cautela e criticidade, tendo em vista que foi escrita por pessoas que tinham, como parâmetro musical, a estética ocidental europeia (BARROS, 2006).

A catequização dos indígenas pelos jesuítas na região de Ibiapaba foi uma constante. Afinal, essa região era importante para a Coroa portuguesa, pois representava uma divisa entre Piauí e Maranhão, uma região de disputas territoriais. Catequizar os nativos e torná-los cristãos era uma forma de os dominar para promover uma pacificação local e garantir apoio aos portugueses nas lutas das invasões estrangeiras locais (FARIAS, 2012: 68-72). A primeira missão jesuítica na capitania aconteceu com os padres Luiz Figueira e Francisco Pinto, em 1607, que passaram alguns meses com os indígenas existentes na Serra de Ibiapaba. Sobre esse período, Luiz Figueira narra que eles eram “incrivelmente inclinados a cantar e dançar [...] cantavam dias e noites, de 24 em 24 horas, sem interromper, até não poderem falar de roucos, tendo isto por valentia e delírios” (FIGUEIRA *apud* LEITE, 2008 [1953]: 61).

Um dos relatos mais antigos sobre a presença de música no Ceará é narrado nos escritos do padre jesuíta Antônio Vieira, em 1659, sobre os indígenas do aldeamento jesuíta da Serra de Ibiapaba. Vieira descreveu a procissão do enterro de Jesus, realizado na quinta-feira da Semana Santa, mencionando que iam “todos os meninos e moços em duas fileiras com corôas de espinhos, e cruzeiros às costas, e por fóra delles na mesma ordem todos os Índios arrastando os arcos e flechas ao som das caixas destemperadas”⁵ (VIEIRA, 1904: 136). Marcos Holler nos esclarece, a partir da referência do dicionário de Raphael Bluteau, que a caixa representaria o instrumento tambor e que, “caixas destemperadas” significariam a forma de tocar esse instrumento, ou seja, de maneira confusa e desordenada (BLUTEAU, 2002 [1712-1721]) *apud* HOLLER, 2010: 133).

Em outra carta, o padre jesuíta Ascenso Gago registrou uma manifestação cultural dos indígenas, no ano de 1695, na missão de Ibiapaba, lugar onde fundou, juntamente com o padre Manuel Pedroso, o futuro aldeamento de Nossa Senhora da Assunção de Ibiapaba, em 1700 (GOMES, 2009: 109). Na carta, Ascenso Gago descreve uma festa no interior do aldeamento que representava “a simulação de uma batalha entre um grupo ‘tapuia’ e os tabajaras seguida de rituais festivos” (GAGO *apud* ALBUQUERQUE, 2002: 107-108):

Os índios [de língua geral] [sic], como os tapuias, se vestiram de variedades de penas, puseram seus penachos do mesmo [sic] nas cabeças, como se costuma dar na batalha. Logo se formou o Tapuia em meio a uma grande campina, o que também fizeram os índios, repartindo-se em dois batalhões [...]; e logo ao som de várias buzinas, bater de pés, gritos e assobios investiram para donde estavam o Tapuia o qual recebeu da mesma maneira, representando todos uma horrível batalha [...]. Logo uns e outros em um corpo formaram uma vistosa dança ao som de seus maracás e várias cantigas a seu modo, gastando a maior parte dos dois dias seguintes nas mesmas folias [...] (GAGO *apud* ALBUQUERQUE, 2002: 108)⁶.

A música indígena “é transmitida de forma oral, de geração a geração” (PUCCI; ALMEIDA, 2014: 24) e, como tal, sua reprodução baseia-se em tradição, em ensinamento de pai para filho, entre os membros da comunidade, por imitação e experiência. Mesmo que cada povo indígena tenha sua “própria cultura, língua, música, rituais” (PUCCI; ALMEIDA, 2014: 18), é possível traçar características semelhantes entre os diferentes povos de forma comparativa, já que a cultura indígena toma por base a manutenção do “fazer musical” por meio dessa aprendizagem contínua de sua cultura. Se é impossível a reconstrução sonora fiel do momento, resta-nos a possibilidade de imaginar a paisagem sonora⁷ do relato antes exposto e apontar para os aspectos que demonstram ser característicos da música indígena desse período.

[...] os povos indígenas não constituem uma realidade cultural única e monolítica, mas sim um grande número de culturas particulares com suas próprias práticas musicais e sistemas de produção sonora. Essas realidades particulares podem encontrar uma série de identidades e afinidades no que concerne aos já referidos aspectos sociais da música (BARROS, 2006: 164).

Ao mencionar que a manifestação representava “ritual festivo” associado a uma batalha entre dois grupos, Ascenso Gago destaca o fenômeno social e coletivo da cultura indígena que adquire bastante importância na comunidade, podendo ser executado por meio de “uma festa, um canto de trabalho, uma incitação à guerra, um ritual de passagem, um encantamento, um exercício de memória coletiva, uma dramatização mitológica” (BARROS, 2006: 160). Para a sociedade indígena, a dança, junto à música e ao vestuário, faz parte de um todo que se completa, toma forma e sentido social e coletivo. “Do ponto de vista [do] nativo, a música [...] celebrada em forma de dança é parte integrante da

⁵ Manterei a ortografia de época quando a fonte assim a apresentar.

⁶ Carta Anua do padre Ascenso Gago (GAGO *apud* ALBUQUERQUE, 2002: 108).

⁷ O termo “paisagem sonora” é a tradução do neologismo criado pelo compositor e educador musical Murray Schafer: *soundscape*. Para Schafer, paisagem sonora significa qualquer campo de estudo acústico, um ambiente, por exemplo, em que podemos estudar as características sonoras dessa paisagem (SCHAFFER: 2001: 23).

festa, da coreografia que inclui os dois sexos e todas as idades, do exercício de memória coletiva, do mito dramatizado” (BARROS, 2006: 162).

No relato de Gago acima, a música era realizada ao “som de várias buzinas, bater de pés, gritos e assobios” e no “som de seus maracás e várias cantigas a seu modo” (GAGO *apud* ALBUQUERQUE, 2002: 107-108). O dicionário de Raphael Bluteau define a buzina (bosina ou bozina) como uma “trombeta de pastoril, ou ponta de boi, de que usam os pastores. [...] Antigamente era de corno, e de marfim pífaro” (BLUTEAU, 2002 [1721]:165 *apud* HOLLER, 2010: 101-103). O padre Luiz Figueira também presenciou o uso da buzina pelos indígenas da missão de Ibiapaba em sua primeira estada na serra⁸ (FIGUEIRA, 1608 *apud* HOLLER, 2010: 112). As etnomusicólogas Magda Pucci e Berenice Almeida registraram, em 2014, a imagem das “buzinas” (Fig. 2), construídas pela comunidade Kambeba do Amazonas, feitas a partir de materiais diversos, como bambu, madeira, cabaças e ossos de animais (PUCCI; ALMEIDA, 2014: 27).



Fig. 2: Buzina construída pelos indígenas Kambeba do Amazonas. Fonte: Pucci e Almeida (2014: 27).

Outro instrumento registrado no relato de Gago foi o maracá, considerado por Magda Pucci e Berenice Almeida (2014: 28) como o principal instrumento de percussão dos indígenas. Esse instrumento foi várias vezes registrado nas imagens do livro *Viagem à terra do Brasil*, de autoria do viajante francês Jean de Léry, publicado originalmente em 1578. Na Figura 3, vemos os indígenas segurando quatro maracás ao fundo, estando o primeiro deles (à esquerda) vestido de forma diferenciada, apontando como o músico líder. Em suas pernas, vemos, amarrados, objetos que indicam serem tipos de quizos.

⁸ Relação da missão do Maranhão pelo padre Luiz Figueira (FIGUEIRA, 1608 *apud* HOLLER, 2010: 112).



Fig. 3: Maracás tocados por indígenas brasileiros no séc. XVI. Fonte: Léry (2007 [1578]: 126).

Interessante observar a complexidade sonora indígena descrita na carta de Ascenso Gago, com o uso de percussão corporal, executado pelos pés, associado a sons vocalizados, onomatopaicos, sem letra definida, emitidos pela boca, no caso dos gritos e dos assobios, ou em forma de sons compreensíveis descritos como cantigas. Não existe registro sonoro associado a esse relato, mas é possível mencionar que dificilmente essa cantiga ultrapassava a oitava, restringindo-se a intervalos menores, talvez um tetracorde, sonoridade mais comum encontrada nos registros de comunidades indígenas. É possível que as melodias usassem de quartos de tom e cromatismos, com práticas de repetição de melodias, alternadas entre grupos de homens e mulheres (BARROS, 2006: 164-166).

O historiador e musicólogo José D’Assunção Barros (2006: 167) ressalta que, no “universo sonoro dos indígenas”, havia a prática de “cantos multiplicados”, isto é, ocorria uma simultaneidade polifônica diferente da que os padres jesuítas tinham como referência, acostumados a uma polifonia ocidental europeia, percebidas nas obras renascentistas de Palestrina ou de Johann Sebastian Bach, por exemplo. Ascenso Gago escreveu que ele ouvia os nativos cantarem “várias cantigas a seu modo”, demonstrando a possibilidade de ouvir essa multiplicação de cantos em polifonia típica dos indígenas.

Para completar nossa imaginação acerca da paisagem sonora colonial sobre o ritual indígena descrito pelo padre jesuíta Ascenso Gago é preciso frisar que a execução acontecia ao ar livre, onde o ambiente sonoro presente na natureza se confundia com a participação dos nativos e o todo da festa. Os sons da floresta integravam (integram) a música indígena, usados como ambiente de fundo ou como fonte de inspiração para a sua prática musical, por meio da imitação dos sons dos pássaros e dos sons da natureza (BARROS, 2006: 161).

Dos povos Tremembé – indígenas que ocuparam a faixa litorânea entre o Maranhão e o Ceará e posteriormente foram aldeados, no início do século XVIII, na missão de Nossa Senhora da Conceição em Almofala (atual município de Itarema) –, destacamos um importante traço cultural identitário, que é a dança do torém: “uma dança mimética sobre animais e frutos encontrados pelos nativos (como caju, a tainha e o guaxinim) na qual são cantados versos e refrões que apresentam vocábulos de origem indígena” (FARIAS, 2012: 58). O pesquisador Florival Seraine visitou três vezes a cidade de Almofala (Itarema), no Ceará, sendo a primeira vez em 1949. Em seu livro, ele descreve a dança do torém como uma dança imitativa, pantomímica, de terreiro, pois se exige espaço para dançar. Em roda, o dançarino principal agita o maracá e entoia um canto que é imitado pelos demais da roda (SERAINÉ, 1978: 29-30). Da música indígena, passemos para a música religiosa feita pelos padres jesuítas e para a paisagem sonora ligada à economia extensiva de criação de gado.

1.2. Música religiosa e cultura da pecuária

Segundo o historiador José Eudes Gomes, durante o século XVII, a colonização do Ceará limitou-se a “uma precária manutenção de fortificações militares litorâneas e às expedições de missão jesuítas” (GOMES, 2009: 109). Junto com as fortificações, surgiu a música militar, assunto que veremos no próximo tópico; com as missões jesuítas, veio a música religiosa de práticas europeias.

Como mencionado anteriormente, a primeira vinda de religiosos à capitania do Siará deu-se com os padres jesuítas Francisco Pinto e Luiz Figueira, em 1607, que se dirigiram para a serra de Ibiapaba, região oeste do Ceará (FARIAS, 2012: 68). É nos aldeamentos indígenas dos padres jesuítas que a música religiosa de tradição escrita, o ensino de música erudita e ocidental, o canto religioso, incluindo os repertórios e a técnica vocal erudita e os instrumentos de uso europeu chegam ao Ceará e vão se difundir.

Ao mesmo tempo, a música popular portuguesa e seus instrumentos vão ser enviados e difundidos nos espaços das aldeias missionárias. Na citação a seguir, vemos a presença do tamboril e da gaita, instrumentos associados à música popular de Portugal. O tamborileiro era o músico que tocava o tamboril, uma espécie de pequeno tambor; o gaitero poderia ser tanto o tocador de gaita de foles quanto o músico que tocava uma flauta de bisel ou píforo (BLUTEAU, 2002, [1721] *apud* HOLLER, 2010: 101-103).

[...] os Jesuítas [...] promoveram o canto e a música para afeiçoar os Índios ao Cristianismo [...]. Coincidiram ou manifestaram-se simultaneamente a música popular e erudita: a popular portuguesa (os “tamborileiros e gaiteros” de Nóbrega) e a indígena, [...] e a erudita, no canto de órgão e nas charamelas e diversos instrumentos que logo se apresentaram nas festas religiosas [...] (LEITE, 2008 [1953]: 59).

É provável que as gaitas mencionadas nos relatos dos jesuítas no Brasil fossem flautas, e não gaitas de foles, por serem instrumentos mais fáceis de serem construídos (HOLLER, 2010: 105). Em 1656, o padre João Felipe Bettendorf trouxe, de Pernambuco, indígenas músicos e chameleiros para a missão do Siará⁹ (BETTENDORF, 1698 *apud* HOLLER, 2010: 105). Existem referências ainda à realização de ofícios divinos com “canto de órgão” pelos indígenas que conviveram com o padre Antônio Vieira na aldeia da Serra de Ibiapaba em torno de 1659¹⁰ (VIEIRA, c. 1777 *apud* HOLLER, 2010: 66).

Padre Antônio Vieira menciona que a missão de Ibiapaba contava com alguns mestres de música entre os religiosos e cita particularmente o nome dos padres Pedro Feitosa e Antônio Ribeiro, jesuítas que estiveram no Siará entre 1656 e 1662 (GOMES, 2009: 109), acrescentando ainda o nome de Luiz Figueira, louvado por Vieira com “predicados de cantor e músico” (LEITE, 2008 [1953]: 62). Por outro lado, o mesmo padre entendia a omissão de vários nomes de mestres de capela do “catálogo” da ordem inaciana porque compreendia que a função sacerdotal exigia que o ministro estivesse “apto a cantar missa” e tivesse “conhecimento de canto ou solfa”, não sendo, portanto, o conhecimento musical independente do ofício sacerdotal (LEITE, 2008 [1953]: 62).

Para finalizar esse assunto da música religiosa, transcrevemos um relato do padre João Daniel quando esteve no Amazonas nos anos de 1741 a 1757. No texto, o sacerdote exalta a afeição e a destreza da cultura indígena pela música e a dança e aponta a assimilação no uso dos instrumentos de origem portuguesa como a gaita e o tamboril. É interessante ler, no relato, a descrição dos instrumentos usados e seus materiais – no caso, as gaitas e os tamboris – e observar a conexão cultural entre os povos indígenas. As semelhanças entre as práticas realizadas pelos povos originários da região do Siará e do Amazonas são notórias.

[...] são muito amigos de festas, danças e bailes; e têm para isso gaitas e tamboris. Pois, ainda que não têm ferro, lá têm habilidade de fabricarem as gaitas de algumas canas ou cipós ocos ou que facilmente largam o âmago; e os tamboris, de paus ocos, ou se é necessário os ajustam com fogo. Uma das duas gaitas muito usadas é uma como flauta, a que podemos chamar o pau que ronca, com três buracos, dois na parte superior e um na inferior; e ordinariamente o mesmo que toca bate com a outra mão no tamboril. E não há dúvida que alguns o fazem com perfeição e com suave e doce melodia, ajustando as pancadas do tamboril ao som da flauta, bailando juntamente compassados, de modo que podem competir com os mais destros galegos e finos gaieiros (JOÃO DANIEL, 1858: 346 *apud* LEITE, 2008 [1953]: 58).

⁹ Crônica da missão do Maranhão pelo Padre João Felipe Bettendorf, em 25 de maio de 1698 (BETTENDORF, 1698 *apud* HOLLER, 2010: 66).

¹⁰ Fundação das igrejas e conventos dos padres da Companhia de Jesus [posterior a 1777] (VIEIRA, c. 1777 *apud* HOLLER, 2010: 66).

Outra prática musical desenvolvida ainda nos tempos coloniais foi a que se formou ao redor da economia da pecuária. A imagem a seguir faz referência à criação de gado, que foi, do século XVII até a primeira metade do XVIII, a principal fonte econômica do Ceará (FARIAS, 2012: 28-47). A Figura 4, a seguir, é de autoria do holandês Arnoldus Montanus, de 1671, sobre um original de Frans Post, no qual ilustra o Forte de São Sebastião, edifício construído às margens do Rio Ceará em 1611, na atual zona da Barra do Ceará, em Fortaleza. Além do forte que vemos ao fundo da gravura, a imagem retrata alguns bois sendo conduzidos, à frente, por uma pessoa, e atrás, por outra montada em um cavalo, o vaqueiro.



Fig. 4: Gravura de Montanus sobre original de Post - Fortim de São Sebastião.
Fonte: Levy Leiloeiro ([s.d.], n.p.). Acesso em: 19 set. 2022.

O registro dos bois e do vaqueiro na gravura, compondo a paisagem do espaço que se chamava “Siará”, é muito representativo da importância que assumiu a criação de bois para a capitania ao longo dos séculos XVII e XVIII. A economia da pecuária fez surgir uma cultura que lhe foi própria e teve “seus desdobramentos na vida e na expressão artística da população sertaneja” (RAMALHO, 2003: 105). Segundo a musicóloga Elba Braga Ramalho (2003: 105), as “façanhas do boi” fazem parte do imaginário do sertanejo,

registradas na literatura desde o século XIX por meio de “uma ampla abordagem de temas”. Na parte musical, é preciso destacar o canto do aboio, uma musicalidade própria do vaqueiro, e que representa um canto de trabalho. A autora define o aboio como um “tipo específico de comunicação lírica com as reses, na qual os sons legíveis da fala são entremeados de onomatopéias em melismas que se estendem a céu aberto” (RAMALHO, 2003: 111).

Longe de querer estabelecer uma origem para a prática do vaqueiro em aboiar, entendemos ser mais importante perceber que, além do canto do aboio, a economia da pecuária gerou uma herança cultural associada a esta temática. A cultura da pecuária pode ser observada nas manifestações tradicionais que trazem o boi como tema ou personagem. É o caso do folguedo conhecido genericamente por “bumba-meu-boi”, o qual apresenta denominações e variações específicas nas cidades onde acontece. O folclorista Florival Seraine destaca algumas representações dessa manifestação no Ceará, como o Boi-coração, apresentado na cidade de Pacatuba, região metropolitana de Fortaleza; o Boi-pintadinho, apresentado na cidade litorânea de Camocim, região oeste; o Boi-de-Reis, apresentado na cidade de Itapipoca, também na região oeste do Ceará; e o Boi-Fortaleza, representado na capital (SERAINÉ, 1978: 31-32).

Além desse folguedo, a figura do boi está presente em cantigas de ninar, como a tradicional canção “Boi da cara preta”, quando se canta para pôr o bebê para dormir, ou como personagem integrante do reisado rural (SERAINÉ, 1978: 9). O boi é tema presente ainda na literatura de cordel ou em peças de esculturas, pinturas ou gravuras. A cultura da pecuária teve, no vaqueiro, o seu elemento visível. É na vaquejada que ele demonstra sua destreza e habilidade para derrubar o boi com um laço em poucos movimentos (HORTA, 2004: 65).

O couro, produto que advém diretamente da criação do gado, foi matéria-prima que produziu muitos objetos, destacando-se a vestimenta do vaqueiro, uma espécie de “armadura regional” que o protegeu das intempéries da geografia do sertão (HORTA, 2004: 53), contra os espinhos das plantas, o sol escaldante ou o ataque das cobras e outros bichos. Além disso, o couro serviu para criar objetos de artesanato, como tapetes e baús. Se não se tem registro escrito da prática musical ligada à criação de gado nos séculos XVII e XVIII, as manifestações culturais existentes atualmente ligadas à cultura da pecuária são indícios de uma tradição que surgiu em algum momento do período do Ceará colonial e que sobrevive, com alterações, até os dias de hoje.

1.3. Música militar no século XVIII e o músico Joaquim Bernardes

Após a primeira tentativa de colonização, em 1603, pelo português Pero Coelho, novas expedições militares ocorreram ao longo dos seiscentos. Mas é somente no século seguinte que localizamos o primeiro registro de atividade musical nas tropas regulares das fortificações da capitania do Siará. Na correspondência trocada entre o governador de Pernambuco, Duarte Sodré Pereira Tibão, e o rei D. João V, no ano 1734, o documento

informa a presença de instrumentos musicais na região (GOMES, 2009: 151-152).

Nessa carta, o governador de Pernambuco responde ao rei sobre as desordens insufladas na região interiorana do Acaraú e promovidas pelo ouvidor-geral do Siará, Antônio de Loureiro Medeiros, e o frei José da Madre de Deus. O governador descreve a presença de dois tambores e uma trombeta junto à tropa que irá prendê-los. Provavelmente esses instrumentistas faziam parte do grupo das tropas não pagas das milícias e das ordenanças, que juntas, realizaram a prisão.

[...] sinqüenta soldados pagos, hum cap.^{am} de Infantaria, e hum Alferes, quatro sargentos, **dous tambores e hum trombeta**, e sento e seis Índios armados, com um homem nobre da terra q. os governava, e vinte e sinco soldados da ordenança, governados por pessoas capazes e práticos [...] (GOMES, 2009: 151, grifo nosso).

O tambor foi o instrumento mais referenciado na documentação acerca da relação do custo anual dos fardamentos das tropas presentes em Pernambuco e suas capitanias anexas¹¹. No quadro a seguir, podemos observar que, para cada companhia instalada, havia um tambor incluído. Mesmo sendo a capitania do Siará Grande a mais populosa das anexas de Pernambuco, a qual representava 17% da população total, ela possuía apenas uma companhia de tropa de 1ª linha, logo, um tambor associado. A capitania da Paraíba, representando 14% da população, possuía três companhias, logo, três tambores, enquanto a capitania do Rio Grande, que representava apenas 6,7% do total, possuía duas companhias e dois tambores. Somente a capitania de Pernambuco possuía dois pífaros na relação de todas as suas companhias (GOMES, 2009: 177-178).

Capitania	População	Tropas regulares	Instrumentos (total de todas as tropas) ¹²
Pernambuco	229.743 (62,30%)	2 regimentos (20 companhias), 1 companhia de artilharia, 8 fortalezas, 1 Terço dos homens pretos, "Prezidio de Palmar" (2 companhias), 2 companhias (Capitania de Itamaracá ¹³)	17 tambores 2 pífaros
Parahiba	52.468 (14%)	3 companhias	3 tambores
Rio Grande	23.812 (6,70%)	2 companhias	2 tambores
Siará	61.408 (17%)	1 companhia	1 tambor

Quadro 1: Relação total de instrumentos presentes nas companhias de Pernambuco e suas capitanias anexas (1775-1777). Fonte: Elaborado pela autora a partir de Gomes (2009: 175-178).

No quadro 1, observamos o registro de dois pífaros, existentes apenas no regimento do Recife. O instrumentista que tocava o pífaro geralmente tocava, simultaneamente, o tambor. Nesse caso, o tambor marcava a parte rítmica enquanto o pífaro realizava a melodia. Na relação do documento de 1766, base de onde tiramos a contagem dos instrumentos, não é descrito nenhum instrumento de bocal¹⁴.

Em fins do século XVIII e início do século XIX, percebe-se um aumento no instrumental das tropas militares. O musicólogo Fernando Binder descreve a presença de pequenos grupos instrumentais nos regimentos militares de Recife, Olinda e Paraíba (atual João Pessoa) (BINDER, 2006: 24-32). No regimento de linha da "cidade da Paraíba", em 1809, a instrumentação constava de dois pífaros, duas clarinetas, duas trompas, um fagote e uma zabumba, com oito músicos no total (PEREIRA DA COSTA, 2004: 121 *apud* BINDER, 2006: 28).

No caso da capitania do Siará Grande, com a separação político-administrativa da de Pernambuco, ocorrida no ano de 1799, foi feita uma reorganização das companhias, e estima-se que efetivamente houve um aumento e uma diversificação dos músicos dos regimentos. No mapa demonstrativo do Regimento de Cavalaria Miliciano referente a Jaguaribe e Quixeramobim para o ano de 1801, onde havia um total de 13 companhias e

¹² Dados de 1766 (cód. 1522, AHU).

¹³ Para formulação da contagem do número dos instrumentos, levamos em consideração as tabelas 6 e 8 apresentadas pelo historiador José Eudes Gomes (GOMES, 2009: 175-178). Da tabela 8, pegamos os nomes de todas as capitanias anexas e seus dados de população referente ao período de 1775 a 1777. Nessa mesma tabela, a capitania de Itamaracá não aparece descrita porque ela foi dissolvida no ano de 1763 e incorporada a Pernambuco. Na tabela 6, a capitania de Itamaracá aparece descrita com duas companhias e dois tambores. Dessa forma, no quadro acima, inserimos toda a informação da capitania de Itamaracá dentro da capitania de Pernambuco.

¹⁴ Renato Almeida faz referência a uma banda do Exército em Pernambuco, já no ano de 1645, formada "com clarins, charamelas e outros instrumentos belicosos" (ALMEIDA, 1942: 292 *apud* KIEFER, 1977: 17).

¹¹ Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), Figurinos militares, cód. 1522, fls. 8-10.

580 efetivos, aparecem listados dois tocadores de trombetas ligados à 1ª companhia. No mesmo documento, sobressai o mapa do Regimento de Cavalaria Miliciano da ribeira do Acaraú. Cada uma das dez companhias existentes nessa ribeira contava com o registro de um trompetista. Por fim, no mapa do Regimento Miliciano das Marinhas do Siará e de Jaguaribe, nos dez regimentos listados, aparece a descrição de um tambor e de um píforo em cada (2ª VIA, 1775-1777: 08-10).

A partir desses dados, podemos concluir que, nos séculos XVII e XVIII, a capitania do Ceará esteve bastante limitada em matéria de instrumentos musicais e, conseqüentemente, de músicos presentes nas tropas militares, questão atrelada à própria condição de capitania anexa e região de menor importância econômica para a Corte portuguesa. Essa situação irá mudar ainda na virada para o século XIX, quando o Ceará passa a ser capitania autônoma e reorganiza as tropas, aumentando significativamente as companhias e o número de efetivos. Esse aumento gerou uma maior presença de músicos tocadores de tambores, já que esse instrumento constava, quase sempre, em cada uma das companhias. Além dos tambores, as tropas passaram a ter píforos e dois instrumentos de bocal, instrumentos não mencionados antes do século XIX. Esse aumento prenuncia a formação de um conjunto musical maior que aparecerá nos relatos do início dos oitocentos e que resultará na criação da banda de música do Corpo Policial Militar em 1854.

O músico mais antigo a ter seu nome registrado na história do Ceará foi Joaquim Bernardo de Mendonça Ribeiro Pinto (GONDIM, 1903: 24. VERÍSSIMO, 1954: 150. KIEFER, 1977: 24-25). Nascido em Aracati (litoral leste), na segunda metade do século XVIII, faleceu em Pernambuco em 1834 (FORTALEZA DE 1810, 1881: 3). De 1808 a 1810, estava em Fortaleza trabalhando como professor de primeiras letras, conforme nos informa um jornal cearense:

Vamos acrescentar ao nosso quadro uns traços do estado do ensino publico da Fortaleza, em 1810. Havia então trez cadeiras mantidas pelo Estado. [...] Occupava a cadeira de 1^{as}. letras do sexo masculino Joaquim Bernardo de Mendonça Ribeiro, com 80\$, nomeado pelo governador em setembro de 1808. [...] (FORTALEZA DE 1810, 1881: 3).

Segundo Bruno Kiefer (1977: 25), no ano de 1810, foi admitido na irmandade de Santa Cecília de Recife. É possível que tenha se mudado para Pernambuco somente em 1811, já que Zacarias Gondim menciona que foi substituído no cargo de professor naquele ano (GONDIM, 1903: 24). Foi compositor de música sacra, e algumas de suas obras foram tocadas nas igrejas de Fortaleza mesmo após sua morte (GONDIM, 1903: 24). Segundo o memorialista Pedro Veríssimo, o estilo de suas composições era o da escola italiana, embora não existam exemplares que confirmem isso (VERÍSSIMO, 1954: 150). Kiefer menciona que estudou com Luís Álvares Pinto, foi organista e exerceu as atividades de mestre de capela e empresário em Recife (KIEFER, 1977: 25).

Na próxima seção, falaremos sobre a música presente no Ceará no século XIX, focando na cidade de Fortaleza¹⁵. Na primeira metade do século, o enfoque será dado para os registros localizados nas revistas do Instituto Histórico do Ceará acerca de duas festas públicas que ocorreram nas primeiras décadas do século, reunindo música religiosa e banda militar. Na parte seguinte, mencionaremos os registros de bandas civis encontrados nas cidades de Sobral, Aracati e Fortaleza.

2. A música no Ceará no século XIX

A historiografia que estuda a região cearense classifica o século XIX como “o século de afirmação do Ceará” (CÂMARA *apud* CORDEIRO, 2007: 135). Essa assertiva é decorrente da constatação de que até a primeira metade desse período ainda não existia uma unidade político-administrativa chamada “Ceará” (OLIVEIRA, 2009: 17). A fragmentação da região era fruto de uma herança colonial de subdivisão interna e de subordinação administrativa da capitania cearense. O contínuo desenvolvimento econômico, social e urbano que o Ceará apresentou ao longo do século XIX foi consequência direta tanto da independência que obteve de Pernambuco, no ano de 1799, quanto da chegada da Corte portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808, o que estabeleceu a abertura dos portos brasileiros para os países estrangeiros, fato que promoveu o escoamento de mercadorias pelo porto de Fortaleza, e não mais exclusivamente pelo de Recife.

No início do século XIX, no ano de 1813, Fortaleza tinha em torno de 12.810 habitantes. Na descrição do viajante britânico Henry Kostner, que esteve na cidade em 1810, um pouco antes do censo do governador Inácio Sampaio (1812-1820), a cidade aparece como uma vila modesta e pacata, com poucos moradores, com casas de pavimentos térreos, sem muito desenvolvimento urbano, possuindo apenas três igrejas, o palácio do governador, a casa da câmara e prisão, alfândega e tesouraria, ruas sem calçamento, comércio ainda “limitado”, transportes terrestres difíceis e um porto “exposto e mau” (KOSTNER, 1942: 164-167). Outro viajante, contemporâneo de Kostner, o missionário norte-americano Daniel Kidder, descreveu impressões semelhantes, ressaltando o areal das ruas de Fortaleza, o qual dificultava a caminhada, o vento e o sol forte, a precariedade do porto, as dificuldades para desembarcar e a ausência de cemitérios (KIDDER *apud* FARIAS, 2012: 149).

No governo de Inácio Sampaio, foi elaborado o primeiro plano urbanístico de Fortaleza, realizado em 1818 pelo engenheiro português Antônio da Silva Paulet. Esse plano se destacou pela adoção de um traçado em xadrez que tinha como objetivo a vigilância da população e ordenamento da expansão urbana da cidade (PONTE, 2010: 27). Paulet imprimiu, nesse primeiro plano urbano, uma forte influência do discurso médico-higienista que marcou o pensamento social do século XIX. As transformações

¹⁵ A opção em focar mais a cidade de Fortaleza é consequência dos poucos estudos musicológicos anteriores ao ano de 1900 referentes à história musical de outras cidades cearenses para além da capital.

urbanas implantadas em Fortaleza ao longo dos oitocentos e no século seguinte foram fortemente influenciadas por esse discurso (COSTA, 2002: 62-63, 2012: 3). O vigor desse pensamento impregnou a sociedade local, com os políticos a converterem suas propostas de urbanização em ações de “modernização” da cidade.

Nesse ambiente pacato do início do século XIX, a então vila de Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção, elevada à condição de cidade no ano de 1823 com o nome de “Fortaleza de Nova Bragança” (AZEVEDO, 2006: 9), não apresentava uma vida cultural pública e privada muito ativa. Se seu desenvolvimento urbano e cultural vai tomar força a partir da segunda metade do século com as transformações urbanísticas da cidade (PONTE, 2010: 27-38) e com a atuação da banda de música da Polícia Militar, principal grupo cultural que atuou mais permanentemente em toda a província, é na primeira metade do século que surgem alguns elementos culturais e urbanos que ajudam a modificar o aspecto pacato da futura capital.

O primeiro deles é a criação do primeiro jornal da cidade, o *Diário do Governo do Ceará*, que circulou em 1824 (FARIAS, 2012: 137). Após um espaço de alguns anos, surgem, em 1840, os dois mais importantes jornais de veiculação de notícias políticas, culturais e econômicas da região no século XIX, o *Cearense* e o *Pedro II*, sendo o primeiro ligado ao partido liberal e o segundo ao partido conservador (FARIAS, 2012: 10-12 e 27). Outro importante equipamento urbano criado em 1842 foi a praça da municipalidade, popularmente chamada de “Feira Nova”, praça que receberá o nome de “do Ferreira” em 1871 e que será palco de muitas atividades culturais da cidade (GIRÃO, 1997: 123-125).

O mais importante edifício cultural dessa época foi a construção do primeiro teatro do Ceará, a Casa da Ópera ou Teatro Concórdia, construído em 1830 por iniciativa de comerciantes portugueses (BARROSO, 2002: 163). Além do teatro, houve a construção da primeira escola de ensino secundário do Ceará em 1845, o Liceu, e em 1849, a primeira livraria. Estas duas ações proporcionaram o surgimento de novas escolas a partir da segunda metade do século XIX. O avanço da estrutura educacional ajudou a fomentar o surgimento de uma intelectualidade cearense, bastante ativa em fins daquele século nas áreas cultural e política (FARIAS, 2012: 159-167. MARTINS GONÇALVES, 2017: 77-123).

2.1. Festas públicas, banda militar e música religiosa na primeira metade do século

O conhecimento sobre o panorama musical no Ceará na primeira metade do século XIX constitui-se de poucas informações colhidas nas revistas do Instituto Histórico do Ceará (IHC), nos relatos de viajantes e nos livros de memorialistas e recai, principalmente, sobre a cidade de Fortaleza. Nessas informações, a presença da música está associada às festas públicas, com a atuação de bandas militares e a menção à música sacra.

Na descrição constante no relato de 1810 do viajante Henry Kostner, o inglês relata um jantar de que participou no palácio do governador por ocasião da celebração do aniversário da rainha de Portugal, D. Maria I (1734-1816). No texto, chama-nos à

atenção haver 30 pessoas no jantar, em sua maioria, fardados (KOSTNER, 1942: 167-168). É provável que esses militares representassem a companhia de tropas regulares, indicativo da possível existência, na cidade, de músicos responsáveis pelos toques de comandos militares, ou seja, corneteiros, clarins e tocadores de tambores.

Outro evento público, descrito na *Revista do IHC* como “Uma festa em Fortaleza no tempo do governador Sampaio” (SANTIAGO, 1900: 271-274), ocorreu no dia 12 de outubro de 1817, data do aniversário natalício do “Príncipe Real do Reino Unido” e contou com a presença do governador, de autoridades, de oficiais, membros das tropas de primeira linha, de demais corpos militares, da “Nobreza da Capital” e do povo cearense. O motivo do evento, organizado por um grupo de comerciantes cearenses, foi promover uma festa para comemorar a restauração da paz na capitania, ou seja, a participação do Ceará na revolução de 1817, a Insurreição Pernambucana (FARIAS, 2012: 113 e 110-117). Antes da promoção da festa, feita “com toda pompa”, ocorreu um ato solene na igreja local. Sem especificar, o texto menciona apenas a realização de “huma missa cantada por vozes escolhidas” e finalizada por um “*Te Deum* de muzica” (SANTIAGO, 1900: 271-272).

Ao ato religioso, seguiram-se outras representações artísticas, como a apresentação pública e gratuita de uma “peça dramática” e de outra cena dramatizada com crianças (SANTIAGO, 1900: 271-272). A festa decorreu durante nove dias consecutivos, sendo muito improvável que a festividade acontecesse durante tanto tempo sem a presença de músicas e de danças. O autor confirma essa constatação e termina o texto mencionando que “o restante da noite se passou em divertimentos e concerto de muzica vocal e instrumental no Palacio do Governador [...]” (SANTIAGO, 1900: 273), mas não especifica quem são esses músicos ou o grupo que realizava a festa. É provável que fossem músicos do Exército ou dos corpos milicianos, já que suas corporações foram mencionadas, implícita ou explicitamente, na narrativa. O mais interessante nesse relato é ver o crescimento musical da cidade, mesmo que não haja especificação dos músicos, de suas quantidades e dos instrumentos que realizaram os eventos na cidade e na casa do governador.

Em outro acontecimento público datado de 29 de maio de 1831, a narração segue a da estrutura festiva realizada em 1817 (DESCRIPÇÃO, 1898). O motivo agora era a notícia do reconhecimento de d. Pedro II como imperador do Brasil e a abdicação voluntária de d. Pedro I. Para se tornar pública a notícia, a Câmara Municipal e demais autoridades prepararam um ato que durou três dias. No primeiro deles, saíram o governador e os camarários pelas ruas da cidade em cortejo, montados em seus cavalos, vestidos pomposamente, acompanhados por “um piquete de cavalaria e da música do Batalhão”, convidando a população para os festejos que iriam se seguir (DESCRIPÇÃO, 1898: 217).

Novamente, o texto não especifica se essa música tocada pelo batalhão estava ligada às tropas do Exército ou da milícia. Ambos usavam a mesma designação “batalhão” para especificar suas tropas. O mais relevante nesse trecho é a presença da música militar, que agora tem uma “música”, ou seja, um conjunto musical, embora

não seja possível novamente determinar o número de instrumentistas tocando e seus respectivos instrumentos. No dia 29, o ato foi finalizado na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário para a execução solene de um *Te Deum Laudamus*. O festejo rumou para o palácio do governo, onde se cantou o “hymno Constitucional e houverão diversas dansas” (DESCRIPÇÃO, 1898: 217). O divertimento continuou pela maior parte da noite.

Em relato posterior, registrado pelo jornal *Cearense* no ano de 1847, vemos a presença da banda de música do batalhão a desfilar em cortejo pelas ruas da cidade de Fortaleza, a comemorar a vitória de uma eleição (ESTÃO, 1847: 4). Mais uma vez, não conseguimos distinguir se a banda mencionada pertencia ao Exército ou à Guarda Nacional, mas nessa notícia conseguimos concluir que Fortaleza já possuía uma “banda de música” militar. Nesse caso, a tomar por referência as bandas do exército de outras províncias, o tamanho desse conjunto girou em torno de 11 a 17 músicos (BINDER, 2006: 99). Além disso, registrar a presença de uma “banda de música” na corporação militar da cidade significou dizer que o conjunto possuía outros instrumentos e instrumentistas para além dos tambores, pífaros e trombetas anteriores. Além do aumento de músicos, é possível que esse grupo tivesse flauta, clarinetes em Sib e Mib, diferentes *saxhorns* ou mesmo trombones (MARTINS GONÇALVES, 2017: 59-76).

2.2. Bandas de música civis

Na primeira metade do século, não encontramos referências a bandas de música civis em Fortaleza, somente em alguns municípios do interior do Ceará. Em Sobral (região noroeste), o maestro Galdino José Gondim, que chegou à cidade no ano de 1848, regia, provavelmente, uma banda de música de sopros e percussão (FROTA, 1974: 411-416). É difícil determinar com precisão se Tupinambá da Frota estava falando somente de uma “banda de música” na concepção atual da formação instrumental de sopros e percussão, porque, no texto, ele também emprega o termo “orquestra”. Pode ser que fossem dois grupos concomitantes regidos por Galdino Gondim, embora não seja possível confirmar com certeza, tendo em vista que os termos “banda” e “orquestra” foram empregados muitas vezes, indistintamente, em documentos anteriores ao século XX¹⁶.

Em Aracati, existiu uma banda de música denominada de Filarmônica Zaranza, fundada por Vicente José Zaranza em 5 de dezembro de 1826. Era uma banda familiar, formada pelos filhos e parentes do fundador. O pesquisador Hélio Ideburque Carneiro Leal menciona que a corporação tocava em qualquer evento por meio de contratos. A Filarmônica Zaranza tocou em eventos tanto políticos quanto religiosos e particulares, apresentando-se nas praças da cidade, no coreto do Passeio Público, no teatro, em enterros e em passeatas. Sua sede de ensaios foi, durante muito tempo, a Rua do Silvestre, em Aracati, na residência do flautista e maestro do grupo, José Cosmo. Até 1926, a banda

mantinha-se ativa, tocando em vários eventos da cidade (LEAL, 2003: 15-28).



Fig. 5: Fotografia da Filarmônica Zaranza de Aracati (sem data). Fonte: Leal (2003: 21).

Hélio Ideburque Leal não informa a data da fotografia que consta na Figura 5, mas, ao compararmos a imagem da Filarmônica Zaranza com a fotografia da banda da PMCE de 1879 (Fig. 6), supomos que elas foram tiradas em tempos próximos, levando em consideração que foi somente depois da década de 1840 que a técnica do daguerreótipo chega ao Brasil (VAZQUEZ, 2002: 8). Além da semelhança na qualidade fotográfica das duas imagens, a fotografia da banda de Aracati registra os mesmos instrumentos visualizados na fotografia da banda da polícia, como os oficleides, *saxhorns* barítonos e cornetas de pistões.

Outra banda que surgiu em Aracati em fins dos oitocentos foi a Filarmônica Figueiredo, fundada em 8 de dezembro de 1895, também por uma família, os Figueiredo (LEAL, 2003: 29 e 31). Em muitas ocasiões, o jornal da cidade de Aracati menciona que as bandas Figueiredo e Zaranza tocavam no mesmo evento.

Na noite de 23 de maio de 1910 “festa na confortável vivenda do ilustre cavalheiro senhor Jacques Klein [avô do pianista Jacques Klein], em comemoração à transcorrência do aniversário natalício de seu filho Alberto Jacques Klein. [...] foi uma festa simples, mas muito significativa, prova do grau de simpatia que na sociedade aracatiense goza *monsieur* Jacques Klein”. [...] As bandas de música **Filarmônica Zaranza e Filarmônica Figueiredo** estiveram presentes, permanecendo

¹⁶ Em nossa tese de doutorado, discutimos sobre essa flexibilidade terminológica na parte 2.2: “Processo histórico de constituição da formação instrumental ‘banda de música’ até o XVIII” (MARTINS GONÇALVES, 2017: 59-69).

ali até altas horas, alegrando a confraternização (O SOL, 1908 *apud* LEAL, 2003: 25-26, aspas e grifos do autor).

Dos músicos que participavam da banda Figueiredo listados por Hélio Leal, citamos o trombonista de 3ª classe Ezequiel Silva de Menezes, o Major Bruno Porto da Silva Figueiredo, Alberto Jacques Klein, pai do pianista Jacques Klein, e o maestro João Gomes da Silva. O repertório tocado pela banda Figueiredo era semelhante ao tocado pela banda da polícia, destacando-se as sinfonias e óperas (LEAL, 2003: 29-31).

Nesse caso, conforme a prática comum do repertório executado pelas bandas brasileiras e dos países europeus, a execução de “óperas” deve ser compreendida não pela execução da obra completa, mas apenas de trechos escolhidos das obras mais conhecidas do século XIX. Como exemplo, citamos a ária da ópera *O trovador*, de Verdi, tocada pela banda da PMCE em 1879 (PASSEIO PÚBLICO, 1879: 3). No caso das sinfonias, o termo significou a execução de aberturas ou fantasias, como no caso da Sinfonia da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, executada pela banda do 11º Batalhão de Infantaria do Exército cearense em 1891 (11º BATALHÃO, 1891: 2).

Além dessas duas bandas de Aracati, Hélio Leal registra ainda a Charanga 24 de Maio, fundada por volta de 1913, e a Euterpe Operária, fundada entre 1916 e 1917 (LEAL, 2003: 40 e 45). Das quatro bandas (Filarmônica Zaranza, Filarmônica Figueiredo, Charanga 24 de Maio e a Euterpe Operária) citadas por Hélio Ideburque Carneiro Leal, apresentadas com as fotografias dos respectivos grupos em seu livro de 2003, percebe-se que a da Zaranza é a única em que os músicos estão vestidos de paletó e não usam uniforme imitando o fardamento militar. Essa ausência do vestuário militar parece indicar que essa banda ainda não “sofria”, naquele momento do registro fotográfico, a influência do *ethos* militar que veio atingir as bandas civis a nível mundial no longo século XIX e que, no Ceará, foi difundido por meio da banda de música da Força Policial Militar¹⁷.

Outra questão interessante é observar o nome das duas bandas aracatienses do século XIX denominadas de “filarmônicas”. Esse termo não é comum no Ceará, onde os grupos musicais são comumente denominados por “bandas de música”. De forma diferente, na Bahia, o termo “filarmônica” ficou tão enraizado na história musical baiana que passou a ser sinônimo de banda de música civil (ALVES DA SILVA, 2018: 10). Talvez a razão para que o termo “filarmônica” não tenha vingado no Ceará, e sim “banda de música”, tenha sido a forte influência que o conjunto musical da Força Policial Militar do Ceará exerceu sobre os grupos civis locais. Muitos regentes que criaram bandas civis, desde o fim do século XIX e ao longo do século XX, foram músicos policiais militares, na ativa ou aposentados. A denominação “banda de música” foi um termo de uso corrente para os grupos militares do Exército e da Polícia dos oitocentos, tanto no Brasil, quanto

em outras partes do mundo, a exemplo de Portugal e Inglaterra (MARTINS GONÇALVES, 2017: 70-77).

Em Fortaleza, a banda civil de que se tem conhecimento no século XIX foi a que se formou no Colégio dos Educandos Artífices no mesmo período em que a escola esteve em funcionamento, de 1856 a 1867. O Colégio dos Educandos Artífices ou simplesmente Colégio dos Educandos ou de Educandos, ou ainda, Casa dos Educandos, foi uma instituição escolar sustentada pelo governo do Ceará acolhendo meninos órfãos e pobres da província. Criado por lei em agosto de 1856, funcionou até o ano de 1867, quando foi extinto. Era um colégio interno onde os alunos recebiam aulas de leitura, escrita, noções de gramática e matemática, educação religiosa, e participavam ainda de oficinas de música, ferraria, carpintaria, alfaiataria e sapataria.

O educando podia entrar com a idade mínima de sete anos e só poderia deixar o estabelecimento com a idade de 20 anos. De todas as oficinas, a de música foi a que mais prosperou. Os alunos aprendiam noções de solfejo e música instrumental de sopro e percussão. A banda do Colégio dos Educandos ganhava dinheiro tocando em eventos pela cidade e a quantia entrava para o caixa do Colégio. Esse dinheiro foi constantemente mencionado como a que maior receita proporcionava à instituição.

A extinção do Colégio dos Educandos baseou-se nas mesmas razões da extinção da banda da polícia, por “actos de economia, que tanto distinguiu a assembléa provincial” (ALVIM, 1867: 11). Além desta razão, pesou contra o Colégio dos Educandos a criação da Companhia dos Aprendizes Marinheiros no ano de 1865. As duas instituições eram muito parecidas: recebiam meninos órfãos e pobres da província oferecendo-lhes educação e alimentação. A Escola dos Aprendizes tinha uma vantagem sobre a dos Educandos, pois era mantida pelo governo geral, isentando a província de qualquer ônus.

Somado a esse fator, o presidente do Ceará em maio de 1867, Mello e Alvim, menciona em seu relatório que a Escola dos Aprendizes Marinheiros era melhor para os alunos porque eles viviam ali “sob um regimen de disciplina mais severa” (ALVIM, 1867: 12), referindo-se à disciplina militar aplicada na referida escola. Além disso, os alunos poderiam posteriormente ser transferidos para outros estabelecimentos semelhantes como a Companhia de Artífices dos Arsenais de Marinha e da Guerra, situada no Rio de Janeiro, na Bahia e em Pernambuco. Já o Colégio dos Educandos de Fortaleza, por promover uma “existência confortável” e dar “regalias” aos educandos, provocaria, no futuro, sofrimento aos garotos pelo fato de terem que lutar contra a pobreza em contrassenso “com a decência com que foram educados” (ALVIM, 1867: 12). Dessa forma, o presidente não acreditava nas oportunidades que poderiam se abrir aos educandos, tampouco demonstrava convicção em relação aos benefícios que a educação ministrada e as oficinas realizadas poderiam trazer aos meninos desse Colégio (OLIVEIRA; BARBOSA, 2009b: 23-24; 118-127. PEREIRA, 1865: 11. Alvim, 1867: 11-12; 20).

¹⁷ Sobre o fenômeno das bandas militares no longo século XIX, conferir, em nossa tese de doutorado, o item 2.3: “As bandas militares: sua história e característica enquanto fenômeno musical do século XIX” (MARTINS GONÇALVES, 2017: 70-76).

3. Banda de música da Força Policial do Ceará¹⁸

O conjunto musical mais importante da segunda metade do século foi, sem dúvida, a banda de música do Corpo Policial do Ceará. Mesmo estando sediada na capital e fazendo de Fortaleza seu principal local de atuação, a banda policial era requisitada para tocar em outras cidades adjacentes e no interior do Ceará (MARTINS GONÇALVES, 2017: 263-281). Sua influência musical e estrutural sobre as bandas civis foi marcante, situação percebida pela adoção de fardas militares, a exemplo do que vemos nas imagens das bandas de Aracati (LEAL, 2003: 31; 41; 47); na difusão de repertório militares como hinos, marchas, dobrados; na criação de bandas civis pelas cidades do Ceará, de responsabilidade de policiais militares que, após se aposentarem da instituição, organizaram esses conjuntos, a exemplo de Pedro Alves Feitosa, o qual dirigia uma banda em Quixadá após deixar a Polícia em 1895 (MARTINS GONÇAVES, 2017: 241-242).

Oficializada por lei em outubro de 1854¹⁹, é possível que a banda já estivesse em atuação antes dessa data, pois o conjunto aparece tocando em desfile militar público em comemoração ao aniversário do imperador d. Pedro I do Brasil, junto ao meio batalhão de linha. Também desfilaram nesse dia o corpo do 1º Batalhão de Fuzileiros da Guarda Nacional de Fortaleza com sua banda e o 3º Batalhão de Caçadores de Maranguape (DOUS DE DESEMBRO, 1854: 3). Durante os primeiros anos, entre 1858 e 1865, a banda policial sofreu muita resistência por parte dos deputados provinciais, que, ano a ano, questionavam o destino dos recursos financeiros do Tesouro para sustentar uma banda de música em uma instituição pública.

Em 1863, a banda foi extinta pela primeira vez e seu instrumental e as apresentações foram assumidos pela banda do Colégio dos Educandos. Ao final desse ano, os deputados provinciais chegaram à conclusão de que os meninos do Colégio não tinham condições físicas de assumir o “rojão” da banda policial e votaram pelo retorno do grupo musical na Polícia. Após um ano sem atividades, a banda de música da Força Policial foi reativada em 1864, apesar de ainda sofrer oposição por parte de alguns deputados na Assembleia à sua existência na Polícia (CONCLUSÃO, 1864: 2).

A reativação da banda coincidiu com um importante acontecimento para a corporação como um todo: a publicação do primeiro regulamento formulado especificamente para o Corpo Militar de Polícia, em 11 de fevereiro de 1864²⁰. Embora não incluísse muitos artigos voltados diretamente para a banda de música, o documento garantiu, por lei, o pagamento dos salários dos músicos e a fixação do grupo formado por um mestre de música e quinze músicos. O regulamento de 1864 demonstrou ser

muito relevante para a consolidação da banda na instituição policial, uma vez que, nos anos anteriores, a presença desse conjunto era constantemente posta em dúvida pelos deputados provinciais. A estabilidade orçamentária dada à banda por lei provincial anual fez com que o grupo se transformasse no único espaço musical estável dos oitocentos, no qual os músicos cearenses puderam trabalhar como profissionais assalariados²¹.

Os outros pontos estabelecidos pelo regulamento de 1864 para a banda de música estiveram ligados à sua organização estrutural, particularmente à escolha do mestre de música, à complementação financeira dos músicos e ao dinheiro para compra e concerto de instrumental. No caso do mestre de música, a escolha e nomeação ficou a cargo direto do comandante da corporação. Além disso, direcionou-se que o dinheiro dos descontos referentes às prisões do pessoal do Corpo entrassem para o cofre do conselho, o qual seria destinado para as despesas de compra de novos instrumentos, concerto e complementação dos soldos dos músicos²². Este último aspecto representava, no nosso entender, o maior ganho para a banda no momento, pois garantiu que uma parte dos vencimentos dos músicos fosse complementada sem a responsabilidade direta dos cofres provinciais, mas diretamente do dinheiro que vinha da organização do Corpo Policial²³.

Mesmo que o regulamento de 1864 tenha trazido uma maior estabilidade para a banda de música da polícia, por inseri-la legalmente na estrutura da corporação policial, ele não impediu que a estabilidade da banda fosse novamente abalada. A eclosão da Guerra do Paraguai (1864-1870) foi um acontecimento que afetou toda a organização da instituição policial. Iniciada em fins de 1864, o conflito perpetuou-se até março de 1870. Durante os mais de cinco anos do conflito, o Ceará enviou combatentes recrutados entre os diversos corpos militares (PEREIRA, 1865: 11. RODRIGUES JUNIOR, 1868: 9. HENRIQUES, 1869: 18), ocorrendo, portanto, redução do efetivo do Corpo Policial. Como consequência, houve a dissolução da banda pelo presidente da província, Lafayette Rodrigues Pereira (OFÍCIOS, 1865: 90). Com o fim da guerra no ano de 1870, o grupo de música policial foi reativado no ano seguinte, principalmente por meio da contratação de músicos (OFÍCIOS, 1871: 194).

²¹ Em nossa pesquisa de doutorado, só encontramos informações sobre o funcionamento de uma banda no Exército para o ano 1872 (MARTINS GONÇALVES, 2017: 174).

²² Artigo 2º do capítulo 1º; artigo 10º do capítulo 3º; e artigo 38º e artigo 39º do capítulo 5º do Regulamento de 1864 (RODRIGUES, 1955: 18-24).

²³ Artigo 20º do capítulo 5º; e artigo 138º do capítulo 6º do Regulamento de 1864 (RODRIGUES, 1955: 21 e 38-39).

¹⁸ Esta seção é resultado de nossa pesquisa de doutorado que teve como objeto de pesquisa a banda de música da Força Policial Militar do Ceará nos anos 1854 a 1930 e pode ser lida em sua íntegra pelo link: <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-AVRF57>.

¹⁹ Lei nº 688, de 28 de outubro de 1854 (OLIVEIRA; BARBOSA, 2009a: 534-536).

²⁰ Projeto nº 43, sancionado e publicado em 11 de fevereiro de 1864 (RODRIGUES, 1955: 18-44).



Fig. 6: Fotografia da Banda de música da Força Policial do Ceará em 1879. Fonte: Arquivo Nirez. Reprodução da fotografia: Inez Martins.

Contratar músicos civis era uma das duas formas de os fazer ingressar no grupo musical da Polícia. A outra maneira dava-se por meio do alistamento, quando o interessado ingressava na instituição e podia solicitar ser músico policial. No primeiro caso, ele era contratado para ser músico na banda sem precisar se alistar, permanecendo com sua condição de civil, de modo que não precisava fazer atividades específicas dos policiais alistados, como “ficar de guarda” no quartel, por exemplo. A prática de contratar músico civil nas bandas militares foi uma realidade comum no século XIX em várias localidades brasileiras, como no Pará (SALLES, 1985: 29 e 42 e 44-45) e no Rio Grande do Norte (FONTOURA, 2011: 46-48) e em outros países, como Inglaterra (HERBERT; BARLOW, 2013: 38) e Portugal (SOUSA, 2008: 35-36 e 62-65). Zacarias Gondim, Luigi Maria Smido, Henrique Jorge são alguns exemplos de músicos contratados pela banda da Polícia cearense.

Para a instituição, era vantajoso contratar músicos, pois podia flexibilizar o número de integrantes, possuindo um grupo musical maior e pagar os salários de um grupo menor. Essa diferença entre o número de pessoas pagas pelo Tesouro Provincial e a quantidade real de músicos que havia na banda pode ser observada na iconografia

do conjunto musical em diferentes períodos²⁴. A pergunta que surge a partir dessa constatação é: como se dava o pagamento dos músicos extras, já que não havia previsão orçamentária da instituição para eles? Nossa conclusão é que o dinheiro para pagar os músicos civis extras provavelmente vinha dos contratos assinados com particulares nas tocatas realizadas pela banda policial e de todos os descontos que entravam para o cofre da música.

Tocar por contrato era uma forma de os músicos alistados melhorarem seu salário, de os contratados receberem um cachê pelas tocatas e de a corporação receber um dinheiro extra para as necessidades da instituição. No livro de receitas da banda de música, o valor das tocatas feitas com a banda variaram de 30\$000 a 70\$000 réis, podendo chegar a 100\$000, sendo o valor médio, de 70\$000 réis, o mais comum, principalmente quando o grupo tocava nos teatros e clubes. O valor para funeral anotado entre 1891 e 1894 foi de 35\$000 réis, 10\$000 a mais do que a tabela oficial propunha. As tocatas em casas de particulares variavam entre 40\$000, 50\$000 e 100\$000 réis (LIVRO DE REGISTRO, 1891-1894). Na tabela a seguir, vê-se discriminado os tipos de eventos que a banda de música policial podia cobrar e o valor oficial a receber, referente ao ano de 1890.

Evento	Preço
Baile	40\$000
Dito [baile] carnavalesco	60\$000
Teatro (nas representações ou à porta do edifício)	35\$000
Casamento (não incluindo o baile)	25\$000
Enterro	25\$000
Jantar	35\$000
Qualquer ato religioso	30\$000
Levantamento de bandeira	20\$000
Passeatas	40\$000

Tab. 1: Tabela oficial de preços das tocatas realizadas pela banda da Polícia do Ceará em 1890. Fonte: Rodrigues (1955: 52).

²⁴ O leitor pode conferir o conjunto dessas fotografias, relacionadas ao período de 1879 a 1932, na parte dos anexos de nossa tese de doutorado (MARTINS GONÇALVES, 2017: 460-467).

Os preços das tocatas com grupos menores tinham valores mais reduzidos do que os feitos com a banda completa e variavam conforme o número de instrumentistas que participavam. Como não há especificação de para que tipo de evento os grupos de câmara foram contratados, não é possível saber o motivo da estipulação dos valores, os quais variavam desde 15\$000 réis com três músicos (LIVRO DE REGISTRO, 1893: 19v.) até 80\$000 réis, como registrado em uma tocata no Clube Iracema, com oito músicos (LIVRO DE REGISTRO, 1894: 25v.). No Ceará, a prática de contratar músicos civis parece ter finalizado na década de 1920, quando a instituição militariza a banda de música e todos os músicos passam a ter patentes militares e a exercer trabalhos dentro do quartel, da mesma forma que os alistados.

De 1904 até cerca de 1912, a Polícia constituiu uma orquestra para além da banda de música (ALMANACH, 1904: 8. ALMANACH, 1905: 86) conhecida como Orquestra do Batalhão de Segurança²⁵. Ela era formada por músicos aprendizes da polícia, músicos civis contratados e músicos policiais alistados (VERÍSSIMO, 1954: 152-153). Na Figura 7, o conjunto registrado na fotografia como a Banda de música do Batalhão de Segurança parece retratar os dois conjuntos, a banda de música e a orquestra, conjuntamente. Se levarmos em consideração que a banda da polícia era formada, em média, por 30 músicos, na fotografia contamos 60 pessoas, sendo 57 músicos, entre os quais 50 adultos e sete crianças, mais três indivíduos sentados no centro da imagem, sem instrumentos.

Acreditamos que os músicos dessa fotografia tenham participado, no ano de 1910, dos dois concertos que os grupos da Polícia realizaram na inauguração do Teatro José de Alencar, regidos pelos maestros civis Luigi Maria Smido e Henrique Jorge. O primeiro ocorreu em 17 de junho de 1910, no concerto inaugural, em que os dois maestros regeram hinos com a banda do Batalhão de Segurança (AZEVEDO, 2006: 42); o segundo, em 10 de setembro de 1910, com um “grande concerto symphonico regido pelo maestro Luigi Maria Smido” (ALMANACH, 1919: 83-84). O Almanach do Ceará menciona que o concerto de setembro foi feito pelas “bandas” da polícia. Essa mesma fonte registra que a Força Policial Militar, no ano de 1910, possuía duas “bandas” de 30 figuras cada, confirmando nosso argumento de que a fotografia de 1910 (Fig. 7) reunia os dois conjuntos musicais, a banda e a orquestra do Batalhão de Segurança (ALMANACH, 1910: 50).



Fig. 7: Banda de música do Batalhão de Segurança em 1910. Fonte: Arquivo da Banda de Música da PMCE. Imagem digitalizada e cedida por Sgt. Jardilino (PMCE). Edição de imagem: Inez Martins.

No centro da imagem, está o maestro Penido, mencionado na imagem original como o “ensaiador” do grupo. À sua direita, acreditamos ser o violinista Henrique Jorge e, à esquerda de Penido, um oficial militar, provavelmente o comandante da Companhia de Estado Menor da Polícia, na qual a banda da polícia estava inserida pela lei de 1910. Nesse período, o comandante acumulava também o cargo de inspetor de música, recebendo uma gratificação por esse exercício²⁶.

3.1. Espaços de atuação e repertório

A vida cultural de Fortaleza tomou um grande impulso a partir da segunda metade do século XIX, e a criação da banda da polícia em 1854 foi um importante marco que contribuiu para o desenvolvimento cultural da cidade. A partir de meados da década de 1850, a urbe passou a ter um conjunto financeiramente estável e atuante, em eventos tanto ligados ao governo quanto de cunho particular.

O principal campo de atuação da banda da polícia foi o espaço urbano, sobretudo na cidade de Fortaleza, onde ensaiava e fazia a maioria de suas apresentações. Sua participação em eventos no interior da província durante o Império resumia-se mais a apresentações oficiais do governo, em que havia a participação do presidente da província ou, pelo menos, a presença do comandante ou chefe de polícia.

Os eventos em que a banda participava podem ser resumidos em dois tipos: os oficiais e os não oficiais. Ambos podiam ocorrer em espaços abertos (ao ar livre) ou fechados (dentro de edifícios). Os oficiais eram aqueles ligados ao exercício da função

²⁵ A Força Militar de Polícia foi chamada de Batalhão de Segurança nos anos de 1899 a 1913.

²⁶ Artigo 4º, §3º da Lei nº 971 de 30 de julho de 1909 (CEARÁ, 1909: 13).

militar da polícia e aos compromissos oficiais do governo. Esses eventos contavam com a presença das autoridades políticas e policiais da época, ou seja, o presidente da província e, posteriormente, do estado do Ceará, seus secretários, o comandante da Força Militar de Polícia e do Batalhão do Exército, além do chefe de polícia.

Os eventos ligados às funções militar e policial podiam ser trabalhos internos ao quartel e externos a ele. Em todos os casos, nos eventos oficiais, a banda tocava de graça, afinal era o exercício de uma função que lhe era própria. Os desfiles e paradas militares resumem bem o seu serviço, mas o trabalho da banda não se reduzia a esses dois tipos. Todo e qualquer evento em que estivessem presentes as autoridades políticas e ou policiais podia contar com a presença do grupo. A participação do conjunto em eventos oficiais ocorria especialmente nos que contavam com a presença do presidente da província, como as inaugurações diversas de estradas de ferro (A INAUGURAÇÃO, 1890: 2), praças (AVENIDA, 1888: 2), estátuas (MONUMENTO TIBÚRCIO, 1888: 2), entre outros.

Quanto aos eventos não oficiais, eles tinham uma natureza civil, solicitada e promovida por particulares, sendo a banda normalmente paga pelo serviço ou cedida mediante autorização do comandante. Esses trabalhos podiam ser desde enterros, procissões religiosas, festas de santos padroeiros, Semana Santa e Corpus Christi até passeatas, manifestações cívicas e políticas, recepções a políticos no âmbito de atividades partidárias, apresentações em teatros, circos, restaurantes, bailes e inaugurações diversas. Por ser um conjunto pago pelos cofres provinciais e possuir uma natureza civil-militar, a banda da polícia era tida como um grupo que existia para ser usufruído pela população. Algumas vezes, era paga; em outras, era necessário apenas solicitar sua presença no evento, pedindo ao comandante da polícia ou presidente da província, que podia ou não liberar o grupo sem custos.

A condição híbrida da banda e sua intensa participação como grupo pago na sociedade de Fortaleza irá mudar durante a primeira República. Com a acentuação da militarização e das funções próprias do trabalho policial nesse período político brasileiro, os músicos passaram a “tirar” mais serviço no quartel e a se deslocar em diligências para o interior, situação que não ocorria no regime político anterior (LIVRO DOS MÚSICOS, 1917-1922). Observa-se, portanto, uma diminuição paulatina de sua atividade nos eventos civis registrados nos jornais de Fortaleza no período compreendido entre 1889 e 1932.

O repertório tocado pela banda da polícia cearense foi bastante diversificado, abrangendo aberturas sinfônicas e trechos das óperas que iam ganhando destaque no século XIX. Quanto às peças de cunho mais popular, elas eram para serem dançadas, em festas, como as quadrilhas, valsas, polcas e galopes. A banda policial também foi responsável por tocar muitas músicas de compositores locais, como Vicente Guilherme d’Azevedo, Pedro Gomes do Carmo, Manuel Magalhães, Euclides da Silva Novo e Fran Barroso (A DESVENTURA, 1881: 4. NOVA POLKA, 1884: 2. *Libertador*, 1889: 3. RETRETA, 1930: 9. MARCHA-CONCERTO, 1931: 3). Nesse sentido, o grupo policial serviu como

espaço de experimentação e estímulo para que muitos artistas locais escrevessem para a banda de música na segunda metade dos oitocentos e início do século seguinte.

Por ser uma banda centenária, o arquivo de música da atual banda de música da PMCE preserva muitas partituras antigas, com grande significado musicológico para o estado. Dentre elas, podemos destacar as duas partituras mais antigas de que se tem conhecimento no Ceará. A primeira, datada de 1897, é uma marcha denominada *A corporação*, de Euclides Paiva (Fig. 8). Até o presente momento, não se tem informações sobre esse compositor, se era ou não cearense ou mesmo músico policial.

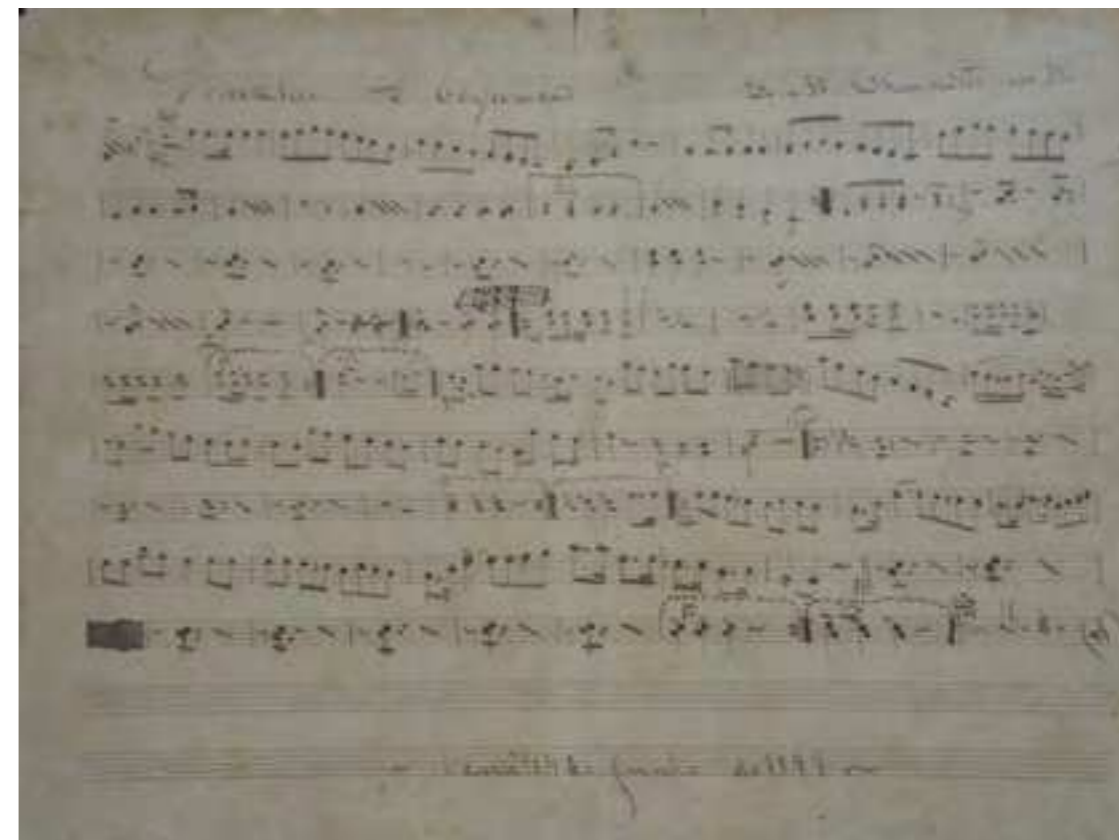


Fig. 8: Marcha *A corporação*, de Euclides Paiva, parte do 2º e 3º “clarinêto em B”, copiado em 14 de junho de 1897. Fonte: Arquivo da Banda de Música da PMCE. Fotografia: Inez Martins.

A cópia de 1897 parece ter sido executada por um grupo de sopros pequeno, distribuídos entre a requinta, 1º, 2º e 3º clarinetes, saxofone soprano, 1º e 2º bombardino, barítono em Sib, 1º trombone e baixo em Mib, embora seja possível perceber que haja partes faltando. Nossa suposição vem a partir da comparação dessa instrumentação com os instrumentos que aparecem na fotografia da banda policial de 1894. Na comparação, observa-se a ausência da parte da flauta, do oficleide, instrumento muito comum no período na polícia, do saxofone tenor, do “piston”, do *saxhorn* em Mib, ou mesmo, do

segundo trombone, já que a instrumentação se refere a um primeiro trombone. As partes de 1897 recebem a assinatura de dois copistas: Raymundo Egidio de Lima e Martinho Jozé Pereira.

Existem outras cópias dessa mesma música datadas de 1928 e assinadas por Pedro Domingues, que foi mestre de música nessa década. Nas cópias de 1928, vemos um acréscimo de partes não existentes no conjunto de 1897, como o condutor, saxofone alto e tenor, 1º, 2º e 3º piston, 1ª, 2ª e 3ª trompa em Mib, 2º e 3º trombone, baixo em Sib, pancadaria. Somente as partes de 1º, 2º e 3º clarinetes e baixo em Mib é que são repetidas, embora copiadas por Domingues.

Outra peça interessante, de importância musicológica para o Ceará, é a valsa *Alice* (Fig. 9), a qual consideramos mais antiga do que a marcha *A corporação*. A evidência é dada pelo programa da banda da polícia, registrado pelo jornal *Libertador*, em que o grupo policial tocou essa música em 1890 (*Libertador*, 1890: 2). Além disso, existe a assinatura de Pedro Piston no verso da parte para requinta, apelido que Pedro Gomes do Carmo recebeu como primeiro trompetista da banda. O músico, então contramestre, aparece na Fig. 6 segurando um “piston”. No ano de 1889, assumiu o posto de mestre de música até se aposentar em 1891 (MARTINS GONÇALVES, 2017: 236-240).

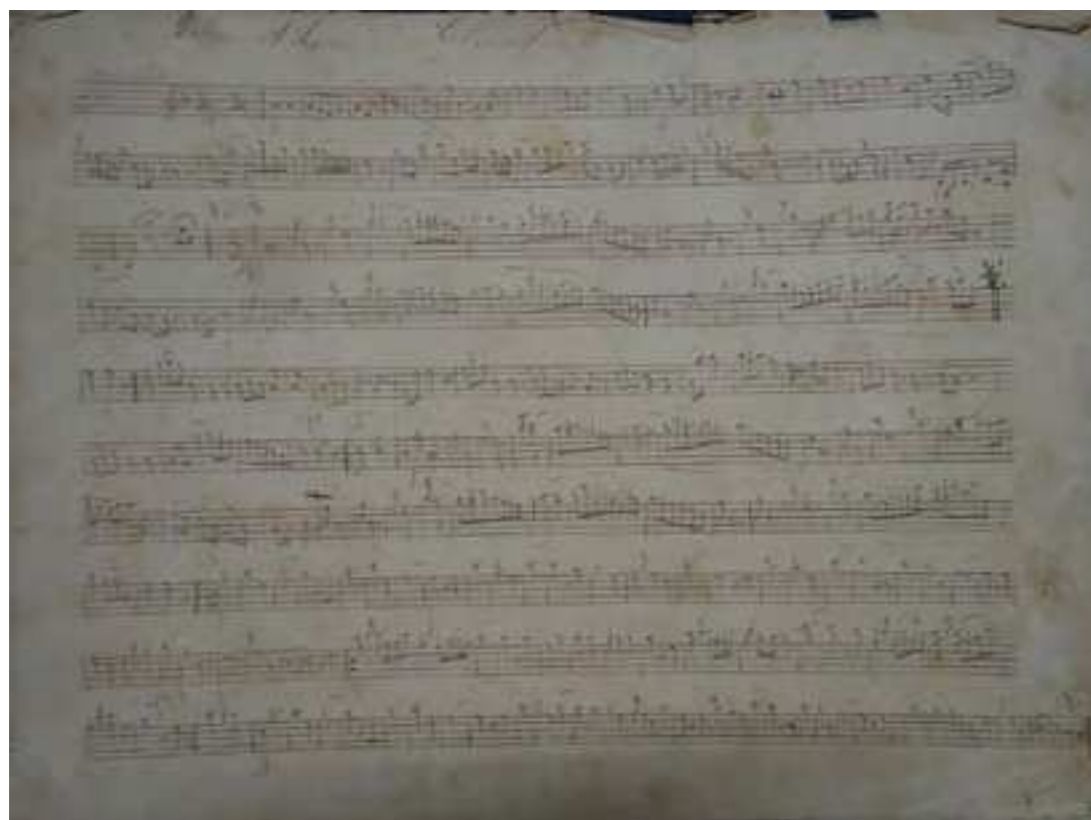


Fig. 9: Valsa *Alice*, compositor anônimo, parte da clarinete Sib, tocada em 1890. Fonte: Arquivo da Banda de Música da PMCE. Fotografia: Inez Martins.

4. Considerações finais

O capítulo objetivou traçar uma narrativa histórica acerca das práticas musicais existentes no Ceará desde o início de sua colonização, no século XVII, estendendo-se até o fim do século XIX. O desafio da proposta foi escrever acerca de uma história da música em um período em que as fontes musicográficas ou impressas do estado são inexistentes ou parcas. Para alcançar nosso objetivo, consideramos que foi fundamental a utilização de uma metodologia comparada e conectada que supriu as ausências ou rarefação das fontes documentais locais sobre o período delimitado. Além disso, compreendemos que as práticas existentes foram resultantes das dinâmicas de circulação global de pessoas de diversas etnias e origens (englobando, aqui, os povos indígenas nativos, europeus de distintos países africanos), da miscigenação gerada por esses contatos entre locais e “estrangeiros”, somadas ao desenvolvimento econômico, urbano e social que resultou na formação de uma cultura.

É importante frisar que a delimitação de extensão imposta na escrita de um capítulo não consegue abarcar toda uma realidade de dois séculos. O que fizemos aqui foi propor um panorama inicial de discussão. Ficaram ausentes desta narrativa as discussões centradas nas práticas pianísticas, instrumento que foi muito presente na sociedade cearense e brasileira da segunda metade do século XIX; a referência a outros grupos musicais; a reflexão sobre os espaços de sociabilidade como os teatros; a menção aos músicos atuantes nos oitocentos; o debate envolvendo o repertório e os diversos gêneros musicais; as manifestações tradicionais orais; entre outros assuntos. Além de apontar para uma discussão inédita sobre a música no Ceará colonial, o capítulo pretendeu suscitar novas questões e pesquisas musicológicas sobre a história da música no Ceará.

Referências

2ª VIA, Relação das folhas eclesiásticas, civil e militar e mapas do Regimento Miliciano. AHU, Ceará, Caixa 15, documento 841, AHU_CU_006, Cx 15, f. 08-10. Lisboa: Arquivo Histórico Ultramarino, 1775-1777.

11º BATALHÃO de Infantaria. *Estado do Ceará*, Fortaleza, n. 252?, 17 jun. 1891, p. 2.

ABREU, J. Capistrano de. *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*. Fortaleza: Programa Editorial Casa de José de Alencar, 1999. (Coleção Alagadiço Novo).

A DESVENTURA de um expatriado. *Gazeta do Norte*, Fortaleza, n. 128, 12 jun. 1881, p. 4.

A INAUGURAÇÃO do Riachão e Caganty. *O Patusco*, Fortaleza, n. 1, 14 dez. 1890, p. 2.

ALBUQUERQUE, Manoel Coelho. *Seara indígena: deslocamentos e dimensões identitárias*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2002.

ALMANACH Administrativo, Estatístico, Mercantil, Industrial e Litterario do estado do Ceará para o anno de 1904. Confeccionado por João Camara. ano X. Fortaleza: Typ. Economica, 1903, p. 88. CD-ROM.

ALMANACH Administrativo, Estatístico, Mercantil, Industrial e Litterario do estado do Ceará para o anno de 1905. Confeccionado por João Camara. ano XI. Fortaleza: Empreza Typographica, 1904, p. 86. CD-ROM.

ALMANACH Administrativo, Estatístico, Mercantil, Industrial e Litterario do estado do Ceará para o anno de 1910. Organizado por João Camara. anno XVI. Fortaleza: Typo Lythographia a vapor, 1910, p. 50. CD-ROM.

ALMANACH Administrativo, Estatístico, Mercantil, Industrial e Litterario do estado do Ceará para o anno de 1919. Organizado por João Camara. XXII. Fortaleza: Typ. Moderna Carneiro & C., 1919, p. 83-84. CD-ROM.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia, 1942. p. 292.

ALVES DA SILVA, Lélío Eduardo. Bandas de música: definição e história. In: ALVES DA SILVA, Lélío Eduardo; PAULA, Marco Túlio de; SOUZA, David Pereira de. *Manual do mestre de banda de música*. Rio de Janeiro: Edição dos autores, 2018.

AVENIDA Caio Prado. *Constituição*, Fortaleza, n. 114, 31 jul. 1888, p.2.

ALVIM, João de Souza Mello. Relatório do presidente da província do Ceará. Fortaleza: Typ. do estado do Ceará, 1867.

AZEVEDO, Miguel Ângelo de (NIREZ). *Cronologia ilustrada de Fortaleza: roteiro para um turismo histórico e cultural*. Fortaleza: [s.n.], 2006. CD-ROM.

BARROS, José D'Assunção. *História comparada*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014, p. 85-115.

BARROS, José D'Assunção. História comparada – Da contribuição de Marc Bloch à constituição de um moderno campo historiográfico. *História Social*, Campinas, SP, nº 13, p.7-21, 2007.

BARROS, José D'Assunção. Música indígena brasileira: filtragens e apropriações históricas. *Proj. História*, São Paulo, v. 32, jan./jun. 2006.

BARROSO, Oswald. Teatros. In: BARROSO, Oswald. *Ceará: uma cultura mestiça*. Fortaleza: [s. n.], 2002. Disponível em: <http://www.digitalmundomiraira.com.br/Patrimonio/CearaCulturaContextos/Diversificado/Ceara%20-%20Uma%20cultura%20mestica.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2017.

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

BURKE, Peter. *O que é história cultural*. Trad. Sérgio Góes de Paula. 2. ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

CEARÁ. *Collecção das leis do estado do Ceará do anno de 1909*. Fortaleza: Typo-Lithographia a vapor, 1909. v. 19.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, S.A, 1988.

CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e História. Fronteira ou “Terra de Ninguém” entre duas disciplinas? Trad. José Geraldo Vinci de Moraes. *Revista de História*. v. 157, p. 15-29, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19060/21123>. Acesso em: 3 ago. 2012.

CONCLUSÃO da sessão de 09 de novembro de 1864. *Cearense*, Fortaleza, n. 1, 20 dez. 1864, p.2.

CONRAD, Sebastian. *O que é a história global?* Lisboa: Edições 70, 2016.

CORDEIRO, Celeste. O Ceará na segunda metade do século XIX. In: SOUZA, Simone de (org.). *Uma nova história do Ceará*. 4. ed. ver. e atual. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007. p. 135-161.

COSTA, Maria Clélia Lustosa. A cidade e o pensamento médico: uma leitura do espaço urbano. *Mercator – Revista de Geografia da UFC*, ano 1, n. 2, p. 62-63, 2002. Disponível em: <http://www.mercator.ufc.br/index.php/mercator/article/viewFile/181/147>. Acesso em: 2 dez. 2013.

COSTA, Maria Clélia Lustosa. Discurso higienista e a ordenação do espaço urbano de Fortaleza. *Observatório das Metrópoles*, Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia, 6 jun. 2012. Disponível em: http://www.observatoriodasmetrolopes.net/index.php?option=com_k2&view=item&id=275%3Adiscurso-higienista-e-a-ordena%C3%A7%C3%A3o-do-espa%C3%A7o-urbano-em-fortaleza&Itemid=169&lang=pt. Acesso em: 5 out. 2013.

DESCRIÇÃO das festas officiaes havidas em Fortaleza a 29 de Maio de 1831. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Ceará*, Fortaleza, p. 217-219, 1898. CD-ROM.

DETIENNE, Marcel. *Comparar o incomparável*. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Idéias e Letras, 2000.

DOUS DE DESEMBRO. *Pedro II*, Fortaleza, n. 1410, 6 dez. 1854, p.3.

ESTÃO no seu elemento. *Cearense*, n. 93, 17 out. 1847, p. 4.

FARIAS, Airton de. *História do Ceará*. 6. ed. rev. e ampl. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2012.

FONTOURA, Marcos Aragão. *A banda da Polícia Militar do Rio Grande do Norte: música e sociedade*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

FORTALEZA DE 1810. *Gazeta do Norte*, Fortaleza, n. 184, 28 ago. 1881, p. 3.

FROTA, José Tupinambá da. *Bandas de Música*. In: FROTA, José Tupinambá da. *História de Sobral*. 2. ed., Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1974. p. 411- 416.

GIRÃO, Raimundo. *Geografia estética de Fortaleza*. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 1997.

GOMES, José Eudes Arrais Barroso. *As milícias D'El Rey: tropas militares e poder no Ceará setecentista*. Dissertação. (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

GONDIM, Zacharias. Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará. In: GONDIM, Zacharias. *Commemorando o Tricentenário do Ceará*. Fortaleza: Typographia Minerva, 1903.

GRUZINSKI, Serge. Os mundos misturados da monarquia católica e outras *connected histories*. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 175-195, mar. 2001. Disponível em: http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/Topoi02/topoi2a7.pdf. Acesso em: 6 maio 2013.

HENRIQUES, João Antonio de Araujo Freitas. Relatório do presidente da província do Ceará. Fortaleza: Typ. do estado do Ceará, 1869.

HERBERT, Trevor; BARLOW, Helen. *Music and the British Military in the Long Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2013.

HOLLER, Marcos Tadeu. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques. *O grande livro do folclore*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2004.

HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 1-29.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KOSTNER, Henry. Capítulo VII. In: *Viagens ao nordeste do Brasil*. Tradução e notas de Luiz da Câmara Cascudo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942, p. 164-167. (Biblioteca Pedagógica Brasileira Brasileira, série 5, 221).

LEAL, Hélio Ideburque Carneiro. *Bandas de música de Aracati*. Aracati: Minerva, 2003.

LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil*. Natal: Sebo Vermelho, 2008 [edição Fac-similar de 1953].

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Editora Itaitaia, 2007 [edição Fac-similar de 1557].

LIBERTADOR, Fortaleza, n. 267, 21 nov. 1889, p. 3.

LIBERTADOR, Fortaleza, n. 204, 6 set. 1890, p. 2.

LIVRO DE REGISTRO da Receita e Despesas da Caixa da Música do Corpo, documento não catalogado, Fortaleza: APEC, 1891-1894.

LIVRO DOS MÚSICOS, documento não catalogado, Fortaleza: Instituto Histórico da Polícia Militar do Ceará (IHPMCE), 1917-1922.

MARCHA-CONCERTO de um compositor cearense. *A Razão*, Fortaleza, n. 709, 3 set. 1931, p. 3.

MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro. *Banda de música da Força Policial Militar do Ceará: uma história social de práticas e identidades musicais (c.1850-1930)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais; Universidade Nova de Lisboa, Belo Horizonte, 2017.

MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro. Música no Ceará: construção intertextual à luz do arquivo da banda de música da Polícia Militar. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 9., 2012, Juiz de Fora. *Anais [...]*. Juiz de Fora: Ed. UFJF/MAMM, 2014. p.124-145.

MONUMENTO TIBÚRCIO. *Constituição*, Fortaleza, n. 41, 6 abr. 1888, p. 2.

NOGUEIRA, Gabriel Parente. *Fazer-se nobre nas fímbrias do Império: práticas de nobilitação e hierarquia social da elite camarária de Santa Cruz do Aracati (1748-1804)*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

NOVA POLKA. *Cearense*, Fortaleza, n. 39, 17 fev. 1884, p. 2.

OFÍCIOS ao Corpo de Polícia, Fundo Governo da Província do Ceará, Livro 152. Fortaleza: APEC, 1863-1875.

OLIVEIRA, Almir Leal de. A construção do estado nacional no Ceará na primeira metade do século XIX: autonomias locais, consensos políticos e projetos nacionais. In: OLIVEIRA, Almir Leal de; BARBOSA, Ivone Cordeiro (org.). *Leis Provinciais: Estado e Cidadania (1835-1861)*. Compilação das Leis Provinciais do Ceará – compreendendo os anos e 1835 a 1861 pelo Dr. José Liberato Barroso. ed. fac-similada da edição publicada em 1862. Fortaleza: INESP, 2009. Tomo I (Coleção Assembleia Histórica: Memória, Estado e Sociedade).

OLIVEIRA, Almir Leal de; BARBOSA, Ivone Cordeiro (org.). *Leis Provinciais: Estado e Cidadania (1835-1861)*. Compilação das leis provinciais do Ceará – compreendendo os anos e 1835 a 1861 pelo dr. José Liberato Barroso. ed. fac-similada da edição publicada em 1862. Fortaleza: INESP, 2009a. 730p. 3 v. Tomo II (Coleção Assembleia Histórica: Memória, Estado e Sociedade).

OLIVEIRA, Almir Leal de; BARBOSA, Ivone Cordeiro (org.). *Leis Provinciais: Estado e Cidadania (1835-1861)*. Compilação das leis provinciais do Ceará – compreendendo os anos e 1835 a 1861 pelo dr. José Liberato Barroso. ed. fac-similada da edição publicada em 1862. Fortaleza: INESP, 2009b. 776p. 3 v. Tomo III (Coleção Assembleia Histórica: Memória, Estado e Sociedade).

PAIVA, Eduardo França. Histórias comparadas, histórias conectadas: escravidão e mestiçagem no mundo ibérico. In: PAIVA, Eduardo França; IVO, Isnara Pereira (org.). *Escravidão, mestiçagens e histórias comparadas*. São Paulo: Annablume, 2008. p. 13-25.

PASSEIO PÚBLICO. *Cearense*, Fortaleza, n. 74, 20 jul. 1879, p. 3.

PEREIRA, Lafayette Rodrigues. Relatório do presidente da província do Ceará. Fortaleza: Typ. do estado do Ceará, 1865.

PINHEIRO, Francisco José. Notas sobre a formação social do Ceará (1680-1820). Fortaleza: Fundação Ana Lima, 2008.

PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza a Belle Époque: reforma urbana e controle social 1860-1930*. 4. ed. ver. e atual. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2010.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a história comparada na América Latina. *Revista de História*, [s. l.], n. 153, p. 11-33, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19004>. Acesso: 21 ago 2014.

PUCCI, Magda; ALMEIDA, Berenice de. *A Floresta canta!: uma expedição sonora por terras indígenas do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Peirópolis, 2014.

RAMALHO, Elba Braga. Veredas do aboio. In: CARVALHO, Gilmar de (org.). *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003. p.103-116.

RELAÇÃO do q.^e emportão annualm.^{te} as fardas que vencem os Officiais inferiores, e soldados dos dous regimentos pagos de infantaria desta praça dpo R.^e e cidade de Olinda, comp.a de artilharia, fortaleza e mais prezidios destas capitancias de Pern.co. Fundo Figurinos militares, cód. 1522, fls. 8-10. Lisboa: Arquivo Histórico Ultramarino, 1766.

RETRETA. *A Razão*, Fortaleza, n. 320, 13 abr. 1930, p. 9.

RODRIGUES, Abelardo. *Resumo histórico da Polícia Militar (1835-1955)*. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1955.

RODRIGUES JUNIOR, Antonio Joaquim. Relatório do presidente da província. Fortaleza: Typ. do estado do Ceará, 1868.

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

SANTIAGO, Ferreira. Uma festa em Fortaleza no tempo do governador Sampaio. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Ceará*, Fortaleza, ano 14, 1900, p. 271-274.

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

SERAINÉ, Florival. *Folclore brasileiro: Ceará*. Rio de Janeiro: FUNARTE/MEC, 1978.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. (org). *A Escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 39-62.

SOUSA, Pedro Marquês de. *História da música militar portuguesa*. Lisboa: Tribuna da História, 2008.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. Connected Histories: Notes Towards a Reconfigurations of Early Modern Eurasia. *Modern Asian Studies*, Brasil, v. 31, issue 3 (special issue: The Eurasian context of the early modern history of mainland South East Asia, 1400-1800), p. 735-762, July 1997. Available in: <http://www.links.jstor.org/sici?sici=0026-749X%281993%3C735%3ACHNTAR%3E2.0CO%3B2-S>. Access in: May 6 2013.

VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

VERÍSSIMO, Pedro. A música na Terra de Iracema: sinopse histórica do movimento musical no Ceará de 1900 a 1950. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Ceará*. Fortaleza, t. 68, p.149-154, 1954.

Breves considerações para uma história da música no Piauí

João Berchmans de Carvalho Sobrinho

Universidade Federal do Piauí

Samuel Mendonça Fagundes

Universidade Federal do Piauí

4

COMO CITAR

CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de; FAGUNDES, Samuel Mendonça. Breves considerações para uma história da música no Piauí. *In*: MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro; RABELO, Thais (ed.). *Nordeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 150-193. (Histórias das Músicas no Brasil).

Introdução

A conquista dos “sertões de dentro”, especificamente do Piauí, teve início no final do século XVI e começo do século XVII e foi ocasionada pelas incursões catequéticas das missões religiosas, pelas primeiras explorações dos bandeirantes paulistas em busca da escravização do elemento indígena para as suas campanhas militares e pela procura e posse de novas terras.

Tradicionalmente, é aceita pelos historiadores a tese de que o motivo do desbravamento dos sertões nordestinos e a implantação da economia pecuarista foi o crescimento da economia açucareira no litoral do nordeste brasileiro. Os engenhos de açúcar litorâneos necessitavam da criação bovina como fonte alimentícia e fornecedora de matéria-prima para as usinas, e mesmo como tração animal para os vastos canaviais nordestinos.

As primeiras tentativas de conquista, ainda no final do século XVI, partiram dos padres jesuítas do Colégio da Bahia, que, em missões religiosas, atingiram primeiramente a margem esquerda do Rio São Francisco e, a partir daí, iniciaram os primeiros contatos com o sul do Piauí.

Posteriormente, em 1607, partiu outra missão com o objetivo de atingir a Serra da Ibiapaba que hoje marca o limite entre o Piauí e o Ceará e criar um canal de comunicação entre Pernambuco e o Maranhão, através do território piauiense. Tendo como fonte a narrativa dos próprios missionários, citada por Odilon Nunes (1972), sente-se a dificuldade dessa empreitada, com todo o trajeto realizado a pé em regiões de difícil acesso e sob rigorosas condições climáticas, além da natural resistência dos indígenas Pimenteiras a essas conquistas. Só em uma terceira tentativa, em 1656, os jesuítas conseguem alcançar êxito e, com o auxílio do padre Antônio Vieira, fundam a Missão de São Francisco Xavier da Serra da Ibiapaba. Criam também uma escola onde utilizam produtos naturais da região – carvão, tinta vegetal, areia, folhas de pacobeira etc. – como material didático. Segundo Odilon Nunes (1972: 108), em dois anos, “já tinham 2500 almas confiadas a seu apostolado”. Ressalte-se que até 1820 nenhum colégio público ou privado existiu no Piauí, data em que padre Marcos instalou a primeira instituição de ensino, o Colégio da Boa Esperança, em Jaicós.

Na mesma época em que os jesuítas iniciavam a sua atividade missionária nos sertões do Piauí, aconteciam as primeiras doações de terras aos fazendeiros baianos. Essas sesmarias doadas por governadores de capitâneas, eram densamente povoadas por grupos nativos que não compreendiam nem podiam compreender ainda a razão por que outros homens invadiam suas terras e colocavam nelas currais. Essa resistência indígena iria ocasionar as bandeiras punitivas - campanhas de guerra - organizadas por bandeirantes paulistas, com objetivos determinados de escravizar ou exterminar os povos originários.

Podemos destacar o apelo da administração portuguesa, em 1667, para que os bandeirantes, paulistas e baianos, iniciassem a busca por ouro e pedras preciosas São Francisco acima, o que resultou em grande número de expedições.

A chegada dos fazendeiros ao Piauí remonta ao ano de 1676. Oriundos em sua maioria das fazendas da região do Rio São Francisco, com o espírito da expansão colonizadora, rumaram para os campos de capim “mimoso” dos vales piauienses. Eram os donos e sócios da poderosa Casa da Torre da Bahia, que vinham em busca de suas sesmarias concedidas pelo governador da capitania de Pernambuco. A partir daí, estabeleceram-se as bases da economia piauiense - os currais de gado como núcleos autônomos de produção. Estava oficialmente “descoberto” o Piauí.

1. A música no Piauí

Tendo como recorte temporal o período entre os anos de 1852 e 1924, em que começaram a surgir as primeiras casas de teatro e concertos piauienses, o presente estudo aborda algumas das práticas musicais que se desenvolveram no Piauí, particularmente, em Teresina por ser a capital do estado. Assim, propõe-se analisar esses espaços, seus personagens, repertório e processos socioculturais que foram determinantes nesse contexto para o desenvolvimento de práticas musicais. A partir dessa análise, pretende-se construir um panorama do desenvolvimento da música na cidade desde a sua fundação (1852), até às primeiras décadas do século XX, na tentativa de compreender espaços musicais distintos, porém interligados e complementares.

As transformações no Brasil do século XIX mudaram significativamente a sociedade de um modo geral. Um dos mais expressivos eventos ocorridos foi a vinda da família real portuguesa para cá, o que ocasionou mudanças nas estruturas sociais e culturais das grandes cidades. Outro fator determinante foi a posterior eclosão das intensas batalhas ocorridas pela independência, pela abolição e pela Proclamação da República, que levaram a ruir toda a estrutura colonial/imperial presente até então.

Em meados do século XIX, as questões administrativas internas no Piauí deram-se nas áreas econômicas e políticas, o que foi um fator importante para a criação e mudança da capital de Oeiras, nos sertões do Piauí, para Teresina, na confluência do Rio Poti com o Rio Parnaíba, e que nasce para ser um ponto central de comércio, ligando por terra o Piauí às províncias vizinhas e ao poder central do Brasil (cuja capital era o Rio de Janeiro) pelo Rio Parnaíba e, em seguida o mar.

Aos poucos, a cidade moderniza-se e, com ela, começa o processo de construção dos meios de convivência social e cultural. Os traços de civilidade, outrora tão almejados, começam a aparecer à medida que a cidade cresce e aprimora seus meios de comunicação e de produção cultural. A música está no cerne dessa sociedade nascente e emana por todos os lados, *a priori*, com o fazer cívico e patriótico das bandas locais; posteriormente, com a música de concerto e o teatro musical nas mais diversas manifestações que vão surgindo, a cidade se moderniza. A música era também vista como um elemento relacionado às sociabilidades emergentes impostas pela nova ordem do progresso e da civilização. Fazer e gostar de música significava distinguir-se enquanto humano e civilizado (QUEIROZ, 2008: 68).

O referido recorte temporal justifica-se pela criação da cidade e por suas manifestações musicais existentes, destacando-se aí a fundação do *Teatro 4 de Setembro* (1889), até o ano de 1924, que marca o declínio do teatro musical teresinense, um dos pilares da vida musical da cidade, que acaba perdendo espaço para novas formas de diversão.

Neste contexto, a investigação incidiu sobre informações relevantes relacionadas à história musical da cidade e dos atores relacionados ao cenário musical presente neste recorte temporal, buscando compreender como se deram os processos de desenvolvimento da música e do gosto musical contidos na essência da vida social teresinense.

1.1. Panorama musical do século XIX

A música no Piauí no início do século XIX desenvolve-se acompanhando as tendências do cenário nacional, com maior destaque nas cidades de Oeiras e Parnaíba. A cidade de Oeiras, além de ter sido a primeira capital do Piauí, também entrou para a história como sendo seu principal centro de produção musical até o final do século XIX (FERREIRA FILHO, 2009: 86). Segundo Amanda Reis (2006 *apud* FERREIRA FILHO, 2009: 86), o fazer musical em terras oeirenses era uma atividade, sobretudo, coletiva, caracterizada pelo agrupamento de pessoas em bandas, pequenas orquestras e diversos outros tipos de conjuntos musicais, como das mulheres bandolinistas.

No caso da cidade de Parnaíba é de onde se tem notícia dos primeiros acontecimentos envolvendo música na província. Ferreira Filho (2009: 89) argumenta que, em razão de sua intensa atividade portuária, era uma cidade de economia aquecida e que possuía um considerável trânsito de viajantes, sendo que o desenvolvimento ocasionado pelas atividades comerciais portuárias certamente favoreceu o aparecimento de corais, bandas e orquestras na maior cidade litorânea do Piauí. O fato é que, naquela cidade, alguns comerciantes ricos e influentes mantinham grupos musicais para seus divertimentos e de seus visitantes e convidados.

As citações mais importantes sobre a vida musical de alguns ricos comerciantes de Parnaíba são de dois viajantes: Henry Koster (considerado um dos mais importantes cronistas sobre o Nordeste brasileiro) e Louis-François Tollenare (rico comerciante e tratadista), que citaram em seus trabalhos um pouco de suas observações a respeito dos gostos musicais de seus hospedeiros parnaibanos. Dias (2008: 220) e Ferreira Filho (2009: 90) reproduzem a passagem que há no livro de Henry Koster (1942: 79) sobre o assunto: “Fui introduzido nas casas dos primeiros negociantes e plantadores. O coronel Simplício Dias, de Parnaíba, onde possui magnífico solar, é rico e tem caráter independente. Conta entre os seus escravos uma banda de Música, os quais fizeram o aprendizado em Lisboa e no Rio.

Ferreira Filho, a respeito dessa citação, faz a seguinte consideração:

Muito embora, segundo Kostner [sic] o ofício da Música tenha sido aprendido fora do Piauí – Lisboa e Rio de Janeiro – é muito razoável se supor que os instrumentistas mais experientes praticassem, naturalmente, a transmissão de conhecimentos musicais aos novatos durante o dia a dia dos trabalhos da orquestra, uma vez que a troca de informações e conhecimentos entre os músicos é uma das principais características dos grupos de câmara e das bandas de Música (FERREIRA FILHO, 2009: 90).

Para Monteiro (2005: 35), essas demonstrações de opulência dizem respeito à necessidade de atender a um desejo de manter a pompa, a ostentação e a visibilidade de um gosto; mas, para isso, era necessário que houvesse mão de obra suficiente. Ainda sobre a formação de músicos no Brasil, Napolitano (2002: 29) expõe que a atividade musical profissional ainda era vista, em meados do século XIX, como uma forma de trabalho artesanal, logo, “coisa de escravos”. Em outra passagem o autor ressalta que:

O grosso da atividade musical, sobretudo no plano da interpretação instrumental, era realizado por negros e mestiços, muitos deles ainda escravos. Estes escravos músicos eram altamente qualificados e suas atividades diárias se concentravam no aperfeiçoamento da sua técnica. É notória, mas ainda pouco estudada, a importância da Real Fazenda de Santa Cruz, um verdadeiro conservatório só para escravos, cuja tarefa era a de divertir a Corte Imperial (NAPOLITANO, 2002: 29-30).

Portanto, relacionando essa passagem com o fato de que havia uma aproximação grande entre Simplício Dias e a Corte portuguesa, principalmente com Dom Pedro I, como cita Dias (2008: 221), entende-se que seus escravos puderam perfeitamente ter passado por formação tanto no Rio de Janeiro quanto em Lisboa, como cita Koster.

Simplício Dias da Silva, um dos comerciantes parnaibanos mais influentes de seu tempo, era letrado com formação na Europa e mantinha relações comerciais, dentre as quais a exportação de produtos como algodão, fumo, arroz, milho, carne e madeira. Para esse fim, herdou de seu pai cinco barcos, sendo que três eram exclusivos para a exportação de carne e seus subprodutos (DIAS, 2008: 220).

Outra menção à riqueza e valores cultos e civilizados de Simplício Dias está no trabalho de Tollenare (1905: 79), intitulado *Notas dominicais*. A passagem em questão é citada por Ferreira Filho (2009: 90) e Dias (2008: 220) e diz:

A cerca de 150 ou 180 léguas a leste de São Luiz e sobre o continente, há a pequena cidade de Parnaíba, perto da qual se cultiva o melhor algodão do país, muito superior a todas as qualidades do Maranhão. Parnaíba recebe os produtos da interessante capitania do Piauí, de que Oeiras é a Capital. É em Parnaíba que se acha a excelente propriedade do Sr. Simplício Dias da Silva, um dos mais opulentos particulares do Brasil. Calcula-se em 1.800 o número dos seus escravos [...]. O senhor

Simplício Dias viajou na França e na Inglaterra, e ali aprendeu conhecer o respeito devido à civilização: ocupa-se das artes, vive em um luxo asiático, mantém músicos com grande dispêndio (TONELARE *apud* FERREIRA FILHO, 2009: 90. DIAS, 2008: 220).

Essas duas menções mostram o pouco interesse, em solo piauiense, até então, pelo fazer musical. Ainda que esse interesse no Brasil, de um modo geral, fosse do mesmo modo restrito e de recorrência nas camadas mais abastadas (NAPOLITANO, 2002: 30).

Quanto à educação na província, sempre foi um problema muito complexo. Alguns relatos de iniciativas de se promover a educação pública dão a entender que esta nunca despertou interesse nem dos jesuítas que por aqui estiveram; nem da Coroa, apesar dos insistentes pedidos formais dos provincianos desde o século XVIII. A Tabela 1, a seguir, mostra algumas tentativas de se implantar instituições educacionais em Oeiras.

1749	Os jesuítas tentaram criar o Seminário do Rio Parnaíba com a intenção de formar sacerdotes. Não chegou a funcionar, sendo transferido para Caxias.
1757	Foram criadas as primeiras escolas primárias de que se tem notícia. Eram duas: uma para meninos, outra para meninas. Porém, essas escolas não obtiveram êxito.
1795	Junta Governativa solicitou à Coroa, em vão, que fosse criada, em Oeiras, uma cadeira de primeiras letras, pois em todo vasto território piauiense não havia uma só escola.
1805	O governador Luiz Antônio de Sarmiento Maia suplicou à Coroa a criação de escolas, porém somente em 1815 foi criada uma cadeira de primeiras letras, bem como nas vilas de Parnaíba e Campo Maior. Chegaram a funcionar, mas por pouco tempo.
1818	O governador Baltasar de Sousa Botelho e Vasconcelos dirigiu um ofício ao rei expondo a situação em que se encontrava a instrução pública e apontando a necessidade de se criar, em Oeiras, uma cadeira de Latim. Atendendo a esse reclamo, uma resolução real mandou criar a referida cadeira e atribuiu para os vencimentos do professor a quantia de 300\$000 anuais.
1824	O ensino público no Piauí estava resumido às cadeiras de Latim de Oeiras e Parnaíba, e às escolas primárias de Oeiras, Campo Maior e Valença.

Tab. 1: Iniciativas de instituir a educação pública em Oeiras. Fonte: Reis (2006: 81 – 84.)

Ferreira Filho (2009: 88) argumenta que até a segunda metade do século XX não há registro algum da presença de disciplinas de música na grade curricular das escolas regulares da cidade, incluindo aí o Liceu Piauiense, que foi a principal instituição educacional do estado durante muitos anos e que funcionou em Oeiras de 1845 a 1852.

Os grandes empreendimentos envolvendo música no século XIX em Oeiras foram as duas bandas, Vitória e Triunfo, e a recém-criada Escola de Educandos Artífices que, segundo Ferreira Filho (2009), “foi o embrião da Banda da Polícia Militar”.



Fig. 1: Banda de música Vitória de Oeiras [191?]. Fonte: Ferreira Filho (2009).

Os Estabelecimentos de Educandos Artífices ficaram bastante conhecidos no século XIX por serem instituições públicas voltadas a formar ofícios onde se privilegiava os meninos pobres e desvalidos das cidades brasileiras. Cunha (2005 *apud* SILVA, 2010: 28) adverte que o primeiro colégio a funcionar no país foi em 1840, no estado do Pará. Naquela mesma década foram fundados outros, no Maranhão (1842), em São Paulo (1844) e no Piauí (1849). Nos anos 1850, seguiram-se as instituições de Alagoas (1854), Ceará (1856), Sergipe (1856), Amazonas (1858), Rio Grande do Norte (1859) e Paraíba (1865).

Esse estabelecimento do Piauí foi criado em Oeiras, em 1849, que, até então, ainda era capital; posteriormente transferiu-se para Teresina, a nova capital, sob decreto do então presidente da província. “Com a mudança de capital, o ilustre presidente Dr. Saraiva, não abandonou a obra tão profícua, posto que dispendiosa, da continuação da casa de educandos artífices na nova capital” (FREITAS, 1988:120).

As aulas de música dentro da instituição só viriam acontecer em 1856, segundo Ferreira Filho (2009:97)

Contando em 1856 já com algo em torno de 48 alunos matriculados, o Educandos Artífices passou a ter Música em seu currículo por determinação do Conselheiro José Antônio Saraiva. Transferido para Teresina através da mesma resolução que transplantava o Liceu, o Estabelecimento dos Educandos Artífices parece ter continuado seu programa de Música ainda por algum tempo

O estabelecimento de Educandos Artífices fez tanto sucesso em Teresina que, em 1858, “o presidente Junqueira dizia que era grande o desejo dos pais e tutores de mandar seus filhos e tutelados para tão útil Estabelecimento” (FREITAS, 1988: 125).

Bastos (1990 *apud* FERREIRA FILHO, 2009: 97) afirma que a última notícia que se tem dessa instituição diz respeito ao funcionamento de sua banda de música, por volta de 1870. Ferreira Filho (2009) complementa que o Educandos Artífices foi extinto em 1873.

2. Cenário musical da cidade de Teresina final do século XIX às primeiras décadas do século XX

A cidade de Teresina, nos seus primeiros anos, enfrentou um processo de povoamento lento e um desenvolvimento cultural de pouca expressividade. Dias (2008: 270) cita Odilon Nunes sobre os primórdios da cidade:

Ao chegar a Teresina havia boas construções na Praça da Constituição (atual Deodoro) e Praça Saraiva, Rua da Glória, Rua Grande, Rua Bela, estes últimos logradouros já conhecidos por esses nomes. Viam-se também muitas cabanas pelas circunvizinhanças, especialmente na beira do rio e em rumo do Barroão (NUNES *apud* DIAS, 2008:270).

Sobre as casas de palha construídas nos arredores no núcleo central da cidade, a maioria dos moradores daquelas habitações pertencia ao segmento pobre da população. Para Ferreira Filho (2009: 94), o desenvolvimento de uma cidade está relacionado às suas condições econômicas.

O desenvolvimento cultural de um lugar está diretamente relacionado às suas condições de provisão econômico, ou seja, um lugar é tanto mais favorável ao florescimento da cultura quanto mais recursos financeiros tiver. Podemos constatar essa realidade ao recordarmos a pujança cultural experimentada pelo Recife, no auge do ciclo da cana-de-açúcar, ou mesmo o esplendor verificado na remotíssima Manaus, quando nos tempos áureos da extração da borracha.

Há de se levar em consideração que o desenvolvimento da música nessa ainda recém-criada cidade acompanha o seu crescimento social. Para quem ainda tenta dar seus primeiros passos depois da euforia dos anos iniciais, Teresina procurou adequar-se ao conceito amplamente difundido de civilidade. Entretanto, era conceito ainda jovem no Brasil e que necessitava de tempo para a consolidação.

O termo “civilização” surgiu na segunda metade do século XVIII, na França e Inglaterra, e passou a ser um dos conceitos centrais no discurso do Iluminismo, designando o esforço coletivo de levar o indivíduo a observar espontaneamente as regras de convivência e a transformar os costumes da sociedade (HRUBY, 2012: 58).

Sobre os primórdios da cidade e suas manifestações musicais, Nunes (1993 *apud* FERREIRA FILHO, 2009: 94-95) argumenta que, até 1882, não se encontra referências que nos possam assegurar da existência, em Teresina, de conjuntos musicais que se dedicassem ao canto orfeônico ou à música instrumental. Parece que esta última se cultivava nos quartéis e nos Educandos Artífices.

A vida social da cidade estava na época em constante desenvolvimento, o que trouxe mudanças tanto nas relações econômicas quanto nas relações sociais. Queiroz (2008: 68) afirma que a Teresina de 1880 é quase um arraial, cuja vida urbana e social começa a se tornar mais complexa, seguindo lentamente as transformações capitalistas de escala mundial.

Ainda na transferência da capital e conseqüentemente de toda a esfera pública, a decisão do Conselheiro Saraiva de incluir o Liceu Provincial e a Escola de Educandos Artífices no rol das instituições transferidas para Teresina, em 1852, causou estremecimento na educação de Oeiras, que entrou em decadência, tirando de muitos jovens a oportunidade de se prepararem adequadamente para os exames das escolas superiores do Império (REIS, 2006: 129).

2.1. A música nos periódicos

O quadro 1, a seguir, apresenta algumas informações referentes a eventos musicais contidas em periódicos e outras informações relacionadas a aulas de música, eventos cívicos, concertos, recitais e ao teatro musical em Teresina.

Periódico	Local	Ano	Referência	Dados coletados
<i>O Propagador</i>	Teresina	3/ jun.1858	ano I-, p.3	NOTÍCIAS E FACTOS DIVERSOS A nossa música dos Educandos vai retrogradando a olhos vistos. As peças que ela executa são velhas e de mau gosto, além de desagradarem pela constante repetição. [Opinião do redator]
<i>O Propagador</i>	Teresina	10/set.1858	ano I, n.33, p. 4	NOTÍCIAS E FACTOS DIVERSOS. O dia 7 de setembro [comemoração pela independência do Brasil] À noite a música dos Educandos percorre as ruas da cidade, acompanhada de cidadãos de todas as classes, reinando sempre harmonia e ordem.

<i>O Propagador</i>	Teresina	23/ nov. 1858	ano I, n. 47, p. 4	ANUNCIOS THEATRO NACIONAL S ^{ta} THEREZA. DOMINGO 21 DE OUTUBRO DE 1858. Benefício do mestre de música da casa dos Educandos-Artífices Clemente Maranhense Freire de Lemos. Logo que a banda de música de sua direção tiver executando a brilhante valça O SEGREDO, subirá a scena pela primeira vez neste teatro a comédia em 2 actos, ordenada de música O POBRE JAQUES, Seguir-se-á a sempre aplaudida aria da opera cômica – A velhice namorada - cantada pela sr. G. B. de Mattos. [...] Os intervalos serão preenchidos com novas e variadas peças de música, da escolha do beneficiado.
<i>Conservador</i>	Teresina	18 dez.1861	ano I, n. 20, p. 1-2	A chegada do Exm. Seur. Dr. Simplicio de Souza Mendes à esta Cidade de volta do Rio de Janeiro, onde esteve com assento n'Assembleia Geral. [...] As 5 horas da tarde à Musica dos educandos artífices se achava em frente da estação da companhia de Vapor
<i>A Epoca</i>	Teresina	1880	p.4	BAILE pela independência do Brasil com a presença da banda da polícia.
<i>A Epoca</i>	Teresina	1880	p.4	AULAS DE MÚSICA no Collegio de N. S. das Dores, Rua Paysandu, 9. Ministradas pelo titular Gentil Independente B. Cavalcante e substituto Joaquim R. Ferreira Chaves.
<i>A Floresta</i>	Teresina	23 maio 1882	ano I, n. 2, p. 4	PARTIDA, apresentação da banda de música da polícia no cais do rio Parnaíba pela partida de um ilustre cidadão Theresinense com destino à cidade de Parnahyba. Em 15 de set de 1882.
<i>A Floresta</i>	Teresina	13 jun.1882	n. 3. p 4.	Espectáculo – Theatro Concordia, espectáculo em 5 atos. “Os dois regenerados”

<i>Mocidade Piauihyense</i>	Teresina	30 set. 1886	p. 2	AULAS DE MÚSICA no Collegio de N. S. das Dores, Rua Paysandu, 9. Ministradas pelo titular Gentil Independente B. Cavalcante e substituto Joaquim R. Ferreira Chaves.
<i>A Notícia</i>	Teresina	3 ago. 1899	“[s. l.]”	ESTADOS Amazonas Desembarque. Esperado para o dia 10 de agosto, vindo no paquete [navio de luxo] D'Antelia, a companhia de portuguesa de operas regida pelo maestro portuense Thomas del Negro. Destaque para a cantora e atriz Amélia Lopiccicolo.
<i>Diario do Piauihy</i>	Teresina	3 mar. 1911	ano I, n. 23, p. 1	CORPO DA POLÍCIA MILITAR SERVIÇOS PARA HOJE, [...] A música do batalhão fará retreta, hoje, no jardim público, das 6 às 8 horas da noute, com o seguinte programa: 1 ^a parte: 1. Anita Moreira (valsa), 2. Kraquete, 3. Venancio (valsa), 4. Recife (folk). 2 ^a parte: 1. Graziella (valsa), 2. Um manicaca (maxixe), 3. Maria (valsa), 4. Despedida (dobrado)
<i>Cidade Verde</i>	Teresina	3 mar. 1912	27/01/1912, Num 01, pag. 7.	VIDA SOCIAL/FESTAS – Bailes realizados nas casas dos Srs, Tote Carvalho e José Euclides e da Sra. Lily Lopes.
<i>Correio de Theresina</i>	“[s. l.]”	4 abr. 1916	ano IV, n. 164, p. 2	GRANDE COMÍCIO, [...] Encerrada a sessão, a massa popular desfilou pela Rua Barroso; ao som da banda de música do partido.
<i>Chapada do Corisco</i>	Teresina	2 Jan. 1918	p. 11	MAXIXE DAS FLORES, letra da música vencedora de um concurso phantazia teatral, no teatro 4 de Setembro, tocada pela banda de música da polícia e cantada por um grupo de senhoras
<i>A Arrebol</i>	Teresina	24 jan.1923	ano IX, n. 28, p. 5	PROGRAMA Das festas comemorativas do centenário da independência do Piauihy 24 de Janeiro As 5 horas da manhã: alvorada pela banda de música, cornetas e clarins [...].

Quadro 1: Referências sobre práticas musicais nos periódicos piauienses. Fonte: elaborado pelos autores a partir dos periódicos.

Como se percebe por esse quadro, a música na cidade desenvolveu-se em vários contextos, porém três se sobressaíram. Foram eles: a música de caráter cívico e solene, a música de concerto e a música do teatro musical. Esses eram os três contextos mais explorados pelos periódicos da época, assim como os mais ativos e relevantes em termos quantitativos de gênero e registro de público.

2.2. Música cívica e solene

A mais antiga referência encontrada nesta consulta aos periódicos teresinenses da época de sua fundação data de 1858, no periódico *O propagador*, em cuja matéria o redator emite opinião depreciativa sobre o repertório executado pela Banda de Educandos Artífices. Desde então, várias menções parecidas são veiculadas em outros periódicos da época, como demonstra o Quadro 1.



Fig. 2: Festividade religiosa com a Banda Polícia Militar do Piauí à esquerda.
Fonte: Tito filho, Teresina meu amor

A Banda da Polícia Militar do Piauí (PMPI), como cita Ferreira Filho (2009), foi formada a partir da instituição dos Educandos Artífices, transferida de Oeiras quando da mudança da capital. Almendra Júnior (2014) define a relação entre a banda de música e seu sentido educacional como sendo um espaço destinado à iniciação musical disponibilizado às camadas mais populares da sociedade. Além de seu objetivo principal, que é a *performance* nesse ambiente, aprende-se a teoria e a prática musical, as habilidades técnicas necessárias para o desenvolvimento da formação profissional

do músico instrumentista. Infelizmente, não encontramos referência ao repertório executado nessa época por parte da banda de música da PMPI nem pelas outras bandas militares que se formaram depois desta.

Nesse sentido, o conceito de Almendra Junior é apropriado, pois uma banda que tem no seu fazer a *performance* não pode se dar ao luxo de formar mal os seus componentes. Tinhorão (1998) menciona que a formação da banda militar no período colonial era feita de forma amadora, que não primava pela qualidade, só a partir de 1930 é que tiveram mais interesse pela educação de seus partícipes. Também faz sentido a suposição levantada por Ferreira Filho sobre a escola de Educandos Artífices ser o embrião dessa banda pois aquela era uma instituição de cunho assistencial e, portanto, tinha o interesse nessa formação para seus alunos (meninos) das camadas mais pobres da sociedade.

Tinhorão (1998) ressalta que a continuidade da tradição do campo da produção de música instrumental ao gosto das amplas camadas das cidades, iniciada em meados do setecentos pelos ternos de barbeiros com a chamada “música de porta de igreja”, ia ser mantida, a partir da segunda metade do século XIX, pelas bandas de corporações militares nos grandes centros urbanos. A Banda da Polícia Militar, por seu caráter versátil e repertório variado, é, pois, a instituição musical mais importante citada pelos periódicos desde a sua criação, alguns anos depois da fundação da cidade de Teresina.

Terezinha Queiroz (2008: 69) ressalta que a música em Teresina no século XIX ainda era muito ligada às bandas militares e estudantis e que os instrumentos eram, sobretudo, os de sopro, sendo que, no século XX, as aulas de música para ambos os sexos tornam-se cada vez mais frequentes.

A Banda da Polícia Militar e dos Educandos Artífices eram as duas instituições mais importantes de uma prática musical que estava atrelada à vida social teresinense, pois não se imaginava evento registrado pela imprensa em que essas bandas não estivessem presentes. Para Queiroz (2008: 69), a música, entre o final do século XIX e início do século XX, está no centro da vida social teresinense, presente em solenidades cívicas, passeatas e eventos sociais, dentre outros.

As contribuições da Banda da Polícia Militar quanto à sua participação na vida social da cidade foram tão intensas que, segundo Queiroz (2008: 70), rederam homenagens por parte de artistas locais em reconhecimento aos serviços prestados. A criação oficial da banda de música da PMPI consta na Resolução nº 909, de 17 de julho de 1875, do presidente da província, Delfino Cavalcante de Albuquerque, conforme a figura 3.

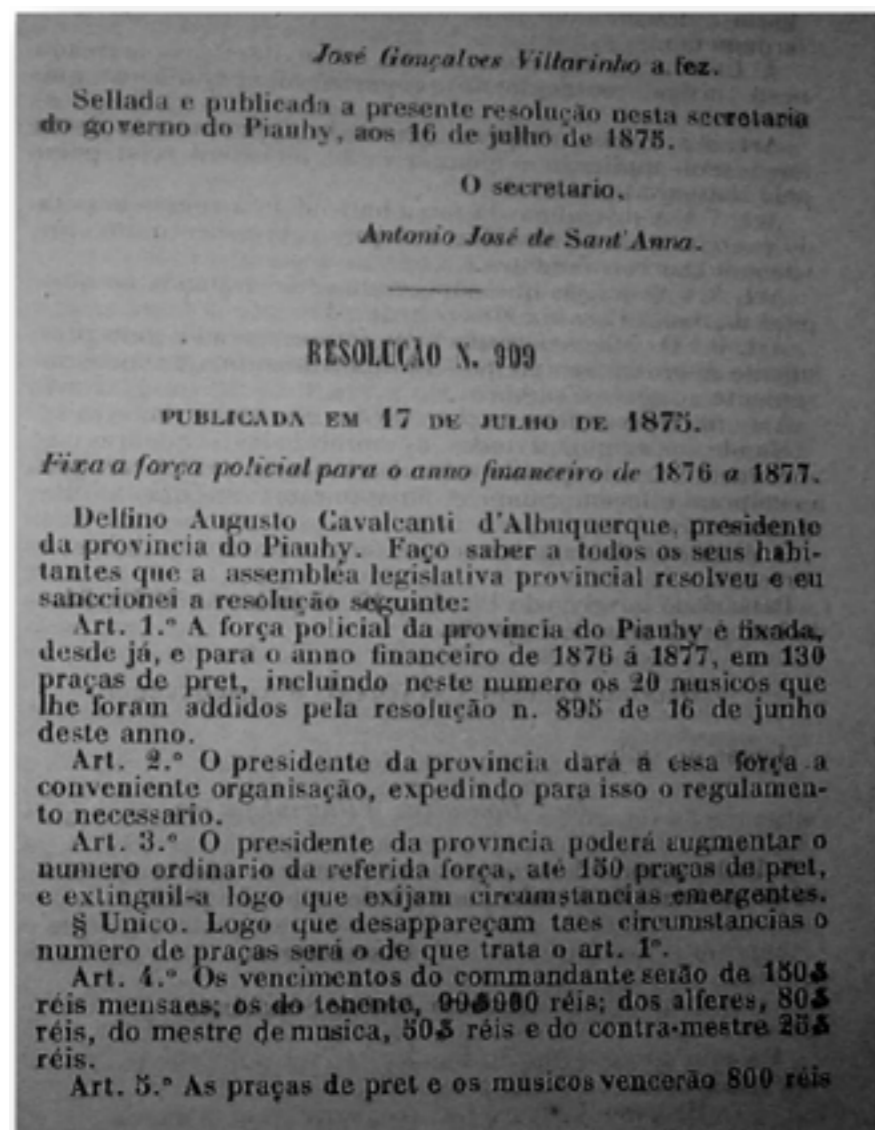


Fig. 3: Resolução da criação da banda do corpo da Polícia Militar. Fonte: Arquivo Público do Estado do Piauí.

2.3 Música de concerto

No Brasil da virada do século XX, “apesar de combatida pelos críticos mais exigentes, a música popular, cantada ou instrumental, se firmou no gosto das novas camadas urbanas, seja nos extratos médios da população, seja nas classes trabalhadoras que cresciam vertiginosamente” (NAPOLITANO, 2002: 11).

A partir do século XX, o cenário teresinense modificou-se com uma maior participação da sociedade no desenvolvimento do amadorismo musical e com maior número de apresentações de artistas de renome nacional e internacional nos teatros locais, causando, assim, uma maior diversificação no cenário. De acordo com Queiroz

(2008:68) em resumo dos anos iniciais do século XX em Teresina, afirma que no que se refere à música:

partir da passagem para o século XX, as aulas particulares de música, tanto para o sexo masculino quanto para sexo feminino, tornam-se cada vez mais frequentes. Contatos mais regulares com a Europa, a compra de novas partituras, a importação de instrumentos como pianos, violões, violetas, violoncelos e bandolins.

Tal situação ocasionou uma maior diversidade no repertório praticado pelos grupos que atuavam na cena musical teresinense; que segundo Queiroz (2008:72), observava-se, assim, a intensa convivência entre a música popular e a música erudita. Ao lado de Wagner, Verdi, Strauss, Debussy, Donizetti, Gounod e Mozart, dentre outros, figuravam os maestros locais, como Pedro Silva, que iria impulsionar, em parceria com Jonatas Batista, o teatro musical de comédia.

Em geral, a música erudita brasileira do início do século XX buscava, em sua essência, um sentido mais nacionalista, com base nas manifestações folclóricas buscando explorar esses temas e trazê-los para o cenário. Sobre esses movimentos. Fernando Ferreira (2011: 210) expõe que:

No início do século XX, os jovens músicos brasileiros eruditos provocaram discussões e polêmicas sobre a estética da música. E assim como nas outras artes, eles refletiam e se aproximavam da proposta do Modernismo brasileiro, pois retratavam a dinâmica social das camadas populares. Os compositores brasileiros aproximaram-se cada vez mais da cultura popular. Villa-Lobos, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e outros buscavam em suas criações a mistura e o espelhamento na cultura popular brasileira.

Portanto, o cenário musical teresinense dividia-se entre músicas provindas da Europa introduzidas por influência da capital do Império, sobretudo, Sigismund von Neukomm, que a introduziu a partir do século XIX - música de câmara, música para piano, música para bandas e música sinfônica. Neukomm, nascido no berço do classicismo, a Áustria, onde reinava a magnífica obra de seus conterrâneos Mozart e Joseph Haydn, inaugura esses repertórios em nosso país. Em contrapartida, estão também nesse cenário, as músicas populares, como canções, modinhas, samba, valsas, tangos, entre formas musicais utilizadas para animar os bailes (QUEIROZ, 2008: 71). “Dentre os bacharéis e outros personagens locais que cultivavam a música e incentivavam o seu desenvolvimento em Teresina constavam Higino Cunha [...]; Abdias Neves; Gonçalo de Castro Cavalcante” (QUEIROZ, 2008: 75).

Queiroz (2008: 77) sintetiza a cena musical Teresinense do século XX:

De um ponto de vista geral, vários aspectos são recorrentes no universo da música: a incidência e a preferências por número reduzido de compositores e pelas mesmas músicas, o que revela talvez uma limitação na oferta de partituras; o gosto pela ópera e pelas operetas; a moda insistente e criticada da execução de valsas e de tangos; a emergência do samba; o grande número de compositores eventuais; a falta de educação do público para a audição da música clássica; a grande frequência dos dobrados e a dependência dos promotores de eventos das bandas militares (QUEIROZ, 2008: 77).

A vida musical da cidade mudara drasticamente nesse início de século XX pela introdução de novas formas musicais e de novos instrumentos. Acrescenta-se a isso o maior número de instituições particulares que contemplaram música em seus currículos e também o aumento no número de professores de música na cidade, assim como a diversidade de interesses pelo fazer musical. Queiroz (2008: 72) ressalta que “a moda dos concertos musicais trouxe para a cena um grande número de senhoras e senhoritas. Algumas musicistas tinham certa fama local, parcialmente criada e reforçada pelo noticiário generoso da imprensa”.

Ainda sobre essas musicistas, Queiroz (2008: 73) aborda que, além de pelo piano, se observou certa preferência das mulheres pelos instrumentos de cordas – notadamente o violino e o bandolim. A aquisição de instrumentos era feita diretamente da Europa, ou do Rio de Janeiro.



Fig. 4: Praça Rio Branco, década de 1950. Fonte: Acervo da Secretaria de Planejamento e Coordenação (SEMPPLAN) de Teresina

A febre de piano que tomou conta da cidade do Rio de Janeiro acabou alimentando as casas de edição de partituras que foram surgindo, incrementando um primeiro mercado musical, à base de partituras de polcas, modinhas e valsas (NAPOLITANO, 2002: 30). Segundo Queiroz (2008: 72), coisa parecida aconteceu em Teresina, apesar de difícil aquisição e transporte, algumas residências dispunham do instrumento que era trazido por comerciantes que visitavam a Europa e o sul do Brasil.

Os concertos eram executados em clubes particulares e em praças públicas, principalmente a praça Rio Branco. Em geral, eram bandas militares que os animavam aos domingos, e mesmo em outros dias da semana (QUEIROZ, 2008: 75). Segundo a mesma autora, o jardim da praça Rio Branco, urbanizado e modernizado, passara a ser o local de encontro e passeio da juventude. Outro ponto de encontro de jovens, velhos e famílias de um modo geral eram os clubes sociais, que eram espaços restritos onde se encontravam uma pequena elite de comerciantes e intelectuais desta cidade, geralmente, o clube era um lugar onde se sociabilizava os costumes adquiridos pela transmissão oral ou visual e os gostos pela dança e pela música. Segundo Queiroz (2008: 76), os clubes musicais começam a aparecer em 1907, e os dois mais importantes, que agregaram número significativo de amadores foram o Clube Lítero-Musical e o Clube Monteverdi, ambos compostos, em sua maioria, por mulheres. Tiveram atuação regular pelo ao menos até 1909.

Os bailes dos clubes foram as mais difundidas e generalizadas diversões em Teresina e aconteciam com muita frequência por qualquer motivo (QUEIROZ, 2008: 80). Quanto ao repertório, havia uma preferência por tango, valsas e *schottisch*.

Já em 1917, começam a aparecer outros novos empreendimentos no cenário até então visto como amador. Seu fundador foi o maestro Pedro Silva, personagem de que trataremos com detalhes mais adiante. A sua empresa, Silva e Companhia, tinha um espaço de divulgação no jornal *O Arrebol*, no qual se via as chamadas dos espetáculos teatrais e também as seções de cinema entre outras atividades do Palace que foi fundado em 1919. Tito Filho (1975: 78) descreve o Palace: “Salão vasto, ventiladores giratórios, bom palco, mobília. Motor a diesel. Orquestra de cordas. Servia de cinema e teatro”.

A empresa Silva e Companhia tinha uma orquestra própria, chamada “Seis Bemóis”, sob a direção de Napoleão Teixeira (TITO FILHO, 1975: 79).

O *Teatro 4 de Setembro* era a principal casa de espetáculos no início do século XX em Teresina. Por ele, passaram grandes nomes da música e uma infinidade de músicos amadores, sendo, na época, o centro cultural da cidade e concentrando a maioria dos espetáculos.

Ano	Teatro	Espectáculo/Artistas	Programa
1893	Teatro Concórdia	Recital violino e piano Elpidio Pereira e Ettore Bosio	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La Castagnette</i> (Hetten) • <i>Les Huguenotes</i> (Singelée) • <i>Noctuno</i> (Chopin) • <i>Fantasia</i> (Pereira e Bosio) • <i>Il Menestrello</i> (Margaria) • <i>Il Trovatore</i> (Pereira e Bosio) • <i>Dança Negra</i> (Oscher) • <i>Rigoletto</i> (Pereira e Bosio) • Duo (Hermann) • <i>Pot-pourri: Réverie</i> (Pavoski) e <i>Berceuse</i> (Simon) • <i>Pot-pourri: Loin du Bal</i> (Gillet), <i>O Guarani</i> (Carlos Gomes) • <i>Serenata</i> (Schubert)
1895	Teatro 4 de Setembro	Concerto de música e canto: Iniciativa do major Henrique José de Magalhães e Manuel Raimundo da Paz, em benefício do próprio Teatro. Repetido em 1896.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Quinteto</i> (Bellini) • <i>O Guarani</i> (Carlos Gomes) • <i>Tramway</i> (Burgmein) • <i>Non posso vivere</i> (F. Camponesa) • <i>Delirio del amore</i> (Papini) • <i>Libro Santo</i> (Pinsutt) • <i>Noturno</i> (Galos) • <i>Serenata</i> (Schubert) • <i>Serenata</i> (Braga) • <i>Martha</i> (Flotow)
1913	Teatro 4 de Setembro	Festival <i>Grande festa comemorativa da tomada da Bastilha</i> . Iniciativa do francês Chales Joudan Em benefício da Santa Casa de Misericórdia	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ouverture</i> (Banda do Corpo da Polícia Militar) • "Hino Nacional" • (mesma banda) • <i>Allegro de concerto</i> (Tetschak) • <i>Valsa</i> (Joseph Rico) • <i>Barcarola</i> (Pascoal Segreto) • <i>Valsa dos Beijos</i> (conde de Luxemburgo) • <i>Serenata oriental</i> (Köhler)
1917	Teatro 4 de Setembro	Festival Iniciativa de Elmira Burlamaqui <i>et al.</i> Em benefício do maestro Ray Brito	<ul style="list-style-type: none"> • <i>O Guarani</i>: profonia (Carlos Gomes) • "Amor e medo" (Ray Brito) • <i>Martha</i> (Rovinazzi) • "Alvorada das rosas" (Júlio Reis) • "Pizzaria napolitana" (Rovinazzi) • <i>Decolletée</i> (Becucci) • "Serenade" (Gounod) • <i>Der Tapfere Soldat</i> (Strauss)

Quadro 2: Recitais e apresentações nos teatros teresinenses. Fonte: Tito Filho (1975).

2.4. Música teatral

Em 1875, ocorreu um episódio que poderá ser representativo na ascensão da comédia musical no Brasil: um encontro entre intelectuais e artistas que, a princípio, aponta para uma pista indicadora dos novos rumos para o teatro musical brasileiro. Esse acontecimento, narrado pelo teatrólogo Artur Azevedo, descreve uma conversa entre quatro figuras representativas desse gênero: o próprio escritor e dramaturgo Artur Azevedo, o compositor e regente Francisco Libânio Colás, o ator e cantor Xisto Bahia e o empresário teatral Joaquim Infante da Câmara. A partir desse inusitado encontro, aponta-se o caminho que iria tomar a cena lírica brasileira com a explosão da comédia musical, ou comédia de costumes, e a consequente nacionalização do nosso teatro.

O insigne ator brasileiro que o tumulto acaba de tragar, representou inúmeras vezes, no Brasil inteiro, a Véspera de Reis, portanto, creio que para alguns de meus leitores terá certo interesse a história dessa comédia.

Na ocasião em que o Câmara [ator e empresário Joaquim Infante Câmara] me fez esse pedido [que eu escrevesse uma comédia de costumes] estavam presentes Xisto Bahia e Francisco Libânio Colás, o velho Colás, o famoso compositor brasileiro, que o Vicente trouxera como regente da orquestra. O Bahia aprovou a idéia do Câmara e disse-me:

- Escreve-se a comédia e arranja-me um papel de tabaréu.

Tabaréu na Bahia é sinônimo do nosso caipira.

E Colás interveio:

- Eu faço a música

Pois há de ter música? Perguntei. [Artur Azevedo]

- Um pouco de trá-lá-lá é indispensável para que uma comédia, uma comédia de costumes da Bahia possa agradar.

E o maestro acrescentou:

- Olha, menino, aqui tens uma idéia: a festa dos Reis na Lapinha, uma festa muito característica, em que o povo canta uma toada belíssima, que deve figurar na partitura....

A noite a peça foi lida ao Câmara e ao Colás... Poucos dias depois a Companhia de Vicente Pontes de Oliveira partia para a capital da Bahia, e a bordo, durante a viagem, Colás escreveu uma linda partitura que toda a gente conhece.

Em 15 de julho de 1875 a Véspera de Reis foi representada pela primeira vez naquela capital, em benefício do Câmara, no Teatro São João depois de receber o visto do Dr. Ruy Barbosa, então Presidente do Conservatório Dramático Baiano, hoje extinto.

Dos artistas que tomaram parte na representação restam apenas João Colás, filho do autor da música, também falecido (AZEVEDO *apud* CARVALHO SOBRINHO, 2010: 129).

Este significativo texto de Artur Azevedo nos faz refletir sobre o papel do teatro musical no cenário cultural brasileiro do século XIX. No decorrer do estabelecimento

das primeiras casas teatrais e do domínio avassalador do gosto pela ópera italiana, esse gênero musical surge como foco principal de uma importante reviravolta: o interesse do público por um espetáculo mais leve e que irá traduzir as questões regionais e a valorização do ponto de vista socioeconômico e estético do compositor nativo.

Isso pôde ser constatado a partir de uma pesquisa em acervos musicais e de um levantamento na literatura produzida na região do Meio Norte do Brasil, particularmente Belém, Teresina e São Luís, onde deparamos com centenas de produções que foram desenvolvidas e sua relativa circularidade nestas e em outras capitais.

As casas de espetáculos recebiam essas produções em temporadas líricas, algumas ficando quase um ano em cartaz, concorrendo com o repertório “sério” (leia-se ópera italiana) e caindo no gosto popular. Isso marcaria uma nova fase nos teatros mais importantes, que sofreram uma redução do público, e o surgimento de teatros menores e mais direcionados para esse tipo de repertório e público. Isso também contribuiria para a maior visibilidade do compositor local, além da ampliação do público e do gosto musical, com outras categorias socioeconômicas passando a frequentar o teatro.

Estas transformações de repertório podem ser entendidas como fruto de determinações materiais e simbólicas, decorrentes, por um lado, da explosão do teatro ligeiro que se caracterizava, segundo Schwarcz (1998: 155), como um “teatro burlesco de crítica dos costumes” e, se configurava: [...] como um gênero musical brasileiro, incluindo, em suas características, componentes rítmicos e melódicos de manifestações musicais brasileiras do século XIX, tais como modinhas, romances, baladas, maxixes, etc.”

Em contrapartida, esta efervescência cultural foi motivada pelo surgimento de um novo mercado circulante de música: o da impressão musical. A atuação de várias tipografias favoreceu o surgimento de um imenso repertório de composições dirigidas para a satisfação de um público dileteante e pertencente a uma emergente classe social e econômica mais abastada, fruto do avanço de um capitalismo republicano de fins do século, e que teve como alvo o entretenimento dos salões burgueses e os bailes privados da sociedade brasileira de então. Tais interesses foram motivados, de uma maneira geral, por fatores que representam uma acumulação mais ou menos importante de capital simbólico, que possibilitaram reconhecimento, consagração, destaque no grupo, entre outros (BOURDIEU, 1996: 292-293).

É nessa perspectiva que iriam proliferar, entre os compositores locais, as primeiras referências a uma música de caráter nacional na utilização de formas populares urbanas da época – os maxixes, lundus e modinhas.

No Brasil, como sabemos, o gênero operístico mais difundido foi a ópera séria, nos moldes italianos, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, grande centro operário do país na época. Com o cenário nacional marcado pelo melodrama italiano, a consolidação das polcas no mercado musical para a pequena burguesia e o *revival* das modinhas, surgia também um espaço musical importante: o teatro de revista (e as operetas, sua

versão mais “séria”), que será o grande foco da vida musical brasileira e carioca até meados dos anos 1920 (NAPOLITANO, 2002: 31).

Em terras teresinenses, o desenvolvimento do teatro musical ocorre, sobretudo, nas operetas trazidas pelas companhias que por ali passaram durante o século XIX e XX, também como o auxílio dos amadores locais. “Informações de 1886 dizem respeito à realização de espetáculo no Teatro 24 de Janeiro. As evidências são de que o drama e a comédia encenados eram de responsabilidade de amadores locais” (QUEIROZ, 2008: 25).

As companhias tinham uma grande aceitação do público, principalmente do masculino, os quais se extasiavam com a beleza das atrizes. Mesmo com as condições econômicas e demográficas da cidade, as dificuldades de locomoção das trupes de artistas e as complicações para a montagem dos espetáculos, não foram poucas as companhias e os espetáculos e eventos de que Teresina foi palco (QUEIROZ, 2008: 22).

Os centros de espetáculos nos quais se noticiavam, nos periódicos locais da época, a presença de companhias foram Teatro Santa Teresa, Teatro Concórdia e Teatro 4 de Setembro. É desse material que teremos as melhores e maiores menções sobre o cenário artístico-musical da cidade no final do século XIX e início do século XX.

Os grandes centros brasileiros, conseqüentemente, os com maior número de companhias eram Rio de Janeiro e São Paulo, porém, o Norte, destacava-se a província (posterior estado) do Pará. Ao se referir sobre as movimentações externas das primeiras companhias paraenses, Salles (1994:407) escreve: “não apenas recebíamos com muita frequência companhias viajeras externas. A partir de certo momento, nossos artistas também começaram a viajar, conquistaram a praça de Manaus e seguiram a faixa litorânea, chegaram até o Rio de Janeiro”.

É notório o número de menções de Tito Filho (1975: 23) às companhias paraenses em solo teresinense. O intercâmbio era intenso entre as companhias paraenses e teresinenses ao passo que se tornavam cada vez mais diversificadas e com números cada vez maiores de espectadores. A tendência ao teatro musical já havia sido percebida pelas companhias teatrais que andavam às voltas com sua viabilidade econômica.

Companhias teatrais	Ano	Local	Origem	Artistas
Companhia e Empresa Dramática Rocha Pereira	1860	Teatro Santa Teresa	Não especificada	Não especificado
(Companhia portuguesa)	1875	(Particular)	Portugal	Não especificado
Ateneu Dramático	1881	Teatro Concórdia	Maranhão	Não especificado
Companhia Dramática	1887	Teatro Concórdia	Não especificada	Helena Balsemão (portuguesa) (Repercussão positiva da crítica)
Grupo lírico-Cômico (Representou uma opereta chamada "A mascote" por Artur Azevedo)	1889	Teatro Concórdia	Não especificada	Beatriz Rosália (Teve boa repercussão)
Câmara Madureira e Maria Adélia (grupo)	1895	Teatro 4 de Setembro	Não especificada	Madureira e Adélia
Ator Máximos Gil, Beatriz Rosália e Isabel Santos	1897/1898	Teatro 4 de Setembro	Cuba	(Causou grande repercussão)
(Companhia japonesa)	1898	Teatro 4 de Setembro	Japão	Koyosche (aplaudidíssimo nos números de acrobacia)
Augusto Azevedo (Revista "A terra da Beócia")	1900	Teatro 4 de Setembro	Não especificada	Não especificado
Luso-brasileira	1900/1901	Teatro 4 de Setembro	Portugal/Brasil	Repercussão positiva/ Melhor e maior companhia (Higino Cunha)
Casal Madureira e amadores locais	1903	Teatro 4 de Setembro	Não especificada	Não especificado
Paula & Teixeira	1906	Teatro 4 de Setembro	Não especificada	Não especificado
Avelino Gonçalves e Magdail Gonçalves (grupo)	1908	Teatro 4 de Setembro	Não especificada	(figurou) Jônatas Batista

Quadro 3: Companhias (Operetas e revistas) que passaram por Teresina. Fonte: Elaborado pelos autores a partir de Tito Filho (1975), Salles (1994) e Queiroz (2008).

O teatro de revista, ou simplesmente "revista" foi outro gênero de teatro surgido junto à opereta que buscava explorar satiricamente os cenários sociais e políticos do ano, daí também o termo "revista de ano". O teatro de revista, como a opereta, também nasceu francês. Em seguida, foi para Portugal e, de lá, veio para o Brasil. Chegou até nós como revista de ano, pois era um tipo de teatro musical e divertido que passava em revista os acontecimentos do ano anterior (VENEZIANO, 2011:62).

Em suma, nos primeiros anos do século XX, viu-se a "glória do choro e do Teatro de Revista e a consolidação do carnaval e do samba" (NAPOLITANO, 2002: 32). Segundo Veneziano (2011: 63), no Brasil, as duas primeiras tentativas foram malogradas. O público não gostou, e a culpa foi colocada no excesso de sátiras políticas. Em 1877, Artur Azevedo escreveu sua primeira revista de ano: *O Rio de Janeiro em 1877*. O público aceitou melhor.

Em Teresina, segundo Queiroz (2008: 90), a partir de 1908 em diante, há maior movimentação teatral. Em janeiro daquele ano foi fundado o Clube Dramático 24 de Janeiro, tendo à frente o ator C. Gastão (Gastão Pereira, citado por Tito Filho, 1975: 30) e sua mulher; entre os amadores locais participantes estavam Jônatas Batista, Eurípedes Nunes e Maria dos Reis.

Sobre a estreia da revista de Jônatas Batista, Tito Filho reproduzindo a fala de um redator relata que:

Em 3 e 6 de setembro de 1908, o 4 de setembro viveu grandes noites com a revista de costumes teresinenses "Teresina de improviso", escrita por Jônatas Batista, musicada por Pedro Alcântara Filho. Interpretação de Gastão Pereira, a mulher e os cunhados, com a ajuda de amadores. Muita pilhéria. Grande sucesso (TITO FILHO, 1975: 33).

Essa revista, segundo Queiroz (2008: 96), marcaria o início de nova era no teatro de Teresina. Ao contrário das revistas francesas e as do Alcazar, que exploravam muito o apelo sexual, a peça de Jônatas foi tida como comportada. Mencarelli (2003: 22-23) expõe um fato curioso sobre o teor das revistas de Alcazar:

Os calorosos debates travados pela imprensa em torno da revolução ou da perversão moral que o Alcazar representava [...]. Muitas boas famílias, reconhecidas por Machado de Assis, não o frequentavam, mas compravam os livrinhos com canções do Alcazar ou seguiam as modas ditadas pelas alcazarianas. As canções divulgadas na casa, ainda que fossem compreendidas apenas pelos membros da elite que falavam francês - e Machado de Assis inclui entre ele o chefe da Polícia a quem direciona suas cartas - repercutiam suas letras de duplo sentido e investiam nas personalidades provocadoras e moralmente ambíguas das divertidas-cantoras, pois é certo também que a prostituição se associou desde cedo as casas de diversão no estilo Alcazar (MENCARELLI, 2003:22-23).

No curso das correntes artísticas a escorrerem pela cidade ainda em 1914, há indícios o Clube Amigos do Palco, que levou à cena, em março, a revista de costumes locais, *Teresina por dentro*. Entretanto, a repercussão não foi boa por parte do público (QUEIROZ, 2008: 41).

Em 1917, Jônatas lança a revista *O bicho*, musicada por Pedro Silva. A revista estreou em 7 de julho, envolvendo cerca de 40 amadores e 20 números de música e teve um

grande sucesso e uma boa crítica por parte da imprensa local. Em setembro daquele ano, começam os ensaios da nova revista de Jônatas musicada por Pedro Silva, intitulada *Frutos e frutas*. Essa não foi bem-vista pelo redator de *A Notícia*, por excessos de ditos e gestos maliciosos (QUEIROZ, 2008: 44).

Mariana Aguiar (2012: 4) afirma que a concepção de um teatro decadente se torna frequente na imprensa de fins do século XIX e início do século XX. Já no início da década 1920, começa o declínio do teatro musical, sendo um dos grandes responsáveis o cinematógrafo, que ganhou espaço nos grandes centros nacionais. Sobre essa ascensão do cinematógrafo, Rodrigues (2003: 4) afirma que todas as regiões do Brasil, de acordo com as relevantes significações no contexto sociopolítico e econômico do país, passaram por processos semelhantes de reconhecimento do cinema, pois é fato que a arte cinematográfica desafiou a sociedade e suas práticas até então conhecidas como cultura: o teatro, as óperas, a pintura, as diversões circenses etc. O gosto pelo teatro foi diminuindo gradativamente ao passo que os cinematógrafos e manifestações como o carnaval, o samba, o rock e a sociedade se modernizando (novos elementos culturais) aos poucos iam suprimindo o espaço que antes era do teatro.

3. Alguns fatos, alguns personagens:

3.1. Pedro Silva

O maestro Pedro Silva, nasceu em Teresina em 1892 e faleceu no Rio de Janeiro em 1974. Compositor, comediógrafo e instrumentista, destacou-se em instrumentos de corda e sopro. Foi poeta, decorador e cenógrafo, atuando também como empresário do ramo teatral.

Em Teresina exerceu a profissão de funcionário dos Correios e teve importante participação na organização e direção da Banda o 25º Batalhão de Caçadores. Associando-se a Jônatas e Zito Batista, encenou autos pastoris e natalinos, promovendo festas folclóricas em que desfilavam cortejos de marujos, reisados e pastoris. Atuou como instrumentista de salas de cinema em Teresina, tendo composições gravadas por Gastão Formenti, Almirante, Odete Amaral, Lídia de Alencar e Fernando Barreto.

No Rio de Janeiro, atuou como arranjador e apresentador de programas de rádio, notadamente nas rádios Mayrinek Veiga, Nacional e MEC.

Em uma pequena biografia, Tito Filho (1987) descreve um pouco da vida desse importante maestro:

Nasceu Pedro Silva em Teresina, ano de 1892. Morreu em 1974, na antiga capital da República [Rio de Janeiro]. [...] Pedro Silva, músico e maestro, organizador, harmonizador e regente da Banda de Música do 25º Batalhão de Caçadores, de Teresina, que tanto animou a praça Rio Branco dos velhos tempos românticos nas retretas do coretinho central. Muito novo, no começo do século, criou, com Jônatas Batista, o Clube Recreio Teresinense, que levou a cena, no respeitável Theatro 4

de Setembro, as peças “*Natal de Jesus*” e “*Jovita*”.

Esses dois piauienses - Jônatas e Pedro - tornaram-se as duas principais figuras da vida teatral da capital piauiense durante anos.

Pedro foi também fundador da sociedade teatral “Amigos do Palco”, de amadores inteligentes.

Entre 1917 e 1925, o 4 de Setembro viveu grandes temporadas com as revistas de Jônatas musicadas por Pedro: “*O Bicho*”, sátira ao popular jogo criado pelo barão de Drummond, no Rio; “*Frutos e Frutas*”, “*O Coronel Pagante*”, entre outras.

O ativo maestro ainda fundou o Pálace, na Praça Rio Branco, animada casa de diversões de muita frequência, e posteriormente arrendou o Theatro 4 de Setembro, instituindo a empresa Silva e Companhia, quando trouxe a Teresina célebres companhias teatrais de outras terras. Passando a residir no Rio de Janeiro, trabalhou em estações de rádio como a Mayrink Veiga e a do Ministério da Educação, época em que muito difundiu o folclore do seu Piauí (TITO FILHO, 1987: 12).

Nessas poucas linhas dessa breve biografia de Pedro Silva, podemos constatar sua importância para o cenário musical da cidade, além de sua contribuição para o resgate do folclore do Piauí, nos moldes das missões empreendidas por Mário de Andrade em 1930.

Composições

Algumas composições de Pedro Silva citadas por Bastos (1974: 82).

- “Barba ruiva”
- “Cabeça vermelha”
- “Carneirinho de ouro”
- “Não-se-pode”
- “Pé de garrafa”
- “Santo Antônio de Gilbués”
- “Sete cidades”
- “Zabelê”
- “Cidade menina, marcha”
- “Deixa estar, Jacaré”
- “Adeus Corina” (gravada por Almirante)
- “Hora da viagem” (gravada por Almirante)
- “Canta meu corupião”
- “O cabeça de cuia” (gravada em 1937 por Gastão Formenti)
- “Rapa côco”
- “Ganzá” (Biblioteca Nacional do Brasil)
- “Hino da Independência do Piauí” (letra de Antônio Chaves e cantado pela primeira vez em 1941, pelas alunas da Escola Normal Oficial, sob a regência de Firmina Sobreira)

- “Hino do Trabalhador Piauiense” (letra de Freitas Guimarães)
- “À árvore piauiense” (letra de João Ferry)
- “Dos fanfarrões” (com Jônatas Batista)
- Música sacra

A *Missa de São Benedito* é uma obra composta por Pedro Silva para homenagear a igreja de que tanto gostava e foi escrita para duas vozes e orquestra. O manuscrito original do compositor encontra-se sob guarda da Profa. Maria Yeda Cadahh e somente tivemos acesso para uma rápida consulta. Segundo a professora, trata-se de uma obra cuja execução exige muito dos flautistas, clarinetistas e violinistas.

Missa de São Benedito
Kyrie

Adaptação para três vozes de Maria Yeda Caddah Pedro Silva

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Contralto, and Baixo/Tenor. The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are: Ky - ri - e E - le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e.

Fig. 5: Missa de São Benedito, de Pedro Silva. Edição: João Berchmans Carvalho Sobrinho. Coral do Amparo, 1998, cc. 1-4.

3.2. Possidônio Queiroz

Em 1990, o professor, compositor e maestro Emmanuel Coêlho Maciel empreendeu uma pesquisa sobre um personagem notável da cidade de Oeiras, o flautista e compositor Possidônio Nunes Queiroz. Segundo Maciel (1995: 9) “ele nasceu no dia 17 de maio de 1906, na cidade de Oeiras, primeira Capital do Estado do Piauí, músico por vocação, com a naturalidade dos grandes mestres”.

Como não existia professor de flauta na região, Possidônio adquiriu alguns métodos e, de forma autodidata, foi desbravando os elementos técnicos da execução instrumental, segundo ele próprio, em depoimento:

Adquiri métodos de flauta e, com minha curiosidade e boa vontade, senti, autodidaticamente, que ia abrindo caminhos. Tive três métodos, um de autor de alemão, outro de autor português e o terceiro de autor francês. Destes só me resta o de Devienne (*Méthode de Flute*). Não havia, então, método de flauta escrito no Brasil” (QUEIROZ *apud* MACIEL, 1995: 21).

Segundo Maciel (1995: 16)

Possidônio é fruto de uma geração de ouro, nascida no começo do século XX. Que tanto contribuiu com as Artes no Brasil. Nascido em Oeiras e de lá nunca saíra a não ser para vir a Teresina, raras vezes. Sua obra musical é testemunha viva da cultura piauiense e de todo o Brasil interiorano.

Mestre, cultivador das artes, músico, orador emérito e poeta, além de rábula (advogado), Possidônio era professor de história e português, mestre em ourivesaria, flautista e compositor. Tinha ao seu lado uma pequena orquestra de violino, bandolim, violão, violoncelo e flauta transversal. O violoncelista do grupo era o Sr. Burane, o avô de Ferrer, organista da igreja Matriz de Oeiras.



Fig. 6: Foto o Flautista Possidônio Queiroz aos 32 anos de idade. Oeiras-Piauí (MACIEL1995: 23).

Obras:

- Valsa “Serenata” (1939)
- Valsa “Cecy Carma” (1940)
- Valsa Nº 9, “A pagã” (1941)

Valsa “Pensando em ti” (1941)
 Valsa “Para Alice” (1942)
Grande Valsa em Si bemol (1966)
Grande Valsa em Dó (1968)

3.3. Honório Bona Neto

Músico e compositor autodidata, Honório Bona Neto nasceu em 8 de janeiro de 1876, em Campo Maior, e faleceu em 7 de setembro de 1972 na mesma cidade. Era Oficial da Guarda Nacional e obteve a patente de major. Foi também comerciante e fazendeiro e personalidade política, tornando-se importante chefe político, vindo até mesmo a manter, por vários anos, contato direto com Getúlio Vargas.

Teve um casarão construído em sua homenagem em sua cidade natal, pelo Capitão Ovídio Bona, seu irmão, casarão este que serviu por vários anos como sede da prefeitura da cidade, e de grande imponência para a realidade local a época, mas que hoje sofre com o abandono, como podemos ver na Figura 7.



Fig. 7: Casarão de Honório Bona em Campo Maior. Fonte: Acervo pessoal, João Berchmans C. Sobrinho

Tocava vários instrumentos, dentre eles o saxofone, o violão, o acordeom, a clarineta e a flauta, que era o que tocava com maestria. Reginaldo Gonçalves de Lima, no livro *Geração Campo Maior*, assinala que o músico, escritor e jornalista José Lopes dos Santos escreveu que, se esse ilustre campomaioirenses tivesse nascido numa grande cidade, “a história da pátria consignaria o nome de Honório Bona Neto entre os seus maiores compositores e instrumentistas” (LIMA 1995: 12).

Compôs inúmeras obras, a maioria valsas e dobrados que foram bastante executados por muitas bandas de músicas da região e tantas outras belas composições, como a valsa “Coração Magoado”, tendo inclusive músicas de sua autoria no centenário

Arquivo da Banda de Música da Polícia Militar do Piauí, como as valsas “Inspiração”, “Uma virgem sobre as ondas” e “Iêda Maria”.

Foi um dos fundadores da banda de música da cidade de Campo Maior, recebendo o seu primeiro nome como “Banda de Música Lira de Santo Antônio” por Antônio Bona Neto, conhecido como Antônio Músico, e filho do Major Honório. Atualmente, denomina-se Banda Honório Bona Neto.

Compôs diversas peças. Dentre elas, destacamos:

- “Impressão do mar”, valsa
- “Última filha”, valsa
- “Uma virgem sobre as ondas”, valsa
- “Quanto dói uma ausência”
- “Vicentina de Paula”, valsa
- “Deusa dos mártires”, valsa
- “Coração magoado”, valsa
- “Reveses do destino”, valsa
- “Miss Nair”, valsa
- “Iêda Maria”, valsa

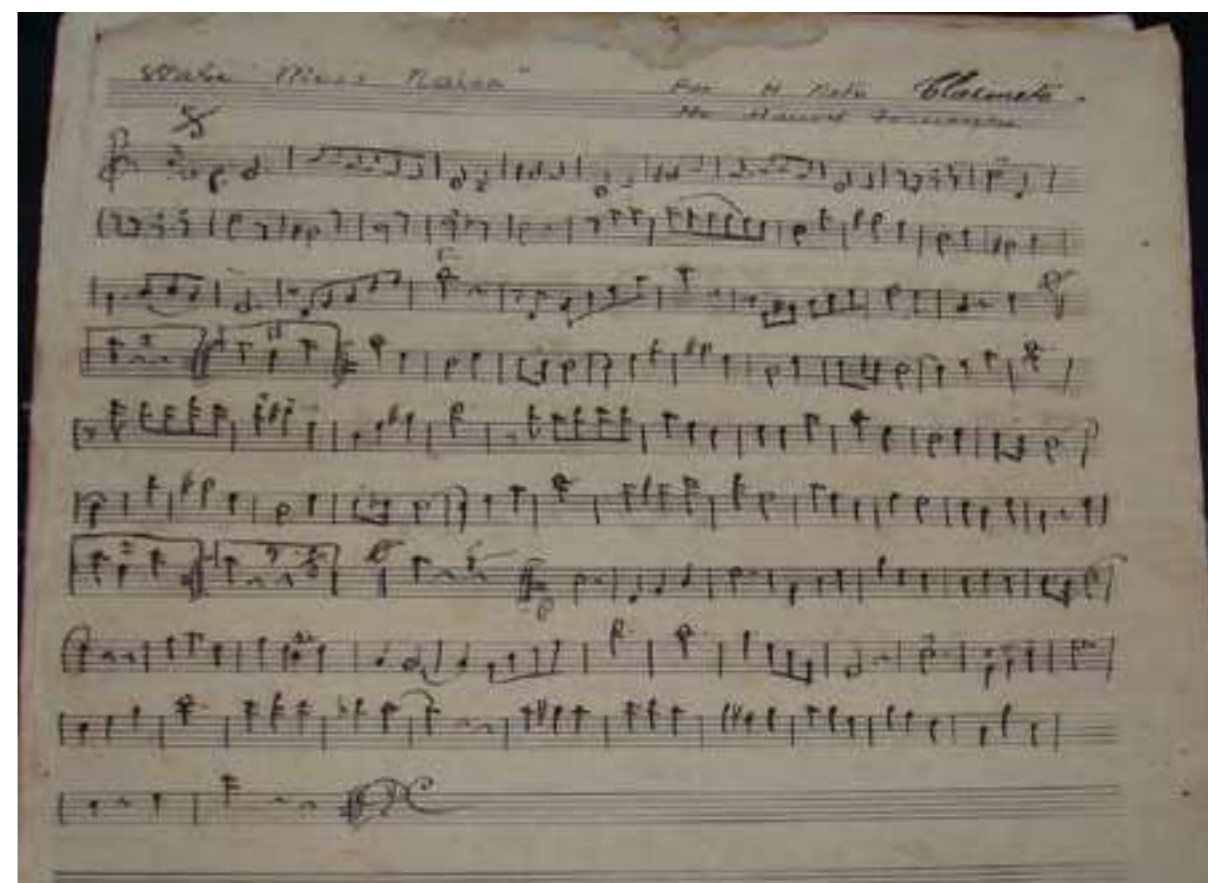


Fig. 8: Valsa “Miss Nair”, de Honório Bona. Fonte: Acervo da Banda da Polícia Militar do Piauí.

3.4. Emmanuel Coêlho Maciel

Emmanuel Coêlho Maciel¹ nasceu em Belo Horizonte, no bairro da Lagoinha, no ano de 1935. Era violinista, regente de coro e orquestra, arranjador e compositor. Graduiu-se em violino pela Universidade Mineira de Artes e especializou-se em educação musical, nos meados da década de 50, pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, fundado e dirigido pelo maestro Heitor Villa-Lobos. Na cidade do Rio de Janeiro, participou como violinista de inúmeras orquestras, tais como: Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal (OSTM), Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), Orquestra de Câmara Pró-Arte e Orquestras das Radios Odeon e Internacional, atuando também como arranjador para os programas musicais das rádios.



Fig. 9: Obra composta sobre temas folclóricos. Fonte: Acervo pessoal de Samuel Fagundes.

Por motivos contratuais e convites, retorna a Minas Gerais em 1961, atuando como regente da orquestra de câmara da Universidade Mineira de Arte e professor de violino, viola e canto coral do Conservatório Estadual Padre José Maria Xavier, em São João del Rei, onde também fundou o Madrigal Villa-Lobos, sendo o 1º violino da Orquestra Sinfônica da Polícia de Belo Horizonte e Sociedade de Concerto Sinfônico de Belo Horizonte (MACIEL, 1992: 13).

¹ No levantamento, as fontes divergiam quanto a grafia do nome em relação ao acento, sendo frequente fontes que se referem a ele como Emmânuel Coelho Maciel; Emmanuel Coelho Maciel; Emmânuel Coêlho Maciel; Emanuel Coelho Maciel e Emmanuel Coêlho Maciel. Contudo, partindo do levantamento em fontes documentais autografadas, manuscritas ou autorais para esta pesquisa, optou-se pela referência como Emmanuel Coêlho Maciel.



Fig. 10: Obra coral "Xangô - Orixá - Oxossi - Aiê (Prece a Iemanjá)", composta em São João del Rei, 1961. Fonte: Acervo pessoal de Samuel Fagundes.

Após um breve período em Minas Gerais, em 1963, prestou concurso para a cidade de Brasília, ingressando no Centro de Ensino Médio Ave Branca (CEMAB), onde organizou diversos grupos corais e instrumentais, contribuindo como professor-violinista da Orquestra de Cordas da Universidade de Brasília (UnB). Emmanuel foi o fundador e vice-diretor da Escola de Música de Brasília; regeu a Orquestra Sinfônica de Cordas; participou de quartetos e trios; fundou corais escolares; fez composições (instrumentais e corais) e arranjos de músicas populares para festivais estudantis da canção; foi produtor de TV nos programas da Orquestra de Câmara da UnB; e criou o Ars - Brasiliensis. Em 1969, foi cedido à Universidade Federal do Amazonas, onde trabalhou como violinista, regente de coro e professor no Conservatório Joaquim Franco; nesse mesmo período, permaneceu como professor-fundador da Escola de Música de Brasília, assumindo a vice-diretoria daquela instituição desde sua fundação até o ano de 1976 (MACIEL, 1992: 15-16).

Foi em 1976 que o professor Emmanuel Coêlho Maciel chegou a Teresina, vindo de Brasília, participando da equipe de professores brasilienses que implantou o setor de Arte na Universidade Federal do Piauí (UFPI), sendo este convidado pelo reitor prof. Camilo Filho, atendendo a um pedido feito pelo professor Emilio Terraza, que fundara

as primeiras oficinas de música na UFPI. Após a chegada, Emmanuel passa a compor o quadro de professores da instituição e, em 1977, com a criação do Departamento de Educação Artística – Habilitação Plena em Música, ocupou a chefia por três mandatos consecutivos, tornando-se fundador do primeiro curso de música em nível superior e, conseqüentemente, promovendo grandiosas experiências na cidade de Teresina (FERREIRA FILHO, 2009: 162-163).

Sua atuação em Teresina foi intensa e de muita dedicação, criando, no decorrer de sua gestão, projetos de grande relevância para o desenvolvimento do ensino da música, dos quais podemos destacar: o Departamento de Educação Artística (DEA-UFPI/1978), a Escola de Música de Teresina (1980), a Orquestra de Câmara de Teresina (OCT), a Sinfônica de Teresina (OST), o coral de 1.500 vozes através da Fundação Cultural do Piauí (FUNDAC/PI) e o coral infantil de 300 vozes, composto por alunos da rede pública e particular de ensino (FERREIRA FILHO, 2009: 165).

Atuou como pesquisador, resgatando obras de Possidônio de Queiroz, hinos religiosos e folclores piauiense e nordestino, dedicando inúmeras composições a esses estudos e montando uma base composicional dentro do nacionalismo, do regionalismo e do folclore, rendendo-lhe reconhecimento e premiações dentro do cenário musical brasileiro (FERREIRA FILHO, 2009: 166). Emmanuel Coêlho Maciel se declarava um nacionalista, um folclorista e um amante da cultura nordestina; era atuante em relação aos aspectos sociais e culturais, ou seja, buscava renovar a função social em que estava inserido através da música e se adaptar às novas exigências da sociedade, situando seu lugar na dimensão do movimento do nacionalismo musical regional na segunda metade do século XX no Brasil.

Faleceu em maio de 2015, aos 79 anos de idade, deixando um legado musical de grande relevância. Emmanuel Maciel deixou um acervo musical, após um inventário parcial dos arquivos familiares, constatando que ele possuía 116 composições² autorais, incluindo obras vocais e instrumentais, além de arranjos diversos, entretanto não temos um registro do número certo de suas composições³. Dentre seus arranjos, aproximadamente 54 já inventariados, são provenientes de temas folclóricos brasileiros, especialmente de Minas Gerais, Goiás, Amazonas e do Nordeste, notadamente o Piauí.

Ganhou três prêmios nacionais de composição pelo Instituto Nacional de Música/Fundação Nacional de Arte, com as obras “Os sapos” (1981), “Ema-Seriema” (1982) e “Módulos” (1983). Compôs, entre outras, peças sinfônicas para orquestra, missa, *cantata* religiosa e coro adulto e infantil. Possui diversos trabalhos inéditos, ainda não editados

² Esse número poderá sofrer ainda algumas alterações, nomeadamente pela quantidade de composições e arranjos não considerados e mediante o andamento e conclusão do levantamento e inventariação de sua obra.

³ Está sendo confeccionado o inventário de toda sua obra, através da pesquisa de doutorado do Professor Samuel M. Fagundes. Toda as obras e documentos estão de posse do pesquisador para inventariar esse material e divulgar, posteriormente, em material publicado e na criação de um arquivo digital para acesso às obras.

nem executados, tais como “Peça Orquestra” (1983), “Reis Pastorinhas” (1990) e “Cadernos de Solfejo Modais e Tonais” (1990), dentre outras obras corais e instrumentais. Em 1977, compôs uma peça camerística dedicada ao *campus* universitário denominada “Ininga” (MACIEL, 1992: 18-19). Além disso, é o criador do primeiro método de iniciação ao violino com base no folclore musical brasileiro, resultado de sua pesquisa folclórica e coleta de materiais regionais, com um material didático pedagógico para o ensino da música instrumental, a Coleção Saci-pererê (1986); e é autor do livro *500 anos de música brasileira* (2014).

No levantamento biobibliográfico, arquivístico, iconográfico, hemerográfico e musicográfico que está sendo realizado sobre Emmanuel Coêlho Maciel, podemos destacar que a prática de pesquisa de campo na sua trajetória de viagens como fundador de instituições de ensino de música foi um dos elementos de atuação que fundamenta o arcabouço temático de suas composições, como a inserção de elementos novos, transformando suas peças em obras únicas, e que dificulta identificar uma linha composicional regular, refletido no seu perfil temático diverso.

Possuindo uma atuação bem intensa como instrumentista, educador musical e compositor dentro do cenário nacional brasileiro e em lugares por onde passou, podemos compreender que elementos composicionais, como a mistura de música atonal, modal e dodecafônica – tendo em vista a possibilidade de explorar uma área pouco conhecida de timbres e sons no que diz respeito ao processo de execução e elaboração de tais elementos –, constitui o ineditismo e originalidade desse compositor, que dedicou a maior parte de suas composições e arranjos à música do folclore e tradições piauienses, apesar de ser um compositor não nascido no Piauí. Dedicou seus estudos e composições à dimensão do movimento do nacionalismo musical regional, influenciado, principalmente, por Heitor Villa-Lobos, César Guerra-Peixe e Claudio Santoro, entre outros mestres que conheceu. Emmanuel Coêlho pesquisou as tradições folclóricas de Floriano, Parnaíba, Oeiras, Teresina, entre outras cidades do estado, tornando relevante um estudo musicológico aprofundado da obra desse compositor e consagrando-o como um compositor piauiense.

É nesse contexto que a pesquisa visa a compreender as características específicas de sua obra, a qual é construída com a linguagem folclórica e regionalista, intimamente relacionadas ao contexto de produção e de significação, e não numa escala de valor tida como absoluta em seu repertório autoral e arranjos (FAGUNDES, 2010: 24).

3.5. Barras e a partitura musical mais antiga

O historiador barrense Antenor Rêgo Filho (2008: 136-137) refere-se à primeira orquestra organizada na cidade de Barras por volta de 1890, e que pertencia a Luís Fernandes Pereira. Basicamente, uma orquestra de “pau e corda”, constituída no seio familiar com os onze filhos, que se apresentava em saraus residenciais com a presença de convidados. Essa orquestra foi desfeita quando da partida do seu fundador para o Rio

de Janeiro; entretanto, seu filho Luís Fernandes do Pereira Filho funda, por volta de 1911, a Lira Brasileira, com setenta e dois componentes, a qual chegou a se apresentar no Maranhão e no Ceará. Essa instituição musical deu origem à Banda de Música Municipal de Barras, criada em 1925, tendo como primeiro regente Dosa Fernandes.

Foi nessa cidade que tivemos acesso ao que consideramos a partitura mais antiga do Piauí. Trata-se de uma obra composta por Leovigildo Belmonte de Carvalho, em 1884, e traz na letra uma temática de cunho abolicionista, tratando-se do “Hino da Libertadora Barrense”, que foi um termo consagrado quando a cidade era apenas uma vila presidida pelo advogado Estevão Lopes Castello Branco Júnior, formado em direito no Recife.



Fig. 11: Excerto do manuscrito do “Hino da Libertadora Barrense”. Fonte: Acervo pessoal de Homero Castelo Branco.

Hino da Libertadora Barrense

Coordenação: Núcleo de Pesquisa em Música
Edição Musical Irla Milena de Castro Silva

Barras, PI, 1884

Texto e Música: Leovigildo Belmonte de Carvalho

Canto

Piano

Canto

Pno.

3

E as ar-mas sol-da-dos dos

Fig. 12: Hino da Libertadora Barrense de Leovigildo Belmonte de Carvalho. Fonte: Edição musical realizada por Irla Milena de Castro e Silva na disciplina Laboratório de edição Musical, em 2019.

Nessa época, ferviam, em todo o Brasil, campanhas para abolição da escravatura, sendo um movimento forte também nas províncias do interior do Piauí, como Barras e Jaicós. Foram fundadas nessas províncias a Libertadora Barrense e a Libertadora Jaicoense. Na ocasião da Libertadora Barrense, ocorreu uma cerimônia onde foram entregues 37 cartas a escravizadas libertas por seus senhores, e outras 12 cartas foram entregues pelo então responsável pela província, Estevão Lopes Castello Branco Júnior. Na referida cerimônia, cantou-se o “Hino da Libertadora Barrense” (RÊGO FILHO, 2008: 137).

Sendo também o compositor do hino, Leovigildo Belmonte de Carvalho, que era sócio de Estevão Lopes Castello Branco Júnior, foi quem fez o discurso da cerimônia. O ato teve lugar no Paço Municipal da vila, onde foi celebrado com entusiasmo e solenidade. Ademais, a ata de instalação dessa sociedade e o referido hino estiveram em evidência nas notícias de publicidade em um periódico de Teresina chamado *A Época* logo após o acontecimento (SOUSA, 2012). Anos depois, Leovigildo Belmonte de Carvalho foi tesoureiro oficial da Fazenda do estado do Rio Grande do Sul, em 1891.

3.6. Simplício Dias da Silva

Parnaíba é a segunda maior cidade do Piauí, situada no extremo norte do estado, na região litorânea, formada por um delta em mar aberto que, desde os fins do século XVI, atraiu navegadores como Nicolau de Resende (1571), Gabriel Soares de Sousa (1587), Pedro Soares de Sousa (1602), dentre outros, e também missões jesuítas e viajantes pesquisadores. Era habitada pela etnia Tremembé e, pela sua localização, entre a Serra da Ibiapaba e o Rio Igarçu, primeira barra do Delta do Parnaíba, recebeu intensas campanhas de colonização.

Sua origem remonta ao local Porto das Barcas, à margem direita do Rio Igarçu, que prosperou pelo intenso fluxo de embarcações que o utilizavam, tornando-se uma próspera feitoria administrada pelo português João Paulo Diniz, proprietário de uma charqueada. Em 1711, foi erguida, por Pedro Barbosa Leal e o próprio Diniz, uma ermida, pequena capela à Nossa Senhora de Montserrat, com imagem vinda de Portugal.



Fig. 13: Capela de Nossa Senhora de Montserrat de Parnaíba. Fonte: *Jornal da Parnaíba* (2013, n.p.).

Em 1758, o português Domingos Dias da Silva, um potentado com fabulosa fortuna proveniente do Rio Grande do Sul, instala-se no povoado exportando seus produtos diretamente para Lisboa, principalmente a carne seca proveniente de sua charqueada. Em 1762, foi criada a Vila de São João da Parnaíba, um entreposto de carne seca e outros produtos, iniciando-se o período de forte desenvolvimento econômico da região.

Será seu filho, Simplício Dias da Silva, que iniciará um importante mecenato artístico e cultural, talvez o primeiro do Piauí de que se tem notícia, uma verdadeira

orquestra de escravizados. Simplício Dias da Silva estudou na Europa e sabia um pouco de latim e grego, dança, música, pintura e tocava flauta e cravo (BASTOS, 1990: 10).

Essa iniciativa de Simplício Dias da Silva talvez seja a primeira orquestra de que se tem notícia no Piauí, dando os primeiros passos para o desenvolvimento da música coral e de concerto no estado. Além disso, seria a primeira iniciativa de educação musical, com a ida de alguns de seus músicos para aperfeiçoamento em Lisboa e no Rio de Janeiro. Relata Jota de Moraes que Simplício Dias da Silva construiu uma sala de música com 60 lâmpadas, um piano de cauda, uma harpa e uma batuta banhada em ouro (BASTOS, 1990: 16).

4. Algumas considerações

Desenvolver estudos que pretendem ser uma síntese nos leva quase sempre ao perigo de sermos parciais, pois partimos de escolhas que elencamos na trajetória da pesquisa, e, aliada a isso, há a dificuldade de abranger, num único texto, as diversidades de práticas – no caso, musicais – que ocorreram e ocorrem em um determinado contexto. Portanto, destacamos aqui o que consideramos importante em um cenário urbano em que as práticas musicais acompanharam o desenvolvimento social, econômico e cultural do Piauí, como um desafio para compreendermos, mesmo que de forma panorâmica, as músicas que foram feitas ali, tentando reunir as migalhas de informações que estão dispersas nas mais variadas fontes de pesquisa.

Longe de olharmos essa produção cultural com as características de unidade e homogeneidade, e, sim, sem medo de as encarar pelo caráter da dispersão e fragmentação, buscou-se, aqui, apresentar alguns aspectos de construção de identidades e até mesmo de “circularidade” ou “influxo recíproco”, no conceito de Carlo Ginzburg (1995: 21) no rastro da história da formação cultural do nosso estado.

Portanto, queremos ressaltar que muito se necessita ainda fazer, como todo o complexo de música de tradição oral, a música afrodescendente dos batuques e do samba de roda dos terreiros piauienses, as representações das danças dramáticas do ciclo do boi e dos reisados, entre outros. Material vasto que poderá ser objeto de uma outra coletânea de igual natureza.

Com relação aos estudos musicais voltados para o Piauí durante o século XVIII, constata-se ainda a inexistência de pesquisas musicológicas, com os resultados de uma historiografia musical até então desenvolvidos amparando-se quase que exclusivamente na descrição dos viajantes Henri Koster e Louis-François Tollenare sobre as primeiras impressões do modo de vida da região. Também pensamos ser necessário o exame de fontes e documentação que possam trazer à luz novas informações sobre os processos e o estabelecimento de instituições que podem ter contribuído para o desenvolvimento cultural desse período.

Sabemos que a província do Piauí esteve historicamente atrelada à Bahia e posteriormente ao Maranhão até o século XVIII, caracterizando-se como uma região “de passagem” de um intenso comércio de produtos, o que pode nos levar a refletir também sobre um certo incremento de práticas musicais nesses locais, pontos de intersecção e de fluxo contínuo de bens e pessoas.

Como afirmamos, as manifestações musicais contidas no cotidiano desses contextos que elegemos para estudo estiveram sempre ligadas à música popular e urbana e, em menor grau, à música erudita, sejam as músicas dançadas nos bailes dos clubes sociais (festas particulares) ou nas festividades carnavalescas (carnaval de rua a partir de 1920), sejam representações do teatro musical (operetas e dramas musicais) ou execuções das bandas militares (nas solenidades). O desenvolvimento dessas manifestações só pode ser entendido quando relacionadas ao contexto do local e os movimentos musicais existentes no Brasil do século XIX.

Na capital, Teresina, como centro dessas atividades em seus anos iniciais, e a partir dos registros de manifestações levantados pela pesquisa, percebe-se, em comparação com as outras cidades do Norte e Nordeste do Brasil, um quadro que se caracteriza como de um “marasmo cultural”, como se refere Queiroz (2008: 75). Isso, em grande parte, motivado pela localização geográfica de difícil acesso para participar efetivamente dessa rota cultural.

Concordamos com o exposto por Ferreira Filho (2009: 85), isto é, com a tese de que apenas com a evolução comercial e o conseqüente aumento considerável no fluxo cultural (artes e música) é que a cidade vai desenvolvendo uma vida musical mais ativa. O fluxo de artistas é decorrente não só do fator econômico regional, mas também das mudanças significativas na sociedade brasileira de um modo geral durante o século XIX.

Sobre o aspecto de desenvolvimento social, Calmon (2002: 71) ressalta que houve três grandes núcleos de expansão: o do Sudeste, que abrangeu o Sul e o Centro-Oeste do país; o da Bahia, que se irradiou pelo Nordeste oriental; e o do Pará, entre o Maranhão e o Amazonas. Portanto, as influências vindas desses três grandes centros formaram o estado do Piauí e influenciaram ativamente o cenário musical teresinense.

No contexto do teatro musical (operetas e dramas musicais), tivemos uma significativa presença na cidade a partir dos anos 1900. Isso se deve ao crescimento expressivo dessas manifestações no território, aumentando, assim, o interesse amador pelo teatro e pelas operetas. Então se forma um novo cenário, ainda que com um sentido amador nas manifestações musicais.

Já na década de 1920, com os avanços tecnológicos e novas formas de divertimentos, observa-se a decadência do teatro musical e a ascensão dos cinematógrafos e de outras manifestações musicais.

Referências

- ABREU, Capistrano de. Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/DF, 1975.
- AGUIAR, Mariana A. A produção do teatro de revista no início do século XX: o texto teatral e seu uso para a historiografia. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 1.: Escrita da História: ver – sentir – narrar, 2012, Teresina. *Anais* [...]. Teresina: UFPI, 2012. (web) Disponível: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Mariana%20de%20Araujo%20Aguiar.pdf> Acesso em: 20 jan. 2017.
- ALMENDRA JÚNIOR, Wilson Pereira. As bandas de música na formação do músico instrumentista profissional de São Luís/Ma. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.
- ALVES, Vicente Eudes Lemos. As bases históricas da formação territorial piauiense. *Geosul*, Florianópolis, v. 18, n. 36, p. 55-76, jul./dez. 2003.
- ARRUTI, José Maurício Andion. A. Morte e vida do Nordeste indígena: a emergência étnica como fenômeno histórico regional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 57-94, 1995.
- BASTOS, Cláudio. *Dicionário histórico e geográfico do estado do Piauí*. Teresina: Fundação Monsenhor Chaves, 1974.
- BASTOS, C. de A. *Manifestações musicais no Piauí*. [S.l.: s.n.], 1990.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CALMON, Pedro. História da Civilização Brasileira. Brasília: Senado Federal, conselho editorial, 2002. (Coleção Biblioteca Básica Brasileira).
- CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de. Texto e contexto, a comédia musical Uma Véspera de Reis de Francisco Libânio Colás (São Luís, 1830 – Recife, 1885). Teresina, PI: EDUFPI; Imperatriz, MA: Ética, 2010.
- CASTRO, Cesar Augusto. Casa dos Educandos Artífices: uma instituição de atendimento a criança pobre e desvalida da Província do Piauí. *In*: IBIAPINA, I. M. L. de M. LIMA, M. da G. S. B.; CARVALHO, M. V. C. (Org.). Pesquisa em Educação: múltiplos referenciais e suas práticas. Teresina: EDUFPI, 2012, p. 381-392. V. 1

COSTA FILHO, Alcebiades. História da Educação no Piauí: história e pesquisa. *Revista FSA*, Teresina. v. 9, n.1, p. 175-187, jan./jun. 2012.

CUNHA, Roberto César. Ocupação e o desenvolvimento das duas formações socioespaciais do Maranhão. *CaderNAU*, v. 8, n. 1, p. 133-152, jan./jun. 2015.

DIAS, Cid de Castro. *Piauí das origens à nova capital*. Teresina: FUNDAC, 2008.

FAGUNDES, Samuel Mendonça. Processo de transição de uma banda civil para banda sinfônica. Belo Horizonte. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

FAUSTO, Bóris. História do Brasil. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1995.

FERREIRA, Ernandes Gomes. Literatura, Música erudita e popular no modernismo brasileiro. Anais do VII Forum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba, EMPAP, 2011.

FERREIRA FILHO, João Valter. História e memória da educação musical no Piauí: das primeiras iniciativas à universidade. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2009.

FERREIRA, Ronyere. Jonatas Batista: arte e desilusão. *NUPEM – Núcleo de Pesquisa em Memória*. 2015. Disponível em: <http://nupemufpi.blogspot.com.br/2015/04/jonatas-batista-arte-e-desilusao.html> Acesso em: 26 jul. 2016.

FREITAS, Clodoaldo. *História de Teresina*. Teresina: Fundação Cultural Mons. Chaves, 1988.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Ed. Nacional, 1982

GANDARA, Gercinair S. Teresina: A capital sonhada do Brasil Oitocentista. *História*, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 90-113, jan./jun. 2011.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HRUBY, Hugo. *O século XIX e a escrita da história do Brasil: diálogos na obra de Tristão de Alencar Araripe (1867 - 1895)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

JORNAL DA PARNAÍBA. Parnaíba: 302 anos de historia de um povo religioso. *Jornal da Parnaíba*: a notícia que interessa aos parnaibanos. 10 jun. 2013. Disponível em: <https://www.jornaldaparnaiba.com/2013/06/parnaiba-302-anos-de-historia-de-um.html>. Acesso em: 3 nov. 2022.

Koster, Henry, 1793-1820 Título: Viagens ao Nordeste do Brasil / Henry Koster; tradução e notas de Luiz da Camara Cascudo. - Local: São Paulo Editor: Cia. Ed. Nacional Ano: 1942. Descrição física: 595p.

LANDIN, Joseane Pereira Paes; OLIVEIRA, Ana Stela de Negreiros. Caminhos da borracha: memória e patrimônio dos maniqueiros do sudeste do Piauí. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL, 12., 2014, Teresina. *Anais [...]*. Teresina: EDUFPI, 2014. (recurso eletrônico) Disponível em: www.historiaoral.org.br/site/anaiscomplementares#php2go_top. Acesso em: 20 jul. 2016.

LANZELOTTE, Rosana. Neukomm no Brasil. *Musica Brasilis*. [s. l.]: [s. d.] Disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/temas/neukomm-no-brasil> Acesso em: 25 jul. 2016.

LIMA, Reginaldo Gonçalves de Lima. Geração Campo Maior: anotações para uma enciclopédia. Teresina: Gráfica e editora Júnior Ltda, 1995.

MACIEL, E. C. Fundação Elias Tajra. Memórias piauiense n.º 3. Possidônio Queiroz. A Fundação, 1995. 118 páginas.

MACIEL, E. C. Fundação Elias Tajra. Memórias piauiense n.º 2. Bibliografia. A Fundação, 1992.

MACIEL, E. C. 500 Anos de Música Brasileira. Teresina: EDUFPI, 2014. 251p.

MACIEL, E. C. Coleção Saci-Pererê, Brasília, MusiMed, 1986. 86 páginas.

MENCARELLI, Fernando Antônio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MONTEIRO, Maurício. Música na Corte do Brasil: entre Apolo e Dionísio 1808 - 1821. In: *Música Erudita Brasileira*, BERNARDES, Ricardo (org.). Brasília: ITAMARATY/MRE, 2005. p. 33 -39.

MOTT, Luiz. *O Piauí Colonial: população, economia e sociedade*. Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1985.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. (Coleção História &... Reflexões, 2)

NUNES, Odilon. *Pesquisas para a História do Piauí*. Rio de Janeiro: Ed. Artenova, 1972.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti. *Viva o Rebolado! Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PRADO Jr, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1942.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. *A importância da borracha de maniçoba na economia do Piauí 1900-1920*. Dissertação (Mestrado em História) – Pós-graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1984.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. *As diversões civilizadas em Teresina, 1880-1930*. Teresina: FUNDAPI, 2008. v. 1.

REGO FILHO, Antenor. *Barras, histórias e saudades*. Teresina: EDUFPI, 2008.

REIS, Amada de Cássia Campos. *História e Memória da Educação em Oeiras - Piauí*. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2006.

ROCHA, Leandro Mendes; GANDARA, Gercinair Silvério. A presença francesa no Piauí do Século XIX. *História Revista*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 291-309, jan./jun. 2009.

RODRIGUES, Eliane Aparecida da Silva. Cinema e História – um olhar cultural sobre os espaços de sociabilidades. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. *Anais* [...]. João Pessoa: ANPUH, 2003. (CD-ROM).

SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do teatro de época*. Belém: UFPA. 1994. v. 2. ISBN 85-247-01405-6

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Rosilda Germano da. *O Colégio de Educandos Artífices no Brasil-Império: as raízes do ensino profissional para as crianças pobres em Alagoas (1854 - 1861)*. Monografia (Graduação em Pedagogia) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2010.

SOARES, Valéria. UESPI: Possidônio Queiroz, o amante das artes. Disponível em <https://editora.uespi.br/index.php/editora/catalog/download/65/54/318-2?inline=1>. Acesso em: 28 out. 2022.

SOUSA, Talyta Marjorie Lira. *Filhos do Sol do Equador: as vivências e experiências cotidianas de trabalhadores negros na sociedade teresinense no final do século XIX*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2012.

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

TITO FILHO, A. *Praça Aquidabã, em número*. Teresina: Artenova, 1975.

TITO FILHO, A. Roteiro de Pedro Silva. *Jornal O dia*. Teresina, 10 dez. 1987.

TOLLSTADIUS, Larissa Lira. *Preservação do centro de Teresina: a construção de um objetivo*. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2013.

TOLLENARE, Louis-François de 1780-1853 Notas dominicanas tomadas durante uma residência em Portugal e no Brasil nos anos de 1816, 1817 e 1818...Local de publicação: Recife Editor: Jornal do Brasil Data de emissão: 1905 Meio Físico: pág. 261

TREVISAN, Anderson Ricardo. Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil. *Plural: Revista de pós-graduação em sociologia da USP*, São Paulo, n. 14, p. 9-32, 2007.

VENEZIANO, Neyde. O Sistema Vedete. *Repertório*, Salvador, n. 17, p. 58-70, 2011.

Coco de roda: música, resistência e cosmovisões afro-indígenas na Paraíba

Erivan Silva

Universidade Federal de Campina Grande

Eurides Santos

Universidade Federal da Paraíba

5

COMO CITAR

SILVA, Erivan; SANTOS, Eurides. Coco de roda: música, resistência e cosmovisões afro-indígenas na Paraíba. *In*: MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro; RABELO, Thais (ed.). *Nordeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 194-225. (Histórias das Músicas no Brasil).

Introdução

Os cocos são, ao mesmo tempo, gênero musical e evento popular envolvendo música, dança e poesia. Encontram-se em uma ampla área geográfica e cultural no Nordeste do Brasil, especialmente nas áreas urbanas e rurais dos estados de Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Os cocos podem ser divididos em dois grandes subgêneros: o coco de embolada, que se caracteriza por duelos poéticos entre cantadoras(es); e o coco de roda, canto-dança coletiva.

Os primeiros registros sistemáticos sobre os cocos foram protagonizados por estudiosos como Cascudo (1954), Vilela (1961), Andrade (1984, 2002)¹, Pimentel (1978, 2005) e Rocha (1984); bem como os estudos mais recentes realizados por Ayala e Ayala (2000), Sampaio (2001), Santos (2014), Moraes (2016), Silva (2017), Silva, E., (2021), Barbosa (2022) e Silva Filho (2022). Alguns estudos antropológicos têm dado atenção à presença do coco de roda nos contextos sociais e rituais indígenas e afro-indígenas, entre eles: Grünewald (2005), Albuquerque (2005), Pereira (2005), Salles (2010) e Andrade (2020).

Em geral, os estudos sobre os cocos têm demonstrado que essa manifestação musical se caracteriza por formas e conteúdos diversos desde a sua instrumentação: ganzá, bumbo ou zabumba, alfaia, caixa, pandeiro e os efeitos percussivos das palmas e das pisadas, além de gritos, sonorizações e inflexões vocais (*êh, aê, êita* etc.). Os brincantes não necessariamente utilizam todos esses instrumentos ao mesmo tempo e, ainda assim, as combinações podem variar de acordo com as idiosincrasias da comunidade. Da mesma forma, ainda que preservem traços ancestrais mais gerais, são diversas a poética, a sonoridade, a estética performática, a improvisação e a polirritmia, como marcas de expressões características das localidades; considerem-se, ainda, seus usos, significados e desdobramentos sociais.

As designações dos cocos também seguem essa lógica variante. Com efeito, os cocos podem ser denominados de acordo com aspectos coreográficos (fig.1): coco de roda, samba de coco, também conhecido como “mazurca” (SESC, 2018: 19), coco de umbigada, coco solto, coco de pareia (dança de pares), coco cruzado; de acordo com a instrumentação: coco de ganzá, coco de mão, coco de tebei², coco de zambê; de acordo com a métrica: trava-língua, coco de embolada, coco de oitava, coco de improviso; de acordo com o local de *performance*: coco de praia ou praieiro, coco de usina; de acordo com a função ritual: coco de jurema, coco de toré; entre outros. Em suas pesquisas pelo Nordeste, Mário de Andrade observou que: “como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cantos orquésticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, o coco anda por aí dando nome para muita coisa distinta” (ANDRADE, 2002:146).

¹ Resultado de Pesquisas realizadas no início do sec. XX (1928-1929;1938).

² Termo referente ao som da pisada, ou seja, percussão feita com os pés, utilizando “sapatos, tamancos ou chinelos” (SESC, 2018: 19).



Fig. 1: Coco de Roda. Fonte: Acervo do Centro Cultural São Paulo. Foto: Luiz Saia.

Ainda com relação aos estilos de coco, mesmo não constituindo foco neste trabalho, chamamos a atenção para o coco de embolada, pois este está contido na categoria do repente, ou seja, é também uma forma de repentismo, onde se canta de forma improvisada. Esse estilo de coco é cantado em duplas, com acompanhamento de pandeiros ou de ganzás, e as(os) coquistas desafiam-se entre provocações e achincalhamentos para provocar na plateia um frisson de arena de briga, embora tudo não passe de uma brincadeira (aspecto da arte/labor do repentista), pois, para tal *performance* sair convincente, é necessário um nível de entrosamento tão preciso quanto o de um jogo mortal de capoeira regional.

Quanto às discussões sobre as origens do coco de roda, o pesquisador Aloísio Vilela (1961: 17), com base em pesquisa, aponta para uma possibilidade de a gênese do coco estar relacionada ao Quilombo do Palmares, proveniente de uma prática de trabalho na qual as pessoas negras quebravam o coco no chão entoando músicas durante essa atividade. No entanto, tais afirmações não trazem documentação que demonstre a veracidade sobre a origem do coco a partir de cantos de trabalho no estado de Alagoas. Segundo Ayala (2000: 27-28):

Autores que estudam os cocos, dançados ou apenas cantados, encontrados em diferentes estados do Nordeste, entre eles José Aloísio Vilela, Abelardo Duarte, José Tenório Rocha e Altimar de Alencar Pimentel, apresentam um ponto comum no que se refere à origem dessa manifestação da cultura popular. Todos são unânimes em afirmar que o coco possui origem alagoana, tendo daí se difundido por toda a região, sofrendo aqui e ali determinadas modificações quanto ao modo de apresentação, seja com relação à dança ou ao canto. Suas teses parecem-nos pouco convincentes, dada a ausência de rigor na explicitação das fontes, sejam elas escritas ou orais, resultantes de investigação bibliográfica ou de observação direta.

Em todo caso, o coco demonstra ser realmente uma música de resistência negra em diáspora, que se transformou também em capital simbólico afro-indígena em parte geográfico-cultural significativa do Nordeste brasileiro. Os estudos musicais sobre o coco de roda, em sua maioria, focam essa manifestação nas comunidades afrodescendentes, no entanto, a *performance* do coco de roda, suas características, usos e significados entre comunidades indígenas merecem atenção, uma vez que observamos sua importância em rituais indígenas e afro-indígenas, a exemplo do toré e das cerimônias da jurema sagrada.

Alguns apontamentos da presença do coco de roda entre comunidades indígenas vêm de intelectuais do século passado, dedicados a deixar escritos sobre suas cidades e regiões, a exemplo do jurista paraibano José Rodrigues de Carvalho (1867-1936), em sua obra *Cancioneiro do Norte*, de 1903. Em geral, suas descrições sobre as expressões afro-indígenas são fundadas no ideal civilizatório europeu, na visão superficial e no não entendimento dos sentidos dessas manifestações culturais para essas comunidades, a exemplo do que citamos a seguir:

Ora, sabendo-se que a campanha civilisadora do humanaríssimo jesuíta [José de Anchieta] começou pela poesia, fácil é compreender ter nascido a poesia popular da espontânea inspiração indígena, em contacto com a influência religiosa. Um parenthesis: a propósito da monotonia indígena em poesia, temos ainda hoje prova nos celebrados côcos sertanejos do Norte, aonde **a concepção é escassa e o vocabulário paupérrimo**: “Bem-te-vi derrubou, Gamelleira no chão”. Isto é tirado em solo pelo mestre dos côcos; respondendo em choro [coro] a roda dos dançadores que fazem trejeitos com o corpo, dando palmas rythmadas: “Derrubou, derrubou, Gamelleira no chão”. Ou então neste outro exemplo, também do mesmo brinquedo: “Toca fogo no sapé p’ra nascer fulô...” Respondem: “Para nascer, para nascer P’ra nascer fulô” (CARVALHO, 1903: VIII, grifo nosso).

A despeito da narrativa fundamentalmente etnocêntrica de Carvalho (1903), destacamos que sua descrição das características do coco de roda entre indígenas, envolvendo poesia, canto e dança – trazendo, ainda, elementos tais como a roda, as palmas o responso –, corrobora com as definições atuais da brincadeira tanto por parte dos brincantes quanto dos estudiosos. Adiante, trataremos da presença do coco de roda nos contextos culturais indígenas. Outro aspecto trazido por Carvalho é a relação entre o coco de roda (compreendido como fenômeno afro-indígena-brasileiro) e a ciranda (de origem europeia). Em tom elogioso à ciranda e, mais uma vez, tecendo comentários eurocentrados sobre o coco de roda e seus fazedores, o autor assim os descreve:

As danças de origem popular, aliadas ao canto pelo ritmo e pelo tom picaresco, completam os dados que o Folk-Lore possa exigir. De Portugal herdamos as que fazem as **delícias do salão nas festas íntimas: a Ciranda**,

por exemplo. [...] O Côco: é também dança rythmada pelo canto: pares de mãos dadas, dando volteios e batendo palmas. **Cantam numa infernal monotonia durante noites.** [...] É dança predilecta do pessoal dos engenhos de assucar, negros e caboclos; é o cambiteiro, o mestre de fornalha, o mettedor de canna, o banqueiro (mestre que dá o ponto no assucar), os tangedores da almanjarra (CARVALHO, 1903: XLV, grifos nossos).

Em geral, o coco de roda e a ciranda são gêneros de música/dança que aparecem lado a lado nas apresentações dos grupos musicais, em especial nas comunidades quilombolas. Por vezes, as mesmas melodias são utilizadas para cantar o coco ou para cantar a ciranda, com variações na questão rítmica e na dança. Para Vasconcelos de Azevêdo (2000: 80-81), há

versos de elevado teor lírico que são um híbrido gerado por uma zona de indiferenciação entre as formas do coco e da ciranda. [...] A diferenciação, ciranda ou coco só pode ser dada pelo ritmo com que os versos são cantados, e exige ouvidos bastante treinados, pois o ritmo da ciranda, em algumas localidades, chega a ser extremamente parecido com o do coco.

Essa relação irmanada entre o coco de roda e a ciranda pode ser notada também no modo como algumas mestras e alguns mestres se autorreconhecem e são conhecidas(os) em suas comunidades. Muitas(os) delas(es) não se denominam como mestras(es) coquistas, mas como cirandeiras(os) ou mestras(es) cirandeiras(os). As negociações entre a ciranda, compreendida como gênero musical de origem europeia, e o coco de roda merecem nossa atenção, uma vez que denotam formas de resistência, convivência e negociação que não podem ser compreendidas simplesmente sob a noção de mestiçagem generalizada ou fusão. Ademais, compreendemos bem o papel ancestral e central do coco de roda nas questões que envolvem identidade, pertencimento e territorialidade afro-indígenas, a exemplo dos processos de demarcação de terras.

Na comunidade quilombola Caiana dos Crioulos em Alagoa Grande-PB (Fig. 2), por exemplo, o coco de roda foi incluído no processo de demarcação de terra quilombola como elemento da memória negra ancestral, juntamente com outros elementos das tradições locais, tais como os modos de cultivo da terra, relações de parentesco, narrativas de pertencimento, entre outros.

Se, por um lado, o recebimento do certificado de “remanescentes dos quilombos”³ em 2005, soma-se às conquistas da comunidade ao longo das últimas décadas, por outro, esse certificado representa mais um

³ O termo “remanescentes de quilombo” tem sido seriamente questionado por comunidades quilombolas, uma vez que, “a noção de ‘remanescente’, como algo que já não existe ou em processo de desaparecimento, e também a de ‘quilombo’, como unidade fechada, igualitária e coesa, tornou-se extremamente restritiva” (LEITE, 2000: 333).

instrumento para o recomeço das lutas pela apropriação definitiva da terra e por melhores condições de vida no local. Nesse contexto, as mobilizações em torno da questão quilombola e a autodefinição de identidade fundada na ancestralidade negra trouxeram, inevitavelmente, a brincadeira dos cocos para o centro dos discursos referentes à memória social em Caiana dos Crioulos (SANTOS, 2014: 271).



Fig. 2: Mestra Edith Silva (usando chapéu) lidera a brincadeira dos cocos na comunidade Quilombola Caiana dos Crioulos. Foto de Marília Bezerra. Fonte: Santos (2014: 278).

Da mesma forma, o depoimento da mestra Ana do Coco (Fig. 3) revela-nos a importância do coco de roda como fenômeno de resistência nos movimentos sociais de luta pela terra.

Das lutas de terra da Paraíba eu participei de quase todas ao lado de minha mãe... [...] Dona Lenita... dentro disso tudo eu considero o coco de roda como um movimento de resistência... minha mãe, a Mestra Dona Lenita viu no coco de roda uma forma de lutar também e foi assim que eu comecei a manter um contato mais intenso com o coco de roda e ver a força de uma mestra do coco de roda atuando que era a minha mãe (ANA DO COCO, 2020 *apud* SILVA, E., 2021).



Fig. 3: Mestra Lenita (Lenita Lina do Nascimento, 1940-2015) e sua filha, mestra Ana do Coco (Ana Lúcia Rodrigues do Nascimento). Fonte: Página do Facebook da Mestra Ana Rodrigues.

Mesmo estando lado a lado com a ciranda nas brincadeiras locais e nas apresentações de palco, o coco de roda, como parte da memória ancestral, distingue-se enquanto elemento identitário crucial na definição de aspectos demarcadores do pertencimento étnico-racial nas lutas pelo direito à terra e nas questões religiosas

1. O coco de roda como elemento de sociabilidade no culto da jurema e na cerimônia do toré

O coco de roda pode ser encontrado em cerimônias sagradas, tais como o culto da jurema e o toré, muitas vezes como elemento de sociabilidade, confraternização e descontração. Essa presença tem sido marcada pelas agências, idiossincrasias musicais e cosmovisões afro-indígenas. Salles, referindo-se às manifestações musicais presentes no culto da jurema, nos informa que:

Há, no entanto, uma relação entre a Jurema e o coco bastante comum nos terreiros da Paraíba e de Pernambuco, estando geralmente associada à parte final dos toques, dedicada aos mestres. Esse momento da gira é[,] em algumas casas[,] denominado coco de seu Zé. Nos terreiros em que pude observar sua realização, como na Tenda Espírita Ogum Beira-Mar, de pai Zé Carlos, em Goiana, e no Terreiro Ogum Beira-Mar, de dona Nita, em Itambé, o coco, que marca o fim de mais uma gira, tem um caráter de confraternização, intensificando o aspecto lúdico da sessão (SALLES, 2010: 174).

Em nota de rodapé, Salles ainda explica que,

Essa relação entre coco e a Jurema também pode ser observada em vários terreiros de Pernambuco, a exemplo dos coquistas do bairro do

Amaro Branco, em Olinda: Pombo Roxo, dona Lúcia e mãe Beata de Iansã. Outro exemplo seria Preto Limão, da cidade de Garanhuns, que realiza um coco de embolada no contexto da Jurema (SALLES, 2010: 174).

No artigo intitulado “Novenas, sambas e torés: rede ritual, tradição de conhecimento e identidade indígena Kapinawá”, Lara Andrade traz esse caráter de sociabilidade que também se apresenta através do samba de coco cantado/dançado nos rituais indígenas.

Outra corrente de tradição cultural que compõe os rituais da tradição de conhecimento Kapinawá é o **samba de coco**. Assim como as novenas, o samba de coco é uma prática que ultrapassa os limites desse grupo. É um festejo tanto entre os grupos urbanos e rurais dessa região quanto, por exemplo, do povo indígena Xukuru, que tem seu território situado em município vizinho. Também como a novena, o samba de coco é rememorado pelas famílias dos arredores da Serra do Macaco como prática “que sempre existiu” (ANDRADE, 2020: 151, grifo da autora).

Esse caráter de sociabilidade tem sido retratado também por Edmundo Pereira ao tratar do samba de coco na cerimônia do toré Kapinawá.

Ao longo do toré, como já salientei, teremos então a intercalação de **toantes** com **sambas de coco**. Esta é uma marca do toré Kapinawá se comparado, por exemplo, com o de seus vizinhos Kambiwá e Xukuru. Dentro da estrutura do ritual, os **sambas** são principalmente apontados como momentos de relaxamento, senão “as pernas estropia”, explicou José Moisés, atual pajé do grupo. Para além de um gênero musical, podemos entender o **samba de coco** como expressão do que Albuquerque [(2005)] chamou de **forgar kapinawá**: música e dança praticadas pelo grupo desde antes do aprendizado do toré, desde antes do grupo se autodenominar de Kapinawá. Nestes, **brinca-se**, comum ao coco no Nordeste de um modo geral, mas ainda se fazendo referência no canto a **encantos** e à origem indígena. A roda se desfaz enquanto cada um, no sentido que bem queira, dança sua **pisada**, em geral, com o pé direito na frente acompanhando os acentos rítmicos dos **maracás** (PEREIRA, 2005: 10, grifos do autor).

De acordo com a mestra paraibana Penha Cirandeira, citada por Silva Filho (2022: 74)

existe uma diferença de um mesmo coco quando cantado num ritual de jurema e cantado em uma brincadeira comum. As principais diferenças são notadas pelos próprios instrumentos tocados nos terreiros, diferentes dos que são usados numa brincadeira de coco. Na Jurema[,] se utiliza, majoritariamente, os ilús, maracás e às vezes triângulo. No coco de roda para “diversão” em eventos e brincadeiras de rua, se utiliza bombos, caixas e ganzás (no litoral norte, em algumas localidades às vezes se utiliza o triângulo).

A presença do coco de roda entre comunidades indígenas do Nordeste merece estudos mais aprofundados dada a sua importância em aspectos musicais, históricos, religiosos, políticos, de sociabilidade, entre outros.

2. Protagonismo feminino no universo do coco

Ser mulher negra e indígena nos territórios da cultura popular foi sempre sinônimo de múltipla resistência. Nos registros históricos, as lideranças desses grupos vêm sendo representadas, em grande parte, por figuras masculinas, como podemos constatar a partir de relatos datados das primeiras décadas do século XX; no entanto, é possível constatar o protagonismo feminino nas entrelinhas desses relatos. Segundo o jornal *O Norte*⁴, em 1913 teria ocorrido um coco na Cruz do Peixe, mais precisamente na Rua Padre Antônio, na casa de uma “creoula”⁵ conhecida por Badê. O coco era animado por um grupo carnavalesco chamado “Quebra Mulata”. O jornal relata que uma guarnição do exército composta por quatro soldados utilizou a força repressora para conter o evento. A violência instaurou-se entre tiros e facadas, sendo que dois homens, uma mulher e uma criança ficaram gravemente feridos. No contexto da matéria jornalística, Badê aparece como a “creoula” anfitriã da farra, que terminou em opressão violenta (SOLDADOS DO EXÉRCITO PROVOCAM GRANDE CONFLITO NA CRUZ DO PEIXE, 1913: n.p.).

Numa outra edição do jornal *O Norte*, de 10 de dezembro de 1915, podemos encontrar a presença marcante de outra mulher conhecida por Maria Pataca, que estaria na liderança de um coco. A edição do jornal relata que o coco protagonizado por ela, que acontecia todas as noites, teria sido denunciado às autoridades policiais por estar sendo “inconveniente” com o bem-estar da vizinhança. Segundo o jornal, o major João Alves advertiu Maria Pataca pedindo-a para encerrar o coco, pois, do contrário, ela seria presa por desobediência civil (CÔCO INCONVENIENTE, 1915: n.p.).

Ainda sobre os registros históricos, de acordo com Moura e Vicente (2001: 32-33), o músico Jackson do Pandeiro se referia à sua mãe, Flora Maria da Conceição, como uma cantadora de coco que adotara o nome artístico de Flora Mourão, e ainda, como uma importante influenciadora e transmissora desse conhecimento para sua vida musical. Muitos dos registros sobre a cultura popular levam-nos a perceber a presença feminina criativa, ativa e de liderança, mesmo tendo sido pouco visibilizada nos registros históricos.

Em pesquisa dos anos 1928 e 1929 e, posteriormente, com base em informações coletadas por pesquisadores na missão de pesquisas folclóricas no ano de 1938, Mário de Andrade relata a presença de mulheres. No dia 28 de janeiro de 1929, na cidade de João Pessoa-PB, este descreve a presença feminina, mesmo que em poucas linhas.

⁴ Jornal fundado em 7 de maio de 1908 na cidade de João Pessoa-PB.

⁵ Termo empregado pelo próprio jornal *O Norte*.

Passei e foi um passeio surpreendente na lua-cheia. Logo de entrada, pra me indicar a possibilidade de bom trabalho musical por aqui, topei com os sons dum coco. O que é, o que não é: era uma crilada gasosa dançando e cantando na praia. Gente predestinada pra dançar e cantar, isso não tem dúvida. Sem método, sem os ritos coreográficos no coco, o pessoalzinho dançava dos 5 anos aos 13, no mais! Um velhote movia o torneio batendo no bumbo e tirando a solfa. Mas o ganzá era batido por um piazote que não teria 6 anos, coisa admirável. Que precocidade rítmica, puxa! O Piá cansou, pediu pra uma pequena fazer a parte dele. Essa teria 8 anos certos mas era uma virtuose no ganzá. Palavra que ainda não vi, mesmo nas nossas habilíssimas orquestrinhas maxixeiras do Rio, quem excedesse a paraibaninha na firmeza, flexibilidade e variedade de mover o ganzá. Custei sair dali (ANDRADE, 2002: 29).

No seu livro *Os cocos* (2002: 47-48), também aparece mais uma descrição feminina negra no estado da Paraíba.

Engrácia Maria da Conceição, velhuca, mulata escura. Nascida em Ingá do Bacamarte, se criou na cidade da Paraíba. Mulher vivida, cantadeira gabola, se dizendo invencível no desafio, tradição bem pra polícia trancafiá-la na Correição. Voz aberta, feia, regularmente musical. Nenhuma timidez. Anotação fácil apesar de certa incerteza na linha sonora sempre improvisatória.

Andrade também cita que ouviu cocos cantados por Maria Joana, criada da casa de Roberto Carneiro da Cunha, na cidade de Olinda (ANDRADE, 2002: 29). Não menos importante são as pesquisas realizadas em 1990, por Ayala e Ayala, na regiões litorânea e rural do estado da Paraíba, que também relatam a presença de figuras femininas no coco de roda paraibano. Todos os registros levam-nos a perceber que a presença feminina tem sido ativa, criativa e de liderança, porém pouco demonstrada. Corroborando o pensamento de Koskoff questionamos: “onde estavam todas as mulheres na literatura antropológica e etnomusicológica que eu estava lendo?”⁶ (KOSKOFF, 2014: 21, tradução nossa). Com efeito, essa raridade de descrições do protagonismo feminino no território do coco de roda em registros históricos leva-nos a repensar essa problemática e a redirecionar o olhar para os fazeres femininos que tanto contribuíram e que vêm contribuindo para a gaia da cultura brasileira.

A partir de números atuais tão significativos, percebemos que, possivelmente, o coco de roda seja uma das manifestações que mais têm mulheres na liderança, no âmbito da cultura popular paraibana. Mestre dona Têca do Coco (Monte Castelo – Cabedelo-PB); mestra Vó Mera (Rangel – João Pessoa-PB); mestra Zezé (Jacumã – Conde-PB); dona Nina

(Várzea Nova – Santa Rita-PB); Odete de Pilar (Pilar-PB); mestra Penha (Alagoa Grande-PB); mestra Lenita, mestra Ana e mestra Lenira (Quilombo Ipiranga – Conde-PB); mestra dona Senhorinha (Barra de Camaratuba – Mataraca-PB); mestra Zefinha de Muriçoca (Quilombo Guruji – Conde-PB); mestra dona Edite (Caiana dos Crioulos – Alagoa Grande-PB); mestra Cida (Caiana dos Crioulos – Alagoa Grande-PB); e dona Nonô (Guaxinduba – Conde-PB) são alguns exemplos de mulheres que podem estar subvertendo a ordem social da grande maioria dos grupos de cultura popular brasileira, no sentido de serem práticas historicamente patriarcais.



Fig. 4: Mestras de coco de roda da Paraíba. Da esquerda para a direita, na primeira foto: Ana do Coco, Odete de Pilar e dona Têca; segunda foto: Cida e grupo; terceira foto: dona Edite e grupo; quarta foto: dona Edite; quinta foto: Vó Mera e grupo; sexta foto: dona Penha. Fonte: Páginas do Facebook das mestras.

Esses protagonismos se configuram como um fazer que transcende e redimensiona a esfera privada, reposicionando o feminino para uma condição proativa na construção social de suas comunidades. Pensar o coco de roda a partir de perspectivas femininas afro-indígenas significa percorrer trajetórias de vidas que demonstram fios condutores de uma malha da cultura popular tecida por mulheres que desembocam nesse presente ativo e criativo do coco de roda paraibano. Elas nos ajudam a compreender movimentos femininos que, através de suas práticas musicais, como táticas do cotidiano (CERTEAU, 1998: 45), vêm ocasionando múltiplos empoderamentos de si mesmas, de suas comunidades e de outras pessoas que se envolvem com suas ações. Isso nos leva a compreender o coco de roda como uma performatividade cotidiana, que não se encerra nas *performances* eventuais, seja nas festas do coco em suas localidades próprias, seja em palcos diversos.

⁶ Original: “Where were all the women in the anthropological and ethnomusicological literature I was reading?”

3. A poética do coco de roda: coco para existir e resistir

A poética do coco pode revelar-nos significados e significantes profundos sobre as(os) praticantes, suas líricas e seus territórios. Isso foi o que nos fez entender que a prática do coco de roda se dá numa uma performatividade cotidiana. No que diz respeito às músicas, não se trata de uma linha de produção arquitetada, mas de fluxos que naturalmente se interseccionam na ciranda dessas performatividades. Segundo Ignez Ayala (2000: 31-32):

Quando se busca o entendimento do que é a brincadeira do coco através de seus [suas] cantadores [cantadoras] e dançadores [dançadoras], vão surgindo peças de uma grande quebra-cabeças, que revelam, entres fios da memória, a maneira como constroem a sua história, que se vincula intimamente com as suas vidas, com a história de seus versos, de seus cantos, de seus passos. Com a convivência acentuada, vai se revelando a história oculta de um coco ou outro, o que motivou sua criação, quem fez os versos, quem escolheu a melodia.

As mestras e mestres compõem constantemente; no entanto, grande parte do repertório cantado atualmente é formado por composições ancestrais. Por exemplo, a música “Samba nêgo”, considerada pelo Quilombo do Ipiranga como uma herança ancestral, segundo Sampaio (2001: 207-208), atualiza-se enquanto “[...] reflete a nova fase que vive o grupo (Coco do Ipiranga)⁷. Uma fase em que a crítica social é intensa e é produto de uma consciência de classe adquirida pela cidadania [...]”, desde as lutas por conquistas de terras que continuam em movimentos de defesa.

Samba nêgo
Branco não vem cá
Se vier
Pau há de levar

Negro racha os pés
De tanto sapatear
De dia tá no açoite
De noite pra batucar
(NASCIMENTO, 2021: n.p.)

Esse coco transmite, de um modo poético, uma consciência da condição subalternizada, ao mesmo tempo que o refrão traz um posicionamento que manda um recado aos brancos escravistas. Segundo a mestra dona Lenira, citada por Ayala (2000: 32-33): “O coco muitas vezes é um recado. [...] antigamente, eles não podiam...eles como escravos eles não podiam desabafar com o senhor e eles desabafavam em lamentos”.

⁷ O Quilombo do Ipiranga fica no município do Conde-PB.

Dona Lenira é uma matripotência negra do Quilombo do Ipiranga, tia de Ana do Coco e irmã de dona Lenita. Em sua fala, ela reflete, a partir da poética do “Samba nêgo”, que esse coco de roda é pura forma de resistência. Outrossim, ela considera esse coco como um “coco de recado” (BARBOSA, 2022: 61), que é uma forma poética de avisar para as(os) brincantes que há algo de errado acontecendo no momento da *performance*. Nesse processo, o recado pode aparecer de uma forma direta ou subliminar.

Curiosamente, algo muito semelhante aparece no Dicionário Musical Brasileiro citado por Mário de Andrade, em que ele faz referência a uma manifestação no estado de Alagoas conhecida por “quilombo”. A realização do evento “quilombo” dava-se normalmente ao amanhecer, em praças públicas. Na ocasião, as pessoas negras vestiam-se de algodão azul, dançando ao som de pandeiros e ganzás, cantando estes versos:

*Folga negro
Branco não vem cá
Se vier
O diabo há de levar
(ANDRADE, 1984: 420)*

Ainda sobre o coco “Samba nêgo”, pode-se ressaltar que este é cantado no Quilombo Caiana do Crioulos, que fica no município de Alagoa Grande, situado na região do brejo paraibano. A distância do Quilombo do Ipiranga para o Quilombo da Caiana dos Crioulos mede cerca de 130 quilômetros. Mas as comunidades são interseccionadas, justamente por conta da prática do coco de roda⁸. De fato, essa música, “Samba nêgo”, e os discursos quilombolas em torno dela reforçam a hipótese de que coco de roda é uma cultura de resistência que remonta ao Brasil colônia. No entanto, ressalta-se a tese de que o coco de roda participa proficuamente das conquistas e defesas das terras de pessoas pretas e indígenas. Mas, se isso aconteceu e acontece nesses territórios paraibanos, possivelmente poderá ter acontecido em outros lugares que praticam o coco também.

4. Entre a oralidade e a escrita

Revisitar os territórios afrodiáspóricos e indígenas é muito importante, sobretudo para desmistificar ideias eurocêntricas sobre esses povos. Falamos do encontro da oralidade com a escrita dentro desses territórios, que tiveram e têm a transmissão oral como uma prática fundamental para suas existências. Reiterando, grande parte dos cocos de roda existentes nessas comunidades veio da oralidade, a exemplo do coco “Samba nêgo”.

A oralidade é um valor étnico central das culturas afrodiáspóricas e indígenas. Leda

⁸ Em 25 de maio de 2019, mestras(es) paraibanos organizaram o primeiro Encontro de Coco de Roda e Ciranda da Paraíba, no Quilombo Novo Ipiranga, Conde-PB. Cf. Encontro de Coco de Roda e Ciranda da Paraíba, 25 de maio de 2019, n.p.).

Martins aponta para uma importante forma de inscrição de conhecimento no contexto das culturas orais, ao afirmar que “a textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de apreender e figurar o real, deixados à margem, não ecoam em nossas letras escritas” (MARTINS, 2003: 64). Nesse sentido, a autora reforça a relevância de se estudar o corpo em *performance*, nos contextos orais, como local de inscrição de conhecimentos.

O corpo em *performance* é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico etc. (MARTINS, 2003: 66).

Nas *performances* do coco de roda, o corpo coletivo movimenta-se em um canto-dança que faz brotar uma musicalidade/gestualidade amalgamadas em sambadas ancestrais coletivas. A “dança da corporalidade” está sendo entendida como o movimento dos corpos interseccionados, ou seja, a linha condutora da musicalidade e da gestualidade. É no ato da *performance*, em que os corpos podem estar tocando instrumentos musicais, cantando em movimentos de coreografias coletivas, cantando sem dançar, dançando sem cantar ou coreografando livremente, que o “procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento” (MARTINS, 2003: 66) revela suas marcas expressivas.



Fig. 5: Coco de roda. Fonte: Página do Facebook do Coco de Roda Novo Quilombo.

Lamentavelmente, a memória e os valores que ela guarda sempre foram vistos como “coisas menores” perante a base epistemológica europeizada dominante, como se refere Maldonado-Torres (2007: 145): é “quando a desqualificação epistêmica se converte em instrumento privilegiado da negação ontológica”⁹. Numa visão que contraria essa “base epistemológica europeizada”, Antônio Bispo dos Santos, o mestre e poeta Nego Bispo, nos diz: “Porque mesmo que queimem a escrita/ Não queimarão a oralidade./ Mesmo que queimem os símbolos,/ Não queimarão os significados./ Mesmo queimando o nosso povo/ Não queimarão a ancestralidade” (NEGO BISPO, [s. d.], n.p.).

A resistência contra a “asfixia social” que pode causar epistemicídios se dá justamente pelos valores étnicos, a exemplo da oralidade. Por sua vez, é preciso entender que o processo da oralidade não pode ser romantizado, a exemplo da ideia de compreender o coco de roda como uma música assistemática desprovida de substancialidades culturais, sem anotações, ou ainda, um simples folgar negro indolente. Segundo Ayala, a escrita passou a ser também uma ferramenta de apoio para salvaguardar o legado cultural do coco de roda:

Às vezes é possível descobrir ocorrências em que cantadores [cantadoras] e dançadores [dançadoras] se valem da escrita para manter sua literatura oral. Anotar em um papel qualquer um coco desconhecido para não esquecer e somar aos já familiares ou colecionar o repertório em cadernos manuscritos é um recurso para salvar do esquecimento, quando a memória (e a dos companheiros) fraquejar com a idade ou ainda como instrumento para auxiliar outros, mais novos, que queiram cantar cocos (AYALA, 2000: 38).

Ainda de acordo com Ayala (2000: 38), “pode parecer paradoxal, mas, neste caso, a escrita é posta a serviço da oralidade”. O diálogo com a escrita e com formas musicais fundadas na escrita não descaracteriza a transmissão oral, visto que a escrita é também uma ferramenta conquistada e usada por esses povos que, há tempos, vêm causando desconstruções em posicionamentos empíricos e teóricos que querem colocar suas práticas numa espécie de arquivo morto. Nos dias atuais, os diversos registros nos sites e redes sociais fortalecem e ampliam o diálogo entre oralidade e escrita.

5. O coco de roda e o campo semântico melódico nordestino

Pensar no coco de roda a partir de suas construções melódicas é pensar, sobretudo, num campo semântico que implica as comunidades que praticam essa manifestação. Nas suas melodias de coco, em geral, as mestras e mestres utilizam um desenho sinuoso nordestino que difere completamente da ideia de um centro tonal europeu. Falamos de

⁹ “la descalificación epistémica se convierte en un instrumento privilegiado de la negación ontológica”.

um conjunto de desenhos melódicos considerados por alguns pesquisadores como um campo modal nordestino.

Para compreender esse fenômeno, pesquisadores como o paraibano José Siqueira (1981) buscaram uma sistematização desse campo semântico, a partir de estudos das melodias entoadas por aboiadores, violeiros, bandas de pífaro, cantadores de coco, rabequeiros. Na busca por uma essência nacional para encontrar a “autêntica música brasileira”, pesquisadores e compositores nacionalistas da primeira metade do século XX recorreram às bases da cultura popular, com olhares e escutas alicerçados na perspectiva folclorista. José Siqueira (1981: 3), em seu livro *O sistema modal na música folclórica do Brasil*, estabelece algumas fórmulas combinatórias para justificar que essa semântica sonora nordestina nasceu do cruzamento de dois modos eclesiásticos gregos e também do fenômeno físico da série harmônica. De acordo com o autor, trata-se de três modos nordestinos reais, em que a combinação dos dois primeiros (baseados no lídio e mixolídio) teria gerado o terceiro. Nessa perspectiva, ele apresenta outros modos (baseados no hipolídio e hipomixolídio) derivados dessas mesmas escalas. Nota-se que o autor segue uma lógica eurocêntrica fazendo um paralelismo com a origem das escalas maiores e menores do sistema tonal europeu.

Outros estudiosos, como o espanhol Luis Soler, em sua obra *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*, de 1995, aponta para uma herança árabe no que diz respeito à origem desse nosso campo semântico. Para Soler, essa herança árabe teria sido de um modo indireto proveniente da Península Ibérica, sobretudo porque:

A colonização do sertão nordestino teve lugar em plena Renascença, quando os árabes e judeus já haviam sido banidos de todo território peninsular. Até que ponto, então, seria inimaginável um domínio cultural de cunho árabe nas práticas poético-musicais exportadas de Portugal para o Brasil? Não pareceria mais lógico terem sido as manifestações do espírito renascentista as que cruzaram o Atlântico naquela hora? (SOLER, 1995: 65).

Neste sentido, Soler (1995: 66) analisa que essa possível herança tenha sido proveniente de um iberismo hispânico-português, principalmente por conta dos árabes terem tido, na Península Ibérica: “800 anos de domínio político, de caldeamento racial e, sobretudo, de liderança cultural [que] não se apagam de uma hora para outra”. No entanto, a maior ênfase desse estudo diz respeito à “Poesia do Repente”, isto é, ao universo da cantoria dos violeiros do Nordeste, que trazem consigo as mesmas idiosincrasias desse amálgama sonoro nordestino.

Como foi demonstrado, Siqueira aponta para uma herança europeia proveniente dos gregos, e Soler aponta para uma herança também europeia, proveniente dos povos árabes. Ambos os estudos são discutíveis, mas trazê-los aqui foi, sobretudo, para apontar que possivelmente vão mitificando a ideia de que a herança afrodiáspórica tenha se

reduzido tão somente à rítmica. Entre “gregos e árabes” nenhum dos pesquisadores aponta para uma mínima influência afrodiáspórica ou mesmo dos povos originários. Com efeito, esse específico campo semântico do Nordeste, que também implica o coco de roda, está para além da “presença de escalas sem a nota sensível, escalas pentatônicas, escalas hexacordais ou com o sétimo grau abaixado e o quarto grau aumentado, além da cadência onde a tônica é alcançada por um movimento de notas rebatidas, partindo da mediantes” (ALVARENGA, 1982: 20 *apud* SILVA, 2005: 3). Olhando e escutando desse prisma puramente tecnicista, podemos estar sendo reducionistas e eurocêntricos. Embora não discordemos de que tais qualidades expressivas existam dentro desse amálgama nordestino, o que podemos perceber é que a forma de “organizar humanamente” esses sons é que gerou e gera “efeitos padrões” que criam uma atmosfera sonora idiossincrática, ou seja, o que o saudoso Murray Schafer chamaria de “paisagem sonora” (SCHAFER, 2001: 23).

6. Pergunta e resposta

Na música do coco de roda, a pergunta/reposta é uma qualidade expressiva que traz consigo fortemente os valores étnicos da fraternidade e espiritualidade. Trata-se de uma circularidade que leva os brincantes a um processo espiralar na qual os corpos seguem linhas de continuidade ancestrais, mas com improvisações constantes. Para melhor compreensão, analisaremos o coco de roda “Zabumba”, que Ana do Coco compôs recentemente, no período da pandemia do covid-19. Saliento que o coco partiu de uma *performance* eventual dentro da sua performatividade cotidiana. Segundo Ana: “A gente olhando o zabumba pendurado... as marretas tudo guardada... e ninguém se junta, e ninguém canta, e ninguém toca... como é que é isso meus Deus do céu... e aí surgiu o outro coco também, né? que diz” (NASCIMENTO, 2021)

Zabumba tá pendurado
A marreta tá guardada
Ai que saudade danada
Desse jeito eu vou morrer
Pega o ganzá Jandui
Arroxa o bombo Elias
Chama Moana e Zefinha
Que eu vou botar pra moer
(NASCIMENTO, 2021)

A primeira parte, que está em negrito, é a pergunta, e a segunda parte é a resposta; ou seja, a antífona está sempre presente nos cocos de roda. Para Makl (2011: 62-63),

O uso de antífonas constituiu, durante os séculos de opressão e perseguição, a possibilidade de novas relações sociais de não-dominação, de fraternidade, uma estrutura de encontros e de momentos comunitários sacralizados, junto com a construção de auto imagens

positivas e dignificantes. A antífona implica uma forma de sensibilidade que permite um apagamento de fronteiras entre o eu e o outro, bem como formas especiais de prazer compartilhado.

Nesse sentido, Nascimento (2021) nos conta: “cantar coco sem a resposta não faz sentido nenhum... minha mãe já chegou a parar a roda várias vezes exigindo que a gente cantasse a resposta [...] A pergunta/resposta constitui algo fundamental na roda de coco, pois sem ela é como se estabelecesse um vazio não permitido”. Segundo Vó Mera: “todo coco tem que ter a pergunta e a resposta... sem ter isso o coco fica estranho... não é? (risos)” (SILVA, D., 2021). Sem sombras de dúvida, a antífona é uma das marcas de expressão mais fortes do coco de roda – uma marca de expressão que existe em muitas manifestações musicais africanas. Segundo o etnomusicólogo moçambicano Micas Silambo (2020: 58):

As artes negras, principalmente a música, sempre buscaram estéticas musicais peculiares para lutar contra quaisquer formas de discriminação produzindo o que se poderia livremente chamar de suas técnicas sociais críticas. A música de Xigubu é orientada por parâmetros que valorizam o caráter responsorial. Este caráter responsorial é baseado em duas frases, uma vista como pergunta (P) e outra como resposta (R). Nesse sentido, a letra da música Mayeza, como outras tantas de Xigubu, é expressa na forma de pergunta e resposta feita pelo solista ou líder e respondida pelo coro ou outro solista.

O coco de roda segue essa mesma lógica responsorial, isto é, uma antifonia de resistência que incita a participação de todas(os) que estão na roda, formando uma circularidade de força.

7. As entidades sonoras e os caminhos compositivos

Constata-se a presença de qualidades expressivas marcantes nessas músicas. Qualidades essas que estamos chamando de entidades sonoras, que são combinações melódicas, combinações rítmicas, notas de efeito, portamentos. Tudo isso compõe o território sonoro do coco de roda. As mestras e mestres demonstram o quanto capazes são de construir composições abertas, visto que as improvisações percorrem toda a estrutura da música. Essa música acontece sempre na performatividade cotidiana, que é o plano de consistência do território do coco. A seguir, temos a música “Zabumba” (Fig.6), de Ana do Coco, transcrita para uma breve análise:

Fig. 6: Partitura da música “Zabumba”, de Ana do Coco. Fonte: Silva, E. (2021: 210).

De imediato, podemos perceber, na partitura, a presença marcante da síncope que está nos círculos em lilás. Trata-se da síncope libertária, que aparece como uma linha de fuga que marca mais uma africanidade latente, um jogo de fazer flutuar os corpos dançantes, e não uma inversão da acentuação ocidental, pois aqui o chão flutua quando as(os) mestras(es) e demais brincantes, com a “forte leveza” de seus cantos, criam asas libertadoras. Mas, ao analisar a síncope em invenções poético-melódicas, constata-se que a língua portuguesa teve que se render às africanidades, isto é, “dobrando a língua” como forma de resistência.

Nessa perspectiva, podemos observar que essa descida melódica no início da música, por grau conjunto, é logo seguida de um portamento. Trata-se de uma qualidade expressiva ou entidade sonora característica desse campo semântico que acontece também entre aboiadores e violeiros, sobretudo quando querem dar maior ênfase a uma expressão sentimental, como é o caso da música de Ana, que exprime a saudade de fazer coco de roda. São combinações de entidades sonoras ancestrais que, culturalmente, delineiam o território do coco de roda interseccionado com essa semântica nordestina. Nesse sentido, os portamentos assinalados sempre partem de um modo muito escorregadio entre notas que antecedem o ponto de chegada. Por isso não quisemos definir a nota de saída, pois esta oscila num efeito vocal que se arrasta livremente numa subida por várias frequências. A ideia da composição ficou em aberto, no que diz respeito à definição tonal ou modal. O fato é que Nascimento (2021) demonstrou total domínio desse campo semântico, sobretudo quando cantou a música novamente e imprimiu algumas variações, como na Figura 7:



Fig. 7: Efeito do grau sensível. Fonte: Silva, E. (2021: 211).

Pode-se observar que esse coco de roda de Ana do Coco (NASCIMENTO, 2021) se apresenta como uma melodia variante extraída e elaborada a partir desse campo semântico que está fortemente presente no Nordeste brasileiro. Nesse processo, a mestra Ana demonstra ter um total domínio no campo da composição e improvisação, ou seja, sua música não apresenta uma melodia monótona acompanhada de uma base rítmica.

Os campos melódicos composicionais de Ana do Coco (NASCIMENTO, 2021) e Vó Mera (SILVA, D. 2021) desdobram-se entre improvisos, mas partem de um plano de organização, isto é, desse campo semântico que ora discutimos. Partem desse plano, mas sempre o jogam para improvisações que deslocam a lógica da monotonia. Isso é o que fortemente caracteriza a natureza aberta e fluida da performatividade cotidiana do coco de roda.

Com efeito, reiteramos que a própria performatividade cotidiana é de natureza aberta, nunca pronta e acabada: ela é o que Deleuze e Guattari (1996) chamam de “plano de consistência”. Esse plano possui um conjunto de qualidades expressivas que se movem, garantindo uma identidade territorial, ainda que temporária. Essas qualidades expressivas é que formam esse campo semântico melódico, ou seja, um outro plano, o plano de organização sonora. É partindo do plano de consistência que as mestras reúnem suas qualidades expressivas para elaborarem um plano de organização sonora que eclode em composições.

Mas, no que diz respeito aos seus exercícios de composição musical, as mestras colocam em uma encruzilhada esses dois planos, ou seja, interrelacionam o plano de consistência da performatividade cotidiana com o de organização. É preciso opô-los: isto é, o primeiro parte dos valores étnicos ancestrais que são as entidades sonoras, e o segundo é o próprio movimento das vicissitudes contemporâneas das mestras que irão arrastar o plano de organização sonora para suas invenções do cotidiano. Por isso, há

uma consistência aberta, na qual a performatividade cotidiana se vale perenemente de intersecções com esse plano de organização, mas que não se cansa de o transformar em novas composições.

Porém, esse plano de organização não é propriamente um conjunto de regras, normas, isto é, um método de composição do coco de roda. Trata-se muito mais de uma “metodologia empírica” que parte de uma gramática própria do coco de roda. O domínio desse campo semântico reforça o *status* de protagonistas de suas mestras.

No coco de roda “Lavadeira”, de Vó Mera, a mestra utiliza de toda a sua habilidade improvisadora para cantar essa música. Ela percorre facilmente esse campo semântico nordestino, também entre improvisações, isto é, parte de um plano de organização arrastando-o para suas vicissitudes contemporâneas. Isso é a natureza aberta da performatividade cotidiana. A música da lavadeira remonta a uma época em que Vó Mera trabalhava nesse ofício, o que prova que sua performatividade cotidiana no coco de roda atravessou toda a sua vida. Na Figura 8, a seguir, apresentamos o coco “Lavadeira” em breve análise.

A musical score for the piece 'Lavadeira' by Vó Mera. It consists of ten staves of music in a single system. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. There are several red and blue circles highlighting specific melodic phrases in the score.

Fig. 8: Partitura do coco “Lavadeira”. Fonte: Silva, E. (2021: 213).

Pode-se observar as síncopes como são facilmente encontradas no decorrer de toda a música, por isso não foi marcado novamente, para não pulverizar a figura. Os círculos que estão em vermelho indicam variações melódicas sobre a mesma letra. Não as marcamos todas, mas pode-se constatar que as variações percorrem todo esse coco de roda de Vó Mera, em que a melodia nunca segue um padrão fechado. Os círculos em laranja demonstram a ação por grau conjunto que só acontece, novamente, na descendente, qual foi observado na música anterior, de Ana do Coco, criando um típico efeito melódico dessa semântica modal nordestina. O círculo verde demonstra a única vez em que essa nota sustentada foi abaixada, ou seja, trata-se de uma ocorrência que ficou conhecida como “terça neutra”, que é outra qualidade expressiva dessa semântica.

O círculo em azul escuro demonstra a presença marcante do *tresillo* no coco de roda, isto é, mais uma marca afrodiaspórica. O círculo em lilás indica que Vó Mera tem uma consciência segura do fechamento da sua música quando ela prepara um final, criando esse desenho melódico, que se difere totalmente de todos os outros anteriormente apresentados. Trata-se de um domínio do campo semântico, provando que o território do coco de roda pode ser compreendido também como um campo consistente de criações e improvisações melódicas.

O *tresillo* é um grupeto de fórmula rítmica encontrado comumente em músicas afrodiaspóricas. Mas foi em Cuba que essa fórmula passou a ser chamada de “*tresillo*” pelos musicólogos daquele país caribenho. No Brasil, para tal paradigma, Mário Andrade cunhou a expressão “síncope característica” por ter encontrado sua forte presença na cultura musical afrodiaspórica brasileira.

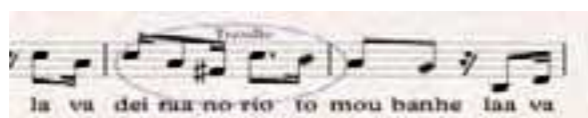


Fig. 9: Trecho do *tresillo*. Fonte: Silva, E. (2021: 214).

Para o etnomusicólogo Carlos Sandroni (2002 102):

Trata-se da fórmula conhecida internacionalmente como “ritmo de habanera”. O termo é enganoso por dar a entender que foi a habanera que introduziu este ritmo na música latino-americana. Na verdade, a habanera é apenas uma das manifestações daquele na música em questão (SANDRONI, 2002, p.102).

Com efeito, no coco de roda, essa fórmula rítmica também se faz presente. É o que estamos entendendo como entidades sonoras ancestrais. Ao compreender essa forma é que se busca uma libertação de análises com base na perspectiva europeia, pois se trata de uma qualidade expressiva proveniente da música africana, que merece ser

observada de uma perspectiva afrodiaspórica. Desse modo, corroborando com Argeliers León (1984: 283 *apud* SANDRONI, 2002:107), “os acentos não foram deslocados, mas a música se libertou de acentos regulares e constantes, e no mesmo espaço acomodou-se um novo sentido rítmico”. No entanto, aqui, não iremos aprofundar tal questão na perspectiva da música do coco de roda, bastando-nos, no momento, a constatação dessa qualidade expressiva, ou seja, mais uma entidade sonora afrodiaspórica presente nas músicas de Vó Mera e Ana do Coco.

Sobre a terça neutra, pode-se dizer que é um efeito sonoro que, de certo modo, desestabiliza a ideia rígida de afinação ocidental. Quem primeiro apontou essa ocorrência na música da cultura popular brasileira foi o etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto (2001: 12), no seu estudo sobre pífanos do Nordeste. Mas no coco de Vó Mera (SILVA, D. 2021), “Lavadeira”, sua voz nos induz a uma ideia de centro “tonal-modal” em “Ré maior” (usando tais termos aspados por conveniência). No entanto, constatou-se, em testes sonológicos, que a nota “Fá#3” soou ora abaixo e ora acima da frequência de 184,7Hz, que seria o padrão temperado dessa nota na escala de Ré.

Desse modo, a terça, por vezes, soou ambígua, ou melhor: “neutra”. Assim, na descida, faz-nos sentir que o Fá é sustentado; e, na subida, faz-nos sentir que o Fá é natural. Portanto, a terça neutra foi gerada pela ação da mestra de acordo com as suas necessidades idiossincráticas quando das suas criações melódicas dentro do seu território musical.

É um campo semântico que possui, de fato, um plano de organização que é perenemente interpelado pelas ações da performatividade cotidiana, que é o plano de consistência. A terça neutra é mais um efeito que pode ter sido herdado dos povos islamizados que chegaram ao Brasil. Tal entidade sonora pode ter sido fruto de um hibridismo. No entanto, a nosso ver, ausentar a presença negra muçulmana em investigações que visam a aprofundar tais questões pode gerar instabilidades científicas e até mesmo velamentos epistêmicos.

Ao gravar as músicas das mestras, percebíamos uma certa regularidade na linha melódica. No entanto, pensávamos que iríamos encontrar o que comumente é conhecido por “solfas”, “sofras” ou mesmo “sofas”¹⁰. O que percebemos foi que, mesmo partindo de uma intenção já conhecida, isto é, uma solfa, de um plano de organização, as mestras agem por liberdades improvisadoras, demonstrando que há um total domínio desse campo semântico que lhes garante navegar seguras nas suas linhas melódicas improvisadas.

A reflexão que surgiu foi: como definir nas duas músicas uma linha melódica “padrão”, que determinasse uma solfa? Ao se ouvir Vó Mera (SILVA, D. 2021), percebe-se que é uma ação impossível, mas, se escolhermos uma linha x ou y, a escolha exerce uma

¹⁰ Trata-se de desenhos melódicos que podem se repetir entre as mestras e mestres onde as alterações ficarão mais a cargo da poética.

ação positivista. Com efeito, essas mestras exercem ações criadoras, mesmo partindo de linhas melódicas padrões pertencentes a esse campo semântico. Há um incrível jogo de improvisações que prova que essas combinações melódicas merecem estudos mais aprofundados. A prática da improvisação apareceu em ambas as mestras, tornando-se um dos pontos fortes de suas singularidades. O improviso é algo que se diferencia logo de imediato do preconcebido, ou seja, da composição¹¹, apesar de o improviso ser uma forma de elaboração momentânea. É um diálogo estabelecido temporalmente, em que as mestras e mestres extravasam suas capacidades criativas, a partir das entidades sonoras, isto é, valores étnicos já internalizados, quando não se trata de uma forma de improvisação livre de padrões prévios. É na coexistência das ancestralidades com as vicissitudes contemporâneas que essas mestras e esses mestres utilizam suas capacidades idiossincráticas.

Falando a respeito de improvisação, Hobsbawm (1996: 213) afirma que “o jazz é o produto dos [as] seus [suas] musicistas e cantores [cantoras]. O [a] executante é o centro desse mundo. É preciso, portanto, descobrir quem é esse homem ou, mais raramente [não raramente], quem é essa mulher, artista de jazz [coco]”¹².

Sobre a improvisação na cultura nordestina, quando analisada romanticamente, costuma-se dizer algo nas linhas de “nós somos naturalmente assim, isto é, vivemos apenas de improvisos”. Ledo engano, pois são, na verdade, criações complexas que podem fugir da percepção menos aguçada de quem procura compreender nossas singularidades. Portanto, uma hipótese que levantamos agora é de que as criações melódicas de Vó Mera (SILVA, D. 2021) e Ana do Coco (NASCIMENTO, 2021) fazem-se pivô central dos seus cocos de roda.

Isso demonstra que o coco de roda resiste também a uma ideia vaga de que sua música é ritmicamente forte com melodias simplórias. No entanto, é partindo das criações melódicas e poéticas que o coco de roda explode em batuques. As melodias possuem entidades sonoras como linhas de continuidade, isto é, um plano de organização que garante a consistência da performatividade cotidiana que tem uma natureza volátil. Trata-se de um campo de forças concomitantes que, imbricadas, geram uma usina criativa de fazer coco de roda. Esse campo farto e fértil da cultura nordestina se valeu e se vale de várias ressignificações. Portanto, sua semântica deve ser estudada a partir dela mesma.

8. A instrumentação

A instrumentação utilizada pelos grupos de Ana do Coco e Vó Mera guardam semelhanças comuns no estado da Paraíba, sendo: bumbo, caixa e ganzá (Fig.10). Entraremos agora,

¹¹ “Composição”, aqui entendida num sentido de uma elaboração sistematizada e grafada para ser executada a posteriori.

¹² Todos os acréscimos entre colchetes são nossos.

brevemente, na encruzilhada da trama dos tambores. Trata-se de uma semântica que guarda e transmite entidades sonoras que expressam valores para além das palavras, isto é, um sentimento do espaço-tempo musical. Para Ana do Coco:

É a ancestralidade essas realidades... porque eu fico pensando assim... os instrumentos por exemplo, para mim é uma coisa mágica porque... pra aquele instrumento está tocando, um animal foi sacrificado, né? Ali tem um couro... ali tem uma parte do instrumento que chama-se a alma, né? Na montagem do instrumento tem a alma, tem o couro, tem o cipó... então é muita força junta... muita energia, né? Dos animais, da natureza... ali naquele instrumento é muita energia, me arrepio todinha aqui só em falar (risos)... então, é muita energia que você dá e recebe... a energia que vem do povo, né?... o povo chega e diz... “Mestra!!!”, como se eu fosse uma coisa do outro mundo assim... sei lá (risos) e isso tudo é essa troca de energia muito grande... é o pé no chão... é essa coisa da terra... Lá eu estou lidando com a cultura, né? e fora do palco eu tô lidando com o dia a dia... com a vida, com as lutas que a gente trava no quilombo... não são poucas... e essas lutas vão para o coco... e saem do coco também (NASCIMENTO, 2021).



Fig. 10: Alguns dos instrumentos musicais utilizados no coco de roda. Fonte: Silva, E. (2021:242).

Faremos uma breve análise desse amálgama que alicerça a circularidade da dança do coco de roda.



Fig. 11: Partitura. Zabumba, ganzá, caixa. Fonte: Silva, E. (2021:219).

Observa-se que o sentimento do zabumba é versado, sobretudo, no *tresillo* como uma forma de “*ostinato* orgânico”. “Orgânico” porque há um plano de organização em que os percussionistas partem dos “costumes”, mas também executam um jogo de improvisações que gera uma polirritmia tão conhecida por todas(os). A caixa e os ganzás seguem a polirritmia catártica. Salientamos que as transcrições não enfocaram as variações profusas que essas(es) instrumentistas provocam no ato das suas *performances*. Focamos no que poderia ser o plano de organização, pois transcrever as improvisações do plano de consistência poderia gerar ideias vagas sobre como são esses acontecimentos que são, por natureza, criações livres, portanto, “nunca são” nesse momento improvisador quando estão “sempre sendo”.

A polirritmia é algo retoricamente enfatizado na música afrodiáspórica, em que tudo parece girar tão somente em torno disso. Mas essa estrutura de repetições pode revelar-nos significados e significantes profundos, pois o efeito catártico provocado pelos *ostinatos* na dança do coco de roda é agregador e pode simbolizar uma amarração de laços rompidos, sobretudo elos que se unem para se afirmar na circularidade da vida quilombola. Por isso, a polirritmia precisa ser entendida a partir de seus efeitos no corpo e na alma dos brincantes.

9. A corporalidade percursiva

Por “corporalidade percursiva”, compreendemos a ação de todos os corpos no ato das *performances*, o que se dá entre as mestras, as(os) cantoras(os), tocadoras(es) e dançarinas(os), pois todos esses corpos produzem partículas sonoras, ou seja, são corpos amalgamados formando a áurea musical do coco de roda. Trata-se de uma simbiose que emite partículas que tomam formas de negritudes, isto é, de entidades sonoras que atingem a todas(os), e a forma que estas afetam pode se diferenciar para cada pessoa. Trata-se de um pulso interseccionado que exprime uma força étnica que não quer parar de existir. Nesse processo, o canto traz consigo esse pulsar dentro do verbal (as letras); no entanto, as letras, isto é, a poética toma formas onomatopaicas que, em intersecção com os tambores, dizem coisas numa outra ordem de percepção quando movem o “ritmo interno” dos corpos que dançam e também emitem sons, formando um

amálgama de partículas de entidades sonoras. E nessa dança se pratica a umbigada (em gestos de aproximação entre corpos, no virar-se para o(a) outro(a) ou em simples intenção de aproximação corporal). Como afirma Marcos Santos (2020: 222) “fruto das relações em diáspora, a umbigada vem referir a um espaço de comunhão cujos diversos sentidos possíveis há aquele que reivindica o lugar do acolhimento e da nutrição, onde aí o umbigo é compreendido como um elo e como a primeira boca de um ser”. Por isso, essa música se dá num plano de consistência entre variações rítmicas de improvisos que quebram a ideia de um motivo central, pois são corpos que dançam em profusões, ou melhor, por intersecções, e não por uma ordem determinada e cartografada, mesmo tendo uma mestra que opera por impulsos flutuantes.

Concluimos, portanto, afirmando que o coco de roda opera na forja étnica quilombola e indígena. O coco de roda jamais se configuraria apenas como uma forma de entretenimento, sobretudo por ser um batuque de terreiro que pulsa incessantemente na conquista e defesa das terras de pretas(os) e indígenas. Um devir afro-indígena que baila em resistências com vozes e tambores em punho, evocando entidades sonoras que imprimem valores étnicos na alma, para o autorreconhecimento e conquistas territoriais libertárias. São resistências continuadas, desdobramentos de lutas que transformaram o fel da colonialidade escravocrata em mel para alimentar a positividade de nossos corpos e mentes que seguem em uma luta que ainda não terminou. O coco de roda é, portanto, música de resistência e (re)existências nordestinas, que reúne memórias ancestrais, protagonismos femininos e cosmovisões afro-indígenas. Sua beleza, presença e valor transcendem o fazer musical das comunidades negras, das comunidades quilombolas, das comunidades indígenas, para dialogar e se fortalecer nos palcos da música popular, da música de concerto e nos diversos locais do fazer musical do Nordeste e do Brasil.

Referências

ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre dos Santos. O Torécoco (a construção do repertório musical tradicional dos índios Kapinawá da Mina Grande - PE). *Dissertação* (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2005.

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Prep., introd. e notas de Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Latiaia, 2002.

ANDRADE, Lara Erendira Almeida de. Novenas, sambas e torés: rede ritual, tradição de conhecimento e identidade indígena Kapinawá. *Revista Mundaú*, n. 8, p. 139-162, 2020.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (org.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRRN, 2000.

AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. In: AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (org.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRRN, 2000.

AZEVEDO, Jimmy Vasconcelos de. A poesia dos cocos. In: AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (org.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRRN, 2000.

BARBOSA Katiusca L. S. *Da brincadeira a resistência: garantindo a territorialidade através da festa do coco de roda no quilombo do Ipiranga, município do Conde / PB*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.

CASCUDO, Luiz Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 1954.

CARVALHO, José Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*. 4. ed. João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura, 1995.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Côco de rôda. *Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade*. [s. l.]: [s. d.]. Disponível em: <https://acervocsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/coco-de-roda-4/>. Acesso em: 5 fev. 2023.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COCO DE RODA NOVO QUILOMBO. Facebook: *Coco de Roda Novo Quilombo - Conde/ Paraíba*. Disponível em: https://www.facebook.com/search/top?q=coco%20de%20roda%20novo%20quilombo%20-%20conde%2Fpara%C3%ADba&locale=pt_BR. Acesso em 20 set. 2023.

CÔCO INCOVENIENTE. *O Norte*. Parahyba, n.2.172, 10 de dezembro de 1915. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=120774&pagfis=5865>. Acesso em 20 set. 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio G. Neto, Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2007a. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Sueli Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3.

ENCONTRO DE COCO DE RODA E CIRANDA DA PARAÍBA, 25 de maio de 2019, (n.p). <https://www.facebook.com/search/top?q=encontro%20de%20coco%20de%20roda%20e%20ciranda%20da%20para%C3%ADba>. Acesso em 17 set. 2023.

GRÜNEWALD, Rodrigo. *Toré: regime encantado dos índios do nordeste*. Recife: Massangana, 2005.

HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. 3. ed. Trad. Ângela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

KOSKOFF, Ellen. *A feminist ethnomusicology: writings on Music and Gender*. Chicago: University of Illinois Press, 2014.

LEITE, Ilka Boaventura. Os quilombos no brasil: questões conceituais e normativas. *Etnográfica: Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 333, 2000.

LEON, Argeliers. *Del canto y el tiempo*, Havana, Letras Cubanas, 1984.

MAKL, Luis Ferreira. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada – e – repostas e tempo espiralar. *Outra Travessia: Revista de Literatura do PPGL/UFSC*, Florianópolis, n. 11, p. 55-70, 2011.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. P.127-168.

MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. *Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*, n. 26, jun. 2003.

MORAES, Peticia Carvalho de. *A festa do coco das comunidades quilombolas paraibanas Ipiranga e Gurugi: acontecimento e corponegociações*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

NASCIMENTO. Ana Lúcia Rodrigues do. Entrevista concedida a Erivan Silva, 20 out. de 2021.

NASCIMENTO. Ana Lúcia Rodrigues do. Facebook da Mestre Ana Rodrigues.
Disponível em: <https://www.facebook.com/helena.dantasmareco/posts/>

Alberto Nepomuceno, Juvenal Galeno e a tradição poético-musical nordestina

Elba Braga Ramalho

Universidade Estadual do Ceará

6

COMO CITAR

RAMALHO, Elba Braga. Alberto Nepomuceno, Juvenal Galeno e a tradição poético-musical nordestina. In: MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro; RABELO, Thais (ed.). *Nordeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 226-257. (Histórias das Músicas no Brasil).

A vida cotidiana cearense, em suas origens, foi marcada pela predominância de uma cultura com traços rurais que desabrochou sob a égide da economia fundada na pecuária. Desde o século XVI, grupos pioneiros, os criadores de gado, partiram da Bahia e de Pernambuco desbravando terras onde estabeleceram suas fazendas. Estas se constituíram em ponto da evolução da vida social do Ceará.

Afirmou-se, em publicação anterior (RAMALHO, 2003a: 105), que a cultura aflorada na pecuária extensiva tem se evidenciado com todos os seus desdobramentos na vida e na expressão artística da população sertaneja, a qual foi nomeada por Capistrano de Abreu, 1982: 133) como “civilização do couro”.

O cotidiano sertanejo do século XIX é descrito pelo cearense Oliveira Paiva (Fortaleza, 1861-1892), em sua obra ficcional *Dona Guidinha do Poço*¹, na qual se salientam aspectos muito significativos dos rituais da vida nas fazendas de gado. Percebe-se, no seu relato, que a cultura musical específica se constrói em torno dessas comunidades, tendo como referência central a figura do vaqueiro com seus aboios. Na narrativa do autor, os eventos das fazendas integravam cantoria e dança, ou melhor, samba (nesse cenário, a festa em si), com o detalhe de que tudo ocorria no mesmo espaço físico. Entretanto, no ambiente urbano – no caso, a vila da futura cidade de Quixeramobim, situada no sertão central do Ceará –, os festejos de Santo Antônio orientam-se por um modelo oriundo da metrópole: as celebrações do padroeiro e os bailes realizam-se em espaços diferenciados. As danças ocorrem de véspera, nos recém-criados clubes de elite, enquanto o ritual de preces se dá no recinto da igreja. Bailes e mais bailes, à imitação dos da capital... Repertório? Quadrilha importada da Europa, na qual se inseria uma seleção de danças, como habanera, polca, mazurka e valsa. Do cancionário romântico, vinham xácaras e modinhas (PAIVA, 1965: 101-103).

Observa-se, ainda, na descrição de Oliveira Paiva (1993), que, no seio da cultura tradicional sertaneja, ocorre uma maior flexibilidade nas relações de classe, possibilitando o fluxo contínuo de trocas. A figura de Dona Guidinha – personagem central – presente nesses dois mundos, certamente socializava suas vivências, ampliando os referenciais das pessoas de suas relações na fazenda e na vila. Sua “caixinha de adereços” continha exemplares de novelas (certamente folhetins), além de poesia tradicional do cordel. Assim, é de se supor uma maior interação entre os vários modos de expressão cultural na sociedade da pecuária.

¹ Manuel de Oliveira Paiva (Fortaleza, 1861-1892), escreveu essa obra em 1891. Não teve a satisfação de vê-la publicada em vida. A primeira edição é de 1952. *A Afilhada*, do mesmo autor, e que traz alguns relatos da vida cultural de Fortaleza no final do sec. XIX, antecedeu *Dona Guidinha do Poço*, tendo sido lançada em forma de folhetim no jornal *Libertador* entre 6 de fevereiro e 29 de abril de 1989. Foi publicada em livro no ano de 1961. Mais recentemente, ambas as narrativas integram uma edição das obras completas do autor, lançada pela Graphia Editorial (Rio de Janeiro).

Nas pequenas cidades do sertão do Ceará, as atividades musicais, até a era da rádio e da televisão, eram praticadas em família. Isso perdurou por toda a primeira metade do século XX, como têm demonstrado alguns registros na literatura. Linda Gondim (2001: 79), na reconstituição biográfica de sua mãe, a pianista e compositora Maria de Lourdes Gondim, refere-se à presença constante da música em casa de seus avós, na cidade de Icó, com a participação dos dois tios padres e pianistas, os quais estudaram em Roma. Portanto, o entrelaçamento entre cidade/sertão produzia, até metade do século XX, uma troca contínua de vivências culturais.

Papel relevante tinham as bandas de música, como escolas informais do aprendizado musical dos jovens das pequenas cidades interioranas. O autor Limério Moreira da Rocha (2001: 389) constata a presença de bandas de música no município de Russas desde o século XVIII, enfatizando que se tornara costume a atuação desses grupos musicais “para alegrar os atos religiosos, sobretudo aos domingos e em datas festivas”. Às mulheres, além do piano, cabia o aprendizado do bandolim, tradição esta ainda pouco explorada nas pesquisas sobre a região².

Nepomuceno (1864-1920) vivenciou plenamente tal cultura em sua infância e juventude. Nascido e criado entre o estado do Ceará e o de Recife, também se deixou impregnar pelos ideais republicanos e nacionalistas que fomentaram, principalmente, as produções literárias do seu tempo, tal como se depreende da leitura da missiva ao Barão de Studart argumentando sobre sua concepção para a composição do “Hino do Ceará”:

Com esta, segue copia do hymno, letra e música, e verá que o meu intuito foi escrever um hymno para o povo e para as escolas.

Em primeiro lugar é minha opinião que a aceitação de um povo por um canto commemorativo de fastos históricos ou que symbolise aspirações de raças ou regimes, depende de um dado momento histórico. Em segundo lugar, um canto nestas condições será aceito, ainda quando a educação artística do povo for outra que não a do nosso, ou quando a ethnologia tenha fornecido ao artista compositor os elementos de tal ordem, que o povo aceite o canto como um produto seu.

Foi nessa parte do segundo enunciado que baseei o meu hymno.

Tive de desprezar o rythmo, e aproveitei então uma modificação da escala musical que encontrei em tres melodias de origem cearense, e que consiste no abaixamento do 7º gráo da escala sempre que o motivo melódico atende a repousar no 4º, 6º e 2º gráo.

Se for feliz, terei vencido uma campanha, especialmente por isso que será O Cearense o único povo da communhão brasileira que cantará uma canção patriótica; será uma prova de amor à língua e à nacionalidade; será mesmo um direito a esta (NEPOMUCENO, 1903)³.

² Uma mostra da memória dessa tradição encontra-se registrada no CD da bandolinista Maria José Leite Araújo (ARAÚJO: 1999, n.p.), oriunda do município de Jucás-CE. D. Mazé do Bandolim, lamentavelmente, foi arrebatada do nosso convívio. Seu acervo registrado em CD dá-nos a marca dessa tradição. Minha mãe e minha avó eram bandolinistas, na cidade de Russas!

³ Ver também Castro (1995: 331-332).

Outro depoimento está contido na entrevista publicada no periódico *A Época Theatral*, quando ratifica a presença de constâncias melódicas e harmônicas em canções por ele coletadas e comentadas:

Nunca me dediquei a esses estudos, mas possuo, como diletante, uma coleção de uns oitenta cantos populares, e danças, e procuro sempre aumentá-la. Acham-se quasi todos estudadas e classificadas, e, nesse trabalho verifiquei uma modalidade que não é regional, pois que se encontra em cantos recolhidos no Pará, no Ceará e no interior do Rio de Janeiro e que – parece-me – não tem ligação com nenhum dos elementos étnicos acima citados. Essa modalidade, de ordem melódica e harmônica, é produzida pelo abaixamento do sétimo grão sempre que o canto tenda para o sexto, como função do segundo ou do quarto grãos. Outra modalidade característica verificada em grande número de cantos é a da nota final ser o 3º grão e, por vezes, o 5º ou 2º como função do 5º o que da lugar, na harmonização desses cantos, ao emprego das candências finais do terceiro e do sétimo modos gregorianos, respectivamente. Não é esta a única afinidade que encontrei com o canto-chão. Nos **aboiados** – cantos tristes que os vaqueiros entôam à frente do gado para reuni-lo, guiá-lo e pacificá-lo – o vaqueiro, segundo as circunstâncias, amplia o seu **aboiar** com vocalizes que lembram os do canto-chão. Nos **aboiados** são usados em todos os Estados criadores do Nordeste, e, segundo estou informado, em Minas e Goiaz.

Esses elementos ainda não estão incorporados ao patrimônio artístico dos nossos compositores (A ÓPERA NACIONAL, 1917n.p., grifos nossos).

Acrescente-se ainda seu projeto da ópera inédita *Porangaba*, concebido entre 1887-1888 e inspirado na lenda *Iracema*, de José de Alencar (CORRÊA, 1985: n.p.), conforme anexo I. No esboço, o componente emblemático é a saudade, sentimento que acompanha Nepomuceno em sua trajetória de vida e que se manifesta musicalmente na expressão de vozes da tradição de sua terra natal – cantadores, vaqueiros, jangadeiros –, nas danças indígenas e até nas reminiscências lusitanas.

Nessas publicações mencionadas, como já foi referido, percebe-se o quanto Nepomuceno estava inserido nas novas ideias do pensamento brasileiro da época. Elas mostram também a sincronia com o contexto cultural do país e de sua região de nascimento, e, portanto, seus ideais sobre uma proposta educacional que envolvesse a cultura de tradição oral. Atente-se, pois, para o modo de fomentar a consciência histórica do seu povo, através da criação de obras reveladoras de características da cultura musical tradicional.

O encontro com a lírica dos poetas nacionais do seu tempo acendeu ainda mais em Nepomuceno a fagulha da memória de raiz impressa no âmago de seu ser. A importância dessa memória viva, destacada por Paul Zumthor (1997: 13), reforça o argumento – aqui desenvolvido – de que as experiências de infância e juventude fizeram renascer um novo tempo histórico no processo criativo do compositor:

A memória de um grupo (não apenas a faculdade individual à qual se dá o mesmo nome) tende a assegurar a coerência de um sujeito na apropriação de sua duração: ela gera a perspectiva em que se ordena uma existência e, nesta medida, permite que se mantenha a vida. Seria paradoxal sustentar que ela cria o tempo. É evidente que cria a história, ata o liame social e, por conseguinte, confere sua continuidade aos comportamentos que constituem uma cultura.

1. Juvenal Galeno, voz da alma do povo cearense

Juvenal Galeno da Costa e Silva (1836-1931)⁴, considerado o criador da poesia popular na literatura brasileira (AZEVEDO, 1976: 174), de modo exemplar, representa a voz da alma do povo cearense. Filho de família de abonados agricultores, viveu parte de sua infância na fazenda de seus pais – o Sítio Boa Vista – nos arredores de Fortaleza. Estudou no Liceu do Ceará/Fortaleza, e numa escola pública em Aracati. Aos 18 anos de idade, foi encaminhado pela família ao Rio de Janeiro, com o propósito de visitar fazendas de café no Vale do Paraíba, uma vez que o plantio de café já se fazia rendoso na economia cearense. Desvia-se dos planos paternos de o preparar para administrar a propriedade familiar, e, na convivência com grandes poetas da capital do império, publica seu livro de estreia: *Prelúdios poéticos* (1856). Essa obra representa, para Sânzio de Azevedo, “o marco inaugural do romantismo no Ceará”. Mas não se encerra aqui a observação do crítico. Acrescenta que “Juvenal Galeno, já em seu livro de estreia, fazia palpitar, ainda que timidamente em seus versos de principiante, a alma do povo cearense da qual ele seria, nove anos mais tarde, o legítimo intérprete, *nas Lendas e Canções Populares*” (AZEVEDO, 2010: 21).

Galeno sempre foi ativista, integrado aos movimentos libertários de sua época, sendo considerado um dos primeiros poetas abolicionistas do Ceará. Na convivência com a gente simples de sua terra, bebeu na fonte das expressões tradicionais e soube memorizar para as referir ou nelas se inspirar. É o próprio poeta que nos revela a principal fonte de sua expressão:

[...] procurei primeiro que tudo conhecer o povo e com ele identificar-me. Acompanhei-o passo a passo no seu viver, e então, nos campos e povoados, no sertão, na praia e na montanha, ouvi e decorei seus cantos, suas queixas, suas lendas e profecias, – aprendi seus usos, costumes e superstições, falei-lhe em nome da Pátria e guardei dentro de mim os

⁴ Obras publicadas de Juvenal Galeno: *Prelúdios poéticos* (1856); *A machadada* (poema fantástico, 1860); *Quem com ferro fere com ferro será ferido* (peça teatral manuscrito, 1859); *Porangaba* (1861); *Lendas e canções populares* (primeiro título: *Cantigas do Sertão*; 1. ed. 1865; 2. ed. 1892; 3. ed. 1965; 5. ed. 2010); *Canções da escola* (literatura infantojuvenil, 1871); *Cenas populares* (1. ed. 1871; 2. ed. 1891; 3. ed. 1969); *Folhetins de Silvanus* (1891); *Cantigas populares* (1969); *Medicina caseira* (1969). Ver “À espera do pão”. In: *Curso literatura cearense*. v. 6, 2020. A Secretaria de Cultura do estado do Ceará reeditou a obra completa do autor, em 2010, que está disponível em <https://www.secult.ce.gov.br/2013/01/11/casa-de-juvenal-galeno-2/>.

sentimentos de sua alma, – com ele sorri e chorei, – e depois escrevi o que ele sentia, o que cantava, o que me dizia, o que me inspirava (GALENO, 2010: 61).

Outras noites eram votadas à festa.

Então, varria-se o alpendre, afinavam-se os instrumentos – a viola e a rabeça – convidavam-se os vizinhos e os poetas.

A viola chorava no baião, a rabeça acompanhava-a com seus gemidos, e os poetas lutavam na arena poética, batendo ao colo a viola e assim compassando seus cantos. (GALENO, 2010: 67 - 68)

Juvenal Galeno experimentou, com destreza, tanto modalidades métricas da tradição oral quanto aquelas da geração romântica. Deixou-nos obras seminais, veiculadas pela “tipografia do comércio”, por ele fundada. Nomeou *Lyra cearense: poesias populares, americanas e íntimas*, o tabloide no qual publicou vários de seus poemas, a suas expensas. Entre janeiro e fevereiro de 1872 apresentou, semanalmente, a primeira seleção de poesia popular, intitulada “Novas lendas e canções populares” (1866-1871), as quais, posteriormente, se integraram à segunda parte de sua obra, *Lendas e canções populares*. No fascículo de nº 8 (25 de fevereiro de 1872) do referido tabloide, constam “**O medroso de amor**”, “**Cativeiro**” e “**Cantiga triste**”. No mês de março daquele ano, o poeta publicou o segundo conjunto de poemas, denominado “Lyra americana: ecos silvestres”. São obras que tratam de temas relacionados à vida na selva. Lá está inserido o poema indianista “**Porangaba**”, anteriormente publicado em 1861. Na terceira e última seção, de nº 10, reservada para o mês de abril, constam poemas que Galeno denominou “Lyra íntima: folhas do coração”, nos quais inclui “**Eu e tu**”, obra que hoje conhecemos com o título de “**Tu és o Sol**”. “**A jangada**” antecede todos, pois se encontra na primeira parte de *Lendas e canções populares* (1859-1865).

Cerca de 19 poemas seus foram musicados por vários compositores, alguns até em duplicidade; sete deles, por Alberto Nepomuceno⁵. Não se pode esquecer que a modinha obteve muita aceitação no Ceará, entre as várias camadas sociais do século XIX e que Galeno integra a relação de modinheiros citados pelo escritor Antônio Salles (1924: 1):

No Ceará, a modinha teve e ainda tem uma grande voga. Gonçalves Dias, Castro Alves, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo e outros poetas menores da escola romântica tiveram grande parte de seus versos cantados até os confins do sertão. E tivemos também poetas nossos

⁵ Wilson Bóia (1986: 257-258) enumera: 1) “**A jangada**”, com uma versão musical de Alberto Nepomuceno e outra do também cearense Aloysio Pinto; 2) “**Alda**”, de Luigi Maria Smido; 3) “**A cabocla**”, de Branca Rangel; 4) “**Ave Maria**”, de Nepomuceno; 5) “**Cativeiro**”, de Nepomuceno (Petrópolis, 1896, obra inacabada); 6) “**Cantiga triste**”, de Nepomuceno (Petrópolis, 1899, manuscrito inacabado) e Camargo Guarnieri (1939); 7) “**Medroso de amor**”, de Nepomuceno (Paris, 1894); 8) “**Mistérios do mar**”, de Branca Rangel e de Aloysio Pinto; 9) “**Ninando**”, de Branca Rangel; 10) “**O cajueiro pequenino**”, de Amélia de Mesquita e de Aloysio Pinto; 11) “**O velho jangadeiro**”, de Aloysio Pinto; 12) “**O adeus do soldado**”, de Edgar Nunes Freire; 13) “**O sambista**”, de Aloysio Pinto; 14) “**Porangaba**”, de Nepomuceno; 15) “**Quebra o coco, menina**” (de **O Coco**), de Camargo Guarnieri e de Aloysio Pinto; 16) “**Romance sertanejo**” (Chiquinha), de Aloysio Pinto; 17) “**Tu és o Sol**”, de Nepomuceno; 18) “**Trovas**”, de Celeste Maio Remi; e 19) “**Viola**”, de Branca Rangel e de Aloysio Pinto.

vastamente consagrados pelas músicas das modinhas. Juvenal Galeno, Firmino Cândido de Figueiredo, Antonio Bezerra, Xavier de Castro e vários outros viram seus versos errar de boca em boca ao som do piano e do violão sem que muitas vezes os cantores soubessem o nome do autor dos versos que cantavam.

A versatilidade poética de Juvenal Galeno encontra-se distribuída nas suas várias publicações. Por isso, observa Alencar (2019: 127) que

Nos *Prelúdios Poéticos* e nas *Lendas e Canções*, só uma parte dos poemas sugere um diálogo com a poesia popular declamada no Norte. Em sua maioria, ainda que se note a “unidade entre a música e a palavra”, os modelos que inspiraram Galeno eram aqueles da poesia romântica, que também tinha como proposta estética essa unidade.

Nessa perspectiva é que a parceria entre Nepomuceno e Galeno contempla os poemas “**O medroso de amor**”, “**Tu és o Sol**” e “**Ave Maria**” em Ré maior (1897) para coro feminino à capela a quatro vozes, “**Cativeiro**” (manuscrito inacabado, Petrópolis, 1896), “**Cantiga triste**” (manuscrito inacabado, Petrópolis, 1899) e “**A jangada**” (1920).

Os comentários sobre a cantoria nordestina e o aboio, a seguir, têm a finalidade de complementar o diálogo com Alberto Nepomuceno e seu parceiro, poeta Juvenal Galeno, em busca de evidenciar elementos estruturais que condensam seus legados.

2. Expressões vivas da palavra cantada

2. 1. Cantoria nordestina⁶

A cantoria nordestina, como uma das formas populares da manifestação artística musical, circunscreve-se, principalmente, à zona sertaneja da região. Entretanto, as contínuas migrações dos nordestinos que fogem das secas periódicas (longos períodos de estiagem) abriram espaço em outros pontos do Brasil. Embora, em todos os seus elementos constitutivos, seja parte da cultura rural, atualmente ela também pertence – de fato – à cultura urbana, na qual se encontra espalhada a tragédia do homem do campo nordestino. Seja nos garimpos do Norte ou nas indústrias do Sudeste e do Sul, as duplas de violeiros têm um público garantido. Essa situação vem ampliando, geograficamente, a atuação dos profissionais de cantoria. Portanto, foi no Nordeste, não sem razão, que se desenvolveu a disputa poético-musical denominada “cantoria-de-viola”, forjando uma arte que se configura como tipicamente regional.

A cantoria nordestina é, sem dúvida, o berço de várias vertentes da paisagem sonora do Nordeste tradicional. Além da cantoria propriamente dita, ela alimenta

⁶ Tema objeto de outras publicações da autora. Cf. Ramalho (2000a, 2001, 2002, 2003a, 2003b e 2020).

rabequeiros, aboiadores, emboladores, penitentes, pifeiros e demais componentes do “universo brincante” da região. Como se vê, os papéis interpenetram-se: o improviso cantado destaca-se como um dos elementos de unificação.

A cantoria estabeleceu a elaboração formal da poesia épica nordestina, afirma Ronald Daus (1982: 10). Assevera o autor que, já no século XIX, ela abrigava o repente e os poemas épicos. Estes complementavam a luta poético-musical dos repentistas, os quais acumulavam ambas as atividades. No início do século XX é que se deu a ascensão da poesia épica no Nordeste brasileiro, decorrente de sua divulgação impressa em folhetos, em detrimento da primazia do repente. Disso resultou uma primeira divisão de trabalho que favoreceu mais os poetas do que os cantadores. Àquela perda de prestígio no sertão, provocada pela ascensão dos folhetos, ocorreu, paralelamente, o despertar do interesse pelo improviso por parte de intelectuais da época⁷. Certamente, em razão desse fato, a cantoria continuou a ser divulgada. Gerações sucessivas de cantadores também têm demonstrado sua vitalidade mediante a revalorização de formas tradicionais e da incorporação de outras.

A cantoria, propriamente, é uma modalidade poético-musical⁸ que tem no **desafio** – luta poético-musical improvisada entre dois cantadores que se alternam – um de seus modos de representação. A oralidade e a efemeridade são traços fundamentais, que revelam o seu modo de elaboração imediato e autônomo, cuja propagação fica à mercê da memória auditiva do público ouvinte.

Na dimensão poética, essa forma de expressão artística compreende a organização das estrofes, principalmente, em versos de cinco, sete, dez e onze sílabas poéticas, com rimas e ritmo poético variáveis. Dentre as distintas estruturas estróficas, destacam-se a **sextilha**⁹ – considerada mais popular, cujas estrofes contêm versos de sete sílabas monorrimas – e as **décimas**, que comportam versos de sete ou dez sílabas, com maior destaque para as diferentes formas decassilábicas, a exemplo do **martelo** e de outros mais. Algumas delas contêm refrão (os motes), ou ainda estão presas a normas mais estritas – como no **galope soletrado**. A **sextilha** e as **décimas** permitem ao cantador demonstrar sua virtuosidade no ato de improvisar¹⁰.

⁷ Vejam-se obras de Juvenal Galeno, Sílvio Romero, Rodrigues de Carvalho, Pereira da Costa, Gustavo Barroso, Leonardo Mota e Câmara Cascudo.

⁸ Há controvérsias entre autores e repentistas quanto à definição de “cantoria”. Entre estes, as modalidades poéticas são consideradas gênero. Entre aqueles, a cantoria funde-se com a literatura de cordel. No meu entender, a cantoria tem características que lhe dão autonomia, tais como as toadas, os vários estilos de versificação, os motes a que recorrem os cantadores para expressar os diferentes momentos do evento. A **sextilha**, que, na norma culta, significa estrofe de seis versos, no âmbito do repente é considerada uma modalidade.

⁹ A **sextilha** tem uma conotação mais abrangente no âmbito da cantoria. Ela comporta tanto o significado da estilística – estrofe de seis versos setessilábicos – quanto uma forma de expressão poético-musical com regras próprias para a rima e a deixa (*leixa-prem*), e que se presta a determinados conteúdos: a louvação aos presentes, o desafio entre os parceiros etc.

¹⁰ Cf. Amâncio e Nobre (2020).

No âmbito musical, o repente comporta a toada que consta de uma linha melódica, geralmente inserida no contorno escalar de uma oitava, submetida à rítmica do verso. Não é rígida quanto à determinação dos intervalos musicais, permitindo aos cantadores derivações dentro do próprio contorno melódico. Sua reprodução nunca é idêntica entre os próprios parceiros. A toada tem um papel significante: ela destaca o poema. Ela nasce, geralmente, do ritmo das palavras. Ritmo e conteúdo dos versos representam algumas das características incipientes para o processo de criação da toada. Além disso, desempenha a função de elemento unificador de cada repente. É, primordialmente, canto declamado de uma dupla de repentistas, que também se acompanha na viola, conservando a tradição dessa unidade entre música e poesia. Portanto, no improviso dos cantadores encontram-se matrizes de nosso recitativo. Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, já nos alerta de que a rítmica oratória é um procedimento comum à música brasileira tradicional (ANDRADE, 1972: 31 e 36):

Ora, esses processos de rítmica oratória, desprovida de valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu. Se deu pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódia das músicas ameríndias, também constante nos africanos aqui. [...] Muitos dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando à quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos. O cantador aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos de vista a que a gente chama de **Tempo**, mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamada **compasso**. E pela adição de **tempos**, tal e qual fizeram os gregos na maravilhosa criação rítmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeus ocidentais com o compasso, o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos (alguns antiprosódicos até) sem nenhum dos elementos dinâmogênicos da síncopa e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto (no geral fim da estrofe ou refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palavra) que para ele não provem duma teorização mas é de essência puramente fisiológica. [...] São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada têm com o conceito tradicional da síncopa e com o efeito contratempado dela. Criam um compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música brasileira (grifos do autor).

Além da toada, a disputa poética requer a presença do instrumento acompanhante: tradicionalmente, a rabeça ou a viola de seis cordas duplas, ou mesmo o violão adaptado.

Como evento, a cantoria mantém uma contínua relação intersubjetiva de cantadores e público. Contínua, porque a atmosfera ideal para a criação do improviso cantado é a atuação participativa do público ouvinte, geralmente, familiarizado com essa arte. É do público ouvinte que emergem os apologistas (ou seja, aqueles que representam os principais articuladores de cantorias) e os futuros cantadores.

A palavra versificada, embalada na toada, representa um modelo de sistema social vivo que comporta elementos distintos com papéis definidos. O triângulo que se constitui – a partir das relações entre cantadores, apologistas (mediadores) e público ouvinte – dá vida ao repente. Os profissionais do repente contam cantando, ao seu público, tanto os eventos do seu mundo real quanto as fantasias que povoam sua imaginação. Cada evento é um ato criativo. O ato de improvisar em cantoria produz uma nova obra poética enriquecida pela toada que se constitui em mais uma variante musical das muitas toadas arquetípicas. A memória, a sensibilidade auditiva, a habilidade na arte do repente são seus principais instrumentos de criação.

A importância dessa memória coletiva, da qual fazem uso seus porta-vozes, denota a dimensão conservadora da cantoria, ou seja, a reiteração de seus elementos de identificação expressos, principalmente, na manutenção das normas poéticas já estabelecidas para o improviso – a organização silábica, a distribuição interna dos acentos poéticos, a estruturação estrófica, a disposição das rimas, a presença ou não dos refrões, a adequação dos estilos a conteúdos específicos –, na presença dos arquétipos melódicos de algumas toadas e no modo de se apresentarem em público – o gestual e a emissão vocal, por exemplo. E o presente representa a sua flexibilidade diante das mudanças, ocorridas na sociedade, que lhe afetam diretamente.

Pode-se pensar sobre possíveis razões para a compreensão estética, não somente da cantoria nordestina, mas de outras formas de expressão artística com resíduos de oralidade: trata-se de procedimentos criativos que se forjam no fazer, utilizando-se de ferramentas recorrentes – principalmente fórmulas poéticas e musicais –, instrumentos que contribuem tanto para conservar a tradição quanto para adaptar a novos contextos, em eventos renovados. As culturas populares hoje têm ainda a particularidade de nos oferecerem um laboratório vivo de expressões de uma certa canção primordial nascida da oralidade. É nossa tarefa levar em conta esse modo de pensar específico.

Na cultura do Nordeste brasileiro, a cantoria, como um de seus elementos centrais, sobrevive e se adapta e, conseqüentemente, contribui para a sobrevivência de sua população. Com efeito, cada vez mais, fica, para mim, assente o fato de que a cantoria não significa, como outrora, apenas uma das unidades representativas da arte popular profundamente imbricada no todo social, porquanto experimenta célere processo de encaminhamento para sua autonomia, obtendo identidade no concerto da arte da cultura moderna, a despeito de grandes figurações das novas tecnologias.

O cantador, explicitado em publicação anterior (RAMALHO, 2000a: 118), é o protagonista da história do Nordeste brasileiro. É o informante de seu povo, o crítico das injustiças sociais, o baluarte da moral tradicional, o tradutor das ocorrências que ultrapassam os limites do sertão, transformando no linguajar comum o que vem acontecendo no resto do mundo. Mesmo a presença da rádio e da televisão não substituem a versão dos poetas repentistas. As pessoas ainda prosseguem com a idéia reforçada de que ele é o melhor analista da sociedade, sob o prisma empírico, sendo, muitas vezes, fonte mais fidedigna do que outros meios de comunicação.

2. 2. O Aboio

Em outra publicação (RAMALHO, 2003a: 104), afirmou-se que o aboio é a expressão máxima do canto de trabalho do vaqueiro, na solidão da caatinga, à procura de suas reses. Esse canto desbravador do sertão povoou de melopeias os caminhos das boiadas, caminhos de idas e vindas, seja em busca de pasto, seja em direção às feiras ou na volta para as fazendas. Essas trilhas possibilitavam múltiplas trocas culturais e materiais.

As fazendas possuíam algumas particularidades que devem ser mencionadas. A força de trabalho humano exigida na atividade de vaqueiro era mínima se comparada ao trabalho da lavoura; os poucos indivíduos necessários se encontraram entre os caboclos – descendentes de europeu e indígena – que conheciam as veredas íngremes do sertão. A presença do negro era rara no sertão nordestino, e a ele se atribuía, geralmente, a prestação de serviços domésticos. As relações sociais entre fazendeiros e vaqueiros processavam-se menos rigidamente em comparação com as dos engenhos e desenvolviam-se numa atmosfera de confiança mútua. O fazendeiro tradicional vivia longe do curral e somente se fazia presente durante a apartação do gado, que acontecia uma vez por ano.

Tendo como referência central a figura do vaqueiro com seus aboios, a cultura específica construiu-se em torno das comunidades das fazendas. Pode-se enumerar publicações de pesquisadores que abordam a temática referente à cultura da pecuária, desde o Brasil colônia, a começar pelo relato de Antonil (1982: 202)¹¹, no início do século XVIII. O autor refere-se ao canto dos vaqueiros em suas jornadas: “Guiam-se indo uns adiante cantando, para serem desta sorte seguidos do gado, e outros vêm atrás das reses tangendo-as, e tendo o cuidado que não saiam do caminho e se amontoem”.

No romance *O sertanejo*, José de Alencar (1977) recria, em versão lírica e ficcional, o cotidiano das relações intersubjetivas dos personagens, tipos representativos do modo de viver na fazenda. Concebe uma poética ambientação para se referir ao aboiar:

Ainda retiniam as últimas badaladas das trindades, quando longe, pela várzea além, começaram a ressoar as modulações afetuosas e tocantes de uma voz que vinha aboiando.

Quem nunca ouviu essa ária rude, improvisada pelos nossos vaqueiros do sertão, não imagina o encanto que produzem os seus arpejos maviosos, quando se derramam pela solidão, ao pôr do sol, nessa hora mística do crepúsculo, em que o eco tem vibrações crebas e profundas. Não se distinguem palavras na canção do boiadeiro; nem ele as articula, pois fala ao seu gado, com essa outra linguagem do coração que entenece os animais e os cativa. Arrebatado pela inspiração, o bardo sertanejo fere as cordas mais afetuosas de sua alma, e vai soltando às

¹¹ André João Antonil, padre jesuíta italiano que residiu no Brasil, a convite do padre Antônio Vieira, e que escreveu uma das mais importantes obras literárias sobre a situação econômica da colônia no princípio do século XVIII, intitulada *Cultura e opulência do Brasil*.

auras da tarde em estrofes ignotas o seu hino agreste. A voz que aboiava naquele momento tinha um timbre forte e viril, que não perdia nunca, nem mesmo nas inflexões mais ternas e saudosas. Ainda quando sua melodia se repassava de suavíssimos enlevos, sentia-se a percussão íntima de uma alma pujante, que brandia às comoções do amor, como o bronze ferido pelo malho. O gado dos currais, que já se tinha acomodado e ruminava deitado, levantando-se para responder ao canto do aboiador, mugia não ruidosamente como pouco antes, mas quebrando a voz, em um tom comovido, para saudar o amigo (ALENCAR, 1977: 250-251).

O relato de José de Alencar delinea o ambiente propício para o ecoar do canto do aboiador. Numa terra erma, num deserto, o canto espalha-se com o vento, e seu ressoar perde-se na vastidão¹².

Como forma de expressão artística viva da paisagem sonora do sertão nordestino, o aboiador tem inspirado um expressivo número de músicos em várias de suas criações. Luiz Gonzaga¹³, por exemplo, incorporou em seu repertório um canto de aboiador transformado na toada “**Aboio apaixonado**” (1956)¹⁴. No campo da religiosidade, o aboiador penetra nos principais rituais. Nos idos de 1965, por ocasião do *I Festival de Folclore*, realizado pela Universidade Federal do Ceará (UFC), a audição de aboiadores do Ceará estimulou a professora e compositora cearense, Vanda Ribeiro Costa, a utilizar cantos de aboiador como motivo musical para sua missa em vernáculo, intitulada *Louvação: missa breve do Sertão* (2005).

O aboiador, contam os vaqueiros de Canindé-CE e Caridade-CE, contempla várias funções: “para chamar vaca parida, para conduzir a boiada, para a retirada (a rês encaretada)”¹⁵. A música que se processa na lida com o gado é um tipo específico de comunicação lírica com as reses, na qual os sons legíveis da fala são entremeados de

onomatopeias em melismas que se estendem a céu aberto. O aboiador festivo é aquele improvisado em versos, cuja mostra nos é dada no repente do vaqueiro Zé Marçal (Fig. 1):



Fig. 1: Aboio versificado, do vaqueiro Zé Marçal. (Brasil e Hernandez: 1999).

Ê Boi!¹⁶

O sol quando vem saindo, ele traz uma manhã bela
Você aboiador no curral depois nós abre a cancela
E a filha do fazendeiro vem já olhar na janela

No tempo que era menino eu cantava de camisão
Papai me tratou botar um mês de educação
Mas o que eu pedi a ele: chapéu de couro e gibão

Minha idade foi crescendo e eu nesta profissão
Meu transporte é um cavalo, minha roupa é um gibão
E o meu perfume é a flor da campina do sertão.

Tanto a cantoria quanto o aboiador constituíram-se fontes de inspiração para Alberto Nepomuceno na concepção de algumas canções, principalmente aquelas vinculadas à lírica de Juvenal Galeno.

¹² O mestre Câmara Cascudo nos oferece rico testemunho de suas pesquisas sobre a cultura sertaneja do Nordeste. Para a sua obra *Vaqueiros e cantadores*, o maestro pernambucano Waldemar de Oliveira contribuiu com algumas transcrições de toadas relativas ao ciclo do gado – cantos de boi e modalidades de repente. Mas é Mário de Andrade o primeiro autor que realiza um vasto registro em partituras do cancionário tradicional, incluindo o Ceará, publicado em suas obras *Ensaio sobre a música brasileira* e *As melodias do boi e outras peças*. Toda a abrangência das obras antes citadas constitui, certamente, o alicerce para a pesquisa, favorecendo a compreensão das diversidades e dos pontos recorrentes na expressão da cultura musical cearense. Sobre a cultura do vaqueiro no Ceará, do que se documentou ultimamente, constam um registro fonográfico da Fundação Nacional de Artes (Funarte) realizado pelo musicólogo cearense, radicado no Rio de Janeiro, Aloysio de Alencar Pinto; o material que dá suporte à Exposição do Vaqueiro no Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura; o filme em curta metragem produzido por Tibico Brasil e Margarita Hernandez; além de uma reportagem do professor Gilmar de Carvalho, publicada no *Diário do Nordeste* (CARVALHO, 2003).

¹³ Ver no cancionário de Luiz Gonzaga, “**Aboio apaixonado**”, “**Boiadeiro**” e “**Feira de gado**” (RAMALHO 2000b: 93, 97 e 108).

¹⁴ Trecho publicado em Ramalho (2000b: 60).

¹⁵ In *Uma Nação de Gente*. Filme produzido por Tibico Brasil e Margarita Hernandez nas Fazendas São Pedro (Canindé) e Lages (Caridade), em 1999.

¹⁶ Versos em terceto do vaqueiro José Ferreira da Cruz – conhecido como Zé Marçal –, introduzindo o filme *Uma Nação de Gente* produzido por Tibico Brasil e Margarita Hernandez nas Fazendas São Pedro (Canindé) e Lages (Caridade), em 1999. Optei pela transcrição de um trecho – que não reflete a riqueza do canto na sua totalidade, o qual apresenta variações a cada repetição da melopeia. Devo ressaltar que as transcrições musicais dos aboiadores inseridos neste texto foram por mim realizadas, com permissão formal dos cineastas.

3. Três canções de Alberto Nepomuceno e Juvenal Galeno

É evidente o interesse na musicalidade de nossa língua, proclamado por Nepomuceno em seus depoimentos registrados anteriormente. Outros autores, como Mário de Andrade, Bruno Kiefer e Dante Pignatari também corroboram essa mesma ideia.

Bruno Kiefer (1973: 39-48) cunha o termo “melodia embrionária” para se referir ao idioma falado, que se explica por uma ligação próxima entre a entoação da melodia e a da fala. Assevera o autor que se trata de uma das principais características que identificam aqueles compositores mais espontâneos, os quais produzem uma música que nasce, geralmente, do ritmo e do conteúdo dos versos. Portanto, ritmo e conteúdo representam algumas das características incipientes para o processo de criação da canção!

São palavras de Kiefer (1973: 44): “Cada língua tem a sua própria estrutura melódico-embrionária. Já existe nela, portanto, o germe de uma música que expressa a alma do povo”.

Nepomuceno percebe a “melodia embrionária” da nossa língua e vai buscá-la na voz do povo para fazer uso nas canções em vernáculo. Em várias delas, constata-se a primazia do canto declamado ou mesmo a supremacia da palavra no contexto melódico que leva o intérprete a superar a soberania do compasso.

Mais recentemente, Pignatari (2015: 18-19) reafirma a ideia da musicalidade de nossa língua, impregnada em Nepomuceno:

A idéia principal, minha tese fundamental, de que Nepomuceno valeu-se da musicalidade inerente ao idioma para flexionar a linguagem musical europeia e, assim, criar música brasileira, surgiu em primeiro lugar, ainda que de forma nebulosa, do episódio descrito na “Reminiscência”. Este processo de abrasileiramento da linguagem musical por meio do idioma falado e cantado é, ao mesmo tempo, evidente à audição e extremamente elusivo, quando tentamos apontar com precisão para o mecanismo, operando em um determinado trecho de música. De alguma maneira, essa “musicalidade nacional”, absorvida pelo compositor durante a infância e a juventude, é vertida de forma difusa e generalizada nas ambientações dos textos em português.

Faz sentido a escolha do compositor pelo poeta cearense Juvenal Galeno como principal parceiro de parte do seu repertório de canções, aquele que mais revela matrizes do “sotaque” da tradição. Senão vejamos nas três canções a seguir, que comprovam essa afirmação: “**Medroso de amor**”, “**Tu és o Sol**” e “**A jangada**”¹⁷.

¹⁷ As partituras utilizadas para este estudo estão publicadas em Pignatari (2004).

3. 1. “Medroso de amor”

“**O medroso de amor**”¹⁸ (título do original de Galeno) consta de três estrofes, de estruturação idêntica, concebidas com sete versos (sétima ou heptástico) heterorrítmicos¹⁹. Alternam-se versos de sete sílabas poéticas com trissílabos (versos 3 e 4). Notam-se elementos da dicção romântica expressos no requinte do conteúdo, na métrica diferenciada dos versos, na utilização do vocativo “Oh!”, nas reticências e exclamações²⁰ (Fig. 2).

Nepomuceno se deixa impregnar pela espontaneidade da fala expressa nos versos de Galeno. Ele segue o ímpeto do poeta, transmitindo musicalmente o receio do protagonista apaixonado. Toma certas liberdades: no título, elimina o artigo “o” do início; duplica versos para dar ênfase a algum trecho ou vocábulo; troca palavras, como se observa no primeiro verso da segunda estrofe, quando substitui a palavra “olhes” para “fites”. Ademais, muda a posição de versos, como ocorre na terceira e última estrofe (Fig. 2). Torna-se, portanto, um coautor do poema.

¹⁸ O poema “**O medroso de amor**”, publicado inicialmente no fascículo de nº 8 (25 de fevereiro de 1872) do tabloide *Lyra cearense*, está inserido na segunda parte da obra *Lendas e canções populares* (SECULTE/CE, 2010).

¹⁹ Heterorrítmicos são versos que não apresentam uniformidade de acentos (AZEVEDO, 1997: 14 e 110). Como canção – **Medroso de Amor** op. 17, nº 1: voz média e piano. Paris, 1894. Texto em português de Juvenal Galeno – teve sua estreia a 4 de agosto de 1895 – Rio de Janeiro – Instituto Nacional de Música. Intérpretes: Leopoldo Noronha (canto) e Alberto Nepomuceno (piano). Edição Vieira Machado & Cia. Duração 4’00. Em sua versão orquestral, o autor deu outro título à obra: “**Moreninha**” (CORRÊA, 1985: 15). Versão da letra, segundo publicação de Pignatari (2004: 118-120).

²⁰ O pesquisador Edilson Lima também reconhece traços modinheiros na canção “**Medroso de amor**”. Comunicado in III SIRIM UECE/CNPq/PORTO IRACEMA DAS ARTES. Fortaleza:10 ago. 2020.

Original de Juvenal Galeno

O medroso de amor

Moreninha, não sorrias
Com meiguice, com ternura;
Este riso de candura
Não desfolhes...
Não sorrias!
Que eu tenho medo d'amores,
Que só trazem desventura!

Moreninha, não me olhes,
Como agora apaixonada;
Este olhar — toda enlevada —
Não desprezilas.
Me não olhes!
Pois que assim derramas fogo
Em minh'alma regelada!

Moreninha! vai-te embora...
Com teus encantos maltratas;
Eu fui martyr das ingratas
Quando amei...
Oh, vai-te embora!
Hoje fujo das mulheres
Com medo das insensatas!

Versão de Alberto Nepomuceno

Medroso de amor op. 17, nº 1

Moreninha,
não sorrias com meiguice,
Com ternura;
Não sorrias com meiguice
Este riso de candura não desfolhes...
Não sorrias!
Que eu tenho medo de amores,
Que só trazem desventura.

Moreninha, não me fites como agora.
Apaixonada,
Não me fites como agora
Moreninha
Este olhar — toda enlevada — Não desprezilas.
Me não fites!
Pois que assim derramas fogo
Em minh'alma regelada!

Moreninha,
Moreninha vai-te embora...
Com teus encantos maltratas;
Moreninha vai-te embora...
Eu fui mártir das ingratas
Quando amei...
Oh, vai-te embora!
Hoje fujo das mulheres
Pois fui mártir das ingratas

Fig. 2: Letra de “O medroso de amor” nas versões de Nepomuceno (PIGNATARI, 2004: 119-120) e Galeno (2010: 422-423).

Nepomuceno estrutura a canção na forma A-A²-A³, sempre em andamento *presto*, como podemos observar na figura 3 abaixo:

A		A²		A³	
c.1-9		c.17-24	c.25-31	c.32-39	c.40-47
c.10-16					
Dm [...] Em	Dm [...] Dm	Dm [...] Em	Em [...] Dm	Dm [...] Em	Dm [...] Dm

Fig. 3: Macroestrutura da canção “Medroso de amor” (PIGNATARI, 2004: 118-120).

O acompanhamento do piano introduz – nos dois compassos iniciais – o cromatismo da melodia suplicante do cantor, contracenando em contraponto, numa rítmica agitada pelo recurso de valores rítmicos em contratempo que reforçam a atmosfera afetiva do “eu

lírico”. Além disso, faz-se notar o intrigante jogo de sons cromáticos – Sol-Sol suspenso – entre o canto e o piano, que, pela insistência do compositor nas repetições das partes A, A² e em outras estruturas harmônicas no decorrer da peça, deve ser intencional (Fig. 4):



Fig. 4: “Medroso de amor”: trecho dos compassos iniciais.

Observe-se seu domínio sobre o poema, tratando com esmero a métrica de algumas palavras, como se pode verificar no emprego da figura rítmica para expressar o termo “Moreninha” (comp. 3), uma expressão lastimosa em cromático descendente, quase uma súplica declamada, inserida na figura rítmica que reforça a inflexão do falar.

Assim, vejamos na figura 5 abaixo:



Fig. 5: “Medroso de amor”: trecho com a palavra “Moreninha” (comp. 3).

Do ponto de vista da harmonia, a canção não é tão simples. No tom de Ré menor, o piano prepara a presença do canto em dois compassos introdutórios que se repetem quando o/a cantor/a anuncia o primeiro verso. São quatro compassos em movimento cadencial suspensivo (I-V), que resolve no primeiro tempo do 5º compasso. Segue em prolongamento sequencial de quartas no baixo, passando pelo IV-VII-III-VI-II-V graus, precedidos dos respectivos Vou VII, para atingir o clímax (I-V) no final do primeiro período (comp. 8), precedido, desde o compasso nº 6 – no IV grau de Sol menor, seguido do VII grau do tom principal (Dó) por um movimento sequencial de quartas no acompanhamento da mão esquerda do piano. No compasso nº 9, o piano ecoa o final da frase antecedente do cantor (Fig. 6):



Fig. 6: “Medroso de amor”: trecho dos comp. 8-9 (PIGNATARI, 2004: 118).

Segue o baixo em quartas Ré-Sol/Dó-Fá, para alcançar o encadeamento “Si bemol-Dó suspenso” – respectivamente VII e III do V grau do tom principal, finalizando a seção A (comp. 15).

Volta o piano com os mesmos elementos da introdução dos dois compassos iniciais, embora mantenha apenas um compasso de reminiscência no seu bordão em Ré e o seguinte com os acordes I-V, num interlúdio que prepara a segunda estrofe. Um item extra, nesse acompanhamento do final de frase (comp. 15), é a presença da terça do acorde no acompanhamento. Destaque-se a leve variante da melodia, no 20º compasso (sílabas iniciais da palavra “apaixonada” em relação ao mesmo trecho da seção A correspondente a “com ternura”; o acréscimo da figura referente ao termo “moreninha”, no compasso 24 dessa seção A’, preenchendo o canto da mão direita do piano. Note-se, ainda, a modificação rítmica no canto (comp. 25), recurso utilizado pelo compositor para adaptar a letra à melodia; e mais uma modificação melódica no compasso nº 28, na qual todo o trecho se apresenta a uma segunda maior descendente, embora o contorno harmônico se mantenha. A seção A’ é idêntica à A.

Evidenciam-se *appoggiaturas* constantes e cromatismos descendentes, como componentes idiomáticos do caráter da peça em questão. Esses elementos denotam a intenção do compositor de preservar a expressão declamatória do poema de Galeno.

3.2. “Tu és o Sol”²¹

Em “Tu és o Sol”, observa-se também a primazia do canto declamado. Uma ode à pessoa amada, na figura do astro rei. Originalmente, a canção era intitulada “Tu e eu”. O poema contempla três estrofes em octossílabo heterorrítmico. A primeira estrofe contém versos em decassílabos (versos 1-2-8) e em trissílabos (versos 3-4-6-7). A segunda e terceira estrofe são isorrítmicas, com versos em tetrassílabo.

²¹ Cf. Galeno (1872: 106-107). “Tu és o Sol”, op. 14, nº 2: voz média e piano com texto em português de Juvenal Galeno teve sua estreia a 4 de agosto de 1895 – Rio de Janeiro – Instituto Nacional de Música. Intérpretes: Camila da Conceição (canto) e Alberto Nepomuceno (piano). Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & Cia.; São Paulo: Editorial Mangione S.A. Duração 2’30. In: CORRÊA, S. A. 1985: 15. O escritor Edigar de Alencar insere esta canção no seu livro *A modinha cearense* (1967).

Nepomuceno estrutura a canção em A (1ª estrofe) - B (2ª e 3ª estrofes) - A’ (retorno da 1ª estrofe) (Fig. 7):

A	B		A’
c.1-11	c.11-20	c.21-28	c.29-41
Gb [...] Ebm	Ebm [...] Abm	Gb/Db [...] Db7	Gb [...] Gb

Fig. 7: Macroestrutura da canção “Tu és o Sol” (PIGNATARI, 2004: 112-117).

Em Sol bemol maior, a peça evolui na primeira estrofe – seção A, compassos 1 a 11 – crescendo em intensidade e altura, na voz do/a cantor/a. O acompanhamento virtuosístico do piano, em arpejos, favorece a atmosfera eufórica do poeta apaixonado. O recurso a tonalidades vizinhas, através de sequências do ciclo das quintas, intensifica a tensão que se direciona ao clímax no 9º compasso, para depois decair a melodia nos dois compassos seguintes. Entretanto, o compositor não finaliza na tonalidade principal. Conduz à resolução de engano – Mi bemol menor. A partir do compasso 12, inicia-se a parte B, que apresenta duas subseções. Na primeira – até o compasso 20 –, o canto dialoga em contraponto com a voz do piano, quando o poeta se refere a seu estado de espírito antes e depois de se sentir “iluminado” pelo surgimento da amada (estrofe 2). Um detalhe: a mudança da barra de compasso – 18, para 2/4 – a fim de acomodar o último verso da 1ª subseção de B.

Na segunda subseção de B – compasso nº 21 –, observa-se outro clima musical, pela mudança no acompanhamento do piano, agora em trêmulos – diante do canto de cunho mais arrebatado em função da emoção contida nos versos –, que se caracteriza pela utilização de sequências melódicas apoiadas em harmonias entre tons vizinhos. Um dado interessante: toda essa segunda subseção de B contém uma nota pedal – a fundamental do acorde de Ré bemol maior (o 7º grau de Mi bemol menor) – elemento de ligação para o retorno à parte A’, em Sol bemol maior, já que Ré bemol é o 5º grau da tonalidade principal da peça (Fig. 8):



Fig. 8: “Tu és o Sol”: trecho da subseção de B (comp. 21-23) Pignatari (2004:115).

A' é semelhante à seção A, com o acréscimo do verso inicial – “Tu és o Sol” – para finalizar de modo brilhante, aclarado pelo do sentido ascendente da melodia cantada a uma 8ª acima. Seguem-se dois compassos arpejados do piano, confirmando a tonalidade.

Percebe-se, nessa peça, a liberdade de expressão do poema cantado, conforme mencionado anteriormente. Nepomuceno, mais uma vez, deixa-se conduzir pela musicalidade dos versos de Juvenal Galeno. Essa ocorrência condiz com a observação de Bugalho (2001: 306) que respalda a hipótese de que “musicar um poema é recriar em música (dos músicos), o que já possui música (a da poesia)” (Fig. 9):

Original de Juvenal Galeno (1872) Tu e eu	Versão de Alberto Nepomuceno (1894) Tu és o Sol op. 14 nº 2
Tu és o sol! Das regiões etéreas À terra envias tua luz benéfica... É seu calor É teu amor... Seus lindos raios — teus olhares vívidos; E teu sorrir, O seu fulgir, De vernais alvas, entre a densa névoa;	Tu és o sol! Das regiões etéreas À terra envias tua luz benéfica... e seu calor é teu amor... seus lindos raios, teus olhares vívidos e teu sorrir, o seu fulgir, de vernais alvas, entre a densa névoa;
E eu, no páramo, Planta gelada, Triste, misérrima, Abandonada! Quando raiaste Tu me salvaste, A vida deste-me Afortunada.	E eu, no páramo, planta gelada, Triste, misérrima, abandonada! Quando raiaste, tu me salvaste, a vida deste-me afortunada.
E, pois, em êxtase... Qual gira-sol, Pra ver-te volto-me Dês do arrebol... Que és o meu dia, Minha alegria... Sou planta gélida, Tu és o sol.	E, pois, em êxtase... Qual girassol, Pra ver-te volto-me Desde'o arrebol... Que és o meu dia, minha alegria... sou planta gélida,
	Tu és o sol! Das regiões etéreas À terra envias tua luz benéfica... É seu calor é teu amor... Seus lindos raios, teus olhares vívidos E teu sorrir, O seu fulgir, de vernais alvas, entre a densa névoa, tu és o sol!

Fig. 9: Letra de “Tu és o Sol”, nas versões de Galeno (1872: n.p.) e Nepomuceno (PIGNATARI, 2004: 112-117).

4. “A jangada”, de Nepomuceno e de Galeno

“A jangada”, poema concebido em sextilhas; pode-se dizer que no formato de quadra e refrão de dois versos (Fig. 16). São versos isossilábicos e, na maioria, isorrítmicos. Como me referi antes, integra a primeira parte da obra de Juvenal Galeno, *Lendas e canções populares* (1865). Revela uma estruturação estrófica voltada para a poesia popular.

Última criação de Alberto Nepomuceno, é seu modo de aboiar num canto de despedida. O compositor elaborou essa canção fazendo uso de oito das nove estrofes. Omite a de número sete. Constrói a peça juntando as estrofes duas a duas, mantendo o refrão apenas no final da nova estruturação. Assim, transforma a sextilha em décima.

Concebe uma estrutura musical em forma A-A' (Fig. 10), com introdução do instrumento piano. A seção A consta de dois períodos simétricos com duas frases, cada um deles abrangendo uma das estrofes. O refrão vai ocorrer ao final de cada dupla de estrofes, como já mencionado. Introduz a interjeição “Ah!” como elemento de ligação entre as seções – tanto entre A e refrão quanto para preparar o *Ritornelo*. A linha melódica da primeira frase do canto (comp. 5-8) desenrola-se, inicialmente, em graus conjuntos descendentes, a lembrar o modelo de toada nordestina, que apresenta esse desenho como padrão majoritário. Sua concepção é quase um recitativo, numa perfeita supremacia do texto poético à melodia.

Introdução	A	A'
c.1-4	c.5-21-24	c.25-31
Fá eólio	Fá frígio V/V	Fá lídio

Fig. 10: Macroestrutura de “A jangada”.

A peça tem armadura de Fá menor, embora não se configure como peça tonal com as implicações de resolução dos acordes. O compositor recorre à harmonização livre de tensões, ao sabor dos apoios da melodia, mantendo um só padrão rítmico de acompanhamento. O arcabouço harmônico chama atenção pela presença de três modos, em sua elaboração. De início, pode-se constatar, na introdução de quatro compassos, a presença do modo Fá eólio (Fig. 11):



Fig. 11: “A jangada”: trecho comp. 1. (PIGNATARI, 2004:273).

O primeiro período de duas frases assimétricas encontra-se no modo de Fá frígio (comp. 5-24), embora apareça, entre os compassos 21 e 24 o acorde de Sol Maior – a fundamental do V/V grau de Fá – preparando o refrão (comp. 25-31). É importante lembrar que o primeiro tetracorde descendente em Fá frígio, aqui destacado na melodia, enquadra-se no âmbito da “inflexão frígia”, sinalizando uma sutil referência à presença da morte (KIMMEL, 1980: 47) (Fig. 12):



Fig. 12: “A jangada”: trecho comp. 5-8 (PIGNATARI, 273) e Galeno (2010: 136. 137).

A atenção do ouvinte é encaminhada para o surgimento de outro evento, inesperadamente anunciado pelo acorde de Sol Maior que conduz ao refrão (comp. 21-24). O destaque dado ao refrão é o surgimento do Fá lídio, no qual se espraia o movimento melódico característico da música de tradição oral nordestina. Aqui, percebe-se o aboiar de Nepomuceno (Fig. 13):



Fig. 13: “A jangada”: trecho comp. 25-26 (PIGNATARI, 2004: 274).

O canto de aboio no refrão é a rememoração do passado; o devaneio que traz de volta outro tempo histórico-musical vivenciado na infância e juventude do compositor! (Fig. 14 e Fig. 15):



Fig. 14: Aboio versificado (trecho), de Vaqueiro Zé Marçal, (Brasil e Hernandez: 1999).



Fig. 15: “A jangada”, aboio de Nepomuceno [trecho transposto para Dó] (PIGNATARI, 2014: 25-28)

Versão de Juvenal Galeno (2010)

Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?
Tu queres vento de terra,
Ou queres vento do mar?
Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?

Aqui no meio das ondas,
Das verdes ondas do mar,
É como que pensativa,
Duvidosa a bordejar!
Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?

Saudade tens lá das praias,
Queres n'areia encalhar?
Ou no meio do oceano
Apraz-te as ondas sulcar?
Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?

Sobre as vagas, como a garça,
Gosto de ver-te adejar,
Ou qual donzela no prado
Resvalando a meditar:
Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?

Se a fresca brisa da tarde
A vela vem te oscular,
Estremeces como a noiva
Se vem-lhe o noivo beijar:
Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?

Quer sossegada na praia,
Quer nos abismos do mar,
Tu és, ó minha jangada,
A virgem do meu sonhar:
Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?

Se à liberdade suspiro,
Vens liberdade me dar;
Se fome tenho — ligeira
Me trazes para pescar:
Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?

Versão de Alberto Nepomuceno (1920)

Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?
Tu queres vento de terra,
Ou queres vento do mar?
Aqui no meio das ondas,
Das verdes ondas do mar,
É como que pensativa,
Duvidosa a bordejar! Ah!
Minha jangada de vela,
Que vento queres levar? Ah!

Saudade tens lá das praias,
Queres n'areia encalhar?
Ou no meio do oceano
Apraz-te as ondas sulcar?
Sobre as vagas, como a garça,
Gosto de ver-te adejar,
Ou qual donzela no prado
Resvalando a meditar:
Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?

Se a fresca brisa da tarde
A vela vem te oscular,
Estremeces como a noiva
Se vem-lhe o noivo beijar:
Quer sossegada na praia,
Quer nos abismos do mar,
Tu és, ó minha jangada,
A virgem do meu sonhar:
Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?

A tua vela branquinha
Acabo de borriçar,
Já peixe tenho de sobra,
Vamos pra terra aproar:
Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?

Ai, vamos, que as verdes ondas,
Fagueiras a te embalar,
São falsas nestas alturas
Quais lá na beira do mar:
Minha jangada de vela,
É tempo de repousar!

A tua vela branquinha
Acabo de borriçar,
Já peixe tenho de sobra,
Vamos pra terra aproar:
Ai, vamos, que as verdes ondas,
Fagueiras a te embalar,
São falsas nestas alturas
Quais lá na beira do mar:
Minha jangada de vela,
É tempo de repousar!

Fig. 16: Letra de "A jangada" nas versões de Galeno, (2010: 136-138) e Nepomuceno (Pignatari, 2004: 273-276).

Considerações finais

Neste capítulo, procurou-se evidenciar as interrelações contidas num determinado repertório poético-musical de cunho erudito com expressões da cultura poético-musical da tradição oral nordestina. Contracenaram o compositor cearense Alberto Nepomuceno e o poeta, também cearense, Juvenal Galeno, juntamente com a produção coletiva de cantadores e vaqueiros aboiadores.

Ouvindo a mostra da paisagem sonora do sertão nordestino, constata-se que o repertório cultural, embora sofra transformações, continua presente. A propósito disso, a canção "Medroso de amor" (1894, Nepomuceno e Galeno) evoca "Vem morena" de Luiz Gonzaga e Zé Dantas (1950), cuja veiculação ainda sensibiliza os ouvintes. O termo "vem, morena" tem a mesma configuração rítmica do vocábulo "moreninha" contido em "Medroso de amor".

Desse modo, a pergunta sobre a fonte na qual beberam Zé Dantas (médico compositor) e Luiz Gonzaga torna-se dispensável.

Referências

A ÓPERA NACIONAL. Entrevistado: Alberto Nepomuceno. *A Época Teatral*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1917.

ABREU, João Capistrano de. *Caminhos antigos e o povoamento do Brasil*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

ABREU, João Capistrano de. *Capítulos de história do colonial e os caminhos antigos e o povoamento do Brasil*. 2. ed. Brasília: Editora UnB, 1982.

ALENCAR, Edigar de. *A modinha cearense*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

ALENCAR, José de. *O sertanejo*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Instituto Nacional do Livro, 1977: p. 177-361.

ALENCAR, Manoel Carlos Fonseca de. *A cultura popular sertaneja: literatura, oralidade e experiência em Juvenal Galeno*. Curitiba: Appris Editora, 2019.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades, 1987.

ANTONIL, João André. *Cultura e opulência do Brasil: 1711*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1982. (Coleção Reconquista do Brasil).

AZEVEDO, Sânzio. *Literatura cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.

AZEVEDO, Sânzio. Romantismo e realismo no livro de estreia de Juvenal Galeno. In: *Aspectos da literatura cearense*. Fortaleza: PROED/UFC/ACL, 1982. p. 219-228.

AZEVEDO, Sânzio. *Para uma teoria do verso*. Fortaleza: Edições UFC, 1997.

AZEVEDO, Sânzio. Prelúdios poéticos: romantismo e realismo. In: GALENO, Juvenal. *Prelúdios poéticos*. Fortaleza: Secult/CE, 2010. p. 15-21.

BÓIA, Wilson. *Ao redor de Juvenal Galeno*. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1986.

BUGALHO, Sérgio. O poema como letra de canção: da música da poesia à música dos músicos. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras/CNPq, 2001.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 1984.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda.; São Paulo: USP, 1984.

CARVALHO, Gilmar. A rainha vaqueira. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, Caderno 3, 3 fev. 2003

CASTRO, José Liberal de. Alberto Nepomuceno e o Ceará. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, n. 109, p. 331-332, 1995.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música/Projeto Memória Musical Brasileira, 1985.

DAUS, Ronald. *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste*. Trad. Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

GALENO, Juvenal. Lyra Popular-Novas Lendas e Canções (1866-1872). In: *Lyra cearense*. ano I, v. 1, n. 4. Fortaleza: Typ. Commercio, 28 jan. 1892. p. 32.

GALENO, Juvenal. Lyra íntima: folhas do coração. In: *Lyra cearense*. anno I, v. 1, n. 10. Fortaleza: Typ. Commercio, abril 1872. p. 106-107.

GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Fortaleza: Secult/CE, 2010a. (Juvenal Galeno: obra completa)

GALENO, Juvenal. *Lira cearense*. Fortaleza: Secult. 2010b. (Juvenal Galeno: obra completa). Disponível em <https://www.secult.ce.gov.br/2013/01/11/casa-de-juvenal-galeno-2/> Acesso em: 10 jan. 2023.

GALENO, Juvenal. História deste livro: prólogo da primeira edição. Datado de 01.06.1864. In: *Lendas e canções populares*. Fortaleza: Secult/CE, 2010c. (Juvenal Galeno: obra completa) Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/2013/01/11/casa-de-juvenal-galeno-2/> Acesso em: 10 jan. 2023.

GONDIM, Linda Maria de Pontes. *Uma dama da Belle Époque de Fortaleza*: Maria de Lourdes Hermes Gondim. Fortaleza: Editora Gráfica LCR, 2001.

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento/MEC, 1973.

KIMMEL, William. The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music. *College Music Symposium*, v. 20, issue 2, p. 42-76, fall 1980. Available in: <http://www.jstor.org/stable/40374079>. Access in: Sep. 27, 2022. Access in: 12 jan. 2023.

LIMA, Edilson. Conferência. in III SIRIM UECE/CNPq/PORTO IRACEMA DAS ARTES. Fortaleza: 10 ago. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-6CQx-ZG1d8&t=1205s>. Acesso em: 12 jan. 2023.

NEPOMUCENO, Alberto. Carta ao barão de Studart, [s.l.], [s.d.]. O Hino do Tricentenário. *A República*, Fortaleza, 29 jul. 1903.

PAIVA, Manoel de Oliveira. Dona Guidinha do Poço. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993. p. 6-162.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PIGNATARI, Dante. *Alberto Nepomuceno: canções para voz e piano*. São Paulo: Edusp, 2004.

PIGNATARI, Dante. *Canto da língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira*. São Paulo: Edusp, 2015.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000a.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: proposta de um novo enredo para o metro cantado*. Tese (Concurso para Prof. Titular em Musicologia) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza: 2001.

RAMALHO, Elba Braga. Cultura oral em novos estudos: a cantoria nordestina. *O Público e o Privado*, Fortaleza, n. 1, p. 7-30, jan./jun. 2003a.

RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2000b.

RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão. Luiz Gonzaga: A Poetic and Musical Synthesis of the Sertão*. 2. ed. Fortaleza: Impressão Gráfica, 2012.

RAMALHO, Elba Braga. Poetas de hoje improvisam e contam a história de Carlos Magno. In: *L'épopée romane: Actes du XV Congrès International Rencesvals*. Poitiers: Université de Poitiers/Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 2002, p. 79-86. Tome 1.

RAMALHO, Elba Braga. Uma aventura entre o oral e o escrito. *O Público e o Privado*, Fortaleza, n. 2, p. 21-28, jul./dez. 2003b.

RAMALHO, Elba Braga. Veredas do aboio. In: CARVALHO, Gilmar (org.). *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003a. p. 106-116.

ROCHA, Limério Moreira da. *Russas: 200 anos de emancipação política*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2001.

SALLES, Antônio. Duas modinhas antigas. *Ceará Ilustrado*, Fortaleza, n. 25, p. 1, 28 dez. 1924.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Periódicos

A Época Theatral. Rio de Janeiro, 1917.

A República. Fortaleza, 1903.

Ceará Ilustrado. Fortaleza, n. 25, 1924.

Audio-visuais

ARAÚJO, Maria José Leite. *Mazé: terra dos bandolins*. Fortaleza: 1999.

ASPECTOS DA TRADIÇÃO EM ALBERTO NEPOMUCENO - ELBA BRAGA RAMALHO (UECE). III Simpósio de Regência e Interpretação Musical – III SIRIM: Alberto Nepomuceno em foco. Fortaleza: Porto Iracema das Artes e Grupo de Pesquisa IRIM – UECE/CNPq, 2020. Fortaleza: [s. n.], 27 set. 2022. Publicado pelo canal Comunik Filmes. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jjt_Pw_qQfM&feature=youtu.be. Acesso em 1º jan. 2023.

BRASIL, Tibico; HERNANDEZ, Margarita. *Uma nação de gente*. Filme em curta metragem, do arquivo do MIS/Fortaleza, que dá suporte à Exposição do Vaqueiro no Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura. Disponível em: <https://vimeo.com/242388774>. Acesso em: 10 jan. 2023.

CANTORIA NORDESTINA – Geraldo Amâncio / Guilherme Nobre. III Simpósio de Regência e Interpretação Musical – III SIRIM: Alberto Nepomuceno em foco. Fortaleza: Porto Iracema das Artes e Grupo de Pesquisa IRIM – UECE/CNPq, 2020. Fortaleza: [s. n.], 2022. Publicado pelo canal Comunik Filmes. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J7_E6rqJCOM. Acesso em: 10 jan. 2023.

COSTA, Vanda Ribeiro. *Louvação: Missa Breve do Sertão e outras canções*. Fortaleza: Laboratório de Estudos da Oralidade (LEO) UECE/UFC, 2005.

KIEFFER, Anna Maria; PICCHI, Achille. *Alberto Nepomuceno: canções*. São Paulo: Akron 2020.

Anexo I – “Porangaba”, de Alberto Nepomuceno (1887-1888)²²

“Clave do poema”

O Tom ou motivo fundamental

Saudade

“Verdes Mares”

Prelúdio: Sentimento geral que oprimia a alma do poeta e que virá constituir a atmosfera (estilo) dentro da qual inaugura-se a composição. Será esta a matéria do Prelúdio no qual apontarão os temas capitais da obra:

Temas primários

O mar de onde saiu por onde surgiu Martim. Aspectos: a jangada – a luz tropical – o perigo e a incerteza dos ventos. A luz da civilização.

– Folklore: o canto popular – saudoso e intrépido do jangadeiro. O canto dos vaqueiros (aboiado). Toada do samba. Reminiscências lusitanas.

A floresta onde existe a raça conquistada. Aspectos: – a taba – o mistério de Tupan – o contraste da flora, tabuleiros e sertão, o gorgueio dos pássaros, o rugido do jaguar, – a paisagem sertaneja, a vida selvagem.

Folk-lore: o canto indígena. Ritmo religioso – o Torém (tambor).

O eterno feminino.

Aspectos: – a conquista da raça vermelha inferior realizada pela raça branca através da mulher – Iracema – Tema do amor. – O elemento varonil Martim, sucumbindo, pela lei inversa, diante do feminino. – A graça defendendo a força. – O filtro da Jurema – o mistério da rede.

Folk-lore: – a toada dos vaqueiros. Ritmo da melancolia sertaneja. Melopeia Nacional. Gaita.

Temas secundários:

O drama lírico

1º Ato

Os Tabajaras:

I – Encontro de Iracema

II Na cabana de Araken

III Idílio nos bosques

IV Amor

– 2º Ato

Os Potiguares:

V – Ira de Tupan

VI – Lábios de Mel

VII – Irapuan. Ódio ao estrangeiro

VIII – Araken – O mistério da Jurema. O segredo da rede.

IX – Poty – A lealdade indígena.

X – A guerra.

– 3º Ato

XI – Aliança das raças

XII – Filho da minha dor (Moacyr)

XIII – Tristeza de Iracema

XIV – O branco. Martim.

XV – Desalento de índia. Morte

XVI – A jangada. Fuga de M. [Martim]

XVII – Saudade infinda!

Adeus, terra que viu meu amor! Adeus!...

No comentário do projeto da ópera, está escrito: “Resumo da ópera inédita *Porangaba* (1887-1888). Neste curioso documento do próprio punho de Alberto Nepomuceno, verifica-se que o músico cearense já naquela época falava de *folklore* e no canto dos sertanejos (aboiado)”.

²² Projeto inédito da ópera *Porangaba* concebida entre 1887-1888 (CORRÊA: 1985, n.p.), sobre poema de Juvenal Galeno. Deve-se ressaltar que o tema de tal projeto nasceu da mesma lenda cearense que deu origem a *Iracema* de José de Alencar (PEREIRA, 2007: 56).

Alagoas, música e tradição nordestina: uma concisa revisão bibliográfica histórica musical

Marcos dos Santos Moreira

Universidade Federal de Alagoas



COMO CITAR

MOREIRA, Marcos dos Santos. Alagoas, música e tradição nordestina: uma concisa revisão bibliográfica histórica musical. In: MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro; RABELO, Thais (ed.). *Nordeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 258-277. (Histórias das Músicas no Brasil).

Introdução

Realizar um panorama histórico sobre a música é uma tarefa que exige de nós bastante fôlego. Não se pretende, aqui, realizar um recorte em lacunas, mas é preciso desenvolver etapas possíveis para que, mesmo de maneira concisa, possamos oferecer ao leitor um guia possível.

Mais uma vez, reitero possíveis ausências de fatos ou personalidades que não foram abordados neste texto por diversas razões, entre elas a limitação que a própria pesquisa nos impõe, como os restritos trabalhos desenvolvidos com essa temática dentro de Alagoas, além das dificuldades de acesso aos arquivos em instituições público/privadas em disponibilizar acervos e tempo suficientes para uma pesquisa mais aprofundada.

Dessa forma, para que possamos compreender a historicidade do processo musical em Alagoas, é imprescindível dividirmos o texto proposto numa linha resumidamente cronológica, abarcando tempo e assim a seguir: de antecedentes a 1808 ao final do século XIX e início do século XX; a música em meados do século XX e contextos do século XXI; a música na Universidade Federal de Alagoas em seus 44 anos; e Centro de Musicologia de Penedo e a pesquisa sobre as mulheres nas bandas de música.

1. Alagoas: de antecedentes a 1808 ao final do século XIX e início do século XX

A identidade cultural alagoana entre os fins do século XIX e início do século XX perpassa a transição como território da capitania de Pernambuco, seguida de sua emancipação e recomposição a partir de suas peculiaridades particularmente regionais.

Antes de 1808, ainda sob jurisdição pernambucana, muitos movimentos musicais entoavam nas vilas de Alagoas, sob a forte influência dos portugueses através da Igreja Católica. Essa influência, mesclada aos povos inseridos nesses contextos de povoamento, fez, na parte sul da capitania de Pernambuco, surgir manifestações populares culturais que perduram na cultura artística alagoana até os dias atuais. Manifestações importantes dos indígenas Caeté e dos povos africanos escravizados que ali chegaram foram fundamentais para a relação percussiva da cultura musical da região.

Com o desenvolvimento da região, Alagoas torna-se um distrito judiciário, o que foi fundamental para os desdobramentos de 1817, época que se consolida a emancipação do Estado. Todos esses fatos estão muito bem-registrados nas obras dos historiadores, jornalistas e antropólogos alagoanos por todo o século XX (LINDOSO, 2005).

A partir da convulsão política com a emancipação de 1817, ocorreu a denominada “revolução dos padres”, que havia sido uma tentativa frustrada de “independência do Brasil” ocorrida em Pernambuco. Com a fidelidade a d. João VI, Alagoas consagra-se como capitania independente. A partir disso, grupos de irmandades religiosas e bandas de música iniciaram, de certa maneira, um movimento de sustentação proveniente da identificação da comarca de Alagoas, na ratificação de um novo estado.

A relação histórico-musical de Alagoas além das cidades interioranas, também desenvolveu-se a partir da mudança da capital para Maceió, em 1839, pois as instituições de ensino e pesquisa e associações da sociedade civil contribuíram para a salvaguarda de seus arquivos e registros relevantes. Muitas dessas associações focaram nas práticas musicais, sobretudo nas instituições filarmônicas advindas de regiões interioranas com grupos de manifestações folclóricas, como, entre outras, chegança, coco, reisado e maracatu. Esta última ainda requer um relevante levantamento sobre tópicos musicais específicos, além do já belíssimo trabalho do pesquisador Theotônio Vilela Brandão, conhecido por Théo Brandão (1907-1981), sobre as manifestações culturais descritas por ele, que foi fundador da Comissão Nacional do Folclore e importante pesquisador arquivista em temas sociológicos e antropológicos do estado. Há um importante museu do folclore pertencente à Universidade Federal de Alagoas que leva o seu nome, localizado no centro de Maceió.

Outro trabalho, não menos importante, existente foi o de Isaac Newton de Barros Leite (1904). O *Dicionário Musical* (Leite, 2023) possui quatro mil verbetes e consta em pouquíssimos exemplares na Biblioteca Nacional. Em Penedo-AL, terra de radicação do autor, um único exemplar original encontra-se na Fundação Casa do Penedo, fundada pelo médico psiquiatra Francisco Salles em 1992. Tal instituição preserva mais de cinco mil livros que versam sobre a história da cidade, do Nordeste e do país como um todo.

A reedição do dicionário foi autorizada pelo atual diretor Jean Lenzi e tem como organizador da edição o Centro de Musicologia de Penedo, coordenado pelo professor da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Marcos dos Santos Moreira. Esse exemplar serviu de base para a publicação em parceria com o Centro de Musicologia de Penedo (CEMUPE) – pertencente à UFAL –, no sentido de ampliar o número de volumes revisados pelos pesquisadores desse centro. Foi publicado em fevereiro de 2023 pela editora paulista Pimenta Cultural e patrocinado pela Secretaria de Cultura, Esporte, Lazer e Juventude do município de Penedo.

Retomando a temática de Alagoas no século XIX, há o destaque relevante histórico das instituições de bandas de música, que, no Nordeste, são denominadas “filarmônicas”. A contribuição musical proveniente dessas bandas é um fato evidente para as manifestações da cultura popular citadas anteriormente.

Datadas nesse período oitocentos, as bandas de música no Brasil colonial foram formadas por grupos menores antes de 1808, data da chegada da banda da guarda real portuguesa. Fernando Binder (2021), no seu livro *Ordem na festa*, confirma que pequenos grupos de chameleiros e rabequeiros já atuavam entre instrumentos percussivos, metais e madeiras em números variados. Em Alagoas, não foi diferente.

Niton da Silva Souza (2017, 2020) e Marcos dos Santos Moreira (2013, 2016, 2020) apontam, na atualidade, como os principais pesquisadores de banda na esfera científica universitária do estado. Esses autores trazem fatos que comprovam a relevância da participação das agremiações filarmônicas no campo cultural, social, musicológico e educativo das bandas ao longo dos anos.

Nilton Souza (2020), em sua tese *As bandas de música do Baixo São Francisco alagoano: práticas culturais musicais em contexto*, cita Mero (1974), Bispo (1991), Lucena (2016) e Duarte (2010) a fim de argumentar sobre as filarmônicas alagoanas desde Porto Calvo, Marechal Deodoro, Traipu, Penedo e outros municípios.

Souza (2020) atentou-se para as filarmônicas do Baixo São Francisco, como as de Piaçabuçu (Filarmônica Euterpe São Benedito), Penedo (Sociedade Musical Penedense), Porto Real do Colégio (Filarmônica Sete de Julho), São Brás (Filarmônica Maestro José Oliveira), Traipu (Banda Lira Traipuense), Belo Monte (Filarmônica Municipal Maestro Raimundo dos Santos), Pão de Açúcar (Sociedade Musical Guarany), Piranhas (Filarmônica Mestre Elísio), Delmiro Gouveia (Banda de Música Tenente José Nicácio de Souza), entre outras.

Moreira (2017), em sua obra *Histórias das mulheres nas bandas de música*, da qual falaremos adiante, também aborda uma boa parte do contexto histórico das bandas de música no estado. Relata que, em Alagoas, como em outros estados do Nordeste, estão presentes muitas bandas que contribuíram para a história musical nordestina. Traz uma análise de algumas obras que citam o estado alagoano como protagonista desses grupos na Região Nordeste do Brasil, dentre eles o livro *D. Pedro II e dona Teresa Cristina nas Alagoas*, do historiador Abelardo Duarte, que traz o registro da passagem do imperador do Brasil, em 14 de outubro de 1859, pela então freguesia de Piaçabuçu, hoje município alagoano emancipado politicamente.

Segundo alguns relatos – que soam quase como lenda – dos antigos músicos da instituição Filarmônica São Benedito, d. Pedro II teria escrito em seu diário: “Receberam-me com laços de diversas cores atados em varas e música de rabeca”. Essa seria supostamente a origem da euterpe citada, mas seus registros oficiais em cartório apontam a fundação no ano de 1954.

Somente em Marechal Deodoro, município alagoano, berço de centenas de músicos, do início do século XX até hoje, são sete bandas existentes, sendo duas antigas, que se destacam mais pelo seu histórico: a centenária Sociedade Musical Filarmônica Santa Cecília (de 1910) e a Sociedade Musical Carlos Gomes (de 1915). Podemos citar ainda algumas bandas já extintas, como: a Sociedade Filarmônica dos Artistas, de 1876, provavelmente a primeira do Estado; a Sociedade Filarmônica Minerva, de 1887; e a Sociedade Club Doméstico Guarany, de 1886. São também citadas, com as atividades interrompidas em seu percurso, a Sociedade Musical Guarany, de 1918; e a Sociedade Musical Penedense, de 1944.

Em Penedo, há a Sociedade Montepio dos Artistas, de 1883, que hoje abriga uma escola de música em cujas dependências há grupo filarmônico e que recentemente foi restaurada pelo Instituto Nacional do Patrimônio Histórico Artístico e Cultural (IPHAN), além da Imperial Sociedade 7 de Setembro. Ainda podemos citar a Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, de 1978, ainda em atividade, da cidade de Passo do Camaragibe.

Na contemporaneidade, algumas bandas do estado são filiadas à Federação Estadual de Bandas e Fanfarras.

Em Marechal Deodoro, segundo dados locais, mais de 700 músicos residem ou se inserem em grupos musicais do município. Na entrada da cidade, o símbolo principal é uma clave de sol, o que reafirma a música como parte da cultura deodorense.

Em Marechal, há diversos formatos de grupos instrumentais, um deles muito comum em Alagoas, como o caso das bandas de pífano relatadas no livro *Tradição e modernidade: o perfil das bandas de pífano de Marechal Deodoro*, de autoria da professora baiana Regina Cajazeira, editado pela Edufal em 2007. Também se encontra um renomado construtor de rabecas, o músico Nelson dos Santos, nascido em 1929. Rabequista, acordeonista e compositor brasileiro, Seu Nelson da Rabeca, como é chamado, é uma atração turística à parte no município.

2. Alagoas: a música em meados do século XX e contextos do século XXI

Os registros musicais de Alagoas desse período foram retratados pelo pesquisador Joel Bello Soares: alagoano, pianista, pesquisador e professor eminente da Universidade de Brasília (UnB), em sua obra *Alagoas e seus músicos*, de 1999. Esse livro, de forma integral, tenta ao menos minimizar as lacunas literárias sobre o tema. Soares recolheu informações valiosas em forma de dicionário e conta com verbetes dos principais instrumentistas e compositores de vertentes de concerto e dito popular.

Nessa coletânea, bibliográficas são incluídos autores relevantes para a história musical alagoana, como Guiomar Alcides de Castro, Jayme Diniz, Luís Heitor, Félix Lima Junior, Vicente Salles, Selma Britto e Venúzia de Barros Melo: compositores nascidos a partir de 1850, muitos dos quais nascidos no século XX, com profícua atividade musical até meados de 1970.

Outro pesquisador de destaque em meados do século XX é Claudevan Melo, nascido em Rio Largo-AL, em 1951. Iniciou uma fabulosa e robusta coleção em São Paulo a partir de 1976 composta por discos e recortes de jornais sobre centenas de personalidades alagoanas. Seu acervo contabiliza mais de dois mil documentos, entre eles a primeira composição do renomado compositor alagoano Hekel Tavares (1896-1969). Segundo o jornalista Marcos Berillo sobre Claudevan, as coletâneas de livros que compõem seu acervo compreendem o momento de 1904 a 1970; são apontamentos de maestros, cantores, compositores e atores obtidos em leilões e comprados de outros colecionadores e em arquivos tanto no Brasil quanto em outros países.

Nas duas obras citadas (de Bello Soares e de Claudevan Melo) encontram-se textos sobre Misael Domingues (1857-1932); Genaro Plech (1907-1972), fundador do Conservatório de Sergipe; José Luiz Rodrigues Calazans (1896-1977), o Jararaca da dupla Jararaca e Ratinho, ícones da era do Rádio na década de 1950; Mário Marroquim (1896-1975), compositor; Edilberto Trigueiros (1896-1976), musicólogo; Hermeto Pascoal, multi-instrumentista; Caetano Viana, o Djavan; e muitos outros.

Nesse contexto biográfico, não podemos deixar de incluir os mestres da cultura popular alagoana, como a mestra Joana Gajuru (Joana Maria da Conceição), que nasceu

em Lagoa da Canoa-AL e viveu mais de 100 anos. Seu apelido, “Gajuru”, como ficou conhecida, era uma expressão habitual dos senhores de engenho para designar negros e negras nascidos nos arredores da casa grande. Foi uma mulher à frente de seu tempo, sendo a primeira mestra de guerreiro, lugar ocupado majoritariamente por homens. Seu guerreiro e sua figura são importantes referências para a sociedade, pois Joana Gajuru se destacou por ocupar espaços que mulheres não ocupavam em uma sociedade patriarcal, machista, racista e desigual. Podemos citar outras mulheres relevantes para a música alagoana.

Mestra Hilda (Hilda Maria da Silva), nascida em 1921 na cidade de Rio Largo, foi considerada a dama do coco de Alagoas. Fundadora de um dos mais importantes grupos de pagode alagoano, o Pagode Comigo Ninguém Pode, e das Baianas Vencedoras, no bairro da Chã de Bebedouro, em Maceió. Desde os 11 anos de idade, dedicou-se à cultura popular, cujos conhecimentos, através da tradição oral, passou para seus filhos, noras e netos, que hoje levam seu legado. Mestra Hilda faleceu aos 89 anos, em agosto de 2010.

Mestra Virgínia (Virgínia de Moraes) nasceu em 1916, no bairro de Rio Novo, em Maceió. Foi mestra de reisado, benzedeira, parteira de profissão, autora e intérprete de poesia e música popular tradicional alagoana. Comandou o grupo de reisado Três Amores. Reconhecida nacionalmente e internacionalmente por sua voz e as belíssimas letras de autoria própria, teve sua história contada em filme de Celso Brandão e Cintia Ribeiro. Mestra Virgínia faleceu aos 97 anos de idade, no dia 18 de outubro de 2003, deixando uma rica herança para o patrimônio cultural alagoano.

Mestra Zeza do Coco (Maria José da Silva), que nasceu no dia 10 de julho de 1955, em Cajueiro-AL, foi tombada como Patrimônio Vivo de Alagoas no dia 1 de outubro de 2015. Zeza do Coco é mestra de coco de roda e pagode alagoano, iniciando sua vivência com a cultura popular aos cinco anos de idade. Foi nora de Mestra Hilda e, em 1975, participou da fundação do Pagode Comigo Ninguém Pode. Hoje, o grupo se mantém graças a ela, que mantém viva sua tradição.

Por fim, ele, que não poderia deixar de ser mencionado: o Mestre Verdinho (Mário Francisco de Assis). Nasceu em 24 de fevereiro de 1945 na Usina Utinga, localizada em Rio Largo - AL. Foi cantor de pagode e poeta desde os oito anos de idade. Em 1962, o cantor Otávio José o batizou de “Verdinho das Alagoas”. Durante muitos anos, foi mestre de reisado e guerreiro em Chã Preta-AL, ao lado do professor Pedro Teixeira, com quem percorreu todo o território nacional em festivais de cultura popular. Foi um artista reconhecido pelo seu talento e versatilidade. Lamentavelmente, faleceu no dia 18 de março de 2010, em Maceió.

Outras personalidades podem ser encontradas na obra *ASFOPAL: 25 anos brincando sério*, catalogada pela Associação dos Folgedos Populares de Alagoas (Asfopal), escrita por Josefina Maria Medeiros de Novaes, publicada em 2011.

Durante todo esse período, as emissoras de rádio, com seus programas de auditório, também divulgavam a música alagoana e seus contextos sociais em Maceió e em regiões próximas da capital.

3. A música na Universidade Federal de Alagoas em seus 44 anos

Parte deste tópico é baseado no Plano Pedagógico de Curso, na versão 2018, o qual relata que o curso de Música de Alagoas foi fundado pelo decreto de 1979. A origem do processo do desenvolvimento da educação musical no estado não difere do restante do Brasil.

Instituições orquestrais fundadas desde o século XIX em Alagoas ficaram responsáveis pela presença da música nas cidades alagoanas, como em Marechal Deodoro, Santa Luzia do Norte e Piaçabuçu. Essas agremiações eram, geralmente, de ensino gratuito, patrocinado pela Igreja Católica ou por instituições militares. Em Maceió, nas primeiras décadas do século XX, era forte e enriquecedora a presença de compositores e pianistas. Com a fundação do Conservatório Brasileiro de Música, seção de Alagoas, nos anos 1960, verificou-se a preocupação em sistematizar o ensino da música, através de uma prática pedagógica sistemática e institucionalizada.

Nos anos 1980, o Governo do estado, através do Centro de Belas Artes, ligado à Fundação Teatro Deodoro, criou, em nível médio, um curso profissionalizante de música. Entretanto, o curso não prosperou em ambas as instituições. Com essa lacuna, surgiu a demanda pelo ensino acadêmico de música dentro da UFAL, sendo criado o Departamento de Artes em 1981 com a proposta do bacharelado em Música com habilitação em canto. Com a necessidade do exercício da docência, criou-se, em seguida, o curso de licenciatura em Música.

O bacharelado e a licenciatura da UFAL foram instituídos pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (CEPE), que levou em consideração os projetos de criação dos novos cursos e a expansão das atividades de ensino da universidade; o atendimento específico ao mercado de trabalho; o atendimento à demanda das políticas governamentais, no que se refere à formação de recursos humanos; e, mais especificamente, a habilitação de professores para o ensino de matérias definidas como obrigatórias pela Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971. Essa lei institui a polivalência nas artes através do ensino da educação artística, que, apesar de ter uma aparente abertura à criatividade, promoveu a formação de profissionais sem um embasamento adequado nas áreas específicas.

Avaliada negativamente por muitos profissionais, essa tendência de formação profissional polivalente nas suas várias modalidades artísticas mudou com a Lei nº 9.394, de 1996 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB), com as Diretrizes Curriculares para o Ensino Superior e com os documentos orientadores gerados por comissões da Secretaria de Ensino Básico. Através da Portaria nº 1.445, de 1º de outubro de 1992, do Ministério da Educação (MEC), com base legal no Decreto nº 83.857, de 15 de agosto de 1979, foi reconhecido o curso de licenciatura em Música e bacharelado em canto, tendo em vista o Parecer do Conselho Federal de Educação nº 425/92, conforme consta do Processo nº 2.3065.004011/91-48.

Em 2010, o curso foi modificado de sua forma anterior (licenciatura em Música e bacharelado em canto – PPC 2006) para curso de graduação em Música na modalidade licenciatura com habilitação em educação musical, instrumento ou canto. Foi realizada

revisão, adequação, reformulação e reestruturação curricular do projeto do curso de Música nessas novas modalidades.

Tal PPC e Música da UFAL, implantado em 2012, foi elaborado com a proposta de reformular o curso existente e de incluir a prática e o ensino de canto e de instrumentos musicais, em consonância com as necessidades identificadas. Após seis anos da implantação do PPC 2012, o projeto pedagógico aqui apresentado realiza alguns ajustes na matriz curricular do curso e adequações em conformidade com a Resolução nº 2, de 1º de julho de 2015, do Conselho Nacional de Educação (CNE) e a Resolução nº 4, de 19 de fevereiro de 2018, do Conselho Universitário da UFAL (CONSUNI/UFAL), que regulamenta as ações de extensão como componente curricular obrigatório nos cursos de graduação da universidade.

A partir desse Projeto Pedagógico, o curso da UFAL adequa, também, sua nomenclatura para curso de Música com ênfase em educação musical, instrumento e canto.

Em 18 de agosto de 2008, foi aprovada a Lei nº 11.769, alterando a LDB em seu artigo 26, nos seguintes termos: “O art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescido do seguinte § 6º: ‘Art. 26. [...] § 6º. A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo.’ (NR)”. Em 2 de maio de 2016, a Lei nº 13.278 altera, novamente, tal parágrafo, incorporando as artes visuais, a dança e o teatro à música, como linguagens que constituem o componente curricular de que trata o § 2º do artigo 26 da LDB.

Tal lei se conecta com o artigo 62 da LDB, que trata da formação em nível superior em cursos de licenciatura para atuação na educação básica. Assim, a proposta do atual PPC, em relação à própria lei, vem atender ao licenciando em música, tendo o ensino da música como ponto inerente às suas ênfases em educação musical, instrumento e canto. Nesse contexto, propõe uma formação adequada e consistente, atendendo às necessidades das leis e qualificando profissionais para atuarem como educadores musicais em diferentes ambientes educacionais.

O curso de Música, em sua trajetória, vem promovendo importantes cursos de extensão, como os Laboratórios de Educação Musical e Musicologia, os cursos preparatórios para testes de aptidão, o Laboratório de Violino e Flauta, além do projeto Musicalização através do Piano e Teclado (MAPT), este fundado em 2009; era o mesmo modelo de extensão, denominado, na época, “Imit”; e oficinas de piano em grupo criadas na década de 1990 por Alda Oliveira, coordenadas por muitos anos na Universidade Federal da Bahia (UFBA) pela Profa. Dra. Diana Santiago, baseadas nos estudos de Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), em 1980.

Os eventos marcaram e marcam até hoje a sua relevante contribuição no cenário musical brasileiro, sediando, em seu percurso, o *III Encontro da Associação Brasileira de Educação Musical* (ABEM), em 2003, e o *IV Encontro da Associação Brasileira de*

Etnomusicologia (ABET), em 2008, ambos coordenados pela Profa. Regina Célia Cajazeira. A mesma coordenou também o *I Seminário de Pesquisa* de 2007.

Registramos também, ao longo do percurso de criação de publicações, a revista eletrônica de música da UFAL, a *MUSIFAL*. Trata-se de uma revista científica que visa a divulgar publicações nas diferentes interfaces da música, tais como *performance* musical, composição e novas tecnologias, educação musical, ensino de instrumento, música e interdisciplinaridade e musicologia, concentrando-se na produção musical mais recente. Tem como público-alvo estudantes, professores e pesquisadores da área, além de interessados em geral. Fundada em 2009, a revista chega à sua 6ª edição.

Tal periódico, em 2021, se submeteu ao conceito C da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Para seus editores, uma conquista, já que o curso de Música da UFAL não possui programa de pós-graduação (mestrado e doutorado) e se trata de uma revista *on-line* de caráter experimental que, nos últimos anos, vem se firmando no quadro de periódicos brasileiros existentes.

Assim, o curso vem, aos poucos e de forma progressiva, apesar de quadro docente diminuto, realizar ações que justifiquem investimento em pesquisas e eventos, a exemplo do maior na atualidade, o *Festival de Música de Penedo*, do qual relataremos a seguir.

4. Centro de Musicologia de Penedo

O Centro de Musicologia de Penedo (CEMUPE) é a continuidade do grupo de pesquisa anterior, Metodologia e Concepção Social do Ensino Coletivo Instrumental, fundado em 2009. Hoje, o CEMUPE é um grupo de pesquisa registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), vinculado à UFAL, em parceria com a Prefeitura Municipal de Penedo.

Penedo, cidade em cujo centro histórico habita um imenso sítio arquitetônico colonial, em seus 386 anos, é a concretização da expansão da interiorização da universidade, sendo um dos municípios que mais preservam a história de Alagoas em termos culturais. Sua topografia e seu casario fazem do município, atualmente, um dos principais polos de desenvolvimento da economia criativa em Alagoas e estrategicamente fundamental para núcleos de pesquisa como esse.

O Centro é um laboratório de pesquisa e extensão da UFAL que tem sede física anexa a Secretaria de Cultura, Lazer e Juventude de Penedo. Seus objetivos fixam-se em cursos livres, fóruns periódicos e publicações anuais do selo CEMUPE, em parceria com a editora Pimenta Cultural, de São Paulo.

Há, em suas linhas, permanentes discussões dos seus membros e convidados sobre as temáticas estabelecidas nesse grupo de pesquisa, que conta com professores, educadores musicais, musicólogos, etnomusicólogos e alunos de graduação em Música de diversas instituições de ensino superior no Brasil e em outros países.

As linhas de pesquisa envolvem educação musical, musicologia, composição, análise e semiótica da canção. Tem como meta produzir livros, ensaios, artigos e transcrições de caráter inédito ou pouco divulgado no meio musical, seja ele acadêmico

ou não, e biografias autorizadas de compositores. Tais produções, oriundas desse grupo, são debatidas nos fóruns na anual programação do *Festival de Música de Penedo*, evento citado anteriormente, vinculado ao CEMUPE.

O percurso do CEMUPE tem como base um caminho realizado desde 2009. Em 2020, escrevemos um artigo abordando a importância desse grupo, baseado em um evento precursor de todo escopo construído nos últimos 13 anos: a *Jornada Pedagógica para Músicos de Banda (JPMB)*.

A finalidade da *JPMB*, inicialmente, era implantar uma relação entre a academia, os alunos de bandas de música ou não e os egressos e ingressantes no curso de licenciatura em Música da UFAL, bem como o público externo em geral. Houve a busca sobre a reflexão da então recém-promulgada Lei nº 11.769, a ponte entre o ensino universitário – com suas grades pedagógicas, muitas vezes engessadas sob o ponto de vista do que se aplicava na prática instrumental, fora das esferas da graduação – e a comunidade musical.

Desde 2009, foi verificado que o curso de graduação em Música da UFAL, pelo quadro docente e estrutura física, no limite do seu funcionamento, talvez necessitasse de projetos que pudessem mostrar ao meio acadêmico e à sociedade alagoana sua função relevante, educacional e artística, além do fomento cognitivo ao desenvolvimento profissional no ato da docência escolar. Entre 2010 e 2013, durante a realização do doutorado pelo então coordenador do projeto entre Brasil e Portugal, Marcos dos Santos Moreira, que obteve a oportunidade de desenvolver parceria institucional entre a UFAL e o Instituto Piaget, na cidade portuguesa de Viseu.

Por questões estratégicas, a *JPMB* alterou o nome para “Centro de Musicologia de Penedo”, registrada na base de dados do Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, tendo cinco linhas bem-definidas: a preservação das instituições filarmônicas e seus contextos sociais e pedagógicos; a inserção científica da UFAL nesses grupos, no sentido de apoio, registro e publicações; ratificações das temáticas propostas do grupo de pesquisa, como a relação cultural das bandas com as nossas etnias e cultura, bem como a influência portuguesa; a afirmação de gênero em grupos tradicionais; e o contexto feminino nas bandas de música.

Desde então, a internacionalização desse projeto teve vários desdobramentos de intercâmbios luso-brasileiros e a ampliação da *JPMB*, destacando-se o deslocamento do *campus* Maceió para as cidades interioranas de Alagoas. Essa ação foi um dos pilares para se criar um festival de porte internacional, com os mesmos moldes de outros festivais similares do país, a exemplo do *Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília (Civebra)*, no Distrito Federal; o *Festival de Campos do Jordão*, em São Paulo; o *Festival Eleazar de Carvalho*, em Fortaleza; entre outros.

Entretanto, a proposta era oferecer à comunidade um evento totalmente gratuito, sem taxas ou pré-avaliações. A interiorização era um caminho sem retorno no sentido da propagação do que o grupo de pesquisa estava realizando dentro dos programas de

pesquisa e extensão da UFAL, e isso só foi possível, de fato, a partir de 2014, quando os setores logísticos da reitoria compartilharam a ideia.

No caso da *JPMB*, o movimento, no referido ano, teve a oportunidade de se expandir para os polos da UFAL, por serem próximos a dezenas de cidades de Alagoas com diversificados grupos musicais e, principalmente, bandas de música. Muitos dos integrantes dessas bandas faziam, anualmente, os testes de aptidão para o curso de licenciatura em Música da UFAL – dezenas eram aprovados.

Era necessário, portanto, levar a música e seu idioma acadêmico, não como imposição, evidentemente, mas como algo que somasse e despertasse o interesse desse público fora do eixo capital-região metropolitana maceioense sobre o nível superior e a profissionalização.

Tendo isso em vista, foram realizadas oficinas instrumentais que alcançassem um número maior de participantes, já que o perfil da *JPMB* se baseava na democratização do ensino gratuito na perspectiva de educação de extensão majoritariamente comunitária. Ratificando a recorrência para as áreas afins, como apoio referencial teórico nos textos produzidos e apresentados nos congressos e ações da *JPMB*, essa musicologia social se une à educação musical, por entender, nessas ações, a crescente participação de núcleos sócio-musicais que já praticam um sistema educacional de música.

Em relação às bandas, a *JPMB*, ainda que encontrasse resistência no diálogo das metodologias propostas e oferecidas devido ao rígido e incrédulo pensamento de muitas direções administrativas e pedagógicas desses grupos, em termos quantitativos, atingia praticamente boa parte dessa busca pelos participantes do intercâmbio cognitivo musical e os debates da pesquisa propostos por ela. A estrutura filosófica de suas ações, em relação à oportunidade coletiva e citando Gadotti (2012) sobre a educação comunitária, alerta-nos sobre o viés da educação popular, que tem por filosofia não esconder a relação política em seu caráter social.

Desse crescimento, surge a necessidade de uma abordagem maior, e a *JPMB* transforma-se no *Festival de Música de Penedo* em 2018. Devido ao fato de as bandas e a música instrumental serem fontes seculares musicológicas, desde 2018 a 2022, o festival incorpora parcerias e ações do CEMUPE, que fomentou publicações, cursos e concertos de música antiga e barroca, temáticas de musicologia histórica. Propõe, então, a aproximação com a comunidade penedense e alagoana, mostrando a sua função de formação e divulgação musical.

Também, o *Festival* ganha força quando se propõe a fomentar apresentações musicais e artísticas do estado e do país, com o desfile e retreta anual de bandas de música, os *shows*, concertos e recitais, que contam com cinco vertentes musicais: música antiga; jazz e MPB; música afro-brasileira e ribeirinha; música de concerto; e pop-rock. Na edição 2022, o festival ganhou dimensões maiores.

Todo o projeto é gratuito e promovido pela UFAL, através do Centro de Musicologia de Penedo, do curso de licenciatura em Música, em parceria com Secretaria de Cultura de

Penedo, Secretaria de Cultura do Estado de Alagoas, Laboratório de Musicologia da USP (Lamus), Confederação Musical Portuguesa e Instituto Piaget, Núcleo Caravelas [Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM)-Universidade Nova de Lisboa] e, mais recentemente, com a Associação Moçambicana para a Educação em Artes Musicais (SMEAM).

Para desenvolver essas atividades de forma aberta e democrática, o conceito do festival resultante das ações pensantes do CEMUPE é promover a continuidade às parcerias, que já ocorrem, mas principalmente trazer novos investidores e parceiros, no sentido de ampliar esse grande evento nas edições futuras.

Tal festival possui uma interação bastante profícua nas redes sociais. Obteve, no Brasil, durante esses anos, mais de 60 mil horas de práticas pedagógicas musicais em registro de quatro mil certificados emitidos, em média, sendo 700 por edição, e alcance nas redes sociais (Instagram, Facebook e *website*) de 260 cidades no mundo e milhares de seguidores. Além disso, houve a publicação de dez livros em três anos no selo do grupo de pesquisa citado e a realização do *Fórum de Musicologia de Penedo*.

Atualmente, o *Festival de Música de Penedo* realiza a *JPMB*, agora como subevento; o *Fórum Alagoano de Educação Musical*; o *Encontro CEMUPE de Musicologia*; o *Fórum Afro-brasileiro Musical do Velho Chico*; o *Encontro de Maestros*; o *Fórum de Mulheres na Música*; o *Desfile e Retretas das Bandas de Música*; o *Palco da Música*, concertos nas igrejas, concertos didáticos, música nas escolas e *Feira da Música*.

5. A pesquisa sobre mulheres nas bandas de música

Para finalizarmos o capítulo, escolhemos, a seguir, a pesquisa que tem fortalecido todo o movimento do centro de musicologia relatado.

Dentre os lançados pelo centro, quatro títulos merecem destaque pela repercussão alcançada, relatadas pelas instituições parceiras fora das esferas territoriais alagoanas, todos sobre a pesquisa a respeito de mulheres e seus desdobramentos. São eles: *Histórias das mulheres nas bandas de música* (2017); *Japiassu: o maestro dos teares* (2018); *Tramas e teares sonoros: o diário da banda feminina de 1936* (2021); e *Os dobrados de Aquino Japiassu* (volumes 1 e 2, 2021 e 2022).

O livro *Histórias das mulheres nas bandas de música*, publicado em 2017 pela editora Publit, foi uma compilação ampliada da edição realizada pela Cardoso & Conceição em 2015, na cidade de Santa Maria da Feira, norte de Portugal. O texto é baseado na tese de doutorado realizada na UFBA entre 2010-2013, orientada pelo Prof. Dr. Joel Barbosa, a qual relata a discussão de como as mulheres alcançaram postos em bandas de música no Nordeste do Brasil e no norte de Portugal, principalmente na abertura citada no período da década de 1970 até os dias atuais. O tema dessa obra põe-nos, *a priori*, a refletir acerca da escassez bibliográfica sobre o universo feminino em grupos filarmônicos.

A ausência dessa temática faz-nos compreender que essa obra abre um novo precedente, marcando o início de uma grande discussão, que vai muito além dos círculos acadêmicos. Por isso, o autor buscou algumas respostas que pudessem justificar a falta de temas relacionados à presença de mulheres em filarmônicas e bandas de música tanto no Brasil como em Portugal. E essa paixão de autor pelo seu ofício como educador e amante da arte o fez atravessar as barreiras geográficas em busca do seu objetivo tratado com tanto carinho nesse livro.

Temas centrais, como política, economia e educação, no Brasil e em Portugal, são colocados como sendo questões indissociáveis no processo de emancipação e independência feminina. Pontua-se também os grandes acontecimentos históricos que marcaram, inicialmente, as lutas feministas e que foram decisivos para redefinição do papel da mulher na sociedade. Além disso, a obra revela os diversos conceitos de gênero e feminismo e suas ramificações através da ótica e análise bibliográfica de autores que discutiram a temática sobre vários pontos de vista e aspectos históricos. Dessa forma, levando o leitor a compreender os fatores relevantes desse processo e a construção das concepções feministas ao longo do tempo.

Na segunda parte dessa obra, faz-se um resgate histórico e iconográfico das bandas de música do período oitocentista do Nordeste brasileiro nos estados de Alagoas, Pernambuco e Bahia e das bandas de Aveiro e do norte de Portugal. Parte também dedicada às maestrinas e musicistas, onde se nos reserva contar a história e a trajetória da incursão de mulheres em grupos musicais e algumas questões sociais que levaram um longo período para a entrada das mulheres em grupos filarmônicos.

Outro fator relevante são as implicações do sistema patriarcal na época enfrentadas pelos musicistas, como o não direito às escolhas de instrumentos musicais. Enveredou-se em abordar pessoas, personalidades de filarmônicas circunvizinhas ou de um contexto regional semelhante, ou depoimento pitoresco, fundamental para o entendimento do tema. Ao final, formou-se uma trilha, alcançando uma centena de bandas entre nordestinas brasileiras e portuguesas do norte, como seus sotaques, costumes, histórias e particularidades.

Mulheres e meninas musicistas consideradas não somente à arte ou à música, nas relações que vão muito além do simples acesso ao grupo musical. Relações de vida. Depoimentos de casos comuns, como também situações raríssimas em pleno século XXI. Sabe-se que a presença feminina nas bandas só ocorreu, de fato, em meados do século XX. Assim, fez-se necessária uma busca histórica para se estabelecer conexões políticas, históricas e sociais que atestaram indícios dessa emancipação no final do século citado e início do século XXI.

A metodologia de apoio, de formatação e guia proposto, está direcionada ao método Survey, considerado quantitativo, mesclada à concepção de modelo qualitativo. Os critérios foram: mensuração das informações sobre a pesquisa, que tem por objetivo principal investigar a participação feminina em instituições filarmônicas; análise e

contextualização dos principais instrumentos de coleta de dados dessa pesquisa, como as observações na instituição, as gravações em vídeo e as entrevistas transcritas e em arquivo mp3 (quantitativo-quantitativo); narrativas obtidas e analisadas, utilizando nomes reais para identificar as falas e ações; forma descritiva (qualitativo) e a realização um recorte Survey para estimar a participação feminina nas regiões (quantitativo).

A obra *Japiassu: o maestro dos teares*, publicada também pela Publit, em 2018, marca a fase de novos integrantes do CEMUPE e estreia na nova concepção do *Festival de Música de Penedo*. Trata-se da obra biográfica do Maestro Aquino Costa Japiassu, nascido em Agrestina-PE e radicado em Alagoas desde 1927. Essa obra coletânea protagoniza os textos dos autores, membros do CEMUPE, Marcos dos Santos Moreira, Arnaldo Paiva Filho, Ana Greyce Moraes Pereira, Willbert Yvan Barbosa Fialho, Mário Victor Sales dos Santos e Maria Japiassu Cavalcante.

Esse livro foi fruto de uma pesquisa conjunta que se iniciou nos anos de 2009/2010 no Grupo de Pesquisa Metodologia e Concepção Social do Ensino Coletivo Instrumental vinculado à UFAL. Nesse intento, a temática incluiu as bandas de fábricas, iniciando a investigação de umas das instituições mais antigas de Alagoas: a oitocentista Companhia Alagoana de Fiação e Tecidos (CAFT).

Em *Japiassu*, ratificam-se os fatos biográficos em torno do professor, maestro, político e operário Aquino Costa Japiassu, homem de múltiplas facetas que vão desde professor de música a instrumentista; de artista cênico a compositor; de literário a homeopata kardecista; e de sindicalista a político. Tal título fora gentilmente sugerido por Arnaldo Paiva Filho, um dos autores, o qual contribuiu com citações de sua obra: *Rio Largo: cidade operária* (2014).

Por intermédio da participação do grupo de pesquisa no edital Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), promovido anualmente pela pró-reitoria de Pesquisa da UFAL, com o apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de Alagoas (FAPEAL) e CNPq, nasceu a proposta de vincular esse programa ao projeto Música, Memória e Gênero: Japiassu e a banda feminina de Rio Largo.

O livro é organizado na seguinte estrutura: biografia do maestro e suas atividades sociais em Alagoas (1927-1967) e Rio de Janeiro (1967-1979); abordagem musical crítica e analítica da obra desconhecida do maestro Aquino Japiassu; hiato existente entre a história da banda feminina de Rio Largo (talvez a primeira do gênero no Brasil); e sua relação com as atividades socioculturais e artísticas desenvolvidas no âmbito fabril e seus contextos. O intuito, portanto, foi registrar a obra do maestro compositor Japiassu, durante o período citado, e a relevância de um grupo musical feminino fundado por ele em seu pioneirismo em Rio Largo.

A obra *Tramas e Teares Sonoros: O diário da banda feminina de 1936*, escrita por Marcos Moreira em 2021, relata a pesquisa feita pelo CEMUPE, a partir da história da Banda Feminina Gustavo Paiva.

Tal banda foi fundada por Aquino Costa Japiassu e o empresário da indústria têxtil de Alagoas, o Comendador Gustavo Paiva. A banda feminina servia como propaganda

social e cultural da Companhia Alagoana de Fiação e Tecidos, que teve seu apogeu de produção entre o início do século XX e meados da década de 1960.

Provavelmente, esse grupo exclusivamente feminino, composto por adolescentes filhas de operários da fábrica, foi o primeiro do gênero na América Latina, como relatado na pesquisa *Histórias das mulheres nas bandas de música*. O livro foi baseado no arquivo de Tânia Japiassu, neta do maestro, que forneceu ao autor uma importante fonte em conservadíssimo material impresso do *Nosso Jornal (NJ)*, periódico da Companhia em Rio Largo. Um primoroso arquivo realizado por décadas pela sua saudosa mãe, musicista dessa banda, Hilda Lopes, que fora casada com José Costa Japiassu, um dos filhos do maestro. A confiança depositada nessa pesquisa por Tânia Japiassu e Darlan Almeida, seu esposo, resulta e se concretiza nessa obra com as transcrições de várias notas em formato de diário.

Tânia Japiassu cedeu páginas digitalizadas do periódico *NJ*, no qual muitas dessas musicistas operárias contaram, em um tom de quase uma “ode ao patrão”, suas viagens em várias cidades brasileiras. Dentre elas, foram citadas capitais como Maceió, Salvador, Recife e Rio de Janeiro e municípios interioranos como Penedo-AL e Propriá-SE, muitos percorridos nas décadas de 1940. Foram incluídos, de forma original, os documentos – escritos, tempos verbais, ou seja, as normas da língua portuguesa vigentes na época –, os depoimentos de grandes jornais contemporâneos ao *NJ*, testemunhas impressas dessas aventuras musicais.

Esse texto insere as notas escritas pelas musicistas, pelo Maestro Japiassu e circunstâncias jornalistas e colaboradores da imprensa, que foram publicadas no *NJ* entre os anos de 1941 e 1947. Esse diário poderia até ser chamado de *Diário de Hilda Lopes*, devido aos recortes guardados. O arquivo, em formato JPEG, fora reescrito passo a passo pelo pesquisador.

Os dobrados de Aquino Japiassu (volumes 1 e 2, 2021 e 2022) segue a mesma linha da pesquisa *Mulheres nas bandas de música*. Desta vez, traz, em suas páginas, as primeiras edições de composições didáticas para bandas de música escritas pelo Japiassu.

Essas edições dos dobrados, realizadas por João Paulo Lima da Cruz, são os primeiros passos do projeto de recuperação e edição da obra do maestro radicado em Alagoas e inauguram um ciclo de edições deste e de dezenas de compositores de banda alagoanos que ainda não foram desvendados pelo tempo musicológico.

Nesse sentido, a memória também se torna um tópico protagonista na fundamentação dessa pesquisa, que a utiliza como fonte de estudo, pois relacionar fatos de vivência ainda participante na memória coletiva compartilhada por grupos que a viveram e que dela ainda compartilham, no local do objeto a ser estudado, é um desafio para quem pretende utilizar a narrativa através dos depoimentos de lembranças de seu passado. Esse conjunto metodológico de se fazer a abordagem de investigar o objeto tem auferido cada vez mais destaque no campo das ciências humanas e sociais por construir a história a partir da reflexão sobre o cotidiano e suas representações.

A memória é um importante aliado de muitos pesquisadores, que se dispõem a compreender determinados fenômenos sociais e ou fazer a reconstrução histórica de um grupo em particular, através da memória, propriamente dita, e da oralidade dos próprios sujeitos envolvidos que fizeram parte de um determinado processo histórico.

6. Considerações finais

A difícil tarefa de relatar toda a história da música alagoana é, ao mesmo tempo, um vasto meio de pesquisa daquilo que ainda há de ser aprofundado. As novas tecnologias, as redes sociais e os editais de cultura, além da decana Lei Rouanet, auxiliam novos compositores e projetos culturais que têm, na música, seu principal tema. Muitos têm seus projetos apoiados pelas leis de incentivo à cultura, patrocínios estaduais, municipais e setores da iniciativa privada.

Em Alagoas, temos notado os movimentos profícuos de divulgação autoral, como os projetos *Três*, *Sururu Music*, *Festival de Música de Penedo*, *Colóquio de Música Popular*, *Festival Canta Alagoas*, entre outros. Assim, há muito o que esmiuçar sobre os documentos e a música oral e seus personagens na música do estado.

Referências

BELLO SOARES, Joel. *Alagoas e seus músicos*. Thesaurus Editora, 1999.

BISPO, Antônio Alexandre. *Penedo: comércio português e a história das bandas de música*. Projeto Alagoas II. *Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira*, n. 10, 1991. Disponível <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM10-07.htm>. Acesso em: 30 mar. 2017.

CAJAZEIRA, Regina Célia. *Tradição e modernidade: o perfil das bandas de pífanos de Marechal Deodoro*. Maceió: EDUFAL, 2010.

DUARTE, Abelardo. *Dom Pedro II e dona Teresa Cristina nas Alagoas: a viagem realizada ao Penedo e outras cidades sanfranciscanas, à cachoeira de Paulo Afonso, Maceió, Zona Lacustre, e região norte da Província (1859-1860)*. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2010.

GADOTTI, Moacir. *Educação Popular, educação social, educação comunitária: conceitos e práticas diversas, cimentadas por uma causa comum*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 4., 25 a 27 jun. 2012, Campinas. *Anais* [...]. Campinas, 2012.

JORNADA PEDAGÓGICA PARA MÚSICOS DE BANDA (JPMB). *Relatório de Pesquisa Extensão*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, EDUFAL, 2010.

JORNADA PEDAGÓGICA PARA MÚSICOS DE BANDA (JPMB). *Relatório de Pesquisa Extensão*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, EDUFAL, 2014.

JORNADA PEDAGÓGICA PARA MÚSICOS DE BANDA (JPMB). *Relatório de Pesquisa Extensão*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, EDUFAL, 2015.

JORNADA PEDAGÓGICA PARA MÚSICOS DE BANDA (JPMB). *Relatório de Pesquisa Extensão*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, EDUFAL, 2019.

KERMAN, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

LEITE, Isaac. *Dicionário musical (1904)*. – 3. ed. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

LINDOSO, Dirceu. *Interpretação da Província: estudo da cultura alagoana*. 2. ed. Maceió: Edufal, 2005.

LUCENA, Wilson José Lisboa. *Tocando amor e tradição: a banda de música em Alagoas*. Maceió: Viva, 2016. v. 1.

MERO, Ernani O. *História do Penedo: elementos de história da civilização das Alagoas*. Maceió: SERGASA, 1974.

MOREIRA, Marcos. *Mulheres nas bandas de música: uma visão do Nordeste do Brasil e do norte de Portugal*. Rio de Janeiro: Publit, 2017.

MOREIRA, Marcos. *História das mulheres nas bandas de música: uma visão do Nordeste do Brasil e do norte de Portugal*. Santa Maria da Feira: Cardoso & Conceição, 2015.

MOREIRA, Marcos; PAIVA FILHO, *Japiassu: o maestro dos teares*. Rio de Janeiro: Publit, 2018. (Série Mestres Musicais de Alagoas, 1)

MOREIRA, Marcos. JPMB: *Qualificação da performance no contexto da educação musical comunitária em cidades interioranas de Alagoas*. *Revista Orfeu*, Florianópolis, v. 5, 2020.

MOREIRA, Marcos. *Tramas e teares sonoros: o diário da Banda Feminina de 1936*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2021.

MOREIRA, Marcos; LIMADA CRUZ, João Paulo. *Os dobrados de Aquino Japiassu - Volume 2 / São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.*

MOREIRA, Marcos; PEREIRA, Ana Greyce M. *Memórias e identidade feminina: a história Luso-Brasileira da Banda de Música no ciclo Operário em Rio Largo Alagoas - Brasil*. In: Congresso de história do movimento operário e dos movimentos sociais em Portugal, 2., 2015, Universidade Nova Lisboa. *Anais* [...]. Lisboa: FSCH, 2015.

NOVAES, Josefina Maria M. *ASFOPAL: 25 anos brincando sério*. Maceió: Grafmarques, 2011.

NOSSO JORNAL. Notas-Periódicos diversos, Companhia Alagoana de Fiação e Tecidos, Alagoas; 1941-1947.

MÚSICA UFAL- Curso de Licenciatura. *Projeto Político Pedagógico*. Maceió: PROGRAD-UFAL, 2018.

SOUZA, Nilton da Silva. *As bandas de música do Baixo São Francisco Alagoano: práticas culturais musicais em contexto*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS: Equipamentos culturais, disponível em <https://ufal.br/ufal/extensao/equipamentos-culturais/museus/museu-theo-brandao>, 14-09-2023

Música e Igreja Católica no Rio Grande do Norte: dos primórdios do catolicismo potiguar às hipóteses sobre o passado musical instrumental¹

Antonio Tenório Sobrinho Filho

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará

¹ Este artigo científico-musicológico é uma versão adaptada de um capítulo de nossa dissertação de mestrado acadêmico intitulada *Bandas de música e Igreja Católica no Rio Grande do Norte: estratégias e táticas em espaços religiosos potiguares*, realizada no âmbito do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, área de concentração musicologia.

8

COMO CITAR

TENÓRIO SOBRINHO FILHO, Antonio. Música e Igreja Católica no Rio Grande do Norte: dos primórdios do catolicismo potiguar às hipóteses sobre o passado musical instrumental. *In*: MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro; RABELO, Thais (ed.). *Nordeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 278-310. (Histórias das Músicas no Brasil).

Visando a preencher a intransponível distância existente entre Deus e o resto do mundo, os gregos antigos valiam-se da intervenção de intermediários. No intuito de se fazer conhecer às suas criaturas, foi necessário que Deus decidisse se revelar a algumas dentre elas. Podemos dizer que essas criaturas privilegiadas passariam a ser os mediadores dessa distância intransponível. Observa-se também que, numa religião monoteísta, a fé geralmente refere-se a alguma forma de revelação, tendo o enraizamento da crença na esfera do sobrenatural. No entanto, “O politeísmo grego não repousa sobre uma revelação; não há nada que fundamente, a partir do divino e por ele, sua inescapável verdade; a adesão baseia-se no uso: os costumes humanos ancestrais, os *nómoi*”. “Tanto quanto a língua, o modo de vida, as maneiras à mesa, a vestimenta, o sustento, o estilo de comportamento nos âmbitos privado e público, o culto não precisa de outra justificação além de sua própria existência”. Em outras palavras, “desde que passou a ser praticado, provou ser necessário”. O culto apresenta-se como elemento indispensável para a cultura religiosa dos antigos gregos; para entender a religiosidade helênica, faz-se necessário ter em mente essa importância dada ao culto. A respeito disso, Vernant (2009: 7) conclui: “Ele exprime o modo pelo qual os gregos regulamentaram, desde sempre, suas relações com o além. Afastar-se disso significaria já não ser completamente si mesmo, como ocorreria a alguém que esquecesse de seu idioma”.

Tendo em mente a importância do culto para a compreensão da religiosidade dos povos gregos, importa-nos saber que a música se caracterizava como elemento indispensável do culto grego, “estando presente em quase todas as manifestações religiosas: libações e sacrifícios não se efetivavam sem acompanhamento musical” (CERQUEIRA, 2001: 81). Além disso, observa-se que “o desenvolvimento da música foi sempre fortemente influenciado pela religião, uma vez que quase todas as formas de *performance* musical – hinos, ditirambos, coros, *agones* musicais, teatro – ligavam-se de algum modo a vida religiosa” (CERQUEIRA, 2001: 81). Com o passar do tempo, sabe-se que a arte musical grega obteve um enorme desenvolvimento técnico e teórico a ponto de ter que se expandir e ultrapassar as fronteiras da religião. “Todavia, o grande ambiente de *performance* dessa música que ao mesmo tempo se especializava, se profissionalizava e se profanizava continuava sendo os festivais religiosos” (CERQUEIRA, 2001: 81).

Sob a ótica de Cerqueira (2001: 81), uma possível justificativa para essa valorização exacerbada da música nos cultos gregos estaria atrelada na crença de que “a música era um agente propiciatório da comunicação entre o humano e o divino: ela seria necessária para que o deus aceitasse o sacrifício”. Mas afinal, como os antigos povos gregos interpretavam o termo “música”? O que significava “música” para eles?

Os argumentos de Rocha Júnior podem possibilitar algumas respostas para essas perguntas.

Para começar, é preciso explicitar o significado do termo *mousikē* (*sc. tekhnē*), que, mais tarde, deu origem à nossa palavra “música”. As ocorrências mais antigas dessa palavra aparecem em Píndaro (nas

Olímpicas, I, 14-15, e no fr. 9, *PLG*, I, p.288), em Epicarmo (fr. 91), em Heródoto (VI, 129) e em Tucídides (III, 104), com valor de “canção” ou “música cantada”, ou seja, um texto acompanhado de uma melodia. O termo, na verdade, deriva da palavra *Mousa*, e, para os antigos gregos, durante muito tempo, ele designou um complexo de faculdades espirituais e intelectuais que hoje nós chamamos de “artes” e que estavam sob o patronato das Musas, em especial a poesia lírica, que era uma mescla daquilo que nós entendemos por música e poesia (ROCHA JÚNIOR, 2012: 111-112).

Por meio dessa citação, depreende-se que, inicialmente, e durante um período considerável, o conceito de música, tal qual o conhecemos hoje, esteve atrelado ao de outras artes, como a poesia. Além do mais, verifica-se que o referido termo era utilizado pelos gregos antigos com o objetivo de designar um complexo de faculdades espirituais e intelectuais – em outras palavras, o que atualmente chamamos de “artes”. Dessa forma, a palavra “música” estava revestida e acompanhada por outros tipos de expressões artísticas, como a dança e a poesia, não se restringindo aos aspectos sonoros, rítmicos musicais.

O termo *mousikē* só passou a ser usado com o significado de “arte dos sons” no século IV a.C. Anteriormente, verifica-se que inexistia um termo específico para designar essa atividade. De acordo com Rocha Júnior (2012: 113), “Isso aconteceu porque no século V a.C. a música sofreu grandes transformações até se tornar uma arte independente por causa da evolução nas técnicas de construção do aulo e da lira/cítara”, somando também as causas decorrentes das inovações promovidas pelos compositores da chamada “música nova”. “Além disso, no século V, a teoria musical começou a ter bases científicas com o estudo experimental das distâncias e proporções intervalares levado adiante pelos pitagóricos e pelos harmonicistas” (ROCHA JÚNIOR, 2012: 113). A confluência desses fatores contribuiu para que a música se apartasse da poesia e da dança, passando a adquirir seu próprio conceito independente, surgindo como “a arte dos sons” (ROCHA JÚNIOR, 2012: 113).

Outro fato que merece destaque é a forma como os gregos construíam a imagem da música e dos músicos em sua época. De acordo com Rocha Júnior (2009: 127), existe uma ambiguidade fundamental, pois, “A princípio, ela era algo divino e estava intimamente ligada a divindades centrais do panteão helênico, ou seja, Apolo e as Musas, e, de forma indireta, ela estava relacionada também a Hermes, a Atena e a Dioniso”. Em contrapartida, “a atividade do músico, muitas vezes, é tratada de maneira pejorativa, embora ela fizesse parte da vida dos deuses e dos homens nobres” (ROCHA JÚNIOR, 2009: 127-128).

Analisando o que foi apresentado até aqui, verifica-se a existência de uma estreita relação entre música e sociedade, notadamente no que diz respeito a religião – por meio do culto helênico – como parte integrante dessa sociedade. Após seguidos séculos de expansão do catolicismo romano, fundado e desenvolvido com base também nas tradições religiosas gregas, levando em consideração o momento histórico decorrente

das grandes navegações e a descoberta da outra parte do Oceano Atlântico, a antiga relação existente entre música e religião passaria a ser exercida também nesta parte do globo terrestre.

Justificado por essa relação, objetivou-se apresentar indícios que possam auxiliar na compreensão sobre o passado musical instrumental no Rio Grande do Norte, apontando para a existência de relacionamentos artísticos e culturais diversos, envolvendo músicos fiéis e os próprios representantes do clero católico potiguar. Para tanto, na primeira seção, trataremos dos primórdios da Igreja Católica no Rio Grande do Norte, bem como apontaremos alguns indícios sobre o passado musical instrumental nesse estado brasileiro. Em seguida, destacaremos a música católica instrumental de alguns municípios potiguares, dando ênfase para a atuação de fiéis, religiosos e suas respectivas obras musicais. Na terceira parte, dissertaremos sobre a atuação musical de dois religiosos no Rio Grande do Norte. Por último, arremataremos nossos argumentos em busca de reforçar a necessidade de desenvolvermos novas pesquisas musicológicas que foquem este recorte espacial em específico, tendo em vista as inúmeras possibilidades a serem exploradas.

1. Igreja Católica e música instrumental potiguar: primórdios e indícios

Inicialmente, faz-se necessário destacar que as hipóteses a serem levantadas neste trabalho dizem respeito a um tipo de prática musical específico, ou seja, a prática musical por meio de instrumentos de sopros em ambientes atrelados à religião católica. Por meio desse recorte temático, buscar-se-á produzir hipóteses da existência de práticas musicais instrumentais em ambientes religiosos da Igreja Católica no território da antiga capitania do Rio Grande, atualmente, estado do Rio Grande do Norte. De acordo com a historiografia brasileira, a capitania do Rio Grande foi uma das 14 capitanias hereditárias doadas pelo rei d. João III entre os anos de 1534 e 1536. Sabe-se ainda que as terras que compreendem o atual estado potiguar tiveram como primeiros donatários João de Barros e Aires da Cunha. A tentativa precursora de ocupação da referida capitania ocorreu no ano de 1535, tendo sido fracassada. Outra tentativa de conquista das terras pertencentes à capitania do Rio Grande aconteceu em 1555, sendo mais uma vez fracassada, principalmente devido às alianças existentes entre os povos indígenas habitantes da referida região e os franceses.

Próximo ao encerramento do século XVI, o então governador geral do Brasil, o fidalgo português d. Francisco de Souza, ordena a terceira expedição com o intuito de colonizar as terras dos indígenas Potiguara. Araújo (2016: 36) destaca que, tendo por objetivo pôr fim a ausência de domínio português nas terras do Rio Grande do Norte, “por meio de Cartas Régias de 1596 e 1597, o monarca português determinou que o capitão-mor de Pernambuco Manoel Mascarenhas Homem e o da Paraíba Feliciano Coelho, juntos seguissem para a área e expulsassem os franceses e dominassem a região”. A referida dominação deveria ser simbolizada, entre outros aspectos, por meio da edificação de

um forte para a futura população, o que viria a ser a Fortaleza dos Reis Magos. Com o intuito de exemplificar a porção territorial destinada ao atual estado do Rio Grande do Norte, quando da divisão da colônia portuguesa da América em capitanias hereditárias, apresenta-se, a seguir, um mapa adaptado por Jorge Pimentel Cintra. O referido autor propõe um novo desenho “a partir de fontes primárias como as cartas de doação e forais e a cartografia da época” (CINTRA, 2013: 11), exposto na Figura 1.

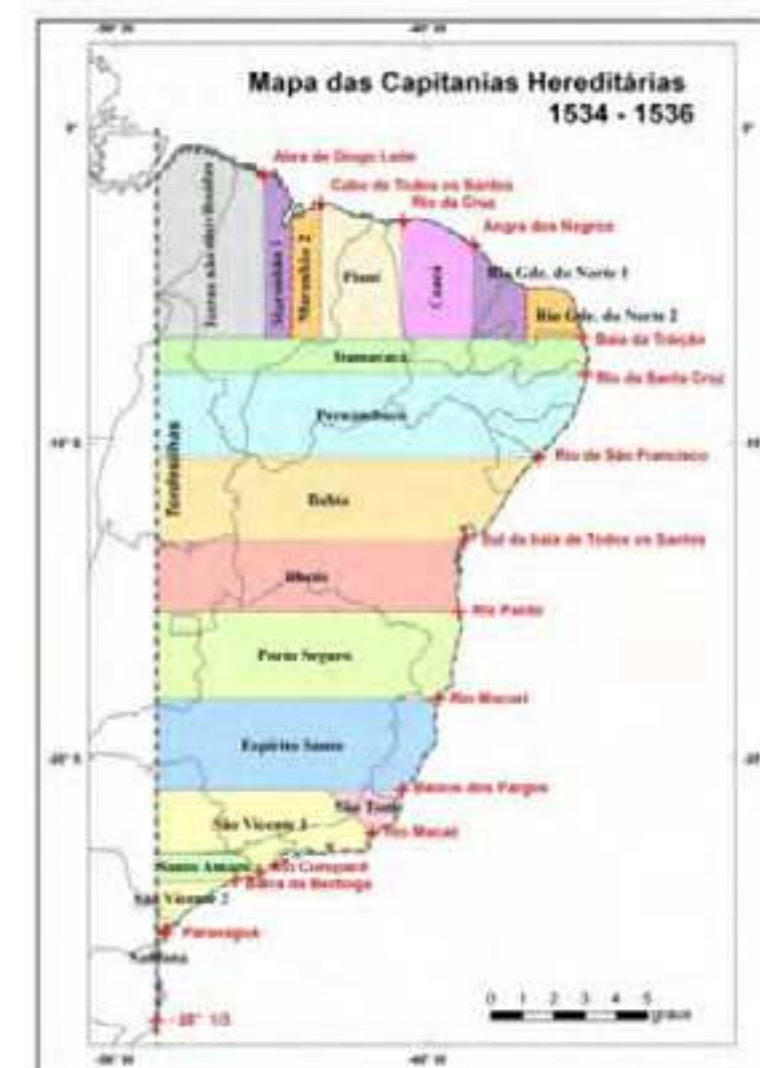


Fig. 1: Desenho adaptado do mapa das capitanias hereditárias do Brasil.
Fonte: Elaboração de Cintra (2013: 39).

Analisando o trabalho intelectual de Nestor dos Santos Lima, Araújo (2016) esmiúça os detalhes trazidos por ele a respeito da criação da Igreja Matriz de Natal. Segundo Nestor Lima (1906: 17):

A incipiente povoação dos “Três Reis Magos” como a batizou o vulgo, sucedeu, dentre em pouco, a cidade de Natal, oficialmente reconhecida como sede da nova capitania do Rio Grande. [...] Precisamente a 25 de dezembro de 1599, a celebração do sacrifício da Missa inaugurou a capelinha e marcou pela sua relevância o início da existência do novo corpo social, derivando, portanto, disso a sua atual denominação: Natal.

Nesse sentido, Araújo (2016: 42) sintetiza sua análise ao destacar que “No dia do nascimento de Jesus de Nazaré em 1599, a celebração da missa foi o acontecimento que inaugurou e marcou o início da existência do novo corpo social, a cidade do Natal”. A referida autora continua enfatizando que “Temos aqui a sugestão de um acontecimento fundador, uma missa, uma celebração que inaugurou um lugar significativo, a capela e a própria cidade, a qual foi batizada com o nome do evento compreendido como importante” (ARAÚJO, 2016: 42). Continuando na esteira dos escritos de Nestor Lima, Araújo (2016: 43) aponta que os primeiros religiosos que iniciaram a realização dos ritos litúrgicos na antiga capitania do Rio Grande foram os jesuítas. Contudo, as atuações dos padres da Companhia de Jesus aconteciam em forma de missões de dois em dois anos. Baseado nisso, pode-se inferir que os precursores do clero regular no Rio Grande do Norte foram os jesuítas. Em contrapartida, no que se refere ao pioneirismo da ação evangelizadora do catolicismo em terras potiguares, um dos primeiros representantes do clero secular no Rio Grande do Norte teria sido o padre Gaspar Gonçalves da Rocha. Uma vez mais citando Lima (1906: 19), verifica-se que, durante o desembarque do Capitão-mor João Rodrigues Colaço, em 1606, também “chegou ao Rio Grande, o padre Gaspar Gonçalves da Rocha, o primeiro vigário de que há notícia”.

Discorrendo sobre o processo de gestação do campo político-administrativo da capitania do Rio Grande, a historiadora Carmem Alveal informa o seguinte:

Quando do início do seu processo de ocupação por parte dos portugueses, com a construção da Fortaleza dos Reis Magos, em 1599, e o início da distribuição de terras por meio do sistema sesmario, nos anos iniciais do seiscentos, o povoamento da capitania foi de certa forma interrompido pela invasão holandesa. Contudo, o próprio processo de ocupação foi lento, pelo temor que havia em relação aos indígenas, apesar de algumas alianças feitas. Assim, o povoamento da região era dificultado tanto pelos conflitos com as populações indígenas quanto pelas invasões holandesas. Além disso, a própria região não atraía os colonizadores, que ainda preferiam permanecer nas capitanias de Pernambuco, Itamaracá e Paraíba, perto de núcleos já estabelecidos (ALVEAL, 2013: 1).

Em seguida, a referida autora enfatiza outro problema encontrado pelos portugueses quando do início do processo colonizador das terras dos Potiguara, a saber, a presença dos povos indígenas.

Após a expulsão dos holandeses, em 1654, houve uma retomada do processo de colonização do Rio Grande por parte dos portugueses, principalmente para a atividade da pecuária. Foi na segunda metade do século XVII que houve uma maior preocupação da Coroa portuguesa em ocupar de forma mais efetiva, resultando nos primeiros conflitos entre aqueles portugueses ou luso-brasílicos e as populações indígenas que se encontravam na região, com o apoio de uma política deliberada do Reino em conquistar as regiões interioranas, mesmo que este fato levasse ao extermínio ou agregação dos grupos indígenas que se encontravam, à época, na área (ALVEAL, 2013: 1).

Durante o século XVII, os portugueses alavancaram seu processo de colonização da capitania do Rio Grande, tendo como uma das mais potentes armas a contribuição da Igreja Católica, notadamente os religiosos do clero regular, como os jesuítas. O contato e as disputas com os povos indígenas passaram a ser um problema que deveria ser tratado também por meio da religião. Nesse cenário, focalizaremos a existência de possíveis práticas musicais no território potiguar, especificamente no que diz respeito à atuação dos religiosos e dos povos indígenas. De acordo com Marta Maria de Araújo, a expedição conquistadora das terras do Rio Grande, que fora comandada pelos capitães-mores de Pernambuco e da Paraíba, aportou na foz do Rio Grande (atual Rio Potengi) em fins do século XVI, especificamente em 25 de dezembro de 1597. Consoante a referida autora, “Faziam parte dos expedicionários, os padres jesuítas Francisco de Lemos e Gaspar de Samperes [...] Também se encontravam os frades franciscanos, João de São Miguel e Bernardino das Neves, peritos nos dialetos da língua tupi” (ARAÚJO, 2005: 207).

Com o objetivo de sintetizar os primeiros indícios da presença religiosa na capitania do Rio Grande, Araújo (2005: 207) destaca que, em 1631, em volta da pequena capelinha assistida pelo vigário Gaspar Gonçalves Rocha desde 1598, “tinha-se apenas umas sessenta casinhas de taipa”; entre elas, “havia uma ‘casinha de taipa e telha’ dos padres jesuítas da Companhia de Jesus”. Diante disso, indagamos se teria sido essa simples e humilde casinha de taipa a primeira escola de música dos jesuítas no Rio Grande do Norte? Infelizmente, devido à escassez das informações, resta-nos apenas hipotetizar.

A respeito da possibilidade de existência do ensino e conseqüente prática instrumental-musical no território da capitania do Rio Grande, pode-se destacar a atuação dos religiosos nos primeiros trabalhos missionários. Duas dessas atividades religiosas merecem destaque, as chamadas missões volantes e de aldeamento. No que tange ao ponto de partida dos representantes da Igreja Católica para a realização desse projeto missionário, Araújo (2005: 218) nos informa que “Geralmente partindo do Colégio de Olinda, as Missões Volantes, na capitania do Rio Grande, tiveram sempre a frente dois padres jesuítas”. Ou seja, além de fornecer a possível localização de origem, também nos relata a respeito da quantidade de religiosos que atuavam nessas missões inicialmente. Em seguida, apontaremos as missões ocorridas na capitania do Rio Grande

entre os séculos XVII e XVIII, seguindo uma ordem cronológica, bem como citando os religiosos responsáveis e sua respectiva localidade de atuação.

- **Missão volante da Aldeia dos Potiguaras e Aldeia de Antónia** (atual cidade de Goianinha): jesuítas Diogo Nunes e André de Soveral (1605 e 1606);
- **Missão de aldeamento de Guajiru** (atual cidade de Estremoz): jesuítas José da Silveira, Pedro Nogueira, Luís de Mendonça, José de Amorim, Antônio Pinto e João de Gouveia (de 1678 até 1759);
- **Missão de aldeamento de Guarairas** (atual cidade de Arêz): jesuítas Luiz Pinto, José dos Reis, Jerônimo de Albuquerque e Sebastião de Figueiredo (de 1679 até 1759);
- **Missão de aldeamento do Apodi** (atual cidade de Apodi): jesuítas Filipe Bourel, João Guinzel ou Guedes, Manuel Dinis e Vicente Vieira. Foi extinta em 1712, sendo retomada, em 1732, pelos frades capuchinhos Prósperos de Milão e Fidélis de Partana (1700);
- **Missão de aldeamento de São Paulo da Ribeira do Potengi** (atual cidade de São Gonçalo do Amarante): presença do bispo de Olinda, dom frei Francisco de Lima, e do jesuíta Miguel da Encarnação (1702);
- **Missão de aldeamento de São João da Ribeira do Cunhaú** (atual cidade de Canguaretama): presença do bispo de Olinda, dom frei Francisco de Lima (1702);
- **Missão de aldeamento de Nossa Senhora da Piedade da Ribeira** (atual cidade de Ceará-Mirim): assistida por Miguel da Encarnação (1704);
- **Missão de aldeamento de Nossa Senhora do Amparo de Cunhaú**: assistida por Miguel da Encarnação (1704);
- **Missões de aldeamento na Ribeira do Mipibu** (atuais cidades de Nísia Floresta e São José do Mipibu): administradas pelos frades capuchinhos Primeiros de Milão, Mauro de Lessano, Crisóstomo de Gênova, Juvenal de Albano e Aníbal de Gênova (entre 1736 e 1750);
- **Missões de aldeamento em Igramació** (atual cidade de Vila Flor): carmelitas, com destaque para o Frei Caetano do Rosário (de 1700 a 1740).

Apesar da diminuta referência historiográfica sobre o cotidiano dessas Aldeias, bem como no que diz respeito às formas de convivência entre os religiosos e os nativos da terra, o padre jesuíta José de Anchieta nos deixou algumas informações valiosas que podem auxiliar no processo de compreensão dessas relações sociais, culturais e religiosas, por exemplo. Marta Maria de Araújo (2005: 222) nos informa que “Em referência aos primeiros aldeamentos na Bahia, há uma descrição exemplar de José de Anchieta, datada de 1585, relativa aos ensinamentos ministrados e às estratégias de aculturação dos indígenas, por meio do canto, da dança e, até certo ponto, do teatro”. Vejamos o que o notável jesuíta nos diz a respeito das missões religiosas nos primórdios do catolicismo no Brasil.

Tem nelas suas casinhas, cobertas de palmas, bem acomodadas e igrejas capazes onde ensinam aos Índios as coisas necessárias a sua salvação, lhes dizem missa e ensinam a doutrina cristã duas vezes cada dia, e também em cada uma ensinam aos filhos dos Índios a ler, escrever, contar e falar português, que aprendem bem e falam com graça, ajudar as missas, e desta maneira o fazem polidos e homens. Em umas delas lhes ensinam a **cantar** e tem **coro de canto** e **flautas** para suas festas, e fazem suas danças à portuguesa com tamboris e violas, com muita graça, como se fossem meninos portugueses, e quando fazem estas danças põem uns diademas na cabeça de penas de pássaros de várias cores, e desta sorte fazem também os arcos, empenam e pintam o corpo, e assim pintados e mui galantes a seu modo fazem suas festas muito aprazíveis (ANCHIETA, 1988: 424 *apud* ARAÚJO, 2005: 222, grifos nossos).

Conforme a citação, pode-se perceber que a utilização do canto e de instrumentos musicais de sopros (como a flauta) se constituía como uma forma de “aculturação” exercida pelos religiosos para com os indígenas, mesmo nos primórdios das missões evangelizadoras dos jesuítas, realizadas ainda no século XVI. Por assimilação, certamente que a atuação dos religiosos na capitania do Rio Grande, no início do processo de colonização e evangelização atrelados às missões, valeu-se da utilização de instrumentos musicais de sopro. Um dos exemplos que se sabe é o caso do frei Aníbal de Gênova, que esteve em missão de aldeamento na Ribeira do Mipibu entre os anos de 1761 e 1762. Em escrito elaborado pelo referido religioso, pode-se imaginar o cotidiano daquele aldeamento indígena, discorrendo especificamente sobre o envolvimento dos nativos indígenas com a religião católica:

[...] todas as manhãs, ao amanhecer do dia, iam dois tambores tocando ao redor da aldeia para todo mundo se levantar da cama (isto durante meia hora). Depois, o índio que servia de sacristia tocava 3 ave Marias e dava o sinal para todos aqueles que não eram casados (adultos, crianças, homens e mulheres) irem à igreja; [...] Terminada a doutrina,

tocava o sinal da Missa e eu ia ao altar, com quanto ao altar da Hóstia cantavam as *Cugnans* (assim chamadas as filhas moças e não casadas), o *Tantum Ergo* (Hino litúrgico cristão), o *Pange Língua* (cantado na benção eucarística) e outras bonitas canções espirituais até a comunhão. (GENOVA, [ca. 1762]: 9 *apud* ARAÚJO, 2005: 220-221).

Interessante notar que, no relato do Frei Aníbal, aparece a atuação dos tambores, um instrumento de percussão, tendo como finalidade acordar os moradores das aldeias, uma espécie de instrumento utilizado para disciplinar. Verifica-se também a existência de alguns hinos litúrgicos e “outras bonitas canções espirituais” tocados durante o momento religioso. Torna-se bastante difícil afirmar se efetivamente houve a atuação de músicos indígenas apenas por meio desse escrito para o referido período na capitania do Rio Grande. Contudo, a historiadora Fátima Martins Lopes, nos anexos de sua tese de doutorado, fruto de sua incansável e profunda pesquisa em fontes primárias, apresenta-nos uma relação de bens de caráter valiosíssimo. Antes disso, cabe destacar que o motivo maior para que fosse feita uma relação de bens – pertencentes aos jesuítas das Missões de Aldeamento – foi a expulsão dos religiosos da Companhia de Jesus do território da colônia portuguesa na América. Tal atitude decorreu do fato de que as missões da capitania do Rio Grande perduraram sob o controle dos missionários religiosos somente até o fim da década de 1750 e início de 1760, “quando, sob o governo do Marquês de Pombal, os jesuítas foram expulsos das terras do Império português e a Junta das Missões foi extinta” (LOPES, 1998: 25).

Em decorrência disso, “A administração dos índios aldeados passou ao poder laico dos Diretores de Índios por força do Alvará de 18 de agosto de 1758, que confirmou para todo o Brasil o Diretório dos Índios [...] novo regulamento para as antigas Missões religiosas que, agora, deveriam ser transformadas em Vilas” (LOPES, 1998: 25).

Retornando à relação de bens das antigas missões, uma delas teve maior destaque para o propósito desta pesquisa. Lopes (2005: 173) informa que “No inventário da futura casa paroquial de Arez há umas peças bastante interessantes que fazem pensar sobre a contribuição que os missionários jesuítas deram às trocas culturais em nível global que ocorreram por todo período colonial”. Arrematando essa informação, a referida historiadora, ao transcrever a relação de bens da antiga missão de Guarairas, documento datado de 1760, relaciona os seguintes itens: uma chocolateira com colher, três urupemas finas e uma grande de peneirar massa, quatro ralos para ralar mandioca, uma jarra onde se guarda arroz, umas charamelas (espécie de precursora da clarineta) e um baú de Moscóvia (LOPES, 2005: 173).

O referido inventário foi elaborado por ordem do desembargador ouvidor-geral Bernardo Coelho da Gama e Casco, citando também a presença do vigário Antônio de Souza Magalhães, que apresentou os bens entregues pelo seu antecessor, o missionário reverendo Alexandre Carvalho. Por meio desse inventário, verifica-se outra possibilidade de existência da prática de instrumentos de sopros em ambientes religiosos atrelados

à Igreja Católica na capitania do Rio Grande. Uma vez mais, mesmo diante da escassez e imprecisão das fontes primárias, pode-se trazer à baila a possibilidade de existência desses instrumentos musicais em outras localidades da capitania em destaque, estendendo a área de atuação e abrangência desses religiosos em terras potiguares (LOPES, 2005: 576-578).

Como consequência da expulsão dos jesuítas, em 1759, ficou sob responsabilidade dos capitães-mores Joaquim Coutinho de Bragança (1757-1760) e Joaquim Felix de Lima (1769-1774) colocarem em execução o alvará de elevação dos aldeamentos em vilas. Particularmente no território da capitania do Rio Grande, tivemos as seguintes vilas fundadas em ordem cronológica: 1) Aldeia de Guajiru (Vila de Estremoz do Norte, 3 de maio de 1760); 2) Guarairas (Vila Nova de Arez, 15 de junho de 1760); 3) Apodi (Vila Nova de Portalegre, 8 de dezembro de 1761); 4) Mipibu (Vila de São José do Rio Grande, 22 de fevereiro de 1762); e 5) Igramació (Vila Flor, 10 de outubro de 1762). Dessa forma, o clero regular começara a perder espaço no processo de evangelização e apoio por parte da Coroa lusitana. Durante o século XIX, a presença do clero secular será crucial para a consolidação do processo de independência política da antiga colônia brasileira, o que levou à criação do Brasil enquanto país independente. Além disso, será no oitocentos que o regime do padroado (Igreja Católica e Estado atuando juntos) “reinará” em nosso país continental, dando ênfase, em primeiro momento, às freguesias e, conseqüentemente, às paróquias (ARAÚJO, 2005: 227).

2. A música católica instrumental de alguns municípios potiguares: músicos, fiéis, religiosos e suas obras musicais

Diante de uma análise histórica, percebemos que a criação de grande parte dos nossos municípios teve origem com a atuação da Igreja Católica, agindo conjuntamente com o poder estatal, tendo em vista a sistemática de funcionamento existente durante o período colonial. No ano de 1909, foi criada a Diocese de Natal, sendo desmembrada da Diocese da Paraíba. A jurisdição eclesiástica da referida Diocese era composta por 31 paróquias, que recebiam além do nome de seu padroeiro, a denominação do próprio município, conforme tabela 1.

Devido às limitações desta pesquisa, não foi possível coletar informações sobre a prática musical por meio de bandas de música em todos os municípios pertencentes, inicialmente, à Diocese de Natal. Também merece destaque o fato de que muitas corporações musicais foram extintas, não tendo sido preservadas informações relevantes ou até mesmo inexistindo seus acervos musicais. Diante disso, trouxemos alguns exemplos da existência de prática instrumental musical por meio das bandas filarmônicas ligadas ao catolicismo. Tais exemplos nos foram concedidos por meio do auxílio de maestros, músicos e pesquisadores espalhados pelo Rio Grande do Norte.

GOIANINHA	MACAÍBA
NATAL	ACARI
CAICÓ	APODI
CEARÁ-MIRIM	JARDIM DO SERIDÓ
MARTINS	MACAU
NOVA CRUZ	PAPARI (Nísia Floresta)
PENHA (Canguaretama)	PAU DOS FERROS
SANTANA DO MATTOS	SANTA CRUZ
SERRA NEGRA	SÃO JOSÉ DE MIPIBU
TOUROS	AÇU
ARÊZ	ANGICOS
CAMPO GRANDE	CARAÚBAS
PATU	CURRAIS NOVOS
PORTALEGRE	SÃO MIGUEL
JUCURUTU	MOSSORÓ
FLORES	

Tab. 1: Relação das paróquias pertencentes à Diocese de Natal em 1909.
Fonte: Sobrinho Filho (2021: 81).

Optou-se, nesta parte do trabalho, por apresentar imagens de algumas partituras de hinos de padroeiros com o intuito de demonstrar indícios que apontam para a prática das bandas de música em ambientes religiosos do catolicismo potiguar. A presença das bandas filarmônicas durante os festejos em homenagem aos diversos padroeiros é uma prática recorrente em nosso país. Em muitas cidades rio-grandenses-do-norte, a festa do padroeiro é considerada a maior e mais importante festividade dessas populações. Além de unir músicos e religiosos, tem-se a presença de incontáveis fiéis durante os dias festivos.

A priori, cabe destacar o conceito de “paróquia” à luz do Código de Direito Canônico, que nos informa, no cân. 515, § 1, o que segue: “é uma certa comunidade de fiéis, constituída estavelmente na Igreja particular, cuja cura pastoral, sob a autoridade do Bispo diocesano, está confiada ao pároco, como a seu pastor próprio” (CÓDIGO DE DIREITO CANÔNICO, 2012, n.p.).

De acordo com Silva (2017, n.p.), as festas católicas podem ser consideradas como fenômenos que são articulados nas e pelas paróquias e que possibilitam aos católicos perceberem, por meio dos santos padroeiros, “sua aproximação com o espaço sagrado”. Segundo o autor supra, “A cadeia que constitui a significação das festas religiosas é constituída por um conjunto de imagens, que confundem e fundem os sentidos” (SILVA, 2017: n.p.), como

consequência, “as festas dos santos padroeiros cimentam o imaginário dos católicos, que resgata por meio das novenas, da procissão, a tradição católica de homenagear os santos, zelando pelo aprimoramento da cultura religiosa” (SILVA, 2017: n.p.).

Diante disso, entendemos que a atuação das bandas de música em procissões e outros eventos litúrgicos da Igreja Católica faz parte dessa cadeia de significação das festas religiosas e que também possui a função de cimentar o imaginário dos fiéis católicos. Por isso, podemos entender a importância que grande parte dos músicos das bandas filarmônicas dão durante o momento de sua participação quando da ocorrência das festas de padroeiros nos diversos municípios do Rio Grande do Norte. Arrematando o que foi discutido até aqui, passaremos a visualizar alguns exemplos de partituras de hinos dos(as) padroeiros(as) de algumas paróquias potiguares.



Fig. 2: “Hino de Santa Luzia”, padroeira de Mossoró-RN.
Fonte: Sobrinho Filho (2021: 82).

A respeito desse hino, durante a pesquisa observou-se a existência de dois hinos para a mesma padroeira, um dito “oficial” e outro “popular”. Este último é o que se apresenta acima. Além disso, fato interessante é a composição em compasso ternário, divergindo da maioria dos hinos analisados. A letra e a música são, respectivamente, dos mosenhores Américo Simonetti e Humberto Bruening.



Fig. 3: "Hino de São Miguel", padroeiro de São Miguel-RN.
Fonte: Sobrinho Filho (2021: 83).

No que se refere ao hino do padroeiro da cidade de São Miguel-RN, infelizmente não foi possível identificar o autor da música, restando-nos apenas a informação de que a letra teria sido de autoria do padre Manoel Joze, oriundo da Congregação do Oratório do Porto – Portugal. O ano de escrita da letra teria sido 1801.

A seguir, apresentamos uma cópia do hino dedicado a São Sebastião, padroeiro da paróquia da cidade potiguar de Parelhas. A letra e a música do hino foram compostas pelo monsenhor Amâncio Ramalho. A referida obra musical possui compasso ternário. Em visita realizada *in loco* ao acervo da Banda de Música de Parelhas, não foi possível encontrar as partituras originais, feitas pelo próprio compositor. O que chegou até os nossos dias foram cópias de diversos autores. Entretanto, o referido hino constitui-se como um grande bem intangível para os fiéis daquela cidade, sendo obrigatória sua interpretação durante a festa do padroeiro.



Fig. 4: "Hino a São Sebastião", padroeiro de Parelhas.
Fonte: Sobrinho Filho (2021: 84).

A paróquia do Senhor Bom Jesus dos Navegantes tem sua origem ainda na primeira metade do século XIX, com a denominação de Freguesia do Senhor Bom Jesus dos Navegantes do Porto dos Touros. Sobre o hino do padroeiro da paróquia de Touros-RN, pode-se dizer que foi composto pelo cônego Antônio Antas – letra e música. O compositor nasceu na região do atual município de Pedro Avelino-RN, em 10 de março de 1918, filho de Pedro Antas e Cecília Antas. Foi vigário dos municípios de Taipu e Touros, ambos no Rio Grande do Norte, entre os anos de 1945 e 1947, período no qual pode ter sido composto o hino do padroeiro de Touros.



Fig. 5: “Hino do Bom Jesus dos Navegantes”, padroeiro de Touros.
Fonte: Sobrinho Filho (2021: 85).

A paróquia de Acari-RN tem como padroeira Nossa Senhora da Guia. O autor da música do hino da padroeira é o potiguar Felinto Lúcio Dantas, e a letra é de autoria de Palmyra Wanderley. A Filarmônica Maestro Felinto Lúcio Dantas atualmente é regida pelo maestro José Francisco da Silva Neto e atua assiduamente nas festividades religiosas e cívicas da cidade potiguar de Acari.

Além de Felinto Dantas, destaca-se que a autora da letra desse hino também era musicista e compositora potiguar, além de poetisa. A respeito disso, Carvalho (2004: 70) informa que “Palmyra Wanderley também possuía afinidades com a música. Compôs hinos patrióticos e religiosos, além de modinhas populares”.



Fig. 6: “Hino de Nossa Senhora da Guia”, padroeira de Acari.
Fonte: Sobrinho Filho (2021: 86).

A respeito da paróquia de Canguaretama – pertencente a antiga freguesia da Penha, nome dado pelo frei Serafim de Catânia –, tendo como sua padroeira Nossa Senhora da Conceição, sabemos que atualmente utiliza-se o hino “Glória Virgem Pura” pelos fiéis daquela cidade como hino de sua padroeira. Uma vez mais, não se sabe a autoria do referido hino. Ainda sobre Canguaretama, destacamos a atuação musical do padre Chromácio Leão, nascido na mesma cidade.

Segundo edição do jornal A Ordem, de 18 de setembro de 1948, Chromácio Leão nasceu em Canguaretama no dia 28 de junho de 1893; aos 13 anos deslocou-se para a Paraíba, tendo iniciado seus estudos no seminário local, preparando-se para o início de sua vida religiosa. Após isso, os pais dele, Caetano Xavier da Silva e Francisca Teixeira da Silva, internaram o seminarista no conceituado e tradicional estabelecimento de

Olinda, onde foi ordenado no ano de 1909. O padre Chromácio Leão, de acordo com o referido jornal, possuía diversas composições, tanto populares quanto sacras, tendo exercido grande parte de sua atuação musical no estado de Pernambuco. No entanto, para Galvão (2019: 64), o padre Chromácio Leão nasceu em 1886 e faleceu em 1951 na cidade de Jaboatão dos Guararapes-PE.

Infelizmente, durante o desenvolvimento desta pesquisa, não foi possível ter acesso às fontes musicais – partes ou partituras - relativas ao hino da padroeira da cidade de Canguaretama. Não obstante, fez-se necessário destacar a atuação do padre e músico potiguar nascido na referida cidade, Chromácio Leão, tendo em vista sua produção musical, religiosa ou profana.

3. A atuação musical de dois religiosos no Rio Grande do Norte: dom Marcolino Dantas e cônego Amâncio Ramalho

Marcolino Esmeraldo de Souza Dantas e Amâncio Ramalho Cavalcanti – o primeiro, baiano; o segundo, paraibano –, ambos sacerdotes da Igreja Católica. A atuação desses dois religiosos no Rio Grande do Norte não se restringiu às paredes dos templos católicos. As ações dirigidas e até mesmo executadas por eles abrangeram os campos educacional, político e artístico rio-grandense-do-norte. Nesse sentido, visando a atingir os objetivos desta pesquisa, buscou-se priorizar aspectos relacionados à atuação dos referidos religiosos no âmbito artístico-musical potiguar.

Dom Marcolino Dantas – como ficaria mais conhecido – nasceu na cidade de Inhambupe-BA, aos 22 de janeiro de 1888. Sabe-se que antes de iniciar sua trajetória eclesiástica em Natal, Marcolino Dantas ocupou o cargo de professor de música no Seminário de Salvador. A seu respeito, Souza (2006: 21) nos informa o que se segue: “Dom Marcolino Esmeraldo de Souza Dantas, o quarto bispo e o primeiro arcebispo. Tomou posse em 29 de junho de 1929”. Complementa Duarte (2018: 117), relatando que “por meio da bula *Arduum Onus*, de Pio XII, de 1952, Natal foi elevada a arquidiocese, passando o então quarto bispo diocesano a ser o primeiro arcebispo. Dom Marcolino ficou à frente do governo do bispado de Natal por trinta e oito anos, quinze deles como arcebispo”.

Durante seu governo episcopal, destacam-se as seguintes realizações: 1) criação de oito paróquias; 2) construção do prédio do Seminário de São Pedro; 3) criação de outras duas dioceses no interior do estado, a primeira em Mossoró (1934), na região oeste, e Caicó (1939), no sertão do Seridó potiguar; 4) ordenação de quarenta padres; e 5) realização de três congressos eucarísticos, nas localidades de São José de Mipibu, Currais Novos e Canguaretama (SILVA FILHO, [2018?]).



Fig. 7: Dom Marcolino Dantas, então bispo da Diocese de Natal.
Fonte: (A ORDEM, 1943).

De acordo com Souza (2006: 21), “foi no seu bispado que a Igreja mais incentivou a instalação de colégios religiosos, tanto na capital quanto no interior do Estado, ao mesmo tempo em que diversas congregações religiosas vieram para o Rio Grande do Norte”. O lado artístico de dom Marcolino Dantas foi uma característica presente nos relatos de seus contemporâneos, destacando-se o gosto pela composição de hinos para os colégios, a exemplo do Colégio Marista de Natal. Conforme menciona Souza (2006: 24), “Pe. Ferreira foi auxiliar de Dom Marcolino. Ele é músico e costumava escrever as composições do bispo na pauta musical, quando este já não podia enxergar”.

Além do exposto, Lopes (2016) atenta para uma visão mais estratégica e política adotada por parte da Igreja Católica ao nomear Marcolino Dantas como bispo e, conseqüentemente, arcebispo de Natal. Em suas palavras:

Dom Marcolino, religioso que transitava politicamente com facilidade na Bahia e no Rio de Janeiro, assumiu a Diocese de Natal com a missão de fortalecer a Igreja no seio da sociedade e junto aos poderes políticos. Nesse sentido, Dom Marcolino articulou a criação de **instituições culturais** aparentemente leigas, mas que essencialmente estivessem vinculadas aos preceitos católicos. Para desenvolver essa missão, Dom Marcolino passou a estimular a ação de intelectuais católicos junto a essas instituições (LOPES, 2016: 68, grifo nosso).

Diante dessas observações, a figura do primeiro arcebispo de Natal passa de mero religioso que exerceu um longo mandato episcopal para a de um valioso agente estratégico da Igreja Católica no Rio Grande do Norte. Em consonância, “pode-se afirmar que a ação de Dom Marcolino em Natal se associou ao processo de reorganização da Igreja Católica no Brasil” (LOPES, 2016: 68).



Fig. 8: O brigadeiro Eduardo Gomes, dom Marcolino Dantas, bispo de Natal, e dona Eleanor Roosevelt, primeira-dama norte-americana, na capital potiguar. Fonte: Sobrinho Filho (2021: 89).

Corroborando esse pensamento da atuação estratégica de dom Marcolino à frente da Igreja Católica potiguar, podemos citar um trecho do jornal *Diário de Natal* (edição do dia 17 de junho de 1948) no qual fica evidente a participação e envolvimento do então bispo com integrantes da chamada elite intelectual natalense, conforme segue:

Terminada a fase da organização da antiga Sociedade Musical do Rio Grande do Norte, a diretoria provisória convocou para hoje a reunião de instalação e instalação da diretoria efetiva, que deverá reger os destinos da sociedade por um período de dois anos de acordo com os estatutos. [...] Ressurgirá assim o ideal que inspirou os seus fundadores entre os quais lembramos D. Marcolino Dantas, Maestro Waldemar de Almeida, escritor Luís da Câmara Cascudo, Jornalista Aderbal de França, etc. (DIÁRIO DE NATAL, 1948, grifo nosso).

No que diz respeito às obras musicais compostas por dom Marcolino Dantas, não se sabe ao certo quantas composições ele teria feito em solo potiguar ou mesmo em outros lugares do país. A seguir, vejamos algumas de suas composições.



Fig. 9: *Tantum Ergo*, autoria de dom Marcolino Dantas. Fonte: Duarte (2018: 6).

Na Figura 9, temos um exemplo de uma composição de música sacra de dom Marcolino, contudo, não sabemos a data nem o local de sua produção. Estudos futuros poderão auxiliar no entendimento a respeito da atuação musical do referido compositor.

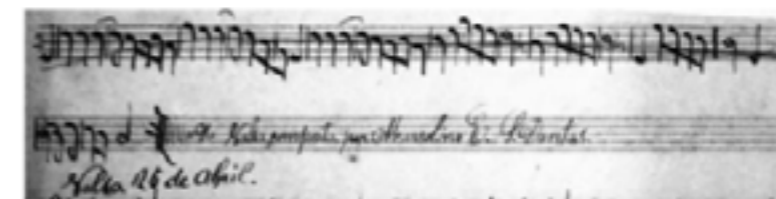


Fig. 10: Detalhes da caligrafia musical de dom Marcolino Dantas (1904). Fonte: Arquivo Arquidiocesano de Natal, disponível em Duarte (2018: 125).

Na Figura 10, destaque para a caligrafia musical de dom Marcolino, exemplo que pode contribuir para futuras análises musicais ao comparar possíveis obras atribuídas ao referido compositor religioso.



Fig. 11: Caderno de música autógrafo de dom Marcolino Dantas (1904). Lê-se: "Pertence este caderno de música a Marcolino Esmeraldo de Souza Dantas, Inhambupense. 8 de dezembro de 1904". Fonte: Arquivo Arquidiocesano de Natal, disponível em Duarte (2018: 118).

No que diz respeito ao seu primeiro contato com a música, ainda não temos condições de afirmar com que idade Marcolino teria iniciado seus estudos. No entanto, conforme nos mostra a Figura 11, pode-se inferir que no ano de 1904 Marcolino Dantas já tinha contato com a escrita musical. Em outras palavras, levando-se em consideração a data de seu nascimento (22 de janeiro de 1888), quando da elaboração do documento musical supra, Marcolino tinha aproximadamente 16 anos de idade.



Fig. 12: Compassos iniciais do *Credo* a duas vozes, de dom Marcolino Dantas. Fonte: Transcrição feita pelo musicólogo Fernando Lacerda Simões Duarte (2018: 119).

Na Figura 12, temos outro exemplo de sua atuação enquanto compositor de música sacra. Devido a inúmeros fatores, não temos um levantamento ou mesmo uma

catalogação das obras musicais do referido religioso. Contudo, acredita-se que os resultados desta pesquisa apontarão para um maior envolvimento e conscientização da classe artística musical no sentido de valorizar e preservar o patrimônio documental musical potiguar. A atuação de Dom Marcolino em diversas partes do estado do Rio Grande do Norte deixou vestígios de sua prática musical, como exemplo, o hino composto para o congresso eucarístico realizado em Canguaretama. Seguir esses "rastros" composicionais certamente auxiliará na busca pelo conhecimento de nosso passado instrumental musical, tanto religioso quanto profano. Aos oito dias do mês de abril do ano de 1967, faleceu em Natal, com 79 anos de idade, o quarto bispo e primeiro Arcebispo da atual Província Eclesiástica de Natal.

O paraibano Amâncio Ramalho Cavalcanti nasceu na antiga Vila de Misericórdia, atualmente Itaporanga-PB, aos cinco dias do mês de março de 1886. Filho de Antônio Cavalcanti de Almeida Lacerda e Francisca Ramalho Cavalcanti. Realizou os estudos primários na cidade de Pombal-PB e aos treze anos de idade ingressou no Seminário Episcopal da Paraíba, concluindo seus estudos menores e os cursos de Teologia e Filosofia. Em 13 de novembro de 1904, recebeu das mãos de Dom Adauto Aurélio de Miranda Henriques as ordens menores. Após concluir seus estudos superiores, tornou-se professor do referido seminário.

No ano de 1906, o religioso transferiu-se para o Piauí, acompanhado por dom Joaquim Antônio de Almeida, que fora nomeado primeiro bispo da Diocese de Teresina. Ali, ocupou os cargos de vice-reitor do seminário local (1907-1911), diretor e professor do Colégio Diocesano (1908-1911). Em 1908, Amâncio Ramalho tornou-se diácono, tendo sido ordenando sacerdote no dia 30 de maio de 1909, em cerimônia litúrgica realizada na Catedral de Nossa Senhora das Dores, na capital piauiense (SANTOS, 2012: n.p.).

Ainda sobre sua atuação em Teresina, Redusino (2019: 99) relata a respeito da participação do então padre Amâncio Ramalho, em janeiro de 1910, na elaboração do jornal *O Apóstolo*, informando o que se segue: "O artigo de primeira capa do jornal *O Apóstolo* era assinado pelos seus redatores, padres e membros da sociedade local", sendo eles: "Elias Martins, Cônego Raymundo Gil, Collect Fonseca, Coronel José Portela, Cônego Joaquim de Oliveira Lopes, Augusto Ewerton e Silva, Cônego Fernando Lopes e Silva e Padre Amâncio Ramalho" (REDUSINO, 2019: 99).

Sua primeira estadia em terras potiguares ocorreu em 1911, quando da nomeação de dom Joaquim de Almeida como bispo da recém-criada Diocese de Natal; o jovem padre Amâncio Ramalho veio exercer seu sacerdócio no Rio Grande do Norte. Por volta do mesmo ano, "foi nomeado coadjutor da Paróquia de Ceará-Mirim, ascendendo à condição de vigário no ano seguinte, em substituição ao padre Agnelo Fernandes de Queiroz" (SANTOS, 2012: n.p.).

Após algumas passagens pelos estados da Paraíba e da Bahia, retorna ao Rio Grande do Norte em 1924, "vinculando-se novamente à Diocese de Natal, tornou-se

diretor do Colégio 'Rui Barbosa', na cidade de Ceará-Mirim" (SANTOS, 2012: n. p.). No final do referido ano, "foi designado vigário da antiga Paróquia de Nossa Senhora da Conceição, sediada em Jardim do Seridó (1925-1927), de onde saiu após ser nomeado diretor do Colégio Santa Luzia, de Mossoró" (SANTOS, 2012: n. p.).

Em decorrência de suas qualidades enquanto esteve à frente do Colégio Santa Luzia, foi aproveitado pelo Governo Revolucionário para administrar aquele município, na condição de prefeito discricionário, exercendo o cargo entre 17 de outubro e 8 de dezembro de 1930. Corroborando isso, Gurgel e Brito (1996: 107) nos informam que Amâncio Ramalho "foi Diretor do Colégio Diocesano Santa Luzia e marcou época como professor de Português e grande orador, [...] latinista famoso. Em Mossoró, foi Diretor do Colégio Santa Luzia e Prefeito do Município".

Fato curioso sobre a vida pessoal e religiosa de Amâncio Ramalho ocorreu durante o momento da passagem do bando de Virgulino Ferreira da Silva (o Lampião) pela cidade de Mossoró. O ocorrido foi passado à posteridade por meio dos escritos de Jerônimo Vingt-un Rosado Maia. O referido autor "destaca as atuações corajosas e dedicadas do Vigário Luiz Ferreira da Cunha Mota e do Cônego Amâncio Ramalho" (VIANA, 2011: 101). "Elogia como sacerdotes que tiveram uma atuação heroica em visitar todas as trincheiras, fortalecendo o ânimo dos defensores na hora da entrada dos bandidos na cidade tocando os sinos da Matriz como forma de aviso", dessa forma, "incentivando os combatentes na hora do conflito" (VIANA, 2011: 101).

Seus feitos educacionais, sua capacidade intelectual e reconhecida competência administrativa levaram Amâncio Ramalho ao cargo de diretor estadual de Educação do Rio Grande do Norte. Nesse sentido, Santos (2012: n. p.) destaca: "Educador de reconhecidos méritos, durante o governo de Rafael Fernandes, foi designado Diretor Estadual de Educação, funções que exerceu com brilho e destaque de 1935 a 1938". "Sua ação como gestor público se fez presente em todos os municípios do Rio Grande do Norte" (SANTOS, 2012: n. p.).

O cônego Amâncio Ramalho encerrou sua vida terrena e eclesiástica na cidade de Parelhas. No que se refere à sua trajetória na paróquia de São Sebastião do referido município, vejamos o que Santos nos relata.

Em 12 de maio de 1938, foi a Parelhas participar das celebrações do mês mariano e ali resolveu permanecer como vigário, funções que desempenhou até a sua morte, ocorrida a 24 de outubro de 1964. [...] Musicista, fundou em Parelhas a "*Schola Cantarum*", espécie de conjunto orfeônico harmonioso, que durante muito tempo, foi a única do gênero no Estado e apresentou-se em diversas cidades, inclusive, em Natal, em junho de 1943. [...] Na cidade de Parelhas, viveu os últimos anos de sua vida, inteiramente dedicados ao desenvolvimento social, econômico, humano e cultural de seu povo, sendo também seu guia religioso e conselheiro (SANTOS, 2012: n. p., grifo nosso).

Conforme podemos verificar, a atuação musical do cônego Amâncio Ramalho durante sua vida sacerdotal aparentemente atingiu seu ápice quando de sua permanência na cidade de Parelhas. Além da idealização e direção do grupo musical *Schola Cantarum*, formado unicamente por mulheres, Amâncio também é o autor do hino do padroeiro daquela cidade, tendo composto sua letra e música.



Fig. 13: Amâncio Ramalho Cavalcanti, aproximadamente entre os anos de 1920 e 1930.
Fonte: Gurgel e Brito (1996: 107).

Os vestígios de sua atuação enquanto compositor de música sacra puderam ser comprovados quando da realização de nossas pesquisas no Arquivo da Banda Euterpe Jardimense, na cidade de Jardim do Seridó-RN.

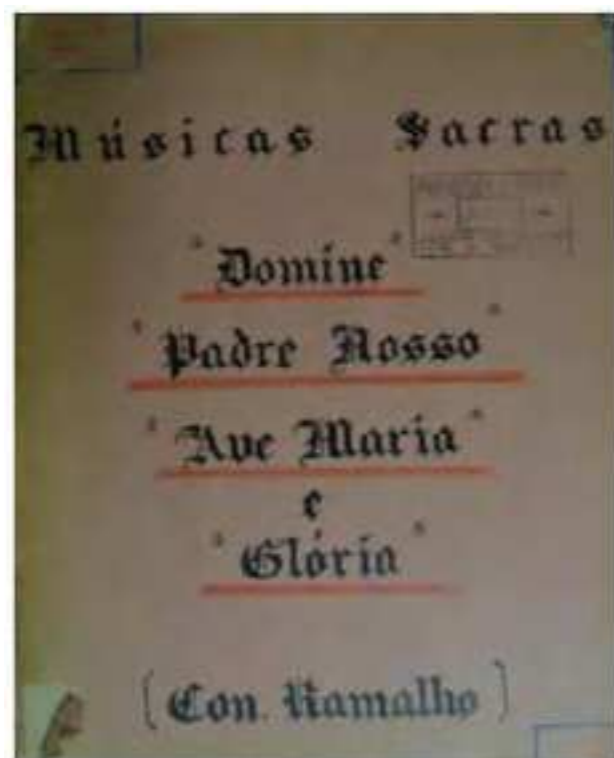


Fig. 14: Capa contendo informações de obras musicais do cônego Amâncio Ramalho. Fonte: Arquivo da Banda Euterpe Jardimense.

Por último, encontramos indícios de sua atuação também como maestro, regendo a Orquestra da Sociedade Artístico Musical, no ano de 1936. Portanto, conclui-se que o cônego Amâncio Ramalho participou ativamente do cenário artístico musical do Rio Grande do Norte, adotando a cidade de Parelhas para encerrar sua atividade sacerdotal e musical (GALVÃO, 2019: 251-252).

5. Considerações finais

A região do atual estado do Rio Grande do Norte destaca-se na historiografia brasileira devido aos relatos e registros de que naquele recorte espacial teria ocorrido os primeiros contatos dos nativos-indígenas com os povos europeus no Brasil. Tendo Natal, a capital, como sendo uma das únicas cidades brasileiras fundadas ainda no século XVI, obsta destacar a necessidade de realizarmos pesquisas musicológicas que nos forneçam o mínimo de conhecimento sobre o passado musical dessa parte do país.

Infelizmente, no âmbito do recorte espacial em destaque, as lacunas musicológicas são maiores do que as ações em busca dessa compreensão histórica, artística e musical. Historicamente, práticas musicais estiveram – e ainda estão – atreladas às mais variadas religiões de que se tem registro. No caso do estado potiguar, não foi diferente. A Igreja Católica Apostólica Romana, além de ter contribuído sobremaneira com o processo

colonizador, forneceu os primeiros contatos com a arte musical instrumental trazida pelos religiosos vindos da Europa.

Os resultados apresentados e compartilhados visam a aclarar os possíveis caminhos que possam ser trilhados na busca por compreensão do passado musical-instrumental do e no Rio Grande do Norte. Objetivou-se demonstrar a intrínseca relação existente entre músicos e religiosos atuantes no cenário musical potiguar, não se restringindo ao espaço geográfico da capital do estado, ou seja, os frutos desta pesquisa apontam para um recorte mais abrangente, com possibilidades de atuações musicológicas no interior.

Neste capítulo, foi de nosso interesse fornecer subsídios para que outros pesquisadores – musicólogos ou não – possam avançar nesses espaços pouco explorados e que venham a preencher as inúmeras e perturbadoras lacunas musicológicas que persistem em existir e impedir o avanço na compreensão do passado musical-instrumental no Rio Grande do Norte.

Referências

A ORDEM. Rio Grande do Norte. 14 de julho de 1943. Disponível em <http://memoria.bn.br>.

ALVEAL, Carmen Margarida Oliveira. Os desafios da governança e as relações de poder na capitania do Rio Grande na segunda metade do século XVII. In: *SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 27.*, 2013, Natal. *Anais [...]*. Natal: ANPUH, 2013. p. 1-15.

ANCHIETA, José de. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

ARAÚJO, Marta Maria. *Escolarização e missões jesuítas na capitania do Rio Grande (1597-1760)*. Revista Educação em Questão, Natal, v. 22, n. 8, p. 206-231, 2005.

ARAÚJO, Magna Rafaela Gomes de. *A cidade como altar: discursos, templo e a festa de Nossa Senhora da Apresentação na produção de identidade para a cidade do Natal, 1910 - 1939*. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. Música e culto religioso. Estudo do acompanhamento musical das procissões atenienses conforme o testemunho dos textos antigos e da cerâmica ática tardo-arcaica e clássica. *Classica*, São Paulo, v. 13, n. 13/14, p. 81-100, 2000/2001.

CINTRA, Jorge Pimentel. Reconstruindo o mapa das capitanias hereditárias. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, São Paulo, v. 21, n. 2, p. 11-45, 2013.

CÓDIGO DE DIREITO CANÔNICO. *Constituição apostólica de promulgação do código canônico*. 12a. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

DIÁRIO DE NATAL. Rio Grande do Norte. 17 de junho de 1948. Disponível em <http://memoria.bn.br>.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. A fonte de uma missa no acervo de Dom Marcolino Dantas recolhido ao Arquivo Arquidiocesano de Natal: um estudo exploratório do contexto de sua produção e uso. In: *ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES*, 2., 2018, São João del Rei. *Anais [...]*. São João del Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2018a. p. 113-128.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Resgatando a função social de documentos musicográficos: o retorno de fontes à fase corrente a partir das atividades de gestão do acervo musical da capela do Hospital Beneficente Portuguesa em Belém – Pará. In: *CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 28., 2018, Manaus. *Anais [...]*. Manaus: ANPPOM, 2018b. p. 1-8.

GALVÃO, Claudio. *O nosso maestro: biografia de Waldemar de Almeida*. Natal: EDUFRN, 2019. (recurso eletrônico)

GENOVA, Frei Aníbal de. *Viagem na África e na América Portuguesa*. Trad. Michele Maisto. [1762] (datilografado).

GURGEL, Antônio; BRITO, Raimundo Soares de. *Nas garras de Lampião (Diário)*. Edição revista e ampliada. 1996. Edição Especial para o Acervo Virtual Oswaldo Lamartine de Faria.

LIMA, Nestor dos Santos. A Matriz de Natal. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte*, Natal, v. 11-13. p. 1-116, 1906.

LOPES, Fátima Martins. Índios, colonos e missionários na colonização da capitania do Rio Grande. Natal/RN: Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte. Prêmio Janduí/Potiguaçu, 1998. Edição Especial para o Acervo Virtual Oswaldo Lamartine de Faria, 1998.

LOPES, Bruna Rafaela de Lima. Academia dos católicos: patronos e primeiros acadêmicos da Academia Norte-Rio-Grandense de Letras (1936-1938). *Revista Eletrônica História em Reflexão*, Dourados, v. 10, n. 20, p. 59-75, 2016.

LOPES, Fátima Martins. *Em nome da liberdade: as vilas de índios do Rio Grande do Norte sob o Diretório Pombalino no século XVIII*. Tese (Doutorado em História do Brasil) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

REDUSINO, José de Jesus. *No caminho de O Apóstolo: imprensa católica, história, identidades e representações culturais do catolicismo no Piauí*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2019.

ROCHA JÚNIOR, Roosevelt Araújo da. Sobre a Música. In: PLUTARCO. *Obras Morais: Sobre o Afecto aos Filhos, Sobre a Música*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. (Coleção Autores Gregos e Latinos)

ROCHA JÚNIOR, Roosevelt Araújo da. A imagem ambígua da música em Homero e Hesíodo. *Revista Archai*, Brasília, n. 3, p. 127-136, jul. 2009.

SANTOS, José Ozildo dos. *Monsenhor Amâncio Ramalho: o sacerdote e o educador*. Disponível em: <http://construindoahistoriahoje.blogspot.com/2012/01/monsenshoramancio-ramalho-cavalcanti.html>. Acesso em: 26 mar. 2021. 2012.

SILVA, Anelino Francisco da. Identidade religiosa aos santos padroeiros nas paróquias da Arquidiocese de Natal; Rio Grande do Norte. In: *Encuentro de Geografos de America Latina*, 16., 2017, La Paz. *Anais [...]*. La Paz: EGAL, 2017.

SILVA FILHO, José Rodrigues da. *Arquidiocese de Natal*. História. [S. l.]: [2018?]. Disponível em: <https://arquidiocesedenatal.org.br/especiais/historia>. Acesso em: 20 mar. 2021.

SOUZA, Joelma Alexandre de. *A Igreja Católica no Rio Grande do Norte: o episcopado de Dom Marcolino Dantas (1929-1967)*. 2006. 57p. Monografia (Graduação em História). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.

SOBRINHO FILHO, Antonio Tenório. *Bandas de música e igreja católica no Rio Grande do Norte: estratégias e táticas em espaços religiosos potiguares*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

VIANA, Cláudio José Alves. *Religião e Cangaço na cidade de Mossoró*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Programa Ciências da Religião, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

Entre corporações e músicos em Sergipe oitocentista: em busca de um panorama da atividade musical provincial (1820-1889)

Thais Rabelo

Universidade Federal de Sergipe

9

COMO CITAR

RABELO, Thais. Entre corporações e músicos em Sergipe oitocentista: em busca de um panorama da atividade musical provincial (1820-1889). *In*: MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro; RABELO, Thais (ed.). *Nordeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 310-351. (Histórias das Músicas no Brasil).

Introdução

Entendemos que o estudo sobre a música no tempo pretérito lança luz sobre a realidade do tempo presente, auxilia uma visão em perspectiva sobre processos atuais, bem como coopera com o conhecimento e a valorização do patrimônio musical. Nesse sentido, o presente capítulo¹ propõe-se a investigar a atividade musical em Sergipe no século XIX, com foco na cidade de São Cristóvão, mas não somente. A pergunta norteadora deste trabalho (“É possível visualizar um panorama da atividade musical em Sergipe oitocentista?”) visa a contribuir com esta obra, que se propõe abarcar diferentes histórias das músicas no Nordeste. Sergipe é o estado com menor território no Brasil; está fragmentado em setenta e cinco municípios e conta com cerca de 2.209.558 habitantes (IBGE, 2022), fazendo limite com Alagoas e Bahia. O estado tem uma importante faixa litorânea (de 163km de extensão), que é entendida como mesorregião Leste, havendo também municípios nas mesorregiões Agreste e Sertão.

Apresentamos aqui apenas uma pequena parte do vasto e plural panorama musical sergipano no século XIX, tendo como enfoque as bandas filarmônicas e a trajetória e produção de alguns músicos sergipanos no âmbito da música de tradição escrita, especialmente centrada nos ambientes urbanos. Os elementos abordados, e que compõem a cena musical sergipano oitocentista, são decorrentes do estudo em fontes diversas, pautado na pesquisa documental. Fez-se necessário o acesso a acervos musicais sergipanos, visando à investigação em fontes musicográficas (partes cavas manuscritas, em sua maioria), à análise de notícias publicadas em jornais (entre anúncios, notas oficiais, relatos etc.) que circulavam na província de Sergipe e escritos memorialísticos.

As narrativas sobre histórias das músicas no Brasil vêm se transformando ao longo do tempo, em parte como reflexo das mudanças sociais e culturais que naturalmente têm ocorrido no mundo, inclusive no âmbito da própria história enquanto ciência; em parte por conta do crescimento da pesquisa em música no país, especialmente no que tange aos cursos de pós-graduação com viés musicológico, que intensificam a importância de estudos pautados nas fontes e cooperam com pesquisas em diversas regiões, descentralizando as narrativas sobre uma suposta história da música brasileira, voltada apenas para os grandes centros. É possível compreender este trabalho como parte desse processo, como reflexo dessas modificações que se mostram na pesquisa em música no presente.

¹ Este capítulo tem como base a tese de doutorado defendida pela autora do presente texto, a qual buscou estudar a respeito da música na cidade de São Cristóvão-SE, ao longo do século XIX. A tese é intitulada *De “Itália Sergipense” a “Relicário de Saudade”: música em São Cristóvão (SE) Provincial (1820-1889)* (RABELO, 2021). No entanto, destacamos que as informações aqui apresentadas vão além da referida tese.

1. Um olhar panorâmico sobre a atividade musical em Sergipe oitocentista

O escopo temporal desta pesquisa concentra-se especialmente entre os anos de 1820 e 1889, tendo como marco inicial a emancipação política de Sergipe (1820) e o fim do regime imperial (1889). Nesse contexto, é preciso considerar a economia açucareira no Nordeste brasileiro, seus impactos sociais, políticos e culturais para melhor compreender o panorama de práticas musicais que se fizeram notar ao longo daquele século, configurando, *grosso modo*, uma sociedade patriarcal, escravocrata e predominantemente católica. Soma-se ao pano de fundo o fato de Sergipe ter passado por uma mudança de capital. A cidade de São Cristóvão, cuja fundação remete a 1590, deixou de ser a sede da província em 17 de março de 1855, *status* que passaria a ser ocupado pela nova e planejada cidade de Aracaju (localizada no litoral sergipano). O fato também viria a trazer consequências sobre seu contexto cultural, a exemplo do êxodo de várias pessoas para Aracaju, especialmente os funcionários públicos provenientes de São Cristóvão e também os altos investimentos financeiros destinados à nova capital.

Elementos que sobressaltam da pesquisa sobre o passado musical sergipano são as formações musicais instrumentais – como as bandas de música e orquestras sacras –, os músicos (nas mais variadas funções, especialmente de regência e de composição), os teatros públicos (como expressão da ópera em Sergipe) e outras práticas musicais relativas a acontecimentos diversos, particularmente religiosos. Esses são alguns dos aspectos que ficaram registrados nas fontes consultadas.

Em relação às atividades culturais na província a que se teve acesso, destacam-se bailes, teatros públicos, festividades religiosas, sobretudo católicas (única profissão de fé legalmente permitida no período de império brasileiro) e das religiões de matriz africana, não sendo possível definir espaços e práticas ou mesmo sistematizá-las com toda a objetividade, pois, em muitos momentos, essas teias se cruzam, se aproximam ou se afastam. O pano de fundo político desse contexto é, principalmente, o regime imperial brasileiro, que situava a figura do imperador (fosse dom Pedro I ou dom Pedro II, posteriormente) no centro de grande parte dos acontecimentos culturais. Exemplo disso foi a notícia publicada no jornal *Grito da Razão* em 9 de julho de 1824, tratando sobre uma festividade ocorrida em São Cristóvão de celebração da Constituição Brasileira que tinha sido outorgada por d. Pedro I. A ocasião foi muito comemorada por sancristovenses com celebrações religiosas, desfiles da cavalaria e muita música, conforme segue:

Snr. Redactor do Grito da Razão. Como os applausos e louvores feitos em honra do Nosso Augustissimo Imperador são demonstrações não equivocadas da sinceridade dos Suditos, e fidelidade com que o amão, achei que era dívida de hum Brasileiro extremosamente amigo da sua Patria rogar a V. m. o favor de inserir na sua Filha os, com que se demonstrou esta Cidade de S. Christovão, Capital da Provincia de Sergipe d’ElRei. [...]. Toda a Cidade, e seus suburbios se esmerou gostosamente em iluminar-se na noite da véspera, e nas duas seguintes, principiando

desde o meio dia de Sabbado todos os sinos, tanto das Igrejas seculares como regulares festivamente a repicarem nas estações costumadas, a que acompanharão fogos artificiaes. E estando a Igreja Matriz rica, e pomposamente armada, como nunca esteve, e no Presbyterio da parte do Evangelho huma rica tribuna toda hornada de téla carmezim [sic] de ouro, sobre dous degrãos de seda verde e amarella, cujos angulos estavam occupados de grandes rozeiras e outras flores artificiaes, e em torno de toda a tribuna hum engraçado encadêamento de galões de ouro sobre arames, e no meio o Busto de Sua Magestade Imperial; e no arco da Capella Mór hum vistoso pavilhão de seda verde e amarella com malambares das mesmas côres: sahio ás 9 horas do dito dia 6 do Palacio o Presidente, Commandante das Armas, Camara, Clero, Nobreza, Militares, e Povo, que foi numeroso, e se encaminharão dirctamente a ella, em acto processional o mais brilhante, soltando-se muitas girandolas, cujo estrondo com o dos repiques dos signos, cada vez mais expressavão o gosto geral. A esse tempo o Reverendo Vigario Geral e Parochial, tendo tomado hum rico Pluvial, se achava á porta da dita Matriz com o mais Clero, e, feitas as ceremonias do recebimento, forão entrando, a cujo tempo a Musica (que foi toda a Cidade, e alguma de fora a maior que se tem julgado) deo principio a tanto jubilo, tocando uma agradável, e bem concertada Overtura, que durou até que, feita a Oração, forão tomando assento as Authoridades em seus competentes lugares, que já estavam preparados com decência, sob a direção e cuidado do Padre Ignacio Antonio Dormundo, por cujo zelo, e adhesão á Causa do Brasil, foi dirigida toda a solenidade (CORRESPONDÊNCIAS, 1824: 2-3)².

Naquele momento, São Cristóvão era a capital de Sergipe. Em 1824, a Constituição estava promulgada, e o então imperador d. Pedro I era o grande homenageado ao longo de dois dias de comemorações. Considerando o descrito nessas notícias, toda a cidade estava enfeitada; o Palácio e os templos católicos, com faixas e fitas nas cores da bandeira. A festa contou com os representantes da administração pública, do clero e da defesa, bem como da aristocracia – que também teve seu destaque com os proprietários de engenho e suas famílias – e, finalmente, do povo (na forma como foi narrado). Em relação à música, o termo é utilizado na notícia como sinônimo de “grupo(s) musical(ais)”. Tamanha magnitude da celebração, segundo o relator, não foi suficiente apenas contar com os músicos da cidade.

Várias foram as festividades encontradas ao longo da pesquisa, tanto nos jornais quanto nos escritos memorialísticos, dentre as quais se destacam celebrações em torno de santos padroeiros (e do calendário litúrgico católico de forma geral), comemoração de aniversário do imperador e da imperatriz, datas cívicas (como dia da Independência do Brasil e da emancipação política de Sergipe) e mesmo inaugurações de prédios

² Todas as citações diretas retiradas dos textos dos jornais ou dos escritos memorialísticos conservaram a grafia da época contida no documento original.

públicos etc. Missas, teatros públicos, bailes, desfiles de cavalaria, recitação de poemas, girandolas (muitas girandolas!) e vários outros elementos constituíam a base para que tais festas ocorressem com grande aprovação local. Nota-se caráter semelhante em festas ocorridas em diferentes cidades/vilas, como São Cristóvão, Rosário do Catete, Japarutuba e Aracaju.

Em São Cristóvão, celebrações como o segundo aniversário da maioridade de d. Pedro II duravam dias e ocupavam vários espaços da cidade. A citação a seguir refere ao aniversário do imperador de 23 de julho de 1842. Após noite de bailes na véspera, no Palácio Provincial da antiga cidade, e, no dia, celebração litúrgica na Igreja Matriz Nossa Senhora das Vitórias, o festejo teve continuidade com uma espécie de cortejo pelas ruas ao cair da tarde. Era também o momento da ostentação de títulos e de condecorações. Terminou com ópera, no antigo Teatrinho da capital.

Pelas 5 horas apresentou-se na mesma Praça hum entretenimento de dansas de corda, que muito deleitou aos espectadores. As 6 horas completou-se a salva do dia com 21 tiros, girandolas e toques de musicas marciaes; á noite esteve toda a Cidade illuminada; e ás 9 horas S. Ex., acompanhado de grados Cidadãos, dirigiu-se ao Theatrinho, onde depois de huma excellente orchestra, suspendeo-se o panno, e appareceo o Busto do Joven Monarcha em asseado Throno, a quem fazia côrte officiaes militares, e em tal apparição reproduzio S. Ex. novos vivas a S. M. I., que em mil applausos forão recebidos; e quando então hum Jovem Sergipano na figura emblemática do Brasil entoou o hymno nacional com melodiosa musica instrumental de especial e digna invenção: findo o que passou a ter lugar a representação da mui moral peça intitulado – José 2º - que belissimamente fôra desempenhada, sendo devido este agradável divertimento aos desvelos da Sociedade Dramatica, que á cousa nenhuma se poupou para prefazer o realce de tão glorioso dia, sendo preenchidos os intervallos com valsas, contradanças [...] (O DIA 23 DE JULHO, 1842: 2).

Quase dez anos depois, também em São Cristóvão, por ocasião do aniversário da administração do então presidente José Antonio de Oliveira Silva (dia 19 de julho de 1852), houve baile no salão do Palácio, descrito como “tão esplendido que por todos os assistentes foi considerado o primeiro que se tem dado nesta Provincia” (O CORREIO, 1852: 3). O relato continua:

Depois, tocado o hymno nacional, percorrerão ás ruas da Capital acompanhando a banda de musica do corpo policial muitos cidadãos grados, e gente do povo, que, não obstante tamanha efusão de prazer, conservavão aquella ordem digna das posições de cada um. A hora quinta da manhã do dia 19 foi saudada com duas girandolas, e muitos foguetes soltos, e uma salta. / As 9 horas da noite, depois de terem chegado as Sras. Convidadas em um concurso numeroso, foi S. Ex. recebido com o maior entusiasmo. A sua chegada a banda de musica

executou uma tão interessante quanto bem escolhida overture, e queimarão-se algumas girandolas, e muitos foguetes soltos. Houve oito quadrilhas, portando-se no baile com uma jovialidade toda respeitosa, digna não somente de sua alta hierarchia social como mesmo própria de seu gênio. / O Palacio se conservou iluminado até as três e meia horas da madrugada, em que terminou o baile com o toque de uma excelente overture, girandolas, e muitos foguetes (O CORREIO, 1852: 3)

Em 1879, na então vila de Japarutuba, um visitante entendido como ilustre foi muito bem-recepcionado na cidade. A banda de música, sempre presente, tocou o “Hino Nacional”.

Avilla vestira-se de gala com suas ruas atapetadas de folhas e enfeitadas de vistosos arcos e bandeiras. O concurso do povo, os ajuntamentos nas praças, portas e janellas demonstravam com precisa claresa a ansiedade e sympathia com que era esperado o illustre viajante. [...] Ao aprear-se foi s. exc. Recebido por uma distinta commissão, ao som do hymno nacional, tocado por uma banda de musica e ao troar de innumeras girandolas que jorravam as alturas milhares de foguetes (COMMUNICADO, 1879b: 3).

A celebração do dia 24 de outubro (Independência de Sergipe em relação à Bahia), foi muito celebrada em Aracaju em 1882. Naquele momento, a capital tinha menos de trinta anos de fundação. A comissão dos festejos optou por organizar dois dias de festa, também com a presença de banda de música, cavalarias e muitas girandolas. No jornal, a programação indicava como deveria ocorrer a festa.

Para abrilhantamento, a comissão encarregou aos srs. Dr. Siqueira, Aristides Guia e Medeiros Gomes, a organização de *Une Marche aux Flambeaux*, que tendo á frente a banda de musica de policia, seguirá pela rua da Aurora, entrará na de Lorangeiras, que será percorrida até o lugar onde tem de ser depositado o carro. [...] No dia 24, ás 5 horas da manhã, a banda militar tocará bonitas peças do seu repertorio, na praça de palácio, anunciando a alvorada desse memoravel dia, e nessa ocasião subirão ao ar algumas girandolas, terminando com uma salva de 21 tiros (VIVA O DIA, 1882: 4).

A imagem a seguir (Figura 1) traz recorte da programação do 24 de outubro no jornal *Sergipe* (12 de outubro de 1882).



Fig. 1: Programa da festividade pela Emancipação Política de Sergipe, em 1882. Fonte: Jornal *Sergipe* (VIVA O DIA, 1882: 4).

Nota-se que determinados elementos são comuns em diferentes locais e épocas. Apesar de terem ocorrido em diferentes décadas e diferentes cidades, as festividades mencionadas trazem como similaridades a música, como ponto alto do festejo. Não é possível conhecer com mais detalhes sobre o repertório utilizado, mas são recorrentes nas notícias o “Hino Nacional” e *Ouvertures*. Interessante notar como eram essenciais as bandas de música, sem as quais não se poderia conceber uma festividade.

2. Corporações musicais

Notícias sobre a presença de agremiações musicais em Sergipe (enquanto grupo de formação fixa) remetem à primeira metade do século XIX. É o caso da Música do Corpo Policial. Porém, o termo “banda” ou “banda de música” só seria notado na segunda metade daquele século; antes disso, localizamos termos como “orquestra” e “música” (como sinônimo de “grupo musical”). Em relação às filarmônicas, destacamos sua importância

na promoção de apresentações musicais de diferentes naturezas e, conseqüentemente, na atividade cultural das cidades. Essas corporações vêm contribuindo ao longo dos séculos com a formação musical de várias crianças e jovens, ao passo que também as sedes das filarmônicas são, hoje, essenciais para a pesquisa e o estudo da memória musical local, sendo relevantes espaços de memória.

Na tentativa de mensurar a quantidade total de filarmônicas em Sergipe, identificamos uma listagem feita pelo sistema Fundação Nacional das Artes (Funarte) que elenca 46 bandas de música no estado³. Em relação às corporações centenárias, destacamos a Música do Corpo Policial de Sergipe (São Cristóvão/Aracaju), Filarmônica Nossa Senhora da Conceição (Itabaiana), Lira Carlos Gomes (Estância), Filarmônica Euterpe Maruinense (Maruim), Lira Popular (Lagarto), Lira Sant'Ana (Simão Dias), Filarmônica Santo Antônio (Propriá), entre outras corporações cujas atividades se iniciaram ainda no século XIX ou no começo do século XX, permanecendo até os dias atuais.

A Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, da cidade de Itabaiana, é uma das mais tradicionais bandas no estado. Algumas narrativas situam-na como remanescente direta da antiga orquestra sacra criada pelo sacerdote português Francisco da Silva Lobo (172?-17??). A supracitada filarmônica exerceu intensa atividade em Itabaiana ao longo do século XIX. Nas palavras de Sebrão Sobrinho (1956: 6):

FILARMONICA em Itabaiana, sendo seu primeiro mestre ou regente o próprio vigário, que foi substituído por seu sobrinho, o licenciado Vito Manuel de Jesus e Vasconcelos, que foi sucedido por seu neto Francisco Manuel Teixeira, que teve substituto em o futuro tenente Samuel Pereira de Almeida, que a dotou de pancadaria tornando-a marcial, com a denominação de – “Philarmônica Euphrosina”, em 1879, depois de mais de um século de tradições brilhantes.

De acordo com o autor, a mestrança da corporação havia permanecido na mesma família por tempo considerável. Além disso, questões de tensões e rixas políticas envolvendo outra filarmônica na cidade, a Filarmônica Santo Antônio, foram estudadas por João Liberato (2007). A trajetória da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição contempla a formação de músicos locais, contando, na sua história, com a participação de intelectuais sergipanos como Tobias Barreto (1839-1889) e Felisbello Freire (1858-1916) e uma tradição que a mantém ativa.

Outra banda de música sobre a qual localizamos pesquisas é a Lira Carlos Gomes, sediada no município de Estância. De acordo com o pesquisador João Paulo Lima da Cruz, a partir do século XIX, Estância contou com a existência de pelo menos seis filarmônicas, a saber: Lira Carlos Gomes, Filarmônica Victória, Euterpe Estanciana, Recreio Estanciano, Filarmônica Senhor do Bonfim e Filarmônica Santa Cruz. Dentre elas, apenas a Lira

Carlos Gomes se mantém em atividade até os dias de hoje (CRUZ, 2019: 83). Ainda de acordo com o autor, a Lira Carlos Gomes foi fundada em 3 de outubro de 1879 sob a regência do músico sancristovense Joaquim Honório; ao longo de sua história, contou com a liderança de outros músicos, como Manuel Natureza, João Camelier, João Bonifácio e Claudomiro Xisto (de 1994 até o presente) (CRUZ, 2019: 91).

As cidades de Laranjeiras, Maruim, Simão Dias, Propriá e Frei Paulo também viram o surgimento de bandas filarmônicas em seu território ainda no século XIX. Segundo Olga Andrade (2014: 65), em Frei Paulo, foi fundada uma banda em 1876, a Lira Sagrado Coração de Jesus, que posteriormente seria intitulada Lira Paulistana. No que se refere à cidade de Laranjeiras, é sabido que esta chegou a contar com cinco filarmônicas: Santa Cruz, União dos Artistas, do Comércio, Nossa Senhora da Conceição e Sagrado Coração de Jesus (ANDRADE, 2014: 76).

No município de Maruim, destaca-se a Filarmônica Euterpe Maruinense, que foi fundada em 1875, uma das mais antigas de Sergipe. Tal como ocorreu ao longo da história de outras cidades, Maruim também teve, ao menos, duas filarmônicas. O jornal *O Guarany* (16 de novembro de 1883) mencionou a Filarmônica Seis de Janeiro ao tratar sobre a festividade religiosa de Nossa Senhora do Patrocínio, que aconteceu em Divina Pastora. Na notícia, é mencionado o nome do músico e professor João Goes, que estava regendo a banda “executando as mais agradáveis peças do seu repertório” durante a procissão (SECÇÃO NOTICIOSA, 1883: 1).

O *Jornal de Sergipe* menciona participação de bandas de música (no plural), em Maruim, quando da inauguração do órgão de tubos na igreja matriz daquela cidade, em 1880.

No dia 18 do corrente, teve lugar a inauguração do bello presente do sr. Consul Francisco Otto Schramm. A cidade inteira vestiu-se de gala. Na noite de 17 o povo em frenezi de prazer percorreu as rua com bandas de musica, e fazendo troar os ares com foguetes que subiam incessantemente. A matriz esteve iluminada interna e externamente, e o órgão em exposição para quem quisesse vê-lo e apreciar-o. No dia 18 fez o sr. Otto a entrega de seu bello presente ao distincto parochos sr. José Joaquim Vasconcellos. Antes de começar o acto religioso, uma jovem, sobrinha do senhor tenente Pedro Nogueira proferiu um discurso análogo ao objecto, que nada deixou a desejar. O seu acionado, as suas expressões, e as flores de seu discurso encantaram o auditório. Findo o discurso houve a missa cantada onde não sabemos á quem dar a preferencia si aos levitas do Senhor nos cânticos sagrados, ou se a musica que os acompanhava. Cumpre notar que todos prestaram-se gratuitamente, e nunca vimos em occasião taes mais dedicação e mais prazer (DONATIVO IMPORTANTE, 1880: 4).

A intensa atividade de bandas filarmônicas em São Cristóvão também foi observada. A cidade foi a sede da Sociedade Filarmônica Sancristovense, fundada em 1879 (data do estatuto da instituição). Apesar da carência de fontes, dois documentos a mencionam,

³ Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/consultaBandas/listagem.php?uf=SE>. Acesso em: 6 jan. 2023.

o Estatuto da Sociedade Filarmônica Sancristovense e um manuscrito do moteto *Haec Dies*, hoje pertencente ao acervo da Lira de Estância, que faz menção direta àquela corporação. O Estatuto é também uma prova não apenas da existência da instituição, mas de que ela funcionou em 1879⁴. Interessante notar que os dois documentos datam do mesmo ano. Além da Sociedade Filarmônica Sancristovense, havia também uma banda militar, a Música do Corpo Policial, principal corporação musical da província em meados do século XIX, possivelmente criada no final da década de 1830 e sobre a qual trataremos com maior detalhamento nas próximas linhas.

2.1. Música do Corpo Policial

A data exata da fundação da Música do Corpo Policial de Sergipe, ainda não pode ser determinada. Porém, sabemos que se trata de um grupo centenário e que se mantém em atividade. Em relação ao contexto que motivou a criação das bandas de música militares no Brasil, a pesquisadora Inez Martins Gonçalves destaca a convergência entre o caráter “centralizador” da Constituição de 1824 e o crescente desejo de autonomia das províncias brasileiras, que motivaram alterações na mesma Carta Magna. Dentre as alterações, destacou-se a criação das Assembleias Legislativas Provinciais em 12 de agosto de 1834, sendo uma de suas primeiras ações justamente a criação da Força Policial, corporação diretamente ligada ao Governo Provincial (MARTINS GONÇALVES, 2017: 126).

Em Sergipe, a Música do Corpo Policial surgiu na antiga capital, São Cristóvão, e estava a serviço do Governo Provincial vigente, sendo um grupo musical muito atuante na cidade e em outras regiões da província. Durante um período de, pelo menos, quinze anos, a atividade da banda da polícia se concentrou em São Cristóvão, sendo transferida para Aracaju em 1856. Ao longo do século XIX, foi, durante algumas décadas, a única banda em caráter marcial do estado. Segundo Acrísio S. Silva, o grupo só se estabeleceria enquanto corpo especificamente musical em 1844, seguindo “a seu modo o lema da Corporação, ‘Unidos Ombro a Ombro’, da qual é a alma sonora, preservando a ordem pública através da arte e protegendo as riquezas musicais do nosso Estado com suas apresentações” (SILVA, 2012: 36).

Consideramos que a criação da banda na corporação não tardou a ocorrer após a fundação da Força Policial de Sergipe – em 1835. Embora alguns autores (SILVA, 2012. ANDRADE, 2014) apontem o ano de 1844 como marco de fundação da Música do Corpo Policial em Sergipe, a investigação hemerográfica situa a atividade da banda já em 1840, quando da já tradicional Procissão do Senhor dos Passos na cidade de São Cristóvão (CORRESPONDÊNCIA, 1840: 6).

⁴ Atualmente, o Estatuto da Sociedade Filarmônica Sancristovense está sob a guarda da Confraria Sancristovense de História e Memória, dirigida pelo Professor Adailton Andrade. O arquivo da referida Confraria está em fase de organização e acesso ao documento do Estatuto (que consiste em um manuscrito) não nos foi disponibilizado para consulta até o momento.

De acordo com o estudo nos relatórios e falas de presidentes da província, sabe-se que a Música do Corpo Policial só seria organizada efetivamente durante a administração de Francisco Perreti, a partir do Projeto de Lei nº 9, de 1843, em que consta a mais antiga menção direta aos seus músicos, apresentados no Quadro de Força das duas Companhias encontrada até o momento. Além do número de capitães, tenentes, alferes, sargentos etc., o documento menciona os “Soldados de Infantaria, em cujo numero se comprehendem os Praças de Musica -116” (SERGIPE [PROVÍNCIA], 1843: S2-1). Francisco Perreti organizou e estruturou a corporação como um todo, o que nos permite ver de forma sistemática (Figura 2), de que modo o corpo musical estava inserido na corporação em relação à patente e também em que quantidade naquele ano.

Capitães.	2
Tenentes.	2
Alferes.	2
Primeiros Sargentos.	2
Segundos ditos.	4
Fuzileiros.	2
Cabos d'Esquadra.	12
Cornetas.	4
Soldados de Infantaria, em cujo nº. se comprehendem as praças da Musica.	116
Ditos de Cavallaria.	4
	<hr/>
	156

Fig. 2: Recorte do Quadro de Força das Duas Companhias. Fonte: Sergipe [Província] (1843: 1).

A partir dessa data, foram identificadas outras menções à Música do Corpo Policial nos relatórios provinciais, sendo possível analisar questões como gastos com a corporação, conserto de instrumentos, contratações de mestres de música, pagamentos e a percepção que alguns governantes tiveram da banda durante sua gestão. Exemplo disso é o comentário feito pelo então presidente, Antonio Joaquim Alvares do Amaral, em 11 de janeiro de 1846.

Na soma, que fôr consignada para este corpo, se faz preciso contemplar alguma quantia mais para concerto, e compra dos instrumentos, que se forem fazendo necessarios para a Musica, que he a alegria da Capital da Provincia, e bem preenche seus deveres. Não tendo a mesma Musica

fardamento proprio, e convindo vesti-la decentemente para apparecer nos dias de gala, e de parada, foi applicada para este fim umas sobras que havia do pagamento da divida atrasada, porem tendo importado em mais os objectos encomendados (SERGIPE [PROVÍNCIA], 1846: 17).

A fala de Joaquim Amaral qualifica a banda como importante atrativo cultural não apenas de São Cristóvão, mas de toda a província. No entanto, faltavam, naquele momento, recursos básicos para o concerto dos instrumentos e para o fardamento dos músicos.

A partir da gestão de Francisco Perreti, em 1843, a Música do Corpo Policial recebeu melhoramentos, mantendo-se estável ao longo da década de 1840. Em 11 de março de 1849, o então presidente Zacarias de Góis e Vasconcelos destacou que, no Corpo Policial, se encontrava “hum aspecto á muitos respeitos mais lisonjeiro”, atribuindo parte do mérito “ao zelo e intellingencia do actual commandante” (SERGIPE [PROVÍNCIA], 1849: 16). Além disso, tratou também a respeito da banda de música:

Representa-me o Commandante que o instrumental da musica do Corpo acha-se bastantemente estragado, sendo por isso mister, que, quanto antes, se substituía por novos os instrumentos que existem em mau estado, e parece-me, em verdade, que huma vez que, á tantos anos, tem o Corpo essa musica, única da Capital, e a que o publico já he tão affeioado, cumpre que se conserve, no melhor estado possivel, por que, enfim, de musica quasi que se póde dizer o mesmo que de poesia: ou muito boa, ou nada (SERGIPE [PROVÍNCIA], 1849: 16).

Trata-se de uma solicitação de compra de novos instrumentos musicais para a banda, mas vai além. A fala do presidente reforça o local do grupo musical em meio à sociedade sancristovense, ressaltando a admiração que a banda exerceu sobre público. O presidente afirmou que aquela banda era “a única da Capital”. É possível que quisesse dizer ser a única banda militar àquela altura. Também é provável que, em 1849, São Cristóvão ainda não contasse com uma filarmônica aos moldes daquele grupo, se considerarmos que esse formato de banda foi também influenciado pelas bandas militares. Sendo assertivo em sua colocação, Góis e Vasconcelos justifica o motivo de manter o instrumental da banda em bom estado. Ao mesmo tempo, enquanto instituição pertencente à província, o grupo também representava a administração vigente.

No mesmo relatório, o presidente coloca a questão de contratação de um novo mestre de música para aquela banda, conforme se lê a seguir:

No designio de melhora-la mandei contractar na Bahia hum bom mestre, que não quiz sugeitar-se [sic] á vir por menos de 80\$ rs, mensaes; e porque os pessimos mestres que sempre tem tido, são mesquinhamente remunerados, recebendo 18\$ rs por mez, rasão [sic] he que eleveis os

vencimentos de hum mestre de musica, que desempenhe esse nome, ao de hum alferes, certos de que para se pagar o que contractou-se na Bahia he mister huma subscrição entre os officiaes, allem do producto de licenças e outras pequenas economias do Corpo, que a esse fim se applicam (SERGIPE [PROVÍNCIA], 1849: 6).

Até 1849, a Música do Corpo Policial de Sergipe contou com mestres locais. Para o presidente Góis e Vasconcelos, tais mestres não supriam a necessidade artística do grupo, por não contarem com o devido preparo. Por essa razão, teria sido contratado um músico da Bahia, que fez subir o salário do mestre de música, dinheiro que o administrador pretendia conseguir por meio da aprovação da Assembleia Legislativa Provincial com a elevação dos vencimentos, tornando o soldo equivalente ao de alferes, com recursos que eram destinados ao próprio Corpo Policial. Naquele mesmo ano, o Corpo Policial passou a ser organizado conforme a Lei de Fixação de Força, de 5 de maio de 1849, conforme informado no relato do presidente Amâncio Pereira de Andrade, em 1850. Foi a partir dessa normativa que a estrutura do Corpo Policial passou a ser mais detalhada em sua hierarquia, funções e quantidade de efetivos, conforme apresentado no Mapa nº 3 daquele documento (SERGIPE [PROVÍNCIA], 1850: [s.p.]).

Ao longo do século XIX, a Música do Corpo Policial passou por diversas situações, sendo quista e apreciada pela administração provincial em alguns momentos; e, em outros, passando por instabilidades e ameaças de acabar. Na fala de 1851, o presidente Dr. Amancio João Pereira de Andrade, no contexto da prestação de contas à Assembleia Legislativa, afirmou que faria mudanças no Corpo Policial, visando ao aumento da Força sem que fosse preciso acarretar excessos na despesa. Nesse plano, ele dispensou um tenente-coronel e um capitão e acrescentou que: “dispensaria a musica, se não fosse a alegria da Cidade, como disse hum dos meos antecessores” (SERGIPE [PROVÍNCIA], 1851: 16). No *Relatorio com que foi aberta a Primeira Sessão da Undecima Legislatura da Assembléa Provincial de Sergipe no dia 2 de julho de 1856*, o presidente Sá e Benevides destacou a necessidade de um maior incentivo à banda, cujo estado era muito precário em função dos baixos vencimentos que os músicos recebiam.

Chamo a vossa atenção para o ponto relativo para o augmento dos vencimentos dos officiaes e praças d'esse corpo, bem como á respeito da banda de musica, que sendo bem sofrivel carece do incentivo para o estudo. Reconhecereis as grandes difficuldades de se engajarem bons músicos com os ridiculos vencimentos, que se achão marcados (SERGIPE [PROVÍNCIA], 1856: 15-16).

Naquele ano, a Música do Corpo Policial já estava sendo transferida para a recém-criada capital, Aracaju. A situação de instabilidade do grupo se acentuaria em 1874, quando da discussão em torno do Projeto nº 17, que propunha a extinção do Corpo de Polícia e a criação da Guarda Municipal (ASSEMBLEIA PROVINCIAL, 1874: 2). Segundo

o relator do projeto, sr. Erico (cujo sobrenome não foi revelado⁵), o projeto teria surgido a partir do relatório do presidente da província e objetivava uma reforma na polícia provincial, que, naquele momento, não estaria atendendo às necessidades locais. Além disso, o relator também colocou a questão financeira, visando a que a mudança “trouxesse a maior economia possível, visto como o corpo de polícia consome anualmente a 5ª parte das rendas” (ASSEMBLEIA PROVINCIAL, 1874: 2).

No diálogo relatado no *Jornal do Aracaju* (1874), o sr. Guimarães questionou “Mas se o fim principal do projecto é a economia, para que fica conservada a musica?”. Ao que responde o sr. Erico:

O meu desejo era também se suprimisse a musica; porem considerações houeram, que me obrigaram a conserva-la. Das considerações que foram feitas á commissão, as que mais influíram em meu espirito para conservar a musica foram que nenhuma outra musica havia na capital: e que há actos officiaes, em que de necessidade é a presença de uma musica; como sejam recepções de presidentes de província, embarque dos mesmos; abertura da assembleia provincial, cortejos a afluente de S. M. I., acompanhamento de procissões – Corpus Christi – etc, etc. Levado por estas considerações foi que a commissão conservou a musica do corpo extinto (ERICO *apud* ASSEMBLEIA PROVINCIAL, 1874: 3).

A justificativa foi aplaudida pelo sr. Maurício Lobo, mas refutada pelo sr. Martinho Garcez, que exclamou: “Quem é pobre não tem vícios, a província está pobre, não precisa de luxo”, o que foi também respondido por Erico:

O pobre não tem luxo, mas o pobre tem necessidades; a província conservando a musica não conserva luxo, conserva o que é necessário; porém, já como disse, aceitamos emendas ao projecto, a comissão não quer ser infallível, ella deseja mesmo a discussão, porque della virá a luz (ASSEMBLEIA PROVINCIAL, 1874: 2).

Após as palavras do relator Erico, não houve mais discussões em torno do projeto, que foi aprovado dentro dos moldes propostos pela comissão, com permanência da Música do Corpo Policial.

Nos idos dos oitocentos, a Música do Corpo Policial desenvolveu intensa atividade, sendo muito requisitada e apresentando-se em diferentes vilas/cidades da província, nos mais variados eventos – tais como inaugurações de prédios públicos, procissões religiosas e eventos oficiais do governo vigente, que contemplavam também festas de gala, como bailes e paradas. Parte dessa atividade foi mencionada pelo sr. Erico em sua argumentação em prol da permanência da banda na corporação, dentre as quais

⁵ É possível que se tratasse de Erico Pretextato da Fonseca, que viria a se tornar Major e atuou como Presidente da Câmara de Maruim na década de 1870.

recepções e embarques de presidentes de província, aberturas de sessões da Assembleia Provincial, cortejos etc. Algumas dessas participações ficaram registradas nas páginas dos jornais, como no evento religioso em setembro de 1848, no qual tocou durante a procissão de Nossa Senhora da Boa Morte, na cidade de São Cristóvão (SALA DE ORDENS, 23 de setembro de 1848: 3). Essa relação direta da banda militar com a sociedade de forma geral foi estudada por Binder (2006), ao evidenciar a atuação de tais agremiações em eventos cívicos e religiosos durante o Brasil imperial.

A participação da Música do Corpo Policial em procissões católicas sancristovenses surge como uma constante na imprensa da cidade, dando destaque aos eventos de que ela participava.

Sala das Ordens do Governo de Sergipe, 8 de Setembro de 1848// ORDEM DO DIA n. 132// Ordena S. Exc. O Sr. Presidente da Província, que o corpo policial dará para hoje as 4 horas da tarde huma guarda de honra, com toda força disponível, de hum capitão, hum tenente, hum alferes, bandeira e musica: a referida guarda deverá postar-se na porta da Matriz, afim de acompanhar a procissão, que d'alli tem de sair (Assignado). – José Antonio Carvalho Dantas, tenente as ordens da presidencia (SALA DE ORDENS, 1848: 3).

A banda também tocou em eventos que saudavam o imperador d. Pedro II, como se documentou no jornal em 1849.

Rendemos hum tributo a verdade quando affirmamos que esta grande parada foi a mais brilhante que temos visto, porque além de reunir muita força, via-se com satisfação o corpo policial de fardamento novo, e muito bem uniformizado, sobresahindo a tudo o que excellente gosto e aceio com que estava preparada a musica. A companhia de linha não estava menos bem regularizada que o corpo policial, ambos rivalisarão em aceio, firmesa e disciplina. A guarda nacional, porém sente falta de armamento, não chegando o que existe, e que não he proprio, para armar-se a mais que cincoenta praças, vendo-se por isso na linha muita gente desarmada: assim mesmo, fez quanto pôde e merece elogio. As 6 horas foi arriada a bandeira nacional do masto junto ao palácio, salvando nesta occasião a artilharia com 21 tiros, e tocando a musica o hymno, e outras marchas. A noite illuminarão-se o palácio, repartições publicas, e algumas casas particulares, e houve theatro a que por pouco tempo assistio S. Ex., retirando-se depois do segundo acto. Assim terminarão os festejos deste dia significativo de paz, e união para todos os brasileiros, que pelo Monarcha e pela Constituição darão a própria vida: exemplo que sempre tem dado e continuarão a dar contra aquelles que com sacrílegas mãos tem ousado tocar na Arca Santa das Publicas Liberdades (COMMUNICADO, 1849^a: 4).

A satisfação da matéria em relação ao fardamento dos militares do Corpo reflete, justamente, o momento em que a corporação estava sendo reestruturada. O evento era

uma parada em honra ao imperador e terminou com uma apresentação teatral/musical. No repertório, o redator destacou o hino (que poderia ser mesmo o “Hino de Sergipe” ou o “Hino Nacional”) e outras marchas. A forma como a banda estava apresentada também foi mencionada, indicando a ação do presidente naquele ano.

Na ocasião do “esplêndido” baile em homenagem ao aniversário da administração do presidente José Antonio de Oliveira Silva, em 19 de julho de 1852, antes citado, a Música do Corpo Policial ocupou diferentes espaços, tanto nas ruas da cidade de São Cristóvão quanto no salão do Palácio Provincial. Isso exigia um repertório amplo e diverso, abarcando hinos oficiais, aberturas de óperas (naturalmente arranjadas pelo mestre de música) e danças que, segundo o relator do *Correio Sergipense* (O CORREIO, 1852: 3), foram em um total de oito quadrilhas. As aberturas de ópera são parte importante no repertório da banda durante o século XIX. A informação deve-se às matérias dos jornais da época e às fontes musicográficas contidas no arquivo do Museu da Polícia Militar, que conta com um número expressivo de arranjos de aberturas de ópera, datadas do último quartel do século XIX⁶.

3. Músicos sergipanos

Quem eram os agentes que promoviam as atividades musicais cujos nomes, eventualmente, ficaram gravados nas páginas dos jornais ou foram memorados por intelectuais ou memorialistas? Longe da ilusão de querer abarcar a totalidade de músicos sergipanos que atuaram em seu território de origem no século XIX, nossa investigação conseguiu levantar algumas informações sobre determinados músicos sergipanos, dentre os quais, músicos cujos nomes e contribuições para o cenário cultural local tinham caído no esquecimento aos nossos dias. No entanto, não é a intenção deste texto apresentar um estudo exaustivo sobre eles.

Serafim Santiago (1860-1832), autor do *Anuario Christovense* (fonte incontornável no estudo sobre a história da primeira capital de Sergipe), elaborou – a pedido de um amigo, o professor Severiano Cardoso (1840-1907) – uma lista extensa de compositores que participavam do cenário musical sancristovense, ressaltando alguns dos músicos que ele conheceu apenas pela tradição oral e outros que conheceu pessoalmente. A saber:

Vejamos os que conheci por tradição: – João Firmiano Nunes dos Santos Fortes, Vicente Ferreira Nunes, Marcello José de Amorim, José da Anunciação Pereira Leite, Frei-José de Santa Cecília, Doutor Joaquim José d’Oliveira e os não compositores e ótimos executores: Felino do Prado, José Aleixo, João Capistrano Pereira Leite, Ignacio Antonio Gomes

⁶ Desde 2013, consta, no Museu da Polícia Militar de Sergipe, um vasto número de fontes musicográficas (cerca de 700 obras) – incluindo documentos manuscritos e impressos – que foram transferidas do arquivo da banda da Polícia Militar de Sergipe, em Aracaju, para o referido museu, em São Cristóvão. As partituras estão sob os cuidados do cel. Dilson Ferraz. Um trabalho de digitalização e organização do acervo foi, por nós, iniciado em 2019 e segue em andamento.

de Oliveira, José Procopio Torres, Padre Clarimundo dos Santos Fortes, David Ferreira da Rocha, João Angelo dos Reis, e muitos outros. Vejamos os que conheci pessoalmente, os compositores modernos: Juvencio Alves dos Santos Fortes, Olimpio José de Amorim, Firmiano Nunes dos Santos Fortes, Luiz Alves Pitanga e Francisco Avelino da Cruz e os não compositores e bons executores: Antonio Simões, Evaristo Antonio de Freitas, Manoel de Oliveira Cahype, José Celestino Ramos, João Baptista dos Santos, Izaias Profeta da Silveira, Justiniano de Oliveira, Claudiano José de Amorim, Rufiniano Servulo Pontifice, Antonio de Jesus Cezar, Evaristo Servulo de Oliveira, José Zacharias Libano, Manoel da Encarnação Gato, Antonio Leandro Duarte, Saturnino Alves dos Santos, Saturnino José de Amorim, Manoel Pio, Gonçalo Ferreira do Bonfim, Tertuliano José dos Santos, Francisco de Assumpção Prado, José Moureira, Ludgerio Banigno do Nascimento, Adolpho Pereira Leite, Francisco Pereira Nanick, Emilio Cleomenes Doliveira, Manoel Lino, Maximiano Alves dos Santos, e muitos outros (SANTIAGO, 2009: 308-309).

Os nomes mencionados por Santiago são apenas uma parte referente ao contexto de uma única cidade, São Cristóvão. Ampliando o olhar para Sergipe, constata-se o quanto ainda há por estudar.

Outros músicos são citados pelo intelectual sergipano Prado Sampaio (1865-1932), que, também se referindo à São Cristóvão, destaca: “Ali nasceram os nossos maiores e mais conhecidos cantores, um Felino, um Evaristo Simões, voz de baixo, um Juvêncio Fortes tenor, e o nunca esquecido Ignacinho, compositor notável, mestre de orchestra e exímio dedilhador de violão, e outros e outros” (SAMPAIO, 2012: 63). A seguir, serão apresentadas informações sobre alguns dos músicos sergipanos que atuaram no século XIX e sobre os quais foi possível obter algum aprofundamento⁷.

3.1. Frei José de Santa Cecília (1809-1859)

José Pacífico de Sales é o nome de batismo do que se tornou o frei José de Santa Cecília, sacerdote franciscano nascido em São Cristóvão em 1809, filho de Manuel Ciríaco de Sales e D. Maria Rosa de S. José Sales (GUARANÁ, 1925: 347). Segundo Armindo Guaraná (1925: 347), a mãe do frei José foi uma das crianças deixadas na Roda da Misericórdia. A informação não é aprofundada pelo autor, nem se encontrou maiores dados a respeito, que pudessem lançar luz sobre as origens de frei Santa Cecília. Sabe-se que foi funcionário público, nomeado em 1826, antes de se tornar padre e que, enquanto religioso, transitou também pelos conventos de Salvador e de Penedo,

⁷ Não é o objetivo deste capítulo apresentar um estudo exaustivo ou aprofundar a narrativa com dados biográficos e de trajetória dos músicos mencionados. No entanto, algumas pesquisas já foram realizadas e publicadas pela autora deste texto, que trazem maior aprofundamento sobre alguns músicos sancristovenses: Rabelo e Rocha (2022); Rabelo, Rocha e Duarte (2020). Referências completas na listagem ao final deste capítulo.

atuando como formador. Foi ordenado em 1835 e celebrou sua missa nova na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em São Cristóvão. Destacou-se na província e fora dela como orador sacro, escritor, poeta e músico. Nesse campo, atuou como multi-instrumentista (a ele são relacionados instrumentos como violão e órgão e canto) e como compositor.

Alguns memorialistas apresentaram, em seus relatos, uma descrição ainda mais detalhada a respeito do religioso, remetendo a aspectos pessoais e traços de personalidade. Oliveira Telles (2013: 65) o descreveu como “um typo acabado do sergipano, aventureiro; mas desprezioso, pouco importando-se com a glória [...] descuidoso, negligente, desleixado, de modo que quem o visse maldara logo um erro de vocação, um ressentimento contra a sorte”. Ainda em relação ao frei Santa Cecília músico, Costa Filho, em uma matéria para o jornal, chegou a comparar o franciscano ao pianista e compositor Frédéric Chopin (1810-1849): “Se a Polónia é a patria de grandes músicos, Sergipe também o é. Se Chopin foi notavel, também o foi Frei Santa Cecilia. Parabens ás duas pátrias” (MAESTRO BAHIENSE, 1908: 1). Traços de uma personalidade irreverente e de genialidade foram destacados nos escritos de Oliveira Telles (1900), Costa Filho (1920), Prado Sampaio (1908), Armindo Guaraná (1925) e Serafim Santiago (1920).

Sua atividade lírica como poeta e/ou músico também consta da narrativa de Costa Filho (1920: 86): Frei José de Santa Cecília seria “versado nos philosophos e poetas da renascença até os seus contemporâneos”, cujo lirismo expressava em versos e em música. Nas palavras de Prado Sampaio – remetendo à sua atuação de tocar violão e cantar, e provavelmente no seguimento da forte tradição de improvisar e tocar sem transcrever para a pauta músicas criadas que acompanhavam esses poemas em contextos mais informais –, lê-se que “era musico e poeta a um só tempo, adorado pelo povo, em cujo meio viveu cercado de justa popularidade, a revelar-lhe do pulpito os brilhantes dotes de um orador de seleção” (SAMPAIO, 2012: 61).

Nas narrativas memorialistas, o “talento polimórfico” – termo usado por Prado Sampaio – de Santa Cecília também se expressou na variedade de gêneros de suas composições. Enquanto Sampaio destaca-o como músico popular, “adoravel cantor de modinhas a acordar em noites enluradas o silencio semi-claustral da cidade”, “musico e poeta num só tempo” (SAMPAIO, 2012: 60), Costa Filho (1920: 80) o lembrou como compositor sacro, tendo ganhado fama ainda quando realizava seus estudos para padre, na Bahia: “como musico, foi excellente executor e componista tendo obtido no convento onde professou o renome de primeiro contrapontista e organista no conceito dos competentes. Como tal, compôs na Bahia muitas musicas sacras – *hymnos*, jaculatórias, ladainhas, *tantum ergos*, etc.” (COSTA FILHO, 1920: 80). Costa Filho mencionou ainda um *Tantum Ergo*, escrito por frei Santa Cecília, e que levava o nome do próprio franciscano.

Em meio à produção do religioso, o “Hino de Sergipe” foi a única obra que se tornou perene em nossos dias na memória local. Além dessa, conseguimos localizar

a letra do “Hino em Homenagem à Coroação de D. Pedro II” e do “Hino da Mudança da Capital”, publicados pelo jornal *O Correio Sergipense* – não sendo possível, até o momento, conhecer suas melodias. A pesquisa em arquivo nos permitiu encontrar a partitura do “Hino de Sergipe” (em versão para voz e piano) e a partitura da *Valsa Rachel*, em manuscrito com arranjo assinado por Francisco Avelino da Cruz (Figura 3).



Fig. 3: Frente do invólucro que envolve o manuscrito da *Valsa Rachel*. Fonte: Acervo do Museu da Polícia Militar de Sergipe (2019).

O documento pertence ao acervo do Museu da Polícia Militar de Sergipe. Trata-se de um arranjo de Francisco Avelino da Cruz. O documento não apresenta data, mas localiza a fonte em Aracaju. É possível que tenha sido produzido no final do século XIX.

A notabilidade do frei, para além das fronteiras do estado, também ficou registrada na narrativa *Viagem Imperial á província de Sergipe*, publicada em 1860 e assinada pelo então presidente da província de Sergipe, Manuel da Cunha Galvão, viagem que foi empreendida por d. Pedro II, a imperatriz Tereza Cristina e sua comitiva em 1859. Na obra, lê-se: “Foi neste convento que residiu um religioso, fallecido o anno passado, que poucos minutos antes de expirar compoz uma poesia. Chamava-se Frei José de Santa Cecília. Hoje há apenas dous religiosos neste convento” (GALVÃO, 1860: 103).

3.2. José Anunciação Pereira Leite (1823-1872)⁸

José Anunciação, a quem alguns escritores também atribuíram o apelido de José Bochecha (ou mesmo Maestro Bochecha), exerceu significativas funções de músico em São Cristóvão oitocentista. Foi instrumentista, maestro, compositor, formador. Outros membros da família Pereira Leite também atuaram no campo das artes, tais como Manuel Pereira Leite (conhecido como Néco, atuante nas artes visuais) e Francisco Pereira Leite, que eram irmãos do maestro José Anunciação. Além disso, seu filho, Ismael Leite, foi ator e escritor de peças de teatro (GUARANÁ, 1925: 157). De acordo com Armindo Guaraná (1925: 157), José Bochecha estudou música ainda no ensino primário. Seu genitores “não foram inteiramente destituídos dos bens da fortuna, tanto que deles houve uma pequena herança, tornada menor por serem muitos os irmãos” (GUARANÁ, 1925: 157). Também é possível inferir que José da Anunciação tivesse sua formação musical básica em alguma corporação musical (banda ou orquestra sacra), pois a narrativa não especifica a maneira como ele estudou música.

De acordo com Serafim Santiago, José Anunciação foi educado na cidade de São Cristóvão, “a Itália Sergipense, berço de muitos musicistas de célebre memória” (SANTIAGO, 2009: 331). O autor prossegue:

O habilíssimo Anunciação Pereira Leite, grande conhecedor da sublime arte musical e sempre ocupado em suas composições encantadoras. Convidado para assumir a Mestrança da música do Corpo Policial, quando ainda a Capital em S. Christovão seu berço natal, aceitou exercer com brilho, fazendo valer sua energia entre seus colegas e patricios que muito souberam respeitar e temer ao Maestro Bochecha (SANTIAGO, 2009: 332).

Em 1853, já com uma trajetória musical reconhecida pelos seus contemporâneos, José Anunciação foi convidado a exercer a função de mestre de música da banda da Polícia. Os serviços do maestro foram reconhecidos também na ordem do então presidente da província (GOVERNO DA PROVINCIA, 1859: 2) e trabalhou na corporação por cerca de duas décadas, até 1871.

Tal como frei José de Santa Cecília, narrativas produzidas na virada para o século XX conservaram, a respeito de José Anunciação, linhas elogiosas que reforçam a importância do músico para Sergipe e pontuam questões particulares sobre talento e personalidade.

⁸ O ano de 2023 marca o bicentenário de nascimento de José Anunciação Pereira Leite. A efeméride dos duzentos anos do músico sergipano está sendo celebrada através de ações de extensão realizadas pela Universidade Federal de Sergipe (com o apoio da Prefeitura Municipal de São Cristóvão) e conta com a realização de um concerto virtual que apresenta as duas obras do autor encontradas até o momento, fruto do trabalho de pesquisa e de resgate de obras sergipanas do século XIX. Outras informações: <https://codap.ufs.br/conteudo/71804-bicentenario-de-nascimento-jose-annunciacao-pereira-leite-1823-2023>. Acesso em: 23 jun. de 2023.

De acordo com Liberato Bittencourt (1917: n.p.), José Anunciação Pereira Leite foi um “músico de fama, um dos maiores artistas sergipanos” e um “mavioso e delicado compositor”. Na perspectiva do memorialista, José Bochecha formava com seus contemporâneos Joaquim Honório e Manoel Bahiense “a grande trindade musical sergipana”. Na apreciação do autor, as melodias das músicas de José da Anunciação eram arrebatadoras e harmoniosas, “apesar de não conhecer o contra-ponto” (BITTENCOURT, 1917: n.p.).

O espírito excêntrico de artista foi também abordado por Bittencourt, que afirmou ser José Anunciação muito rígido em questões de afinação:

Não gostava do canto dos pássaros; não suportava a mínima desafinação. À noite, se em orquestra houvesse um instrumento desafinado, não conciliava o sono, e não raro saía à rua, à procura de quem fosse avisar o músico desafinado para se corrigir. Alma segura de artista [...] Tinha umas originalidades, que lhe atestam a superioridade artística: andava sempre a assobiar baixinho algum pensamento musical; Em Aracaju quase todos os músicos eram discípulos de José Bochecha, a quem idolatravam (BITTENCOURT, 1917: n.p.)⁹.

Em relação à sua produção musical, Armindo Guaraná lista mais de trinta títulos de composições de José Anunciação, entre música sacra, dobrados, danças etc. (GUARANÁ, 1925: 158). Muitos de seus escritos se extraviaram com o tempo, especialmente considerando que a mudança da sede da Polícia Militar (e consequente transferência do arquivo da banda) para Aracaju se deu durante sua função como maestro do corpo musical. Não encontramos no arquivo musicográfico do Museu da Polícia Militar nenhuma fonte que conferisse a autoria a José Anunciação.

Em termos de fontes musicográficas, é interessante registrar que apenas duas obras atribuídas ao maestro foram levantadas ao longo desta pesquisa, e nenhuma delas em São Cristóvão. São elas: a *Ladainha nº 2* e uma *Salve Regina*. Foi também localizada uma *Ladainha a 3 vozes*, no arquivo da Lira Carlos Gomes (Estância), mas consta apenas uma parte cavada, não sendo possível reconhecer a obra. O manuscrito da *Ladainha nº 2* (Figura 4) pertence ao acervo da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição (Itabaiana) e consta de um documento manuscrito formado por partes avulsas, copiadas por Antônio Silva em 1923. A instrumentação compreende: 1º violino, 2º violino, piston em Sib, clarinete em Sib, sax tenor, sax soprano, bombardino em Mib, baixo em Dó, 1º soprano, 2º soprano, baixo (voz).

⁹ A referência-base dessa citação é o dicionário de Liberato Bittencourt intitulado *Homens do Brasil* (1917). Porém, aqui, utilizamos o texto organizado por Luiz Antônio Barreto ([s. d.]). A atualização ortográfica, portanto, foi feita por Barreto.



Fig. 4: Parte do manuscrito da *Ladainha nº 2*, de José da Anunciação. Fonte: Acervo Filarmônica de Itabaiana (2018).

A fonte da *Salve Regina* foi cedida por João Flávio, maestro da Banda Filarmônica Nossa Senhora Imperatriz dos Campos, da cidade de Tobias Barreto-SE. A fonte pertenceu a Abílio Leite, parente do maestro José Annuniação. O documento está assinado por Abílio, que atribuiu à José da Annuniação a autoria.

Destacou-se uma obra em particular de sua produção, o moteto *Domine, tu mihi lava pedes*, repertório voltado à Quinta-feira Santa. Apesar de não ser ainda possível localizar um manuscrito do referido moteto, ele foi mencionado de forma enfática por autores como Liberato Bittencourt (1912), Armindo Guaraná (1925) e Serafim Santiago (1920), conforme se lê adiante:

Faltam-me habilitações para demonstrar aos leitores esta pia cerimonia, não só pelo exemplo que representa o Celebrante naquelle acto de verdadeira humildade e caridade, como também pelas musicas que eram ali cantadas pelos músicos no coro, destacando-se, dentre ellas o sublime e melodioso cântico do: “Domine, tu mihi lavas pedes”, esta feliz producção que immortalizou o nome do seu compositor, o christovense – José da Annuniação Pereira Leite, de eterna memoria. [...] Depois das quatro da tarde, tendo terminado as chamadas pela Matraca que havia percorrido as ruas da Antiga Cidade, estava repleto o Templo, enchendo o recinto da Igreja do Amparo. [...] enquanto se fazia essa pia, e religiosa acção, os músicos no côro cantavão primeiro o – “Mandatum novum do voguis”. Em seguida, ouvia-se cantar o agradável e sublime: “Domine, tu mihi lava pedes?” Era durante esse cantico que ouvia-se as maviosas vozes de Luiz Alves Pitanga e Ludgerio Benigno do Nascimento; a flauta de Cezar e o sonorôso Piston de José Vianna a formarem duetos. Julgo que foi este um dos momentos mais arrebatadores para os fieis ouvintes (SANTIAGO, 2009: 210-211).

A memória afetiva pelo moteto composto por José Bochecha, expressa por Santiago, indica a permanência desse repertório nas celebrações litúrgicas mesmo após

sua morte (os relatos de Serafim Santiago sobre os festejos ocorridos na São Cristóvão oitocentista remontam à década de 1870).

3.3. Manoel Vicente da Santa Cruz Bahiense (1841-1919)

A cidade de Laranjeiras, distante 15.71km de Aracaju, ficou conhecida como Athenas sergipana ao longo do tempo. Não por acaso, já que, até nossos dias, é considerada importante centro da cultura popular. Estudos sobre a música na história daquela cidade evidenciaram sua importância geopolítica, especialmente no âmbito econômico. No panorama musical oitocentista, destaca-se o nome de Manoel Vicente da Santa Cruz Bahiense, que nasceu em 14 de junho de 1841 e faleceu em 29 de dezembro de 1919¹⁰.



Fig. 5: Grupo de assinantes da *Revista da Semana*. Fonte: Fotografia (1916: 14).

Na imagem (Figura 5), Manoel Bahiense está localizado ao centro, segurando uma lira, rodeado por crianças, mulheres e homens, dentre os quais alguns músicos instrumentistas. A fotografia foi publicada no periódico *Jornal das Moças* e nela constam 32 pessoas. O evento não foi identificado, mas todos são apresentados como assinantes da revista.

De acordo com Guaraná (1925: 222), a aptidão de Manuel Bahiense foi notada desde a juventude, tendo como instrumento principal o violino e como professor o

¹⁰ O ano de nascimento de Bahiense difere nas fontes consultadas. De acordo com Thetis Nunes (2006), o ano é 1851 (2006); enquanto Armindo Guaraná (1925) afirma ser 1841.

padre Cypriano Chaves. Também a carreira profissional musical de Bahiense teve início na sua juventude. Nas palavras do memorialista “as admiráveis produções do seu gênio artístico e o grande numero de discípulos, que lhe ouviram as lições, atestam vantajosamente o seu saber e competência, como compositor e com mestre” (GUARANÁ, 1925: 222).

Desempenhou função de maestro, multi-instrumentista, compositor e professor de música, lecionando em colégios laranjeirenses e em Aracaju. Através da pesquisa hemerográfica, foram identificados anúncios lançados por ele, propagando serviço de aulas particulares na capital, conforme consta na nota (intitulada “Maestro Bahiense”) do jornal *Folha de Sergipe* de 8 de novembro de 1908:

Estamos informados de que de janeiro do proximo anno a entrar, o illustre professor Manoel Bahiense residente na vizinha cidade de Laranjeiras, principiará a dar lições de piano e muzica dois dias por semana nesta capital. Achamos ser sobejos motivos, de dar-mos os nossos parabéns as exmas. Famílias desta capital, por ser o digno maestro um homem de grande mérito na arte de Beline. O illustre professor, conta bellissimas produções de sua penna, sendo ma dellas um hymno da Republica, o qual teve o terceiro lugar no concurso feito no Rio de Janeiro. Nossas felicitações as exmas. Famílias (MAESTRO BAHIENSE, 1908: 2).

Na nota, o maestro estaria se programando para dar aulas de piano em casas familiares na capital. No jornal, vemos também o destaque para o “Hino da República” – finalista no concurso nacional realizado no Rio de Janeiro, segundo a matéria. Entre os títulos de suas composições musicais, constam: *Ave Maria*, para órgão e violino (1885); missas (2); *Tantum Ergo*; *Tota pulchra* (2); “O céu”, hino; “Hymno Larangeirense”; “Hymno Republicano” (1889), “Marcha Carlos Gomes”, oferecida ao Estado de São Paulo (1896); *Duo Bom soir*; “*Voisine*”; “*Scena de amor*”, opereta (1901); *O Carnaval ou o Conde Zamour*, melodrama em dois atos; *Dous marcos de luz em Larangeiras* (1902); *Pio IX*, marcha fúnebre; *Tristeza a beiramar*: nocturno (1904); *Tiradentes*: dobrado; “Hymno da Exposição Nacional” (1908), adotado para servir de “Hymno Official da Exposição”; *A bandeira do destroyer* – Sergipe, valsa para piano e violino (1910); “*Le baisér de Judas*”, schottisch; *O pranto das flores*, valsa; “*Saudade de New York*”, serenata; *Tristezas*, valsa; e *Cascata de perolas*, valsa (GUARANÁ, 1925: 222).

A partir das obras elencadas por Guaraná, localizamos um documento xerografado da valsa *Dores e flores*, escrita por Manoel Bahiense e com data de 1879 (prensa tipográfica).



Fig. 6: Capa da valsa *Dores e flores*, por Manoel Bahiense (1879). Fonte: Acervo da Sociedade Filarmônica de Sergipe (Aracaju).

O documento consiste em uma valsa para piano e foi localizado no antigo arquivo da Sociedade Filarmônica de Sergipe (Sofise), atualmente transferido para a Universidade Tiradentes (UNIT), sede em Aracaju. Acredita-se que outras obras de Bahiense ainda existam em acervos sergipanos, sobretudo particulares.

3.4. Francisco Avelino da Cruz (1848-1914)

Francisco Avelino nasceu em São Cristóvão em 3 de maio de 1848 e teve uma infância modesta. Órfão de pai desde muito cedo, teria seguido com sua mãe, Maria da Conceição, para Laranjeiras, onde começou a ter aulas de música com o renomado maestro Bahiense (GUARANÁ, 1925: 94). A pesquisa tem evidenciado intensa atividade musical de Avelino, sobretudo na cidade de Aracaju. Dentre suas funções, sobressalta a de mestre de música da banda do Corpo Policial de Sergipe.

Consta no jornal *O Guarany*, em 24 de julho de 1884, que Francisco Avelino, então mestre da banda da Polícia, estava regendo uma peça escrita por seu primeiro professor de música, o maestro laranjeirense Manuel Bahiense.

A banda militar ultimamente deu-nos prazer de ouvir a Batalha do Riachuelo, peça musical da lavra do já muito acreditado professor Manuel Bahiense. A Batalha foi executada com perfeição pela banda militar, que hoje se acha sob a guarda do mestre Francisco Avelino da Cruz. Apresentamos os nossos sinceros parabéns ao professor Bahiense pela sua brilhante composição, harmoniosa segundo os preceitos da arte e aos executores della, que tão bem souberam interpretar os sentimentos do auctor (O GUARANY, 24 de julho de 1884: 1).

Para além de Armindo Guaraná, nenhum outro memorialista consultado fez referência ao maestro Avelino. Foi por meio da pesquisa no acervo da Banda da Polícia – recolhido ao Museu da Polícia Militar, em São Cristóvão – que localizamos parte de sua produção musical. Não fosse pelos jornais da época – além das fontes musicográficas do referido acervo – pouco se conheceria sobre o músico que tanto produziu para aquela corporação.

Segundo Armindo Guaraná (1925: 94), Francisco Avelino ingressou como músico do Corpo Policial de Sergipe em 1865, tendo sido mestre e regente da referida banda por muitos anos, até ser reformado em 15 de abril de 1890. Como instrumentista, destacava-se na flauta e no trombone. De acordo com notícia no jornal *O Guarany* de 31 de maio de 1884, Francisco Avelino da Cruz assumiu a função de mestre da banda militar em 1884, substituindo o antigo maestro, Antonio Francisco Paes Macedo, que acabava de ser reformado. A notícia seguiu dizendo que: “O nomeado, é um habil artista musico, e tem as qualidades precisas para o bom desempenho do cargo, que ora vai ocupar. Felicitamo-lo” (OS SUCESSOS, 1884a: 1).

Embora tenha nascido em São Cristóvão, Francisco Avelino residiu grande parte de sua vida na nova capital, Aracaju, possivelmente por conta de seu emprego na corporação. O caráter polivalente já observado em outros músicos aqui mencionados, também era uma característica de Avelino, que foi instrumentista, maestro, compositor, arranjador, professor etc. O jornal *O Republicano* reproduziu um requerimento do músico referente ao tempo de serviço: “Francisco Avelino da Cruz, musico reformado do corpo de policia pedindo para ser contado em sua reforma o tempo que servio como praça na companhia de policia no anno de 1875, 2º despacho. – Não tem lugar o que requer, visto a informação do tesouro” (REQUERIMENTOS DESPACHADOS, 1890: 2). Um ano após ter sido reformado do Corpo Policial, Francisco Avelino foi diagnosticado com tuberculose, doença incurável à época. Segundo a notícia na *Gazeta de Sergipe*, o músico contava com 40 anos e estava “incapaz de procurar meios de subsistência” (REQUERIMENTOS DESPACHADOS, 1891: 1). O maestro viria a falecer em 1914, depois de muito tempo de serviço prestado ao Corpo Policial e com poucos recursos.

Composições de Francisco Avelino interpretadas em diversos eventos da província contavam com boa recepção entre seus contemporâneos e ficaram registradas em algumas notícias, como a do jornal *A Reforma*, de 11 de março de 1888:

O mestre da banda de musica do corpo de policia desta provincia, o sr. Francisco Avelino, que se esforça por apresentar sempre producções musicaes de sua lavra, muitas das quaes tem agradado de sobejo, acaba de oferecer ao Clube Carnavalesco Mercuriano um dobrado intitulado Mercurio cuja execução será brevemente annunciada (DR. CORRÊIA, 1888: 2).

A notícia indica aceitação que tinham as composições de Francisco em meio àquela sociedade. Sua produção é vasta e inclui também repertório sacro, conforme a matéria no periódico da época *A Razão*, que falou sobre a participação da banda do Corpo Policial em evento religioso em Maruim, e no qual a banda da cidade, a Euterpe Maruinense, executou uma das missas: “A filarmônica Euterpe executará pela primeira vez entre nós uma missa do professor Francisco Avelino. À tarde haverá retreta e diversões populares e á noite fogo de planta (FESTAS, 1909: 3).

Ainda quanto às suas composições de caráter sacro, uma missa que teria composto para a festa de Nossa Senhora da Pureza, em Aracaju, foi registrada no *Jornal do Aracaju*, em 9 de outubro de 1878, conforme se lê:

Festividade religiosa – No dia 6 do corrente, celebrou-se com a solemnidade do costume a festa de Nossa Senhora da Pureza, acto a que precedeu a comunhão das alumnas das diversas cadeiras de instrucção primariada capital. Officiou o rvd. Vigario de Larangeiras, o conego Eliziario Vieira Muniz Telles, e proclamou o evangelho, com sua reconhecida eloquência, o rvd. vigario da capital, José Luiz de Azevedo. A musica da missa, compota expressamente para essa festa pelo hábil professor Francisco Avelino, foi magistralmente executada. É mais um fructo devido ao bello talento musical do sr. Avelino (NOTICIARIO, 1878: 2).

Armindo Guaraná (1925: 94-95) mencionou uma série de composições de Francisco Avelino, que abarcam música militar, danças, música sacra e sinfônica, a saber: **duas sinfonias**, *Isaura* e *Cândida*; **uma missa**, *Conceição de Maria op. 1*; ainda no campo do **repertório sacro**, *Asperges*, *Tantum ergo*, *Tota pulchra*, *Credo*, *Ave Maria*; **cinco marchas fúnebres**, *Homenagem* Número 1, *Marcha fúnebre*, *Pêsames*, *Lágrimas*, *Pesar*; **uma “Marcha festiva”**; **dois tangos**, “Quebra Machoca” e “Zé Pereira”; **duas quadrilhas**, “O Diabo atrás da porta” e “Terpsichore”; **treze polcas**, “Filhos de Baccho”, “Petrina”, “Cordovina”, “Esther Regis”, “Edith”, “Alvíssaras”, “Chiquinha Espinheira”, “Rizó”, “Lydionor”, “Um sorriso”, “Um beijo a meia noite”, “Emília” e “Parabéns”; **sete dobrados**, “15 de Junho”, “Cruzeiro”, “Delícias do Alto”, “Boca de Fogo”, “Século 19”, “Pensador” e “Eco da Imprensa” (Aracaju, 1886, em homenagem à classe tipográfica); e **37 valsas**: *Glorinha Newton*, *Marieta*, *Elphidia*, *União dos Despachantes*, *Lua de Mel*, *Elza*, *Apolo*, *Pedro de Alcântara*, *Felisbelo Freire*, *Licurgo de Albuquerque*, *Solo Estanciano*, *Festival*, *Preito ao mérito*, *Homenagem ao Pe. Freire*, *Uma das artes*, *Roque de Pina*, *Câmbio*, *Destino*, *Descrido*, *Juca Teixeira*, *Coronel Garcez*, *Foliões*, *Carnavalescos*, *Teixeira Fontes*, *Major Ribeiro*, *Gratidão ao Pe. Florêncio*, *Rendição de Porto Arthur*, *Grêmio Escolar*, *Sons da Lira*, *O Estado de Sergipe*, *Caxico*, *Lar doméstico*, *Felinto Silva*,

Caçadores, 1º de Maio, O Jovem João Mota e Moreira Guimarães (1912). Armino Guarani menciona um total de 76 obras, compostas por Francisco Avelino. Várias dessas obras não foram ainda localizadas em arquivos, porém o acervo do Museu da Polícia Militar de Sergipe possui 29 fontes musicográficas com produções de Francisco Avelino em versão para banda de música (compreendendo composições autorais e arranjos).



Fig. 7: Manuscrito da sinfonia *Izaura*, de Francisco Avelino da Cruz. Fonte: Acervo do Museu da Polícia Militar de Sergipe (2018).

A análise do trânsito de repertórios foi um aspecto que evidenciou o alcance das composições do maestro Francisco Avelino. A maior parte dos seus manuscritos autógrafos foi produzida em Aracaju, por ser a sede da banda da Polícia. Localizou-se, porém, sua atividade musical em outras duas cidades, como Japaratuba (cidade localizada na região Leste de Sergipe, distante da capital Aracaju 54km) e Estância (já na região Sul, a 66km da capital). O período que compreende a produção de Francisco Avelino na Música do Corpo Policial, considerando apenas os manuscritos autógrafos, vai de 1877 até 1908. A composição de Francisco Avelino localizada no acervo da Lira Carlos Gomes, de Estância, foi o dobrado “O câmbio”, manuscritos que tem como copista o também músico da banda do corpo policial, José Pacheco. O manuscrito consta de quinze partes cavadas e foi escrito para formação de banda marcial. Não há especificação de data. O copista atribuiu a Francisco Avelino a autoria desse dobrado. Além disso, posteriormente à sua morte, copistas foram acrescentando partes instrumentais avulsas aos manuscritos de Francisco Avelino, o que indica que a peça foi tocada ainda uma série de vezes, em períodos diferentes da banda.

3.5. Joaquim Honório dos Santos (1856-1904)

Fazendo uma ponte direta com as composições de Francisco Avelino encontradas em Estância, segue-se esta narrativa com dados sobre o músico Joaquim Honório (Figura 8), compositor e maestro nascido em São Cristóvão, mas que trabalhou na cidade de Estância, como primeiro maestro da banda Lira Carlos Gomes.



Fig. 8: Joaquim Honório dos Santos. Fonte: Sede da Lira Carlos Gomes de Estância (2019).

A família de Joaquim Honório passou a residir em Aracaju quando ele era ainda criança, e, naquela capital, ele fez o estudo primário na escola do professor Ignacio de Souza Valladão. Posteriormente, estudou também no Atheneu Sergipense (GUARANÁ, 1925: 149). Honório também estudou música e atuou como instrumentista, compositor e, na sequência, maestro. “Conhecedor de vários instrumentos, poucos lhe faziam competência como clarinetista” (GUARANÁ, 1925: 149). Tal como os outros músicos aqui apresentados, Joaquim Honório provinha de origem modestas. De acordo com Guarani (1925: 149), o músico conciliava suas múltiplas funções na música com o trabalho na fábrica de fiação em Estância.

Manoel Liberato Bittencourt, em sua obra *Homens do Brasil*, dedicou também um verbete ao maestro Honório, no qual escreveu:

Com um jeito especial para a música, aos verdes anos, com os dedos muito curtos e muito grossos, o caboclinho esforçava-se por abri-los sobre os furos da clarineta”, que aprendia facilmente. Conhecido o instrumento, em que se tornou o primeiro, atirou-se à composição com êxito jamais desmentido (BITTENCOURT, 1917: n.p.).

Enquanto aluno do Atheneu, Honório passou a integrar a filarmônica Euterpe, em Aracaju da qual fizeram parte João Belizário, Leonidio, Leão Magno, Fausto Correia,

Chiquinho Góes e Felisbello Freire. Este último foi o mestre da filarmônica até o momento em que seguiu para a Bahia, para cursar Medicina, ficando a regência a cargo de Joaquim Honório, até então, o contramestre, que, já naquele momento, produzia a maior parte das novas composições para o grupo (BITTENCOURT, 1917: n.p.).

Sobre a produção autoral de Joaquim Honório, sabe-se que escreveu para diversos gêneros musicais, dentre os quais música sacra, danças como quadrilhas, polcas e valsas, além de música marcial, como dobrados (CRUZ, 2019: 89).

Notícias da atuação do maestro Honório que reforçam sua boa aceitação entre os contemporâneos também ficaram registradas nas páginas de jornais, como no jornal *O Pharol* de 20 de agosto de 1886.

O maestro Joaquim Honório, residente a Estancia, ofereceu a linda valsa Adelina de sua inspirada lavra, à sympathica e insigne atriz Adelina Castro. Pessoa entendida na divina arte, diz-nos que é um mimo de chicismo a produção do apreciavel sergipano, cuja mão apertamos com o rythmo que cabe em honra aos bons comptonistas (NOTÍCIAS, 1886: 2).

Apesquisa em acervos sergipanos coopera com o levantamento de obras compostas por Joaquim Honório. A imagem a seguir (Figura 9) é um recorte de um manuscrito da polca “Minha alma é triste”, composta por ele. A fonte consiste em uma cópia de Miguel Teixeira e pertence ao arquivo da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, de Itabaiana.



Fig. 9: Recorte da parte de clarinete de polca “Minha alma é triste”. Fonte: Acervo da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, de Itabaiana.

Joaquim Honório faleceu em 14 de abril de 1904, aos 47 anos de idade. Uma nota de memória foi publicada no jornal *A Razão*, após cinco anos da morte do maestro, conforme consta na imagem a seguir:

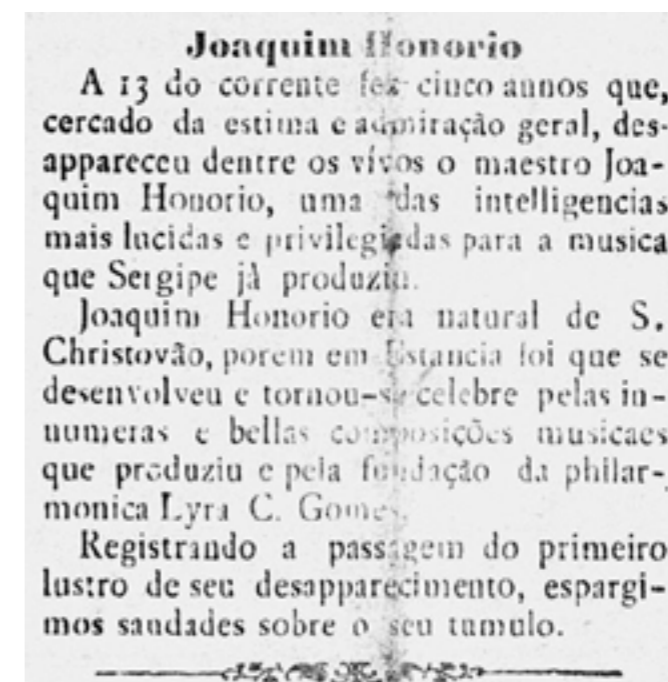


Fig. 10: Recorte de jornal com um memorial relativo à Joaquim Honório. Fonte: Joaquim Honório (1909: 1).

De acordo com Liberato Bittencourt (1912: n.p.), Joaquim Honório formava, com Manoel Bahiense e Jose Bochêcha, a grande trindade musical sergipana.

3.6. Eufrozina Amélia Guimarães (1872-1964)

A pesquisa sobre a presença feminina na música oitocentista em Sergipe ainda dá seus primeiros passos. A dificuldade em relação às fontes é, talvez, um dos principais obstáculos nesse empreendimento no presente. Mesmo assim, é possível vislumbrar a relevância dessas personagens para o panorama musical local. Voltando a atenção novamente para a cidade de Laranjeiras, destacou-se, tanto no campo da educação como no da música, o nome e a trajetória da maestrina Eufrozina Amélia Guimarães (1872-1964), ou, mais singelamente, Zizinha Guimarães, como ficou conhecida. De acordo com Antônio Andrade ([s.d.]), Zizinha (de quem foi aluno) tinha como genitores Manoel Ferreira de Oliveira e Amélia da Silva Guimarães. Fez sua formação no Colégio Inglês, naquele mesmo município, sob orientação de Miss Ana Carol.



Fig. 11: Retrato de Zizinha Guimarães. Fonte: FONTES ([s. d.]).

Zizinha Guimarães tornou-se reconhecidamente um grande exemplo de profissional, com múltiplas habilidades. No presente, entre as homenagens que surgiram em torno de sua memória, destacamos um busto, situado em uma pequena praça da cidade – uma homenagem de ex-alunos –, e um Colégio Estadual intitulado “Professora Zizinha Guimarães”, também em Laranjeiras. Reflexos do reconhecimento da professora em meio à sociedade.

A obra *Laranjeiras cidade poema* reúne uma coletânea de textos nos quais se ressalta a trajetória da renomada professora sob a ótica de alguns de seus ex-alunos. O livro contou com a participação de vários deles, a exemplo de Antônio Gomes de Andrade, Emmanuel Franco, Carmelita Pinto Fontes e Paulo Leite Nascimento. Sabe-se que Zizinha iniciou sua trajetória docente sendo nomeada “professora pública estadual” e, em 1904, fundou sua própria escola, a Escola Laranjeirense (ANDRADE [s. d.]). Na referida escola, a professora também ensinava música. Nesse campo, destacou-se na cena social.

Zizinha Guimarães foi aluna do Maestro Manoel Bahiense; tocava piano e órgão, cantava e regia. O levantamento em torno de sua atividade musical aponta para a participação em eventos sociais, festas populares e, sobretudo, nas celebrações religiosas da Igreja Matriz de Laranjeiras. Nesse sentido, o nome da professora Zizinha consta no *Livro de Tombo* da Matriz de Laranjeiras, com data de 1919. No documento, porém, o nome que consta é Euphrázia Guimarães. A menção se refere à Festa de Nossa Senhora das Dôres; Zizinha é apontada como responsável por preparar (e possivelmente liderar) a orquestra, juntamente com d. Maria Oliveira.

Festa de Nossa Senhora das Dôres. Aos cinco dias do mez de Outubro do anno de mil novecentos e desenove realizou-se a grande festa a Nossa Senhora das Dôres feita pelo Dr. Luiz Ferreira do Nascimento em cumprimento de um voto sagrado. [...] Às 10 horas realizou-se a missa

solenne sendo Celebrante o Monsenhor Adalberto Sobral, Governador do Bispado, diacono Vigario Constantino [ilegível]- Greman e subdiacono Vigario Philadelpho Jonathas de Oliveira. A evangelho fez o sermão o conego Eduardo Fontes. A orchestra foi confiada às dignas musicistas D. Maria Oliveira e Zizinha Guimarães. Á tarde houve uma bem organizada procissão tocando duas bandas de musica – União Laranjeirense e a do 41º Batalhão de Caçadores de Aracajú (LIVRO DE TOMBO, 1897-1968: f. 32v).

Outra menção à participação da musicista Zizinha consta no mesmo *Livro de Tombo* e se refere à ocasião da Festa de Cristo Rei. Embora sem indicação de data, pode-se inferir que tenha sido posterior ao ano de 1925, uma vez que a solenidade foi instituída pelo Papa Pio XI, em 11 de dezembro de 1925, pela encíclica *Quas Primas*¹¹. A hipótese sustenta-se também através da ata que antecede a festa e da que a sucede: ambas datam de 1928.

Festa de Christo Rei, Hora Santa: [...] Às 7 horas da noite foi inaugurada aqui a Hora Santa comparecendo á elite laranjeirense, tomando parte na adoração todos os homens da alta sociedade desta cidade. Os actos foram lidos pelo Dr. Juiz de Direito Manoel Dias Lima, os hynnos foram cantados pelo harmonioso córo sob a regencia de D. Zizinha Guimarães e o sermão foi feito pelo Vigario Pe. Philadelpho Jonathas Oliveira. Foi uma acto que impressionou muito bem o povo crente desta cidade, havendo real e positivo resultado espiritual de tão sublime festividade (LIVRO DE TOMBO, 1887-1968: f. 61v).

Na descrição, Zizinha participava da celebração como maestrina, regendo o coral que cantava na celebração. A pesquisa também aponta a participação de Zizinha Guimarães como organista da Matriz. Aliás, foi ela quem sucedeu seu mestre, Manoel Bahiense, na função de organista daquela igreja, mantendo, inclusive, o repertório sacro composto por Bahiense (NASCIMENTO [s.d.]).

Segundo Paulo Nascimento, seu ex-aluno, Zizinha Guimarães, na função de instrumentista, “devotava grande atenção à música sacra, executando ao órgão da matriz composições do maestro Manuel Bahiense, deixando a assembleia contrita, emocionada pelas mensagens de fé e amor ao Coração de Jesus” (NASCIMENTO [s.p.]). No repertório sacro executado pela organista, destaca-se a *Missa de Angelis* em Ré maior; a *Missa Rezada* de Frei Basílio Röwer OFM, op. 4, em Sol maior; o “Hino a Santo Antônio n. 225”; *Oh! Ditoso mês*, em Sol maior, de autoria da própria Zizinha; *Missa para órgão* em Fá maior, de P. Pathman, op. 63; *Tantum Ergo* em Sol maior, de Haydn; *Pequena Missa Solene*, composição da própria Zizinha; “Oh! Dia Feliz!”, hino sacro, também escrito pela organista e sempre executado nas grandes solenidades; e os arranjos, também de Zizinha, “Muito

¹¹ PÍO XI, Papa. *Carta encíclica Quas primas* (Sobre la Fiesta de Cristo Rey). Roma: [s. n.], 11 dic. 1925. Disponível: http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_11121925_quas-primas_sp.html. Acesso em: 9 marzo 2014.

lindo é o Céu”, “Queremos a Maria”, “Oh, Maria toda pura!”, “No Céu existe”, “Inflamei meu coração”, dentre outros (NASCIMENTO [s.d.]).

Apresença forte de Zizinha Guimarães fez-se notar no campo da educação sergipana, sendo ela a diretora da principal escola de Laranjeiras (MUNICÍPIO DE LARANJEIRAS, 1933: 306), professora de música (dentre outras disciplinas) daquela mesma instituição, mas também como maestrina, pianista e organista, atuando principalmente na igreja Matriz do Sagrado Coração de Jesus. Sua contribuição como compositora e arranjadora é apontada por Nascimento (NASCIMENTO [s.d.]), que informa que “Várias das composições e dos arranjos da professora Zizinha deixavam de levar seu nome”. No presente, foi possível localizar arranjos e algumas composições atribuídas à musicista, ainda que muito raras. Esperamos que a insistência na investigação sobre compositoras brasileiras venha a modificar esse cenário.

4. Considerações finais

A pesquisa sobre música em Sergipe oitocentista, na perspectiva musicológica e historiográfica, à medida que vai desvelando um panorama rico e diverso, também evidencia o vasto território ainda por ser estudado. Localizar acervos e fontes, compreender processos, identificar espaços, personagens, repertórios e práticas pode ser uma tarefa carregada de entusiasmo, mas também árdua. São vários os empecilhos que o fazer pesquisa em música, no Brasil, apresenta. O que se mostra, no presente capítulo é apenas uma parte pequena, se comparada ao todo; contudo, significativa, se contraposta ao que se tem levantado até o momento. A partir do estudo sobre música em Sergipe oitocentista, conhecemos e reconhecemos parte do contexto cultural da província ao longo do século XIX, seus agentes, corporações musicais, repertórios, festividades. Elementos que, juntos, formam a complexa trama de uma sociedade.

Em relação às corporações musicais, o levantamento reforça ter sido a Música do Corpo Policial a primeira corporação com uma formação fixa na antiga capital sergipana em meados do século XIX. Além disso, fica evidenciada a relevância da banda em meio àquela sociedade, tanto por transitar em diferentes contextos para além da cena militar, como por terem passado por ela alguns dos mais representativos músicos sergipanos, como José Annuniação e Francisco Avelino. Constatamos também o impacto das bandas filarmônicas na província de Sergipe, especificamente no último quartel do século XIX. Essas corporações passam a assumir as várias demandas da província, e, em torno delas, são produzidos repertórios e, conseqüentemente, fontes musicográficas; são formados novos músicos.

No contexto das bandas filarmônicas, pessoas de origem simples conquistam também um espaço de atuação e de visibilidade (em certo modo), especialmente os maestros. É preciso ainda uma análise que aprofunde a relação da atuação de seus músicos com a questão profissional em Sergipe no século XIX. Interessante também é observar que, mesmo sem a devida valorização por parte da administração pública

(das mais variadas gerações), algumas das bandas centenárias se mantêm em atividade, ratificam sua importância musical e social em várias cidades do interior de Sergipe, demonstrando que, embora remetam ao tempo pretérito, continuam atuais e necessárias no hoje.

Nesse panorama, observa-se que músicos como Bahiense, frei Santa Cecília, Annuniação, Avelino e Zizinha dedicaram a maior parte de sua vida e de seu tempo à música. Pessoas comuns, de origem modesta, trabalhadores liberais cuja trajetória e produção refletem as dificuldades e as conquistas de uma vida majoritariamente dedicada ao fazer musical. Sobre os músicos estudados, é possível conjecturar que a música estava no centro de suas atividades, mas que, por vezes, era necessário manter um outro trabalho (como ficou evidenciado na trajetória de Joaquim Honório). Esses músicos, muito ligados ao contexto das bandas de música (com exceção de frei Santa Cecília e de Zizinha) transitaram em distintos contextos, tanto na música sacra quanto na popular, em diferentes espaços, escrevendo para gêneros musicais variados, que, inclusive, refletem as demandas culturais de seu tempo. Repertórios que ecoavam pelo território sergipano também podem ser conhecidos e, principalmente, estudados. Da produção dos mestres de música locais, destacam-se, nos acervos consultados, as valsas, polcas, dobrados, boleros, música operística, sinfonias e, claro, música sacra para as diversas celebrações da Igreja Católica. Algumas dessas obras já vêm sendo editadas e gravadas, a fim de cooperar com a memória e conhecimento do patrimônio musical sergipano.

Ainda no âmbito de uma narrativa que se ocupa do comum e de aspectos do cotidiano, destacamos, aqui, não apenas a relação de músicos na construção de um panorama cultural local – estando a música como elemento basilar na atividade social –, mas também as brilhantes trajetórias da professora e maestrina Zizinha Guimarães e do maestro Manoel Bahiense, cujas fontes iconográficas e memorialísticas nos permitem saber terem sido pessoas negras (e, mais precisamente de Zizinha, uma mulher negra) em um cenário tão adverso, mas que, mesmo assim, conquistaram espaços de atuação importantes na sociedade local, sendo respeitados por seus contemporâneos como músicos (incluindo a questão da docência) de referência – muito embora essa consideração não se manifestasse também sob o aspecto econômico. As narrativas em torno dos supracitados músicos fundamentam a investigação e possibilitam conhecer suas trajetórias. Além disso, também contribuem com a análise crítica das próprias narrativas em relação à escrita biográfica do entresséculos.

A investigação também intensifica a necessidade da investigação em fontes hemerográficas e bibliográficas (no sentido de escritos memorialísticos e literários de finais do século XIX até a década de 1920) para a pesquisa em música, especialmente quando se pretende uma visão mais panorâmica. Sem essas fontes, o estudo sobre a música oitocentista em Sergipe encontra significativos limites. Embora muito ainda precise ser estudado sobre a música naquele período, especialmente no que tange à

música de tradição africana e indígena, a presença feminina no fazer musical, a música nas regiões mais distantes do litoral, música no contexto rural, etc. (aspectos raramente identificados nas fontes consultadas), é possível, hoje, vislumbrar um horizonte de mais informações; estabelecer pontes com a cena musical de outras regiões do Brasil; identificar semelhanças e particularidades; estreitar as redes; e empreender estudos com maior profundidade. Esta é uma das várias narrativas possíveis sobre música oitocentista no Nordeste brasileiro. Lançar-se nesse estudo é um empreendimento de trabalho inesgotável.

Referências

- ANDRADE, Maria Olga de. *Bandas de música no curso da história de Sergipe*. Aracaju: Sociedade Filarmônica de Sergipe; Instituto Banese, 2014.
- ANDRADE, Antonio Gomes de. In: FONTES, José Barreto (org.). *Laranjeiras cidade poema: coletânea de textos*. Laranjeiras: Prefeitura Municipal de Laranjeiras, [s. d.].
- ASSEMBLEIA PROVINCIAL. *Jornal o Aracaju*, Aracaju, ano 5, ed. 475, 18 abr. 1874, p. 2-3.
- BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808- 1889*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.
- BITTENCOURT, Manoel Liberato. *Homens do Brasil*. 2. ed. Edição organizada por Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro: Typ. Gomes Pereira, 1917. v. 1: Sergipe.
- BURKE, Peter. (org.). *A Escola dos Annales 1929-1989: a revolução da historiografia*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- CATEDRAL METROPOLITANA DE ARACAJU (SE). *Livro de Tombo*. 1911-1922. Arquivo Eclesiástico.
- COMMUNICADO. *Correio Sergipense*, São Cristóvão, ano XII, ed. 21, 28 mar. 1849a, p. 4.
- COMMUNICADO. Descrição da viagem de exm.sr. dr. Theophilo Fernandes dos Santos á villa de Japarutuba. *Jornal de Sergipe*, Aracaju, ano 14, ed. 77, 26 jul. 1879b, p. 3.
- CORRESPONDÊNCIA. *Correio Sergipense*, São Cristóvão, trimestre 1, ed. 174, 18 mar. 1840, p. 6.
- CORRESPONDÊNCIAS. *Grito da Razão*, ed. 41, p. 2-3, 9 jul. 1824.
- COSTA FILHO, Luiz José da. Frei José de Santa Cecília. *Revista do Instituto Histórico de Sergipe*. Aracaju, Typ. Commercial, v. 5, n. 9, p. 79-87, 1920.
- CRUZ, João Paulo Lima da. As bandas de música na cidade de Estância: uma cultura secular. *Revista Musifal*, Maceió, n. 4, p. 81-94, 2019.
- CÚRIA METROPOLITANA DE ARACAJU (SE). *Programação do Novenário do Sagrado Coração de Jesus*. Aracaju: Arquivo Eclesiástico da Paróquia Sagrado Coração de Jesus, 1954.
- CÚRIA METROPOLITANA DE ARACAJU (SE). *Programação do Novenário do Sagrado Coração de Jesus*. Aracaju: Arquivo Eclesiástico da Paróquia Sagrado Coração de Jesus, 1955.
- DONATIVO IMPORTANTE. *Jornal de Sergipe*, Aracaju, ano 15, ed. 43, 12 maio 1880, p. 3.
- DR. CORRÊIA Bittencourt. *A Reforma*, Aracaju, ano 2, ed. 62, 11 mar. 1888, p. 2.
- FONTES, José Barreto (org.). *Laranjeiras cidade poema: coletânea de textos*. Laranjeiras: Prefeitura Municipal de Laranjeiras, [s. d.].
- FOTOGRAFIA, *Jornal das Moças*, ed. 42, 2016, p. 14.
- GALVÃO, Manuel da Cunha. *Viagem Imperial à Província de Sergipe*. Bahia: Typographia do Diario, 1860.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOVERNO DA PROVINCIA. *Correio de Sergipe*, Aracaju, ano 22, ed. 73, 5 nov. 1859, p. 2.
- GUARANÁ, Armindo. *Diccionario bio-bibliográfico sergipano*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1925.
- IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Sergipe: População*. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/se/panorama>. Acesso em 26 de setembro de 2023.

JOAQUIM HONORIO. *A Razão*, Estância, ano 16, ed. 17, 25 abr. 1909, p. 1.

LIBERATO, João Riso Souza Mattos. *Filarmônica Nossa Senhora da Conceição*: funções de uma banda de música no Agreste Sergipano no período entre 1898 e 1915. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

MAESTRO BAHIENSE. *Folha de Sergipe*, ano 18, n. 145, 8 nov. 1908, p. 2.

MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro. *Banda de Música da Força Policial Militar do Ceará*: uma história social de práticas e identidades musicais (c.1850-1930). Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais; Universidade Nova de Lisboa, Belo Horizonte, 2017.

MATRIZ Sagrado Coração De Jesus. *Livro de Tombo*. 1897-1986. Laranjeiras (SE): Arquivo Eclesiástico.

MUNICÍPIO DE LARANJEIRAS. Instrução. *Cadastro*, Aracaju, ed. 1, 1933, p. 308.

NASCIMENTO, Paulo Leite. In: FONTES, José Barreto (org.). *Laranjeiras cidade poema*: coletânea de textos. Laranjeiras: Prefeitura Municipal de Laranjeiras, [s. d.].

NOTICIÁRIO. *Jornal do Aracaju*, Aracaju, ano 9, ed. 995, 9 out. 1878, p. 2.

NOTÍCIAS. *O Pharol*, Estância, ano 8, ed. 33, 20 ago. 1886, p. 2.

NUNES, Maria Thetis. *Sergipe Provincial II (1840/1899)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Aracaju: Banco do Estado de Sergipe, 2006.

O CORREIO Sergipense. *Correio Sergipense*, São Cristóvão, ano 15, ed. 58, 24 jul. 1852, p. 3.

O DIA 23 DE JULHO. *Correio Sergipense*, São Cristóvão, ano 3, ed. 372, 30 jul. 1842, p. 2.

OS SUCESSOS. *O Guarany*, Aracaju, ano 6, ed. 59, 31 maio 1884a, p. 1.

OS SUCESSOS. *O Guarany*, Aracaju, ano 6, ed. 63, 24 jul. 1884b, p. 1.

RABELO, Thais Fernanda Vicente. “De ‘Itália Sergipense’ a ‘Relicário de Saudade’”: música em São Cristóvão (SE) Provincial (1820-1889). Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

RABELO, Thais Fernanda Vicente; ROCHA, Edite. José Annuniação Pereira Leite (1823-1872): traços biográficos e vestígios de sua produção musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 32., 17-21 out. 2022, Natal. *Anais [...]*. Natal: ANPPOM, 2022. p. 1-15.

RABELO, Thais Fernanda Vicente; ROCHA, Edite; DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Frei José de Santa Cecília: um estudo da atividade musical do religioso sancristovense a partir de fontes hemerográficas e documentais. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*. v. 1, n. 50, p. 187-213, 2020.

REQUERIMENTOS DESPACHADOS. *Gazeta de Sergipe*, Aracaju, ano 2, ed. 455, 1 ago. 1891, p. 2.

REQUERIMENTOS DESPACHADOS. *O Republicano*, Aracaju, ano 2, ed. 150, 31 maio 1890.

SALA DAS ORDENS. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão, ano 11, ed. 72, 23 set. 1848, p. 3.

SAMPAIO, Prado. *Sergipe artistico, litterario e scientifico*: Memoria apresentada pelo Governo do Estado de Sergipe, sob a administração do Exm. Sr. Coronel Manoel Corrêa Dantas, á Exposição Ibero-Americana de Sevilha. 2. ed. São Cristóvão: Editora UFS, 2012. Originalmente publicado em [1908; 1928].

SANTIAGO, Serafim. *Anuario Christovense ou Cidade de São Cristóvão*. São Cristóvão: Editora UFS, 2009. Originalmente publicado em [1920].

SEBRÃO SOBRINHO. *Filarmônica Nossa Senhora da Conceição*: a mais antiga instituição musical do Brasil, fundada no século XVIII. Itabaiana: Prefeitura Municipal de Itabaiana, 1956.

SECÇÃO NOTICIOSA. *O Guarany*, Aracaju, ano 5, ed. 38, 16 nov. 1883, p. 1.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla com que abriu a Segunda Sessão Ordinaria da Sexta Legislatura da Assembléa Provincial de Sergipe, o Exc. Sr. Presidente da Provincia, Doutor Anselmo Francisco Peretti, em 21 de Abril de 1843*. Aracaju: Typ. Provincial, 1843.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Relatorio com que ao seo successor na administração da Provincia de Sergipe, no dia 17 de dezembro de 1849, em que tomou posse, apresentou o Exm. Sr. Dr. Zacarias de Góis e Vasconcellos*. São Cristóvão: Typ. Provincial, 1849.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla com que o Exc. Presidente da Provincia, Goes e Vasconcellos abriu a Sessão da Assembléa Legislativa Provincial, em 1 de Março de 1849.* São Cristóvão: Typ. Provincial, 1849.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla que dirigio á Assembléa Legislatva Provincial de Sergipe na Abertura de sua Sessão Ordinaria, em 1º de Março de 1850, o Exm. Snr. Presidente da Provincia, Dr. Amancio João Pereira de Andrade.* São Cristóvão: Typ. Provincial, 1850.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla que dirigio á Assembléa Legislatva Provincial de Sergipe na Abertura de sua Sessão Ordinaria, em 11 de Janeiro de 1851, o Exm. Snr. Presidente da Provincia, Dr. Amancio João Pereira de Andrade.* São Cristóvão: Typ. Provincial, 1851.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla que recitou o Presidente da Provincia de Sergipe, Antonio Joaquim Alvares do Amaral, na abertura da Assembléa da mesma Provincia, em 11 de janeiro de 1846.* São Cristóvão: Typ. Provincial, 1846.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Relatorio com que foi aberta a Primeira Sessão da Undecima Legislatura da Assembléa Provincial de Sergipe no dia 2 de julho de 1856, pelo seu Exm.º Presidente Doutor Salvador Correia de Sá e Benevides.* Salvador: Typ. Carlos Poggetti, 1856.

SILVA, Acrísio Santos. *Catologação de partituras do acervo musical da Banda da Polícia Militar.* Monografia (Licenciatura em Música) – Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2013.

TELLES, Manuel. P. Oliveira. *Sergipenses: escriptos diversos.* 2. ed. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: IHGSE, 2013. Originalmente publicado em [1900].

VIVA O DIA 24 de Outubro. *Sergipe*, Aracaju, ano 2, ed. 112, 12 out. 1882, p. 4.

A permanência do solfejo heptacordal de Luís Álvares Pinto (1719-ca. 1789) em duas artes de música pernambucanas do século XIX

Paulo Castagna

Universidade Estadual Paulista

Alexandre Cerqueira de Oliveira Röhl

Universidade Metropolitana de Santos

10

COMO CITAR

CASTAGNA, Paulo; RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. A permanência do solfejo heptacordal de Luís Álvares Pinto (1719-ca.1789) em duas artes de música pernambucanas do século XIX. *In*: MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro; RABELO, Thais (ed.). *Nordeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 352-407. (Histórias das Músicas no Brasil).

1. Introdução

O objetivo deste capítulo é compreender a história, o conteúdo e o significado de duas pequenas obras teórico-musicais elaboradas no Recife-PE nas décadas de 1820 e 1830: a *Arte de solfejar*, manuscrito de Francisco Januário Tenório ([s. d.]) (Figuras 2 a 13), e a *Arte de música composta por um dos melhores mestres desta província*, impressa em 1837 e possivelmente compilada por Tomás da Cunha Lima Cantuária (Figuras 19 a 22), documentos pertencentes ao Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco (IAHGP) (Recife-PE), instituição que gentilmente facultou sua consulta, reprodução e difusão no presente trabalho.

As imagens dos dois documentos foram por nós disponibilizadas em alta resolução na plataforma Internet Archive e seu conteúdo foi analisado com o auxílio do conhecimento disponível sobre a teoria musical luso-brasileira, especialmente a pernambucana do final do século XVIII e início do século XIX, mas também a partir da comparação desses dois textos com os manuscritos *Arte de solfejar* (1761)¹ e *Músico e moderno sistema para solfejar sem confusão* (1776)² de Luís Álvares Pinto (1719-ca. 1789), e do estudo das relações filológicas entre os quatro documentos. Os resultados de tais análises foram confrontados com as informações disponíveis sobre a atuação profissional de Francisco Januário Tenório (ca. 1770-entre 1831-1835) e Tomás da Cunha Lima Cantuária (1800-1878), em uma tentativa de verificar para quais âmbitos e finalidades as duas “artes” do IAHGP teriam sido escritas. A busca de dados biográficos e informações sobre a difusão do conteúdo de tais obras foi realizada em jornais brasileiros (especialmente pernambucanos) disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional (Brasil), e em trabalhos musicológicos já publicados sobre o assunto.

O trabalho insere-se na linha de pesquisa relacionada à transcrição, edição, filologia e análise de textos teórico-musicais luso-brasileiros, representada em publicações como as de José Augusto Alegria (1974, 1985), Jaime Cavalcanti Diniz (1969-1979), Régis Duprat (1998), Marcelo Fagerlande (2011), Mariana Portas de Freitas (2006, 2010), Márcio Spartaco Landi (2006), Mário Trilha (2011), Rafael Registro Ramos (2014) e outros, incluindo textos dos próprios autores deste capítulo (BINDER; CASTAGNA, 1998. RÖHL, 2012, 2013, 2016).

A relevância desta pesquisa decorre da abordagem de dois dentre os poucos textos teórico-musicais brasileiros anteriores ao século XX produzidos fora do Rio de Janeiro, limitada pela pequena quantidade de obras desse tipo e época disponíveis à pesquisa

em bibliotecas e arquivos físicos, raramente incluídas em repositórios digitais, o que faz com que este trabalho possa contribuir para a ampliação do conhecimento sobre a teoria musical luso-brasileira no século XIX. Assim, cumprimos a primeira tarefa de estudar e divulgar os documentos felizmente preservados pelo IAHGP, mas sem incluir sua transcrição completa nesta ocasião.

2. Os documentos

Os dois documentos aqui estudados são exemplares únicos e de procedência não registrada, arquivados em um mesmo invólucro no Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco, na caixa 17, doc. 0981 (antiga caixa 211, M 3), com a nota “Manuscripto / Arte de Solfejar / Anonymo”, assinada por “Mario Melo / Sect.º perpétuo / 1921” e com outras inscrições posteriores. Esta assinatura é do jornalista e historiador Mário Carneiro do Rego Mello (1884-1959), que adotou o nome artístico Mário Melo (Figura 1), ingressou no IAHGP em 1909 e exerceu o cargo de secretário perpétuo de 1917 até a data do seu falecimento (CAVALCANTI, 2016: 219), além de ter sido diretor da *Revista do IAHGP* por um largo período. Embora também fosse “músico e musicista, tendo divulgado composições populares entre o segundo e o terceiro decênio do século [XX]” (GASPAR *et al.*, 2012: 16), Mário Melo não deve ter analisado fontes musicais antigas – fato compatível com o teor do seu artigo “A musica em Pernambuco”, publicado no *Diário de Pernambuco* (MELO, 1918: 3), que não entra em questões históricas – possível razão que o levou a arquivar as duas “artes” no mesmo invólucro, como se integrassem um único documento.

Nenhum dos 1.025 textos que Mário Melo publicou em vida, de acordo com a catalogação de Lúcia Gaspar *et al.* (2012), abordou os folhetos aqui estudados, tendo sido Jaime Diniz (1979, v. 3: 48-53) (Figura 2) o primeiro a fazê-lo, ao incluir, no terceiro volume de *Músicos pernambucanos do passado*, uma reprodução das páginas 2 e 9 da *Arte de solfejar* (Figuras 14 e 15) e da primeira página da *Arte de música* de 1837 (Figura 23) (DINIZ, 1979, v. 3: lâminas 10, 11 e 12, entre as p. 62-63). Jaime Diniz (1979, v. 3: 49) lembra que Marcelino Cleto, em texto de 1885, refere que Tenório também teria escrito um *Tratado de contraponto*, nunca localizado (se é que não se trata de transmissão confusa do título da *Arte de solfejar*), mas, afora esta informação, nenhum outro autor antes de Jaime Diniz abordou diretamente os compêndios musicais do IAHGP.

¹ Manuscrito da Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa), seção Reservados, cód. 2265 (em fase de digitalização e disponibilização *on-line*), publicado e estudado por Jaime Cavalcanti Diniz (1977).

² Manuscrito que pertence aos descendentes da família imperial brasileira, no Arquivo Grão Pará (Petrópolis-RJ), fotografado por Paulo Castagna e Alberto Ikeda em 1995 (PINTO, 2016: 248-406), transcrito em versão diplomática por Paulo Castagna no mesmo ano (PINTO, 2016: 407-535) e estudado por Alexandre Cerqueira de Oliveira Röhl (2016).



Fig. 1 e 2: Esquerda: Mário Carneiro do Rego Mello (1884-1959) em 1907. Fonte: Acervo digital da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), Recife. Direita: padre Jaime Cavalcanti Diniz (1924-1989) na década de 1950. Fonte: Acervo pessoal de Jaime Diniz, incorporado à Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello do Instituto Ricardo Brennand, Recife (reprodução e publicação autorizadas).

A “*Arte de solfejar*” [sic]³, como se lê em sua página de rosto, é um manuscrito de seis folhas de 23,0cm de altura por 18,7cm de largura, com páginas numeradas a lápis de 2 a 12 (a página de rosto não recebeu numeração), possivelmente no próprio IAHGP, e cujas perfurações nas margens indicam que em algum momento as folhas estiveram costuradas, embora a linha tenha sido removida (Figuras 3 a 14)⁴. No canto inferior direito da página 2, apesar da corrosão do papel, é possível ler a assinatura de Francisco Januário Tenório (Figura 17). A reprodução de sua segunda página (Figura 18) por Jaime Diniz (1979, v. 3: lâmina 10, entre as p. 62-63) demonstra que a atual

³ Os títulos dos documentos aqui estudados serão referidos com ortografia original somente uma vez no corpo do texto, mas também dessa forma nas Referências, ao final do capítulo. Todas as demais referências aos dois documentos do IAHGP serão feitas na forma “*Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório” e “*Arte de música* de 1837”, ao passo que a citação de trechos desses e de outros documentos será feita sempre com atualização da ortografia e da pontuação, além de padronizadas com as normas deste livro.

⁴ Disponibilizado por nós em alta resolução em: <https://archive.org/details/arte-de-solfejar-1824>.

corrosão do papel e a perda de informação já eram praticamente as mesmas na década de 1970, quando esse musicólogo fotografou o manuscrito e reconheceu a assinatura de Francisco Januário Tenório.

Esse documento não foi datado pelo autor, mas apresenta, nas folhas 4, 5 e 6, a marca d’água “Basted Mill / 1824” (Figura 19), que, de acordo com Mark Yates (2014: 33), foi a marca de uma das fábricas de papel situadas no condado de Kent (no sudeste da Inglaterra, com capital em Maidstone), estabelecida por Clement Taylor em meados do século XVIII e dirigida por seu filho John Taylor na vila de Wrotham (distrito de Tonbridge and Malling), de pelo menos 1786 até 1801, período em que o proprietário imprimiu o seu sobrenome nas marcas desse papel. A data de 1824 e a ausência de sobrenome na marca do papel usado na *Arte de solfejar* indicam que a empresa já estava sendo dirigida por sucessores. Papéis ingleses começaram a ser comercializados no Brasil a partir da abertura dos portos às nações amigas, em 1808, e devem ter chegado com frequência aos profissionais da música em capitais brasileiras (especialmente as portuárias), sendo também esse o caso do papel usado no Rio de Janeiro para o único manuscrito conhecido dos *Duetos Concertantes* de Gabriel Fernandes da Trindade (pertencente à Orquestra Lira Sanjoanense, de São João del-Rei-MG), que apresenta a marca d’água “C. Brenchley”, junto à data de 1814 (CASTAGNA, 1997: 89-92).

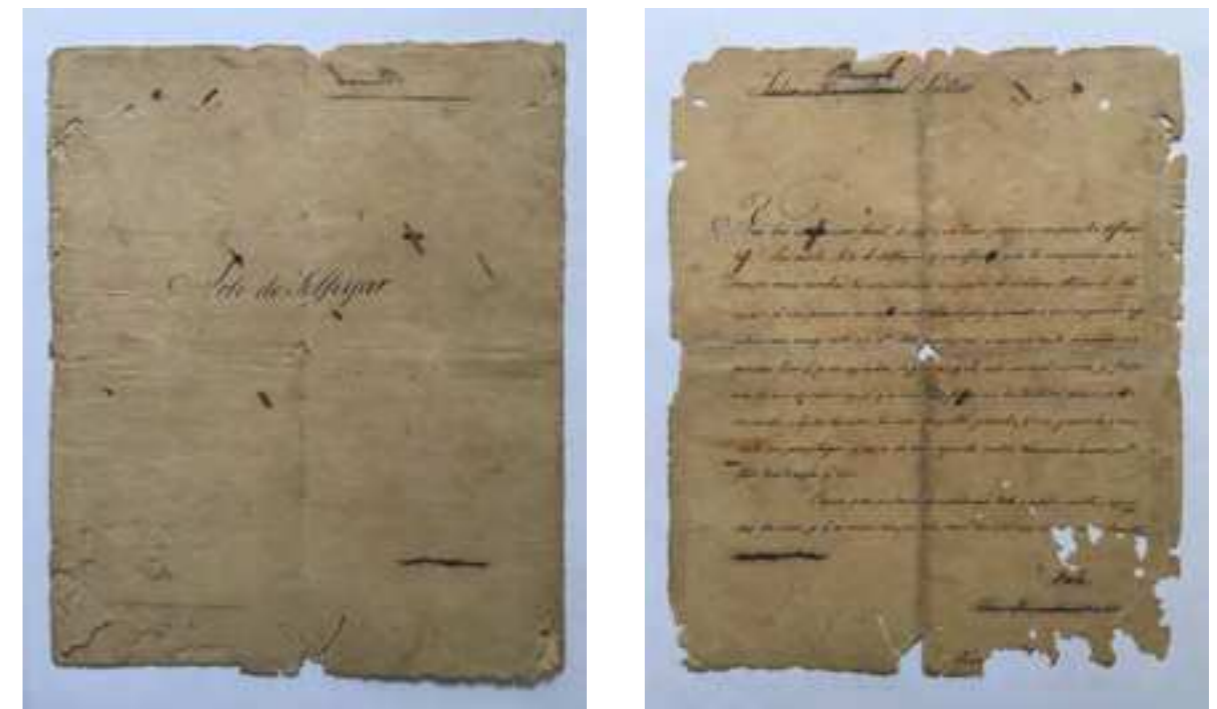


Fig. 3 e 4: *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório, p. [1] (rosto) e p. 2.

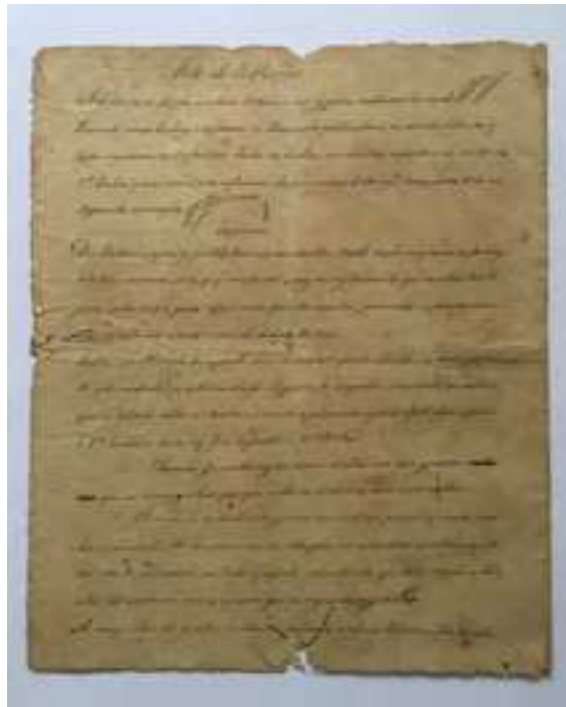


Fig. 5 e 6: *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório, p. 3 e p. 4.

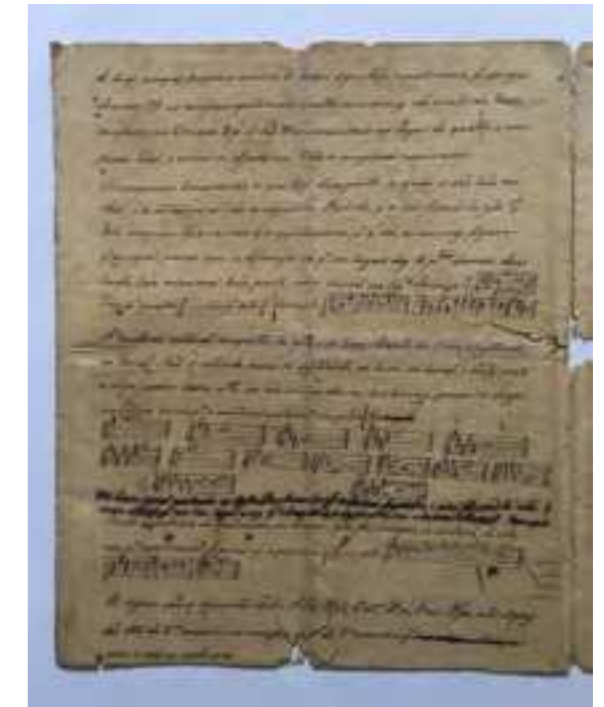


Fig. 9 e 10: *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório, p. 7 e p. 8.

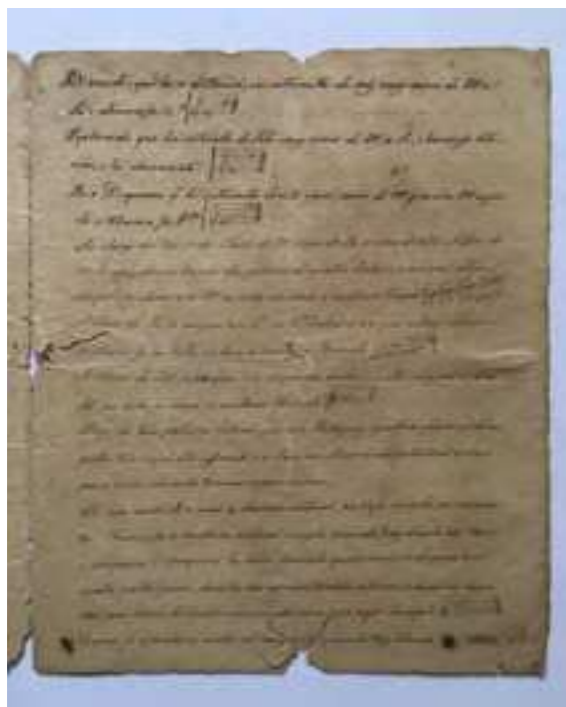


Fig. 7 e 8: *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório, p. 5 e p. 6.

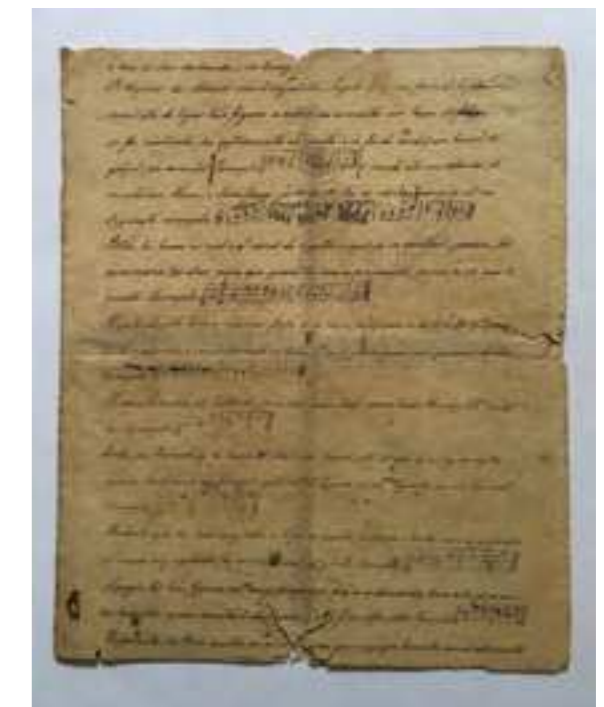


Fig. 11 e 12: *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório, p. 9 e p. 10.

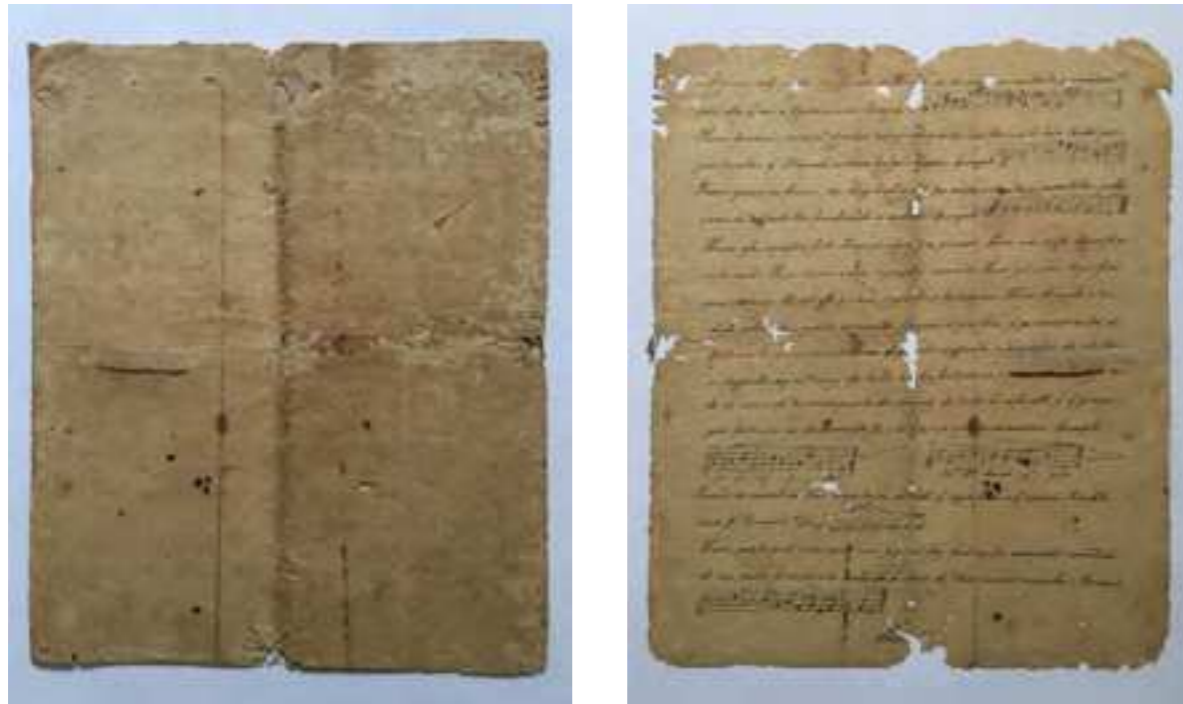


Fig. 13 e 14: *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório, p. 11 e p. 12 (em branco).

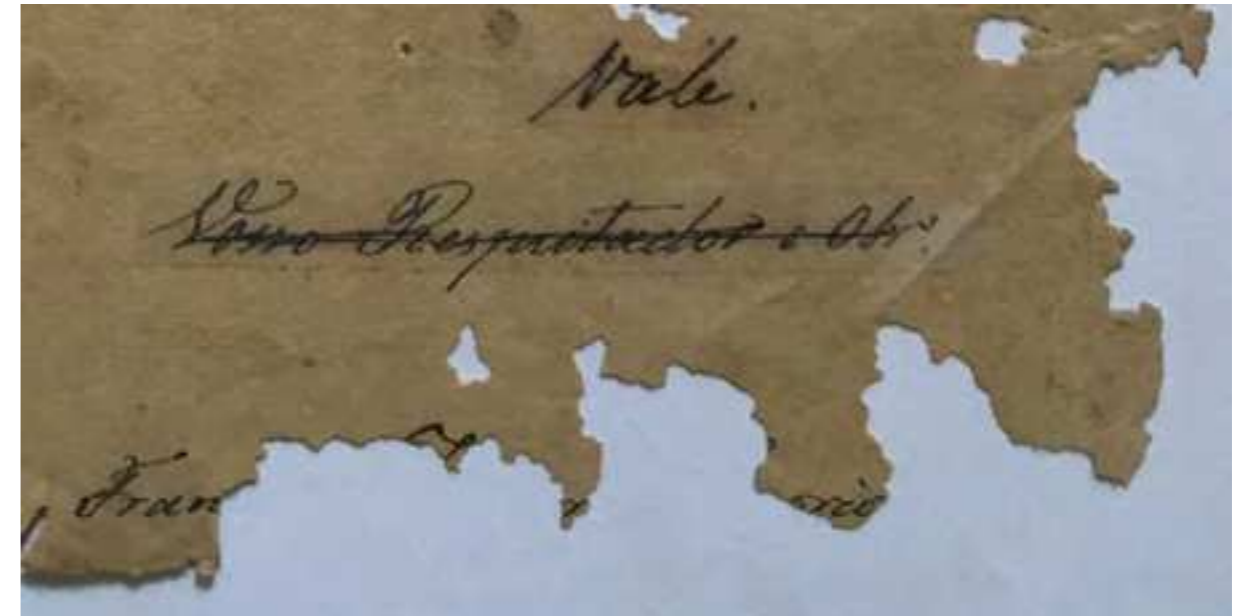


Fig. 17: Nome "Fran[cisco] J[anu]a[rio] T[en]ório" legível em porção corroída do canto inferior direito da p. 2 da *Arte de solfejar*.

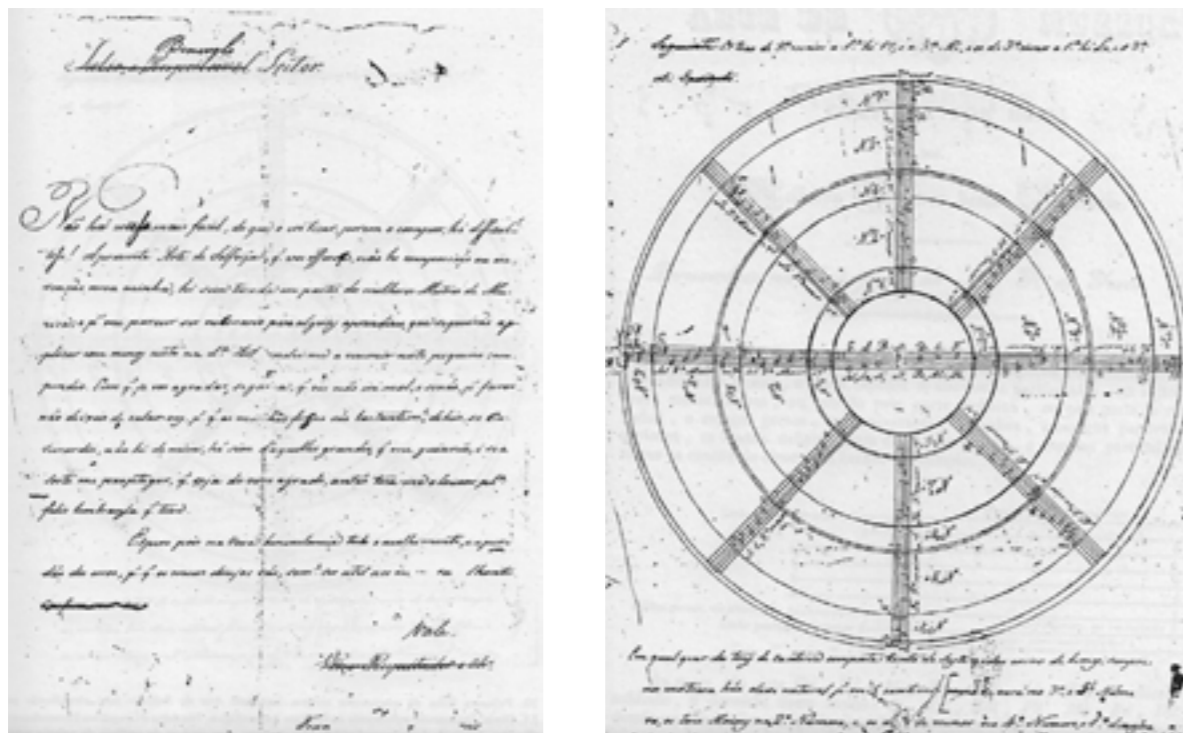


Fig. 15 e 16: *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório, p. [1] (rosto) e p. 9. Fonte: Jaime Diniz (1979, v. 3: lâminas 10 e 11, entre as p. 62-63).

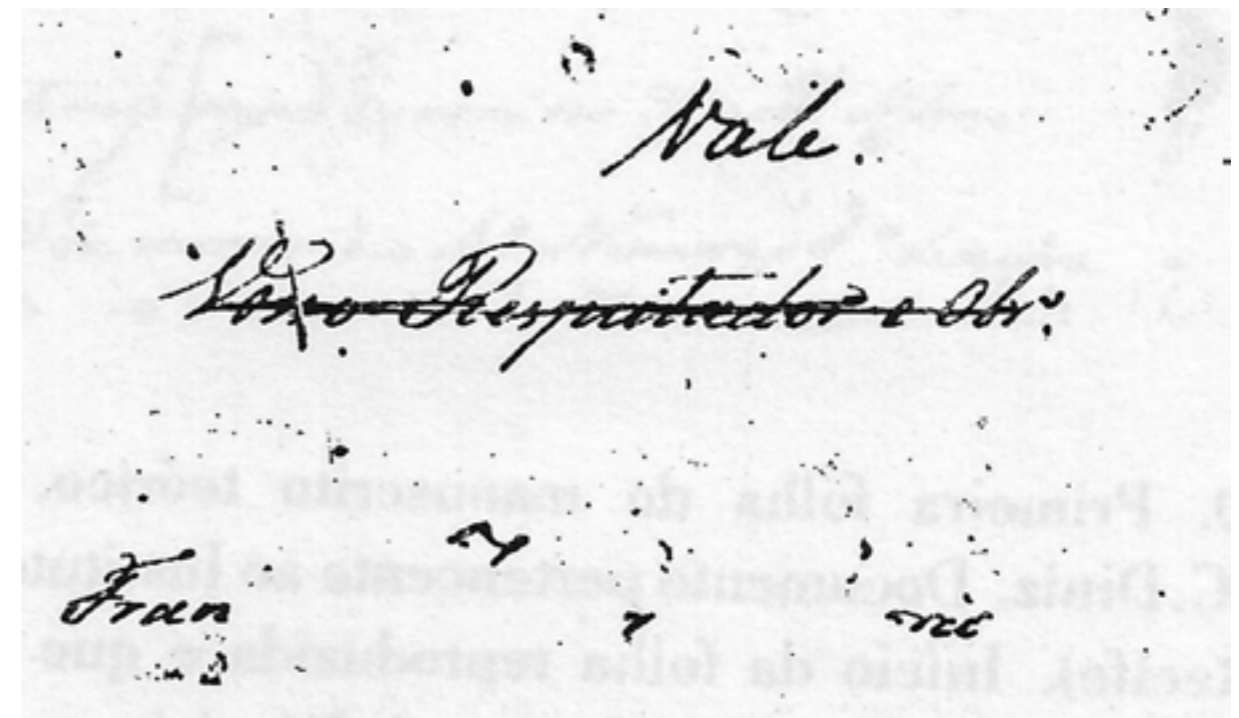


Fig. 18: Nome "Fran[cisco] J[anu]a[rio] T[en]ório" legível em porção corroída do canto inferior direito da p. 2 da *Arte de solfejar*. Fonte: Jaime Diniz (1979, v. 3: lâmina 10, entre as p. 62-63).



Fig. 19: *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório: marca d'água "Basted Mill / 1824", f. 6 (visível também nas f. 4 e 5).



Fig. 20 e 21: *Arte de música* de 1837, p. [1] e p. 2.

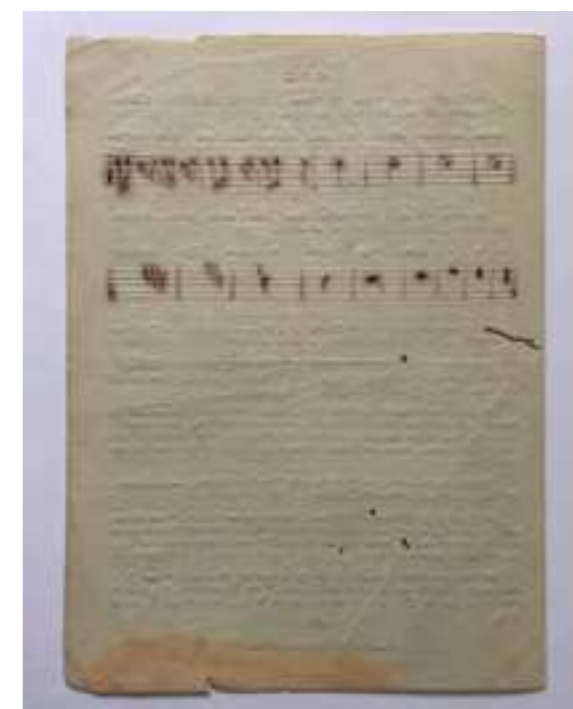


Fig. 22 e 23: *Arte de música* de 1837, p. 3 e p. [4] (em branco).

A “*Arte de Muzica / composta por hum / dos / Melhores Mestres desta Província*”, o segundo documento musical do IAHGP aqui abordado, foi impresso em “Pernambuco na Typografia de M. F. de Faria. 1837”, com apenas duas folhas de 19,8cm de altura por 14,5cm de largura, na forma de um bifólio, sem marca d’água, e com páginas numeradas 2 e 3, estando sem numeração a página de rosto e a última página, em branco (Figuras 20 a 23)⁵. Sua impressão antecede a pluralização dessa forma de circulação de música em Pernambuco, a partir da década de 1840 (MAGALDI, 1993: 1151-1160). De acordo com André Maranhão Santos (2006: [7]), o editor desse folheto foi “Manoel Figueiroa de Faria, um olindense filho de portugueses que montou uma livraria no ano de 1831, a Pinheiro Faria e Companhia, situada em Olinda”. Além de inúmeros folhetos, como a própria *Arte de música*, Manoel Figueiroa de Faria publicou os primeiros livros impressos nessa província, mudando-se em 1835 para o Recife e, lá, adquirindo o *Diário de Pernambuco* (fundado em 1823 por Antônio José de Miranda Falcão). Foi a partir do n. 70, de 2 de maio de 1835, que o jornal foi impresso em “Pernambuco, na Typ. de Pinheiro e Faria”, e do n. 157, de 26 de agosto de 1835, que o mesmo passou a ser publicado em “Pernambuco, na Typ. de M. F. de Faria”, assinatura que foi usada dessa forma até o n. 194, de 7 de setembro de 1838.

Em relação a essa *Arte de música*, Jaime Diniz (1979, v. 3: lâmina 12, entre as p. 62-63) afirma que, “Como Arte é, até o momento, a mais antiga que se conhece em Pernambuco”. Como também observou Diniz (1979, v. 3: lâmina 12, entre as p. 62-63), que reproduziu a primeira página da obra (Figura 25), “Os exemplos musicais da segunda e terceira página são escritos a mão”, o que indica que em 1837 Manoel Figueiroa de Faria não dispunha, em sua oficina, de tipos móveis para caracteres musicais, tendo sido necessário aplicá-los de forma manuscrita nos exemplares impressos.

⁵ Disponibilizado por nós em alta resolução em: <https://archive.org/details/arte-de-muzica-1837>.

3. Francisco Januário Tenório

De acordo com Francisco de Paula Mafra, na décima parte do artigo “Bandas e músicos militantes”, publicada no *Diário de Pernambuco* em 15 de outubro de 1899, “Francisco Januário Tenório, Tomás da Cunha Lima Cantuária e Pedro Nolasco Batista são os pernambucanos mais salientes em música desde o começo até pouco além do meado do atual século [XIX]” (MAFRA, 1899a: 2). O autor revela ter escassas informações biográficas sobre Tenório, porém expõe o que sabe em duas curtas passagens:

Francisco Januário Tenório, de quem já tivemos ocasião de tratar, e cujos dados nos falecem, sobressaindo apenas o renome e o valor do seu talento, tem direito a ser classificado entre os músicos mais notáveis até o ano de 1833, em que supomos haver falecido, segundo depreende-se do livro n. 2 dos anais da Irmandade de S. Cecília.

Os exímios professores Salustiano e Francelino Libânio Tenório são netos do mesmo, posto que tivessem nascido no Pará. (MAFRA, 1899b: 2)

Francisco Januário Tenório, da escola do major maestro Luís Alves Pinto, e mestre preferido desde aquele tempo, torna-se notável a contar dos últimos anos do século XVIII até o começo do quarto decênio do atual. (MAFRA, 1899c: 2)

Para Jaime Diniz (1979, v. 3: 48-53), Francisco Januário Tenório provavelmente foi natural do Recife, embora não seja conhecida a data do seu nascimento (que aqui sugerimos ter sido em torno de 1770); em 1793, ingressou na Irmandade de Santa Cecília dessa vila, para a qual exerceu alguns cargos e compôs uma missa em 1819 (infelizmente perdida). Diniz estima que esse músico deva ter falecido entre 1831 e 1835, sendo certo que morreu antes de 1837, pois a “Ata da 36ª Sessão Ordinária da Assembleia Provincial de Pernambuco, aos 26 de maio de 1837”, publicada no *Diário de Pernambuco*, menciona “Francisca das Chagas, viúva de Francisco Januário Tenório, mestre que fora e instrutor das músicas dos batalhões de primeira linha” (PERNAMBUCO, 1837: 1).

As informações biográficas sobre Tenório mais importantes para o presente estudo foram localizadas em “um ofício do Brigadeiro José Correia de Melo, comandante das armas da província, datado de 15 de novembro de 1822 e dirigido à junta do governo”, por Francisco Augusto Pereira da Costa (1983: 121-122), na publicação póstuma *Anais pernambucanos*, informações essas também transcritas por Jaime Diniz (1979, v. 3: 52-53). De acordo com tal documento, Francisco Januário Tenório:

Assentou praça em 27 de maio de 1793 no regimento de Olinda, onde organizou e ensinou uma classe de música, que compôs a banda do regimento, e depois organizou uma outra para o regimento de artilharia. Em 1810 passou, por contrato e praça, a mestre da banda do regimento de Recife, e serviu até 1817. Neste ano foi nomeado, pelo general Luís do Rego, mestre da música da divisão que com ele viera do Rio de Janeiro, mediante a gratificação mensal de 24\$000. Por ordem

do mesmo general, organizou as músicas do primeiro e do segundo batalhões de milícias de segunda linha, ensinando e compondo músicas para as mesmas bandas, e depois passou a servir no terceiro batalhão de caçadores, incumbido de igual trabalho, assim como no segundo, em idênticas condições. (PEREIRA DA COSTA, 1983: 121)

Em 1821 obteve baixa, mas no ano seguinte, por não haver outro músico na província que pudesse tomar sobre si a tarefa de ensinar, organizar e compor para todos os corpos as marchas e mais músicas necessárias para as bandas dos mesmos corpos, assentou praça de novo no segundo batalhão de caçadores, mediante a gratificação de 11\$000, além do soldo de 290 réis; mas sendo mudado o comandante, viu-se somente com o soldo de cem réis, pelo que deu a sua demissão. (PEREIRA DA COSTA, 1983: 122)

Pereira da Costa esclarece, portanto, que Francisco Januário Tenório foi mestre e professor de bandas de música de regimentos militares pernambucanos desde 1793 (mesmo ano do seu ingresso na Irmandade de Santa Cecília do Recife) até pelo menos 1822, possivelmente estendendo sua função didática para além dessa data e talvez também para o âmbito civil. Ainda de acordo com Pereira da Costa (1983: 122), esse músico também chegou a solicitar que “se lhe mandasse dar praça em qualquer corpo com a antiga gratificação de 21\$000 e o soldo conveniente, assim como o lugar de mestre geral de todas as músicas da província”, embora o escritor acredite que esse requerimento sequer tenha sido encaminhado para a Corte. Desconhecido por Pereira da Costa foi o decreto imperial de 17 de abril de 1823, que confirmou Francisco Januário Tenório na cadeira de Primeiras Letras da Freguesia de Una, o qual também informa que o músico já estava anteriormente provido nesse cargo pelo governo provincial de Pernambuco:

Atendendo à súplica de Francisco Januário Tenório, e a achar-se provido pelo Governo da Província de Pernambuco na cadeira de Primeiras Letras da Freguesia de Una, precedendo os precisos exames, hei por bem confirmá-lo na propriedade da referida cadeira, com o ordenado competente. A Mesa do Desembargo do Paço o tenha assim entendido e lhe mande passar os despachos necessários. Paço, em dezessete de abril de mil oitocentos e vinte três, segundo da Independência e do Império. Com a rubrica de Sua Majestade o Imperador. José Bonifácio de Andrada e Silva. (DECRETO, 1823: 433)

Diante de tais informações, é provável que a *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório tenha sido escrita para uso em suas aulas nos regimentos militares pernambucanos, ainda que também possa ter sido usada em outros círculos musicais. O manuscrito do IAHGP, que utilizou papel fabricado em 1824, pode ter sido redigido

pelo próprio autor alguns anos depois dessa data, se considerarmos o tempo envolvido no comércio e transporte da Inglaterra para o Brasil, e mesmo o possível tempo de armazenamento no Recife até o seu efetivo uso, o que sugere tratar-se de um dos últimos exemplares manuscritos dessa obra produzidos por Tenório e não necessariamente da primeira versão, que pode ter sido concebida nas décadas anteriores, talvez em período próximo a 1793, quando esse autor assumiu o ensino musical no regimento de Olinda-PE.

A mensagem ao leitor, na página 2 da *Arte de solfejar*, é indicativa de um manuscrito a ser usado pelo autor e não de uma cópia destinada a outros mestres de música, o que nos faz supor que a atividade didática de Francisco Januário Tenório deve ter se estendido até pelo menos o final da década de 1820 ou início da década de 1830, hipótese apoiada pela notícia do *Diário de Pernambuco* de 1837, que mesmo após a morte de Tenório o identifica como mestre e instrutor “das músicas dos batalhões de primeira linha” (PERNAMBUCO, 1837: 1). A possibilidade de que a *Arte de solfejar* tenha sido destinada ao curso de primeiras letras é menor, pois, a princípio, a música não fazia parte do conteúdo desse tipo de ensino, tornando-se mais provável a origem de tal documento no âmbito das bandas militares, ainda que o manuscrito preservado possa ter sido elaborado para outra finalidade em fins da década de 1820.

Quanto ao seu conteúdo, Francisco Januário Tenório apresenta estas informações na mesma mensagem ao leitor, na segunda página do manuscrito, que transcrevemos integralmente:

Benévolo [Sábio e Respeitável] leitor.
Não há coisa mais fácil do que o criticar, porém o compor é dificultoso!
A presente Arte de solfejar, que vos ofereço, não é composição ou invenção nova minha, é sim tirada em partes dos melhores mestres de música; e por me parecer ser necessário para alguns aprendizes, que se queiram aplicar com menos custo na dita Arte, resolvi-me a resumir neste pequeno compêndio. Com que, se vos agradar, seguirá, que vos não irá mal, e se não, por favor não deixeis de calar-vos, porque as minhas forças são bastantemente débeis, se censurardes, não é de mim, é sim daqueles grandes, que me guiaram, e se a sorte me proteger, que seja do vosso agrado, então toca-me o louvor pela feliz lembrança que tive.
Espero, pois, na vossa benevolência, todo o acolhimento e o perdão dos erros, porque os meus desejos são somente ser útil aos meus semelhantes.
Vale.
Vosso respeitador e obrigado,
Francisco Januário Tenório [trechos taxados no próprio original]

Tenório afirma que o seu compêndio “não é composição ou invenção nova [dele], é sim tirada em partes dos melhores mestres de música”; que seu conteúdo “é sim daqueles grandes, que [o] guiaram”; e que lhe toca “o louvor pela feliz lembrança que

[teve]”. O mestre pernambucano de música que antecedeu Tenório e que pode ter sido um “daqueles grandes” por ele referido é Luís Álvares Pinto, autor dos manuscritos *Arte de solfejar* (1761) e *Músico e moderno sistema para solfejar sem confusão* (1776), e que, de acordo com seu principal e mais antigo biógrafo, o escritor Antônio Joaquim de Mello (1854: 2, 1895: [51]), “viveu de ensinar primeiras letras e música”. Euclides Fonseca (1925: 102, 1979: 102) afirma que Francisco Januário Tenório teria sido aluno do curso de música de Luís Álvares Pinto, o que Jaime Diniz (1979, v. 3: 50-51) acredita ter sido possível, embora tal informação não seja corroborada por Mello, mesmo diante de sua própria afirmação de que, “em geral, os filhos das pessoas mais gradadas da cidade foram seus discípulos de primeiras letras e de música” (MELLO, 1854: 2-3, 1895: [51]; trecho também transcrito por DINIZ, 1969, v. 1: 47, nota 7). De acordo com Euclides Fonseca (1925: 102, 1979: 102):

Anos depois, regressando [Luís Álvares Pinto, de Lisboa] ao seu torrão natal [Recife], abriu um curso regular de música, solfejo, canto e alguns instrumentos, curso que manteve durante muitos anos gozando de elevados conceitos e tendo grande frequência de alunos.
Destes, os que mais se distinguiram na profissão musical foram: Marcelino Costa, Januário Tenório, Joaquim Bernardo de Mendonça, José de Lima. (FONSECA, 1925: 102, 1979: 102)

Tenham sido ou não discípulos de Luís Álvares Pinto, os músicos Costa, Tenório, Mendonça e Lima foram aparentemente referidos por Euclides Fonseca como tentativa de estabelecer uma ligação entre eles e o músico recifense mais celebrado do passado, porém com base na tradição oral, e não em evidências documentais, uma vez que estas não foram anteriormente referidas pelos escritores que reuniram informações sobre a atividade musical pernambucana dos séculos XVIII e XIX.

4. Tomás da Cunha Lima Cantuária

Dentre as inúmeras biografias literárias até agora localizadas de Tomás da Cunha Lima Cantuária – escritas, principalmente, a partir da memória e da transmissão oral –, as mais antigas consideradas neste trabalho foram publicadas nas seguintes datas: em 5 de setembro de 1878, anonimamente no *Jornal do Recife*, na forma de obituário (FALLECIMENTO, 1878: 1); em 29 de dezembro de 1889, no *Jornal do Recife*, por autor não identificado (CHRONICA DO DIA, 1889: 1); em 21 de junho de 1893, no *Diário de Pernambuco* (Recife), por outro autor não identificado, com o título “O velho Cantuária” (O VELHO CANTUARIA, 1893: 3); e em 4 de novembro de 1897, por mais um autor não identificado (talvez Francisco de Paula Mafra), na nota n. 5 da primeira das três partes de um artigo sobre Felipe Nery de Barcelos, no *Diário de Pernambuco*, e cuja continuação saiu nos dois dias seguintes, com o título “Contemporaneos; á Marcelino Cleto Ribeiro;

o Professor Felipe Nery de Barcellos” (CONTEMPORANEOS [I], 1897a: 2). Some-se às mesmas a notícia do *Jornal do Recife*, segundo a qual, o *Correio do Recife* preparava, em 1878, a publicação de uma biografia de Cantuária (AVISO, 1878: 2), infelizmente não localizada ou possivelmente nunca impressa.

De João Cláudio, foi impresso, no *Jornal Pequeno* (Recife), em 4 de setembro de 1903, o artigo “Cantuária” (CLÁUDIO, 1903: 1); de Sacramento Blake (1902: 285-286), foi publicado um verbete resumido sobre o compositor no *Diccionario bibliographico brasileiro*; e de Euclides Fonseca, os artigos “Um século de vida musical em Pernambuco”, para o *Livro do Nordeste* (FONSECA, 1925: 102), também disponível em edição fac-similar (FONSECA, 1979: 102), e “Evocando o passado (Thomaz de Lima Cantuária)” (FONSECA, 1927: 5), no *Diário de Pernambuco*. A última biografia literária relevante de Tomás da Cunha Lima Cantuária foi publicada pela Academia Olindense de Letras em 6 de agosto 1961, igualmente no *Diário de Pernambuco*, por ter sido esse compositor o seu sétimo patrono (ACADEMIA OLINDENSE DE LETRAS, 1961: 3).

As informações mais precisas sobre o nascimento de Cantuária são da Academia Olindense de Letras, que o apontam como afrodescendente e natural de Olinda a 29 de dezembro de 1800, data ratificada pelo obituário de 1878, pelo autor de 1889 e por Sacramento Blake (1902, v. 7: 285-286). Euclides Fonseca indica 27 de dezembro, mas, de acordo com o método antroponímico (CASTAGNA, 2020), 29 de dezembro é a data mais provável do seu nascimento, por ser a festa litúrgica de São Tomás de Cantuária. A maioria dos textos indica seu envolvimento nos conflitos políticos de 1817 (Revolução Pernambucana), 1821 (Movimento Constitucionalista ou Convenção de Beberibe), 1822 (Independência) e 1824 (Confederação do Equador). O autor de 1893 afirma que “Morava com seus pais, no Beco do Tambiá [Recife]”, e Euclides Fonseca considera “provável ter sido Tomás Cantuária discípulo de [Patrício] José de Sousa”, afirmando, como já o fizera Sacramento Blake, que o jovem compositor “foi incumbido de amestrar a banda de um regimento de linha estacionado no Recife” (FONSECA, 1925: 102, 1979: 102), do qual se demitiu em 1836. Não existe nenhuma notícia sobre a relação pessoal de Tomás Cantuária com Francisco Januário Tenório, mas sua convivência no Recife por algum tempo torna esse contato possível.

O autor de 1893 informa que Cantuária “foi professor do Colégio dos Órfãos, lugar que exerceu [o magistério] durante 31 anos seguidos”, transferindo-se para a Rua de São Bento n. 20 (Olinda), onde também exerceu o “ensino particular de música”. Os autores de 1889 e 1897 são mais específicos, ao informarem que Cantuária ingressou por concurso do Colégio dos Órfãos para a cadeira de música vocal e instrumental em 17 de agosto de 1837, sendo jubilado em 1868, e que a Lei Provincial nº 543, de 2 de julho de 1862, autorizou sua aposentadoria com a pensão de 600 mil réis anuais, sendo essa data de concurso igualmente referida por Euclides Fonseca. A maior divergência a esse respeito está no obituário de 1878 (FALLECIMENTO, 1878: 1), que situa seu ingresso no Colégio dos Órfãos em 1836, após a demissão do serviço militar (data que pode representar

um início extra-oficial de sua atividade didática, anterior à oficialização desse cargo em 1837), indicando que o seu tempo de trabalho na instituição teria sido de 27 anos, informação distinta dos 31 anos de trabalho indicados no texto de 1893.

A maior parte das biografias literárias aponta que Cantuária também exerceu os cargos de mestre de capela e organista da Catedral de Olinda (mas apenas o obituário e João Cláudio informam que ingressou nesses cargos em 1838, enquanto o obituário indica 1850 como término dessas funções) e que recebeu, do Papa Pio IX, a Ordem de São Gregório Magno (o obituário é o único a indicar que isso se deu em 1854). A data de falecimento de 4 de setembro de 1878, em Olinda, não encontra divergência entre as biografias literárias, mas apenas o autor de 1889 informa que foi sepultado na Igreja de Nossa Senhora do Livramento do Recife.

Quanto à sua produção, as biografias literárias citam várias composições sacras, entre missas, *Te Deum*, vésperas, matinas, hinos e antífonas, além de minuetos, valsas e quadrilhas, mas tanto o autor de 1889 quanto Sacramento Blake e João Cláudio informam que Cantuária publicou uma *Pequena arte de música* em 1836, ao passo que o obituário e a Academia Olindense de Letras indicam o título desse trabalho, mas não a data. A impressão em litografia do seu retrato, indicada pelo autor de 1897, é confirmada pela notícia do *Jornal do Recife*, que reporta sua inauguração em 11 de junho de 1884, por ocasião do segundo aniversário da biblioteca do Clube Carlos Gomes do Recife (CLUB CARLOS GOMES, 1884: 3), retrato este, infelizmente, não localizado.

A primeira biografia de Tomás da Cunha Lima Cantuária baseada na consulta de fontes primárias foi publicada por Ayres de Andrade, que acusa atividades suas no Rio de Janeiro, o que nenhuma biografia literária havia informado. De acordo com Andrade (1967: 153), “Foi aluno de José Maurício [Nunes Garcia], segundo informação de monsenhor Fidalgo a D. Pedro I, em 28 de setembro de 1825” e “Em 1825 requer, sem o conseguir, o lugar de timbaleiro, que fora até ali ocupado na Capela Imperial por Francisco Manuel da Silva”. Outra relevante informação deixada por Andrade, que exceto a data, concorda com as biografias literárias, é a de que Cantuária foi “Autor de uma *Pequena Arte de Música*, publicada no Recife, em 1857” (ANDRADE, 1967, v. 2: 153).

A *Pequena arte de música* de Tomás Cantuária é particularmente relevante para a presente pesquisa: o obituário (FALLECIMENTO, 1878: 1) e a Academia Olindense de Letras (1961: 3) citam apenas seu título, enquanto Sacramento Blake (1902: 285-286) e João Cláudio (1903: 1) informam que o músico pernambucano a teria publicado em 1836, ao passo que Ayres de Andrade (1967: 153) refere uma edição “publicada no Recife, em 1857”. Seria o conteúdo desta *Pequena arte de música* o mesmo da *Arte de música* impressa por Manoel Figueiroa de Faria em 1837?

5. Relação da Arte de música com o Colégio dos Órfãos

A publicação de compêndios de música no Brasil está ligada à instalação de aulas e cadeiras de música em instituições educacionais públicas, uma tendência iniciada na década de 1830, uma vez que, antes disso, o ensino musical era ministrado apenas em instituições militares ou religiosas, ou então por mestres de música independentes, e em alguns casos, por professores providos como mestres régios. Uma das primeiras manifestações nesse sentido foi apresentada no *Relatório* de 1834 do ministro da Fazenda Antônio Pinto Chichorro da Gama à Assembleia Geral Legislativa, no qual afirmou, em relação à Academia de Belas Artes (Rio de Janeiro), que “convém criar neste estabelecimento uma aula de música, onde o talento dos brasileiros, tão propenso às belas artes, possa também neste ramo desenvolver-se e aperfeiçoar-se” (BRASIL, 1834: 9). Em 1834, a Sociedade Amante da Instrução, também no Rio de Janeiro, já oferecia uma aula de música (DECLARAÇÕES, 1834: 1), mas a primeira instituição oficial brasileira que instalou essa disciplina foi o Colégio Pedro II do Rio de Janeiro, como consta nos Estatutos de 1837, iniciando-a em 1838, com a utilização do *Compendio de musica para o uso dos alumnos do imperial collegio “D. Pedro II”* de Francisco Manuel da Silva (1838), derivado do *Compendio de musica pratica dedicada aos amadores e artistas brasileiros* (1832), do mesmo autor (JARDIM, 2012: 169).

Além de ter sido o principal responsável pela introdução da escola moderna de ensino musical, distante dos métodos de solfejo e notação musical dos séculos anteriores, Francisco Manuel da Silva também foi personagem central no processo de substituição das pequenas “artes” ou “artinhas” de música – predominantemente manuscritas, baseadas em concepções teóricas do século XVIII e destinadas ao ensino privado ou restrito das décadas anteriores –, para os compêndios e tratados de música impressos, dirigidos às cadeiras de música de instituições educacionais públicas e privadas, e mesmo dos conservatórios instalados a partir da fundação do Imperial Conservatório de Música (Rio de Janeiro), criado por lei em 1841 e inaugurado em 1848.

Assim como ocorreu no Rio de Janeiro, também existem elementos para se ligar a *Arte de música* (1837) do IAHGP às instituições educacionais pernambucanas: um relatório de 13 de dezembro de 1837 do Patrimônio dos Órfãos, entidade assistencial do governo de Pernambuco, informa que, entre suas despesas, consta um pagamento, em 31 de agosto de 1837, “A Manoel Figueiroa de Faria, por diversos utensílios⁶ que vendera para a aula de música do colégio dos Órfãos” (PATRIMONIO DOS ORFÃOS, 1839a: XIX), não tendo sido este o único pagamento da instituição ao impressor da *Arte de música* de 1837. Os relatórios da instituição, publicados nos jornais pernambucanos nas décadas de 1830 e 1840, registram outros pagamentos para a “aula de música do Colégio dos Órfãos”, como aquele efetuado a 14 de junho de 1839: “A Frederico Chaves, por um método de rabeça para a aula de música do Colégio dos Órfãos” (PATRIMONIO DOS ORFÃOS, 1839b: 21).

De acordo com Jardel Pereira de Souza (2021b: 91), o Colégio dos Órfãos de Pernambuco foi criado em 1831 no Convento de Santa Tereza de Olinda (Figura 24), ainda que suas atividades tenham sido iniciadas no ano de 1835, após as Leis Provinciais de 8 de setembro e 15 de outubro de 1834 (O TOLLO, 1835: 2415):

O início do Colégio dos Órfãos de Olinda se deu em 1831, criado pela província de Pernambuco, e ficou sediado no extinto Convento de Santa Tereza em Olinda. Seu primeiro diretor foi o padre Lopes Gama, o Carapuço. No colégio os órfãos recebiam instrução primária, primeiras letras, além do ofício de marceneiro e sapateiro. Mais tarde, em 1837, cria-se a cadeira de música e é aberto um concurso para o preenchimento da mesma. A cadeira é assumida pelo prestigiado professor pernambucano Joaquim Thomaz da Cunha Lima Cantuária (1800-1878), ou simplesmente maestro Cantuária, como era conhecido. O jornal *Diário de Pernambuco* afirma que vários músicos se inscreveram para prestar concurso para assumir a cadeira de música do Colégio dos Órfãos, mas ao tomarem conhecimento da inscrição de Cantuária todos os concorrentes simplesmente desistiram, tamanho era o prestígio do professor. (SOUZA, 2021a: 91)



Fig. 24: Antigo Convento de Santa Tereza (Olinda-PE), onde funcionou o Colégio dos Órfãos e sua “aula de música”. Imagem da Prefeitura de Olinda em 11 fev. 2006. Fonte: Wikimedia Commons.

⁶ No original: “uitencis”.

A matéria do *Diário de Pernambuco* referida por Souza é a parte décima de uma série de artigos que Francisco de Paula Mafra publicou sem assinatura nesse jornal, em outubro de 1899, sob o título “Bandas e músicos militantes”, que inclui a notícia da abertura do concurso para professor do Colégio dos Órfãos e a contratação de Tomás Cantuária, informação que concorda com suas biografias de 1889 e 1897 anteriormente referidas:

A benéfica instalação do Colégio dos Órfãos deu lugar à criação de uma cadeira de música, para a qual foram chamados concorrentes, em 22 de outubro de 1836, e do qual desistiram todos os pretendentes, porque apresentou-se o professor Tomás da Cunha Lima Cantuária, que foi o nomeado com aplauso unânime. ([MAFRA], 1899b: 2)

A documentação do período não nomeia o primeiro professor da cadeira de música do Colégio dos Órfãos e também sugere que poderia haver um mestre atuando interinamente nesse cargo já em 22 de outubro de 1836 (assim como informa o obituário de Cantuária em 1878):

A Administração dos Bens dos Órfãos, comunicando-lhe que, confirmando-se a Presidência com o parecer do Diretor do Colégio dos Órfãos, tem marcado interinamente, até a aprovação da Assembleia Provincial, o ordenado de 480\$000 Rs ao mestre da cadeira de música vocal e instrumental do mesmo Colégio, obrigando-se ele a pôr em sua custa mestres do[s] instrumentos que não tocar, quando seja conveniente ao ensino dos meninos. (PERNAMBUCO, 1836: 2)

Uma portaria de 23 de fevereiro de 1837 ao diretor do Colégio dos Órfãos, na qual a Administração dos Bens dos Órfãos determinou “que o ordenado da Cadeira de Música seja elevado a 600\$ Rs” (PERNAMBUCO, 1837: 1), não chegou a nomear o professor. A primeira informação sobre o efetivo funcionamento da aula de música do Colégio dos Órfãos foi apresentada pelo presidente da província, Francisco do Rego Barros, na abertura da Assembleia Legislativa Provincial de Pernambuco, em 1º de março de 1838, referindo-se, portanto, ao ano letivo de 1837:

Colégio dos Órfãos
Este utilíssimo estabelecimento, criado pela Lei de 11 no novembro de 1831, contém hoje sessenta órfãos, dos quais 46 são filhos legítimos, nove ilegítimos e cinco expostos remetidos pelo Governo. Para o ensino e educação dos órfãos, estes Estatutos têm criado uma escola de primeiras letras pelo método lancastriano, outra de música e outra de geometria aplicada às artes, e autorizam o diretor a conceder grátis, a alguns mestres de ofícios, quartos no edifício, nos quais possam estabelecer oficinas e ensinar órfãos que o mesmo diretor designar.

[...] Quanto à aula de música, tem ela prosperado, e há meninos que se acham muito adiantados, à vista do pouco tempo que a têm frequentado. (PERNAMBUCO, 1838: 1)

A mais antiga menção conhecida a Tomás da Cunha Lima Cantuária como professor da cadeira de música do Colégio dos Órfãos, no entanto, foi um anúncio publicado no *Diário de Pernambuco* em 9 de outubro de 1839, segundo o qual, esse músico também ministrava aulas particulares de primeiras letras:

Os Srs. pais de família residentes em Olinda, que quiserem matricular seus filhos, tanto de um quanto de outro sexo, em uma aula particular de primeiras letras, entendam-se com o Sr. Tomás da Cunha Lima Cantuária, professor de música do Colégio dos Órfãos, na Ladeira do Varadouro, casa pintada de amarelo. (AVISOS DIVERSOS, 1839b: 4)

Teria Tomás Cantuária iniciado sua atuação no Colégio dos Órfãos como professor de música de forma interina ainda em 1836, como sugeriu seu obituário (FALLECIMENTO, 1878: 1), e nesse mesmo ano escreveu a *Pequena arte de música*, como afirmam Sacramento Blake e João Cláudio? Ainda que essa hipótese seja plausível, a menção desse músico em documentos oficiais relativos ao Colégio dos Órfãos é bastante posterior, mas ao menos confirma sua atuação no cargo, como indicam as biografias literárias. Um projeto de lei da Assembleia Provincial de Pernambuco, de 26 de abril de 1850, discutido no dia seguinte, determinava que “O professor de música vocal e instrumental do Colégio dos Órfãos, Tomás da Cunha Lima Cantuária, fica equiparado aos professores públicos, gozando das mesmas prerrogativas que estes” (TRABALHOS, 1850: 2), ao passo que, na sessão de 26 de março de 1855, foi lido um requerimento à Comissão de Instrução Pública “de Tomás da Cunha Lima Cantuária, professor de música no Colégio dos Órfãos, pedindo a graça de ser equiparado aos demais professores da província” (PERNAMBUCO, 1855: 2). Em 1862, a Assembleia Legislativa Provincial ainda estava discutindo a possibilidade de conceder aposentadoria a Cantuária (PERNAMBUCO, 1862: 2), o que foi oficializado na sessão de 13 de setembro do mesmo ano (GOVERNO DA PROVINCIA, 1862: 1) e resultou na Lei Provincial nº 543, de 2 de julho de 1862, pela qual foi-lhe concedido o benefício. Em meio a esse trâmite, *O Monitor das Famílias* registrou a passagem do imperador Dom Pedro II pela cidade de Olinda, em 3 de dezembro de 1859, destacando a atuação de Cantuária no Colégio dos Órfãos:

Tomando pela costa, seguiu [D. Pedro II] pelo oitão do muro de São Bento para o Varadouro, e daí para o Convento de Santa Tereza, onde está estabelecido o Colégio dos Órfãos. Aí foi recebido com toda a solenidade pelos funcionários do estabelecimento. Nessa ocasião, ouvia-se no coro da igreja uma música harmoniosa cantada pelos colegiais, cujos rápidos progressos nessa arte são devidos ao seu habilíssimo professor, o Sr. Tomás da Cunha Lima Cantuária. (VIAGEM, 1860: 52)

A fundação da aula de música no Colégio dos Órfãos de Olinda antecedeu a “aula de música dirigida pelo compositor Joseph Fachinetti”, quem oferecia no Recife, desde 1839 e de forma privada, “lições de música pelos métodos modernos de cantoria, pianoforte, rabeca, violeta, violão”, além do “contraponto severo (composição musical), tanto de teatro como de igreja, estudo bastante sério que em todos os conservatórios não ocupa menos de oito anos de tempo, poderá ele instruir até a fuga em três anos, conforme o ajuste do estudante” (AVISOS DIVERSOS, 1839a: 3). Em 1847, Fachinetti ensinava, “com toda a perfeição, piano, harpa, rabeca, violeta, violão e, separadamente, a cantoria pelo método teatral moderno, além do contraponto simples e dobrado até aos cânones e fugas a 4, 5, 8 e mais vozes” (AULA DE MUSICA, 1847: 3), e foi provavelmente para suas aulas de contraponto no Recife que este publicou, em 1843, o *Tratado Científico methodico-pratico de contraponto* (Figura 26)⁷.

Há, portanto, uma forte possibilidade de que Manoel Figueiroa de Faria tenha impresso a *Arte de música* em 1837 para os alunos da aula de música no Colégio dos Órfãos, baseado ainda no solfejo oitocentista, sistema que passou a rivalizar com o solfejo moderno ensinado nas aulas de Fachinetti a partir de 1839 e difundido nos compêndios de Francisco Manuel da Silva nessa mesma época.



Fig. 25 e 26. Esquerda: *Arte de música* de 1837, p. [1] (em branco). Direita: *Tratado Científico methodico-pratico de contraponto*, por Joseph Fachinetti, impresso em Pernambuco na Typographia de Santos & Companhia em 1843. Fonte: Jaime Diniz (1979, v. 3: lâminas 12 e 13, entre as p. 62-63).

⁷ O exemplar do *Tratado Científico methodico-pratico de contraponto* de Joseph Fachinetti (Pernambuco: Typographia de Santos & Companhia, 1843. [8], 68, 44 p.), cuja página de rosto foi reproduzida por Jaime Diniz (1979, v. 3: lâmina 13, entre as p. 62-63) (figura 26), pertenceu à Biblioteca Provincial de Pernambuco (atual Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco) e não foi localizada nessa instituição em pesquisa presencial nossa, em julho de 2017. Não existe exemplar dessa obra na Biblioteca Nacional do Brasil (Rio de Janeiro), mas existe na Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa), cód. 78.01/02(469). Jaime Diniz (1986) estudou de forma mais detalhada a produção e atuação profissional de Joseph Fachinetti no Brasil.

6. Reedições da Arte de música

Uma publicação repetida nos dias 18, 19 e 21 de novembro de 1853 no *Diário de Pernambuco* (ARTE DE MUSICA, 1853a: 3, 1853b: 3, 1853c: 3), em meio a anúncios de venda de tabernas, casas, carroças e pessoas escravizadas, oferecia, por 720 réis, uma “Arte de música extraída de diversos autores, por Tomás da Cunha Lima Cantuária” (Figura 27). Tal anúncio subsidia a hipótese de que esta seria uma reedição da mesma *Arte de música* impressa por Manoel Figueiroa de Faria em 1837, e que seu compilador tenha sido Tomás da Cunha Lima Cantuária, para uso dos alunos da cadeira de música do Colégio dos Órfãos de Olinda, a partir do mesmo ano, ou mesmo de 1836, conforme o seu obituário (FALLECIMENTO, 1878: 1). Mais difícil seria explicar o lapso de 16 anos entre essas duas edições, caso o conteúdo realmente seja o mesmo, o que faz com que a relação entre as *Artes de música* de 1737 e 1853 seja sempre uma discussão no campo das possibilidades e não das certezas.

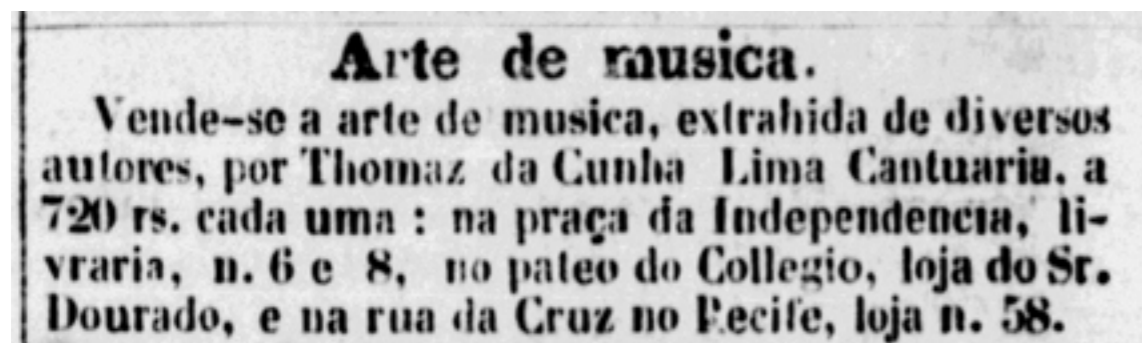


Fig. 27. Anúncio de uma “Arte de música extraída de diversos autores, por Tomás da Cunha Lima Cantuária”, no *Diário de Pernambuco* (ARTE DE MUSICA, 1853a: 3, 1853b: 3, 1853c: 3).

Biografias de Tomás Cantuária já haviam relatado que esse músico teria publicado uma *Pequena arte de música* em 1836 e 1857 (FALLECIMENTO, 1878: 1. BLAKE, 1902: 285-286. CLÁUDIO, 1903: 1. ACADEMIA OLINDENSE DE LETRAS, 1961: 3. ANDRADE, 1967: 153), às vezes citada como a “artinha de música do Cantuária” (ZABEDEU, 1881: 8). Os anúncios e notícias sobre essa obra nos jornais pernambucanos podem esclarecer a disparidade das datas referidas em tais biografias, bem como sua relação com a *Arte de música* impressa em 1837, uma vez que evidenciam a hipótese de que o mestre pernambucano teria providenciado várias edições da mesma obra – possivelmente para uso no Colégio dos Órfãos de Olinda e, eventualmente, também em suas aulas particulares –, mas que continuaram a ser publicadas após o seu falecimento em 1878. Alternando os títulos *Arte de música* e *Pequena arte de música*, além da autoria “de Tomás da Cunha Lima Cantuária”, “extraída de diversos autores” e “extraída de alguns autores”, os jornais pernambucanos anunciaram a difusão e modificação dessa obra desde a década de 1850 até os anos 1910, sendo estas as ocorrências mais significativas:

Arte de música

Vende-se a arte de música, extraída de diversos autores, por Tomás da Cunha Lima Cantuária, a 720 Rs. cada uma: na Praça da Independência, livraria, n. 6 e 8, no Pátio do Colégio, loja do Sr. Dourado, e na Rua da Cruz no Recife, loja n. 58. (ARTE DE MUSICA, 1853a: 3, 1853b: 3, 1853c: 3). [Figura 27]

Artes de música

Acham-se à venda as artes de música do professor Cantuária; na loja de H. Dumont, Rua Nova, n. 9. (ARTES DE MUSICA, 1867: 5)

Elementos e arte de música

O Sr. Antônio José de Azevedo, estabelecido com armazém de músicas, pianos e instrumentos, à Rua Barão da Vitória n. 13, obsequiou-nos ontem com remessa de um exemplar das seguintes obras:

Elementos de música adotados no Régio conservatório de Milão e aqui no Ginásio Provincial, Liceu de Artes e Ofícios e Escola Normal, compendiados por Bonifácio Acioli.

Pequena arte de música, compilada de alguns autores por Tomás da Cunha Lima Cantuária.

O preço de cada um dos livros é 1\$[000].

Agradecemos a oferta. (ELEMENTOS, 1888: 2)

Arte de Música – Recebemos um exemplar da 6ª edição da *Arte de Música*, compilada de alguns autores por Tomás da Cunha Lima Cantuária.

Falando no nome de Cantuária, nada mais precisamos aumentar para recomendar esse trabalho.

Ao Sr. Antônio J. de Azevedo agradecemos o mimo. (ARTE DE MUSICA, 1888: 1)

Pequena arte de música – Acaba de sair à luz, em 6ª edição, essa importante arte do emérito professor Cantuária, cuja anterior edição estava há muito extinta.

A falta está, pois, suprida, e os exemplares serão encontrados no estabelecimento do Sr. Eduardo Paiva, à Rua do Barão da Vitória, n. 13. (PEQUENA ARTE DE MUSICA, 1895: 2)

Pequena arte de música – está publicada, em 6ª edição, a *Pequena arte de música*, extraída de alguns autores por Tomás da Cunha Lima Cantuária, que o dividiu em duas partes, tratando a primeira da definição da música e de seus preliminares, e a segunda dos ornatos e afetos que lhe são próprios.

É no seu gênero uma das melhores e por isso recomendamos-la aos que desejarem estudar música.

Aos seus editores, os Srs. Eduardo Paiva & Cia., agradecemos o exemplar que nos ofereceu. (PEQUENA ARTE DE MUSICA, 1896: 2) [Figura 28]

Arte de música. – Pelo editor, Sr. Eduardo Paiva, foi-nos oferecido um exemplar da muito conhecida arte de música de Tomás Cantuária, agora em 7ª edição.

Agradecidos. (ARTE DE MUSICA, 1899: 2)

O Sr. Eduardo Paiva, estabelecido na Rua Barão da Vitória n. 13, ofereceu-nos um exemplar da *Pequena Arte de Música*, do professor Tomás da Lima Cantuária, ultimamente reeditada.
Agradecidos. (SUMMARIO DA IMPRENSA, 1902: 2)

O acreditado negociante, Sr. Eduardo Paiva, estabelecido com loja de músicas e instrumentos à Rua Barão da Vitória, presenteou-nos ontem com um exemplar da *Pequena Arte de Música*, do finado professor Tomás Cantuária.
Este trabalho, que é bastante conhecido e quase geralmente adotado para o ensino da música, está na 7ª edição, e vende-se, por barato preço, no referido estabelecimento. (NOTAS OFFICIAES, 1902: 1)

Arte de música – Do importante estabelecimento de música do Sr. Eduardo Paiva, à Rua Barão da Vitória n. 13, recebemos um exemplar da pequena arte de música de Tomás da Cunha Lima Cantuária, que agora acaba de ser publicada em 7ª edição, tendo sido bastante reformada.
Agradecemos a oferta. (ARTE DE MUSICA, 1903: 1)

Recebemos ontem um exemplar da Pequena Arte de Música, do finado professor Tomás da Cunha Lima Cantuária.
A conhecida obrinha está na sétima edição e acha-se à venda no estabelecimento à Rua Barão da Vitória, n. 13, do Sr. Eduardo Paiva, a quem agradecemos a remessa. (LIGA CONTRA A TUBERCULOSE, 1903: 1)

Para ensino de música
Bom e barato
Artes de música por Cantuária e outras, solfejos de Rodolpho e diversos autores.
[...]
Músicas e instrumentos
Eduardo Paiva
Rua Nova, n. 13. (PARA ENSINO DE MUSICA, 1903: 4)⁸

O conhecido negociante de pianos e músicas, Sr. Eduardo Paiva, ofertou-nos ontem um exemplar da *Pequena arte de música*, 7ª edição, por Tomás da Cunha Lima Cantuária, que o mesmo negociante expõe à venda em seu estabelecimento, à Rua Barão da Vitória.
Agradecidos. (SUMMARIO DA IMPRENSA, 1905: 1)

O respectivo editor, Sr. Eduardo Paiva, estabelecido à Rua Barão da Vitória, n. 13, ofertou-nos ontem um exemplar da *Pequena Arte de Música*, de Tomás Cantuária.
A referida *Arte*, impressa agora em sétima edição, acha-se à venda na loja do mesmo Sr. Paiva, a quem agradecemos a remessa. ([ANÚNCIO SEM TÍTULO], 1906: 1)
Músicas – Da conhecida casa Eduardo Paiva, à Rua Barão da Vitória n.

13, enviaram-nos um exemplar da *Pequena Arte de Música*, de Tomás da Cunha Lima Cantuária, que conta já sete edições, e um exemplar do *Pas de quatre* de Carlos C. Tobias, denominado *Nasci para te amar*.
Agradecidos pela oferta. (MUSICAS, 1908: 2)

Pequena arte de música – o Sr. Eduardo Paiva, proprietário da loja de músicas e instrumentos à Rua Barão da Vitória n. 13, enviou-nos ontem dois exemplares da oitava edição da Pequena Arte de Música, extraída de alguns autores pelo Sr. Tomás da Cunha Lima Cantuária.
Agradecidos. (PEQUENA ARTE DE MUSICA, 1911: 1)

O Sr. Eduardo Paiva, proprietário da casa de instrumentos e músicas à Rua Barão da Vitória n. 13, ofereceu-nos um exemplar da oitava edição da Pequena arte de música, extraída de alguns autores pelo professor Tomás da Cunha Lima Cantuária.
Agradecidos. ([ANÚNCIO SEM TÍTULO], 1911: 1)

O Sr. Eduardo Paiva ofereceu-nos dois exemplares da *Pequena arte de música*, por Tomás da Cunha Lima Cantuária.
Esse compêndio encontra-se à venda no estabelecimento daquele negociante, à Rua Barão da Vitória n. 13.
Agradecidos. (SUMMARIO DA IMPRENSA, 1911: 1)

Arte de música. Acaba de ser impressa em 8ª edição e em ótimo papel a popular e célebre arte do cavalheiro pontífice Tomás da Cunha Lima Cantuária, trazendo agora os exemplos intercalados no texto e tão clara, que tem produzido inúmeros professores e artistas de primeira ordem. Vende-se a 1\$000 na loja de pianos, músicas e instrumentos de Eduardo Paiva. Rua Nova, n. 13. (ARTE DE MUSICA, 1911: 4)⁹

Arte de música – o Sr. Eduardo Paiva, estabelecido com loja de músicas e instrumentos à Rua Barão da Vitória n. 13, enviou-nos ontem um exemplar da pequena arte de música do Sr. Tomás da Cunha Lima Cantuária.
Agradecidos. (ARTE DE MUSICA, 1912b: 2)

Do Sr. Eduardo Paiva recebemos um exemplar da bem elaborada *Arte de música* do professor Tomás Cantuária.
Agradecidos pela oferta. (SUMMARIO DA IMPRENSA, 1912: 1)

Arte de Música de Tomás Cantuária 8ª edição, a mais clara de todas as artes. Custa 1\$000. Na loja de instrumentos e músicas de Eduardo Paiva, Rua Nova, n. 13. (ARTE DE MUSICA, 1912a: 4)¹⁰

⁹ Esse é o primeiro de uma longa série de anúncios idênticos publicados em 1911 e aqui não transcritos.

¹⁰ Esse é o primeiro de vários anúncios idênticos publicados em 1912 e aqui não transcritos.

⁸ Esse é o primeiro de muitos anúncios semelhantes publicados de 1903 até 1910, aqui não transcritos.

Arte de música – Por Tomás Cantuária, 8ª edição, a mais clara e compreensível de todas, a 1\$000 o exemplar. Na loja de pianos, músicas e instrumentos de Eduardo Paiva, Rua Nova, n. 13. (ARTE DE MUSICA, 1913: 6)¹¹

O Sr. Eduardo Paiva, editor da “Pequena arte de música”, extraída de alguns autores por Tomás da Cunha Lima Cantuária, teve a gentileza de nos enviar um exemplar da 8ª edição da mesma obra. ([ANÚNCIO SEM TÍTULO], 1913: 1)

Da casa Eduardo Paiva, à Rua Barão da Vitória, recebemos ontem um exemplar da 8ª edição da “Pequena arte de música”, extraída de alguns autores pelo professor Tomás da Cunha Lima Cantuária. Agradecidos. (VARIAS, 1914: 1)

O estimável livreiro desta praça enviou-nos um exemplar da *Pequena Arte de Música*, extraída de alguns autores, por de Tomás da Cunha Lima Cantuária. O referido livrinho está na 8ª edição. (PUBLICAÇÕES, 1914: 2)

Da conhecida casa de música do Sr. Eduardo Paiva, à Rua Barão da Vitória, n. 13, recebemos uma arte de música, extraída de alguns autores por Tomás da Cunha Lima Cantuária, ex-professor de música do Colégio dos Órfãos. ([ANÚNCIO SEM TÍTULO], 1915a: 2)

Editada pelo Sr. Eduardo Paiva, conhecido negociante desta praça, recebemos um exemplar da “Pequena arte de música” de Tomás da Cantuária. O melhor elogio que poderíamos fazer, recomendando-a aos estreatantes da divina arte, era afirmar que o opúsculo está em sua oitava edição, fato bastante raro entre nós. Agradecidos. ([ANÚNCIO SEM TÍTULO], 1915b: 3).

Arte de música
O Sr. Eduardo Paiva, proprietário da casa de música e instrumentos à Rua Barão da Vitória n. 13, ofertou-nos ontem uma pequena arte de música, extraída de autores diversos por Tomás da Cunha Lima Cantuária e própria para aprendizagem elementar da música. Agradecidos. (ARTE DE MUSICA, 1915b: 3)

Arte de Música, 8ª edição, por Tomás Cantuária, ensina a música rapidamente e com clareza, preço 1\$000. Na loja de músicas e instrumentos de Eduardo Paiva, Rua Nova, n. 13. (ARTE DE MUSICA, 1915a: 10)¹²

Pequena arte de música
O Sr. Eduardo Paiva, estabelecido à Rua Barão da Vitória, ofereceu-nos ontem um exemplar da “Pequena arte de música”, do professor Tomás da Cunha Lima Cantuária, publicada em 8ª edição. Muito recomendada essa publicação, tem ela a vantagem de ser uma das artes de música mais fáceis e mais claras. Ao Sr. Eduardo Paiva agradecemos a gentileza do oferecimento. (PEQUENA ARTE DE MUSICA, 1916: 1)

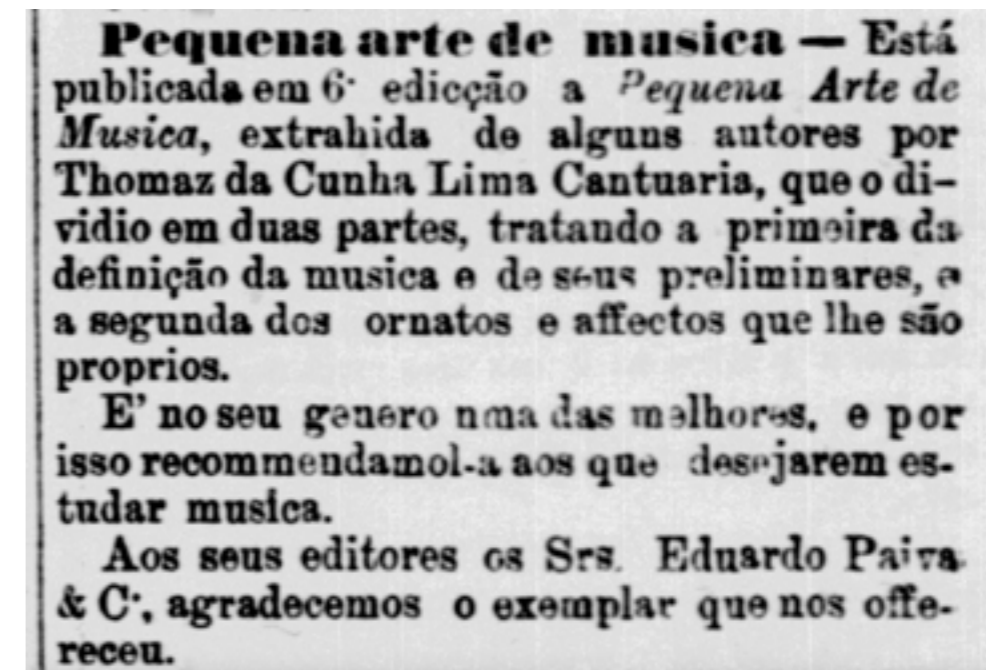


Fig. 28. Anúncio da sexta edição de uma “Pequena arte de música extraída de alguns autores, por Tomás da Cunha Lima Cantuária”, no *Jornal do Recife* (PEQUENA ARTE DE MUSICA, 1896: 2).

Na hipótese de essas serem sucessivas edições da mesma obra, chama a atenção a mudança do editor Manoel Figueiroa de Faria (década de 1830) para editor não indicado (década de 1850); depois para H. Dumont (década de 1860); após o falecimento de Cantuária seguido por Antônio José de Azevedo (década de 1880), com loja de músicas e instrumentos à Rua Barão da Vitória (atual Rua Nova, Bairro Santo Antônio), n. 13; e pelo seu sucessor, Eduardo Paiva (décadas de 1890 a 1910), que manteve o mesmo endereço até 1921, quando trasladou a loja para a Rua das Laranjeiras (rua desaparecida na construção da atual Avenida Dantas Barreto, no Bairro de Santo Antônio) (AGENTE PAIVA, 1921: 5). Igualmente notório é o fato de que os anúncios de 1888 a 1896 apontam a obra como sexta edição, sem que tenham sido localizados informes sobre o número das edições anteriores.

A longevidade das impressões fez com que a *Arte de música* de Tomás Cantuária tenha participado da instrução de várias gerações de músicos: em 1910, um autor não

¹¹ Esse é o primeiro de vários anúncios idênticos publicados em 1913 e aqui não transcritos.

¹² Esse é o primeiro de vários anúncios idênticos publicados em 1915 e aqui não transcritos.

identificado do *Diário de Pernambuco* afirma que o compositor Manuel Ignacio de Torres Bandeira Filho (1862-1895) estudou o “solfejo pelo sistema de mudança de claves, sistema que aprendera com nosso célebre professor Tomás Cantuária e que preconizava convicto de sua utilidade prática” (MANUEL, 1910: 1), o que pode indicar que, até o final da vida, Cantuária teria mantido o ensino do solfejo oitocentista com uso das “mutanças”.

O musicólogo Jaime Diniz (1978: D-2) conheceu várias das edições e teve em sua coleção um exemplar da oitava edição de 1911 da *Pequena arte de música* do “antigo professor de música e instrumentos do então Colégio dos Órfãos de Olinda – professor por concurso de 1837”, como se depreende do artigo que publicou em 1978, no qual reforça a hipótese de sua publicação inicial em 1836:

É dele uma Pequena Arte de Música – publicada, segundo se repete, em 1836 – que alcançou várias edições. Conheço algumas dessas edições e possuo a oitava, datada de 1911, editada por Eduardo Paiva, que mantinha “Armazém de Pianos, Músicas, Instrumentos e artigos diversos”, na então Barão da Vitória. Sustentava o autor a excelência do método de solfejo de Luís Álvares Pinto (1719-1789), conhecido hoje – Arte de Solfejar (1761) – através de uma bem cuidada edição feita por Leonardo Dantas, atual diretor do Departamento de Cultura do Estado. O exemplar mais completo do opúsculo do Cantuária, mais completo e mais fiel, parece ser o que se conserva na Biblioteca Nacional, datado de 1857. Dele diferem edições posteriores, como aquela bem mais recente, existente no acervo de Luiz Delgado. (DINIZ, 1978: D-2)

Sem descrever seu conteúdo, o pesquisador também pontua a proximidade da *Pequena arte de música* de Cantuária com a *Arte de solfejar* de Luís Álvares Pinto, de 1761. Diniz, entretanto, não relacionou a *Arte de música* (1837) do IAHGP às sucessivas edições da *Arte de música* ou *Pequena arte de música* de Tomás da Cunha Lima Cantuária de 1836 e 1857, de acordo com as respectivas biografias de João Cláudio (1903: 1) e Ayres de Andrade (1967: 153), e tampouco a associou às edições anunciadas nos jornais pernambucanos de pelo menos 1853 a 1916. Sacramento Blake (1902: 285-286) refere a existência de uma *Pequena arte de música* impressa em Pernambuco em 1836 “in 8º”, informando que “Há várias edições deste compêndio, que foi adotado por todos os professores”, mas não deixa claro se consultou alguma delas ou se obteve a informação em fonte secundária. Infelizmente, o catálogo da Biblioteca Nacional (Brasil) não indica em seu acervo a existência do exemplar da *Pequena arte de música* de Cantuária consultada pelo musicólogo pernambucano, ao passo que o exemplar da oitava edição que pertenceu ao próprio Jaime Diniz não foi localizado no seu espólio, na Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello do Instituto Ricardo Brennand (Recife)¹³, o que não nos

¹³ “Cantuária nos deixou uma artinha para ensino musical que ainda não foi encontrada. Esta obra alcançou o séc. XX através de várias edições. O padre Jaime Diniz, em anotações pessoais, informa ter a 9ª edição, todavia, não a encontramos em seu acervo”. (SOUZA, 2021b: 100)

permite comparar o seu conteúdo com o documento do IAHGP e gera a necessidade de novas buscas de exemplares remanescentes dessas obras.

As diversas edições ou reimpressões da *Arte de música* e *Pequena arte de música* por Tomás da Cunha Lima Cantuária assemelham-se, pela simplicidade do conteúdo e por sua extensão temporal, à difusão dos métodos populares de ensino do violão por cifras de Paraguassu (Roque Ricciardi, 1890-1976) e de Canhoto (Américo Jacomino, 1889-1928) (ROMÃO, 2020: 22 e 110), sucessivamente reimpressos ao longo do século XX, mesmo após o falecimento dos respectivos autores, sendo ambas muito semelhantes entre si e todas igualmente baseadas em publicações anteriores, como pode ter ocorrido a partir da publicação da *Arte de música* de 1837 preservada pelo IAHGP.

7. O tipo de solfejo usado nos documentos

A *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório e a *Arte de música* de 1837 apresentam um sistema de solfejo arcaico em relação ao solfejo moderno, este adotado nas primeiras obras musicais teóricas publicadas no Rio de Janeiro por Francisco Manuel da Silva, como o *Compendio de musica pratica dedicada aos amadores e artistas brasileiros* (1832), o *Compendio de musica para o uso dos alumnos do imperial collegio “D. Pedro II”* (1838), o *Método de solfejo, 1ª parte* (1848) e o *Compendio de principios elementares de música para o uso do Conservatório do Rio de Janeiro* (1848), além da *Arte de muzica para uzo da mocidade brasileira por hum seu patricio* (1823), que também pode ter sido de sua autoria (BINDER; CASTAGNA, 1998: 214).

Os dois documentos do IAHGP ainda utilizam o sistema de solfejo heptacordal característico do século XVIII e baseado na utilização de sete “vozes”, ou seja, as sílabas com as quais os sons eram verbalizados: Ut, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si. Tal sistema reconhece somente uma forma de “cantoria” (a sequência ascendente ou descendente dessas sílabas), subdividida em “natural” e “composta”, esta última dotada do mecanismo da “mutança” (ou “mudança”, como na *Arte de música* de 1837), sempre que o sustenido ou bemol é considerado como “propriedade”, ou seja, quando, em armadura de clave com sustenido ou bemol, a “cantoria” é alterada, aplicando-se a voz Si à nota sustenida e a voz Fá à nota bemolizada. As “artes” também utilizam duas outras vozes, respectivamente para notas sustenidas e bemolizadas: Ni e Bi, usadas quando as mesmas não possuem a propriedade original alterada na clave, não mudando conseqüentemente a cantoria (Quadro 1). O solfejo heptacordal já era antigo na teoria musical brasileira, tendo sido anteriormente abordado por Caetano de Melo de Jesus em 1759 (FREITAS, 2010), e por Luís Álvares Pinto em 1761 e 1776 (RÖHL, 2012), o que faz com que os dois documentos do IAHGP sejam testemunhos de sua permanência na primeira metade do século XIX (e mesmo depois, na hipótese do conteúdo de tal obra corresponder às *Artes de música* anunciadas nos jornais pernambucanos de 1853 a 1916).

Arte de solfejar (TENÓRIO)	Arte de música (1837)
Há uma cantoria a qual se chama natural, ou seja, simples ou composta. Chama-se a cantoria natural simples quando traz diante da clave o compasso. [...] Chama-se a cantoria natural composta quando traz diante da clave algum dos sinais sustenido = # ou bemol = b. O sustenido levanta a voz meio ponto e esta voz se chama Si ou Ni. Chama-se Si quando vem no lugar da voz Fá, muda toda a cantoria e é propriedade. [...] O bemol abaixa a voz meio ponto e esta voz se chama Fá ou Bi. Chama-se Fá quando vem no lugar da voz Si, muda toda a cantoria e é propriedade.	A cantoria é uma chamada natural, ou seja, simples ou composta, a cantoria natural simples é a que traz logo diante da clave o compasso, a composta é a que traz, diante da clave, Sustenido ou Bemol. O Sustenido levanta a voz meio ponto, a esta voz se chamará Si ou Ni. Chamar-se-á Si quando vier o sustenido no lugar da voz Fá, então faz a cantoria mudança, mudando o nome a todas as mais vozes, por isso que neste caso é o Sustenido propriedade [...] O Bemol abaixa a voz meio ponto, a esta voz se chamará Fá, ou Bi, chamar-se-á Fá quando vier o Bemol no lugar da voz Si, então faz a cantoria mudança, mudando o nome a todas as mais vozes, por isso que neste caso é o Bemol propriedade.

Quadro 1: Descrição da “cantoria” na *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório (p. 3) e na *Arte de música* de 1837 (p. 2). Transcrição atualizada.

Jaime Diniz (1979, v. 3: lâmina 12, entre as p. 62-63) já havia levantado a hipótese de que a *Arte de música* de 1837 seria “publicação calcada no manuscrito de Francisco Januário Tenório, falecido em 1834 no Recife”. Tendo em vista o ano de 1824 na marca d’água do papel da *Arte de solfejar* de Tenório e o ano de 1837 de impressão da *Arte de música* do IAHGP, bem como o falecimento de Tenório entre 1831 e 1835, como estimado por Diniz (e certamente antes de 1837, conforme a notícia do *Diário de Pernambuco* desse mesmo ano), é historicamente factível a possibilidade de que a *Arte de música* de 1837 tenha sido um resumo da *Arte de solfejar*, além de outras que devem ter circulado, nas décadas de 1820 e 1830, em Pernambuco e no Rio de Janeiro, onde Cantuária viveu por alguns anos. O exame do conteúdo destes documentos fortalece a hipótese de Diniz, indicando que o impresso de 1837 teria mesmo se baseado no manuscrito de Tenório, mas com a desconsideração da maioria dos exemplos musicais relativos a figuras, pausas, cantoria e tons, pois, como se observa no Quadro 1, entre outros trechos, é muito semelhante a redação das duas obras.

Apesar de nenhum dos documentos dividir claramente suas seções internas, podemos reconhecer os tópicos abordados em cada um deles, o que, conseqüentemente, evidencia a omissão de alguns tópicos no impresso de 1837 e a reorganização da ordem de outros, incluindo aquele referente ao “Compasso quaternário ordinário e os demais que dele nascem”, que resume o tópico denominado “Cantoria natural composta”, no qual Tenório descreve a cantoria e o uso dos sustenidos e bemóis (Quadro 2).

Arte de solfejar (TENÓRIO)	Arte de música (1837)
Carta ao benévolo leitor	
Linhas e espaços	Linhas e espaços
Vozes	Vozes
Claves	Claves
	Compasso quaternário ordinário e os demais que dele nascem
Cantoria natural	Cantoria natural, simples e composta
Compasso quaternário ordinário	
Propriedades de sustenidos e bemóis	
Figuras e pausas	Figuras e pausas
Compassos numerários	
Cantoria natural composta	
Signos e tons	Signos e tons
Sinais da música	

Quadro 2: Correspondência entre os tópicos da *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório e da *Arte de música* de 1837. Títulos dos tópicos aqui sugeridos.

Sobre o tópico “Sinais da música” da *Arte* de Tenório, que aborda os “ligados”, “esses”, “repetição”, “cláusula média ou caldeirão”, “trilo”, “mordente”, “appoggio”, “portamento”, “pausa divisiva”, “pausas gerais ou finais”, os sinais de dinâmica e o ponto de aumento, o documento de 1837 inclui somente o último deles, na própria descrição das figuras e pausas. Os demais sinais descritos por Tenório na *Arte de solfejar* foram ignorados na *Arte de música* de 1837.

Além da reorganização dos tópicos, a *Arte de música* de 1837 foi impressa em apenas três páginas, em lugar das onze usadas no manuscrito de Tenório, evidenciando a grande simplificação do conteúdo, possivelmente associado a uma destinação da obra de 1837 a um âmbito ou situação diferente das bandas militares junto às quais Tenório atuou nas décadas anteriores. Enquanto alguns tópicos da *Arte de solfejar* deixaram de ser incluídos na *Arte de música*, como se observa no Quadro 2, outros estão mais eficientemente desenvolvidos no manuscrito de Tenório, em especial aqueles referentes às “Vozes” (no qual o autor também aborda os intervalos musicais), e aos “Compassos numerários”, somente exemplificados de forma textual no impresso de 1837. Como exemplo, comparamos, no Quadro 3, as exposições sobre as “Vozes” nos dois documentos.

Arte de solfejar (TENÓRIO)	Arte de música (1837)
<p>As vozes são sete e estas se dizem subindo e descendo, e dizendo principiando por qual quer delas. [...]</p> <p>Nestas sete vozes. Se acham cinco tons e dois semitonos. Tono se entende a distância de uma voz a outra, isto é, como de Ut a Ré que é um ponto perfeito, de Ré a Mi outro ponto, de Mi a Fá é um semitono ou meio ponto, de Fá a Sol outro tono, de Sol a Lá outro tono, de Lá a Si outro, porém de Si a Ut é um semitono por ser meio ponto. [...]</p> <p>Há também o Dítono, que é a distância de três vezes, como é de Ut a Mi porque media o Ré, o que por outro modo se chamam terça maior. [...]</p> <p>Semiditono, é a distância de três vozes, como o de Re a Fá e o de Lá a Ut. O que chama-se 3ª menor. [...]</p> <p>Diatessaron, que é a distância de quatro vozes, como a de Ut a Fá e chama-se 4ª perfeita [...]</p> <p>Trítano, que é a distância ou intervalo de quatro vozes, mas de três tons inteiros, como de Fá a Si e chama 4ª maior e é dissonante porque soa mal.</p>	<p>As vozes são sete Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, e se dizem assim subindo, e descendo deste modo: Si, Lá, Sol, Fá, Mi, Ré, Dó, podendo-se principiar por qualquer delas.</p>

Quadro 3: Comparação entre as exposições sobre as “Vozes”, na *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório, f. 2v, e na *Arte de música* de 1837, p. [1]. Transcrição atualizada.

Uma das grandes diferenças entre os documentos é a abundância de exemplos musicais na *Arte de solfejar* de Tenório, frente à sua escassez na *Arte de música* impressa: Tenório inclui exemplos musicais e gráficos em diversos lugares do manuscrito, tanto no corpo do texto como entre parágrafos, sendo o caso mais expressivo o que aqui denominamos “Círculo dos tons maiores e menores” (Figura 29), desconsiderado no impresso de 1837. Poucos desses exemplos foram aproveitados na *Arte de música*, como é o caso das Figuras 30 e 31, referentes às linhas e espaços. É interessante observar que, na *Arte de música* de 1837, as linhas do pentagrama foram aplicadas por meio de caracteres gráficos comuns em qualquer tipografia (Figura 30), uma vez que o editor Manoel Figueiroa de Faria não dispunha, na ocasião, de tipos específicos para os exemplos musicais das páginas 2 e 3 desse mesmo documento.

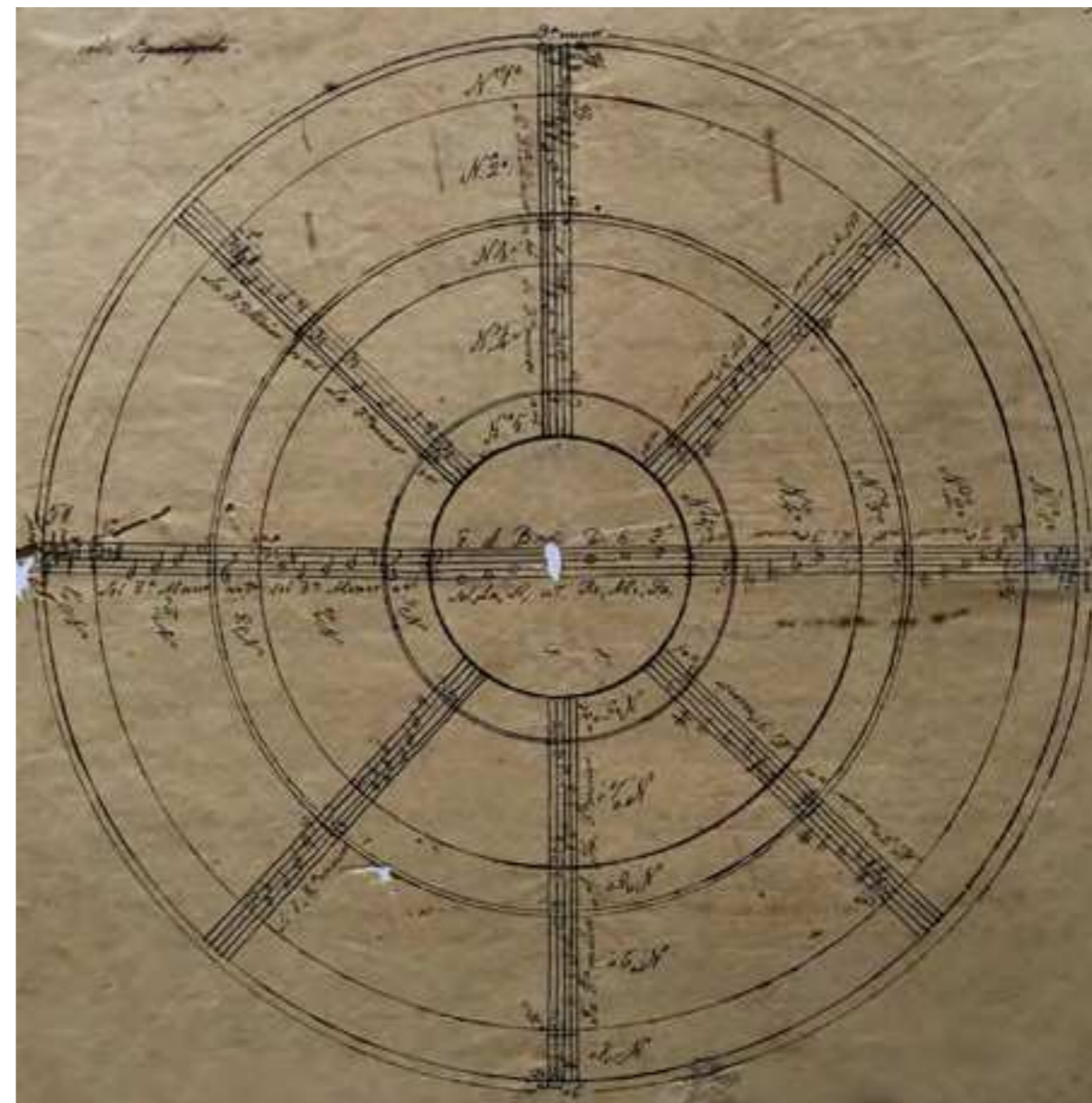


Fig. 29. Círculo dos tons maiores e menores, na *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório, p. 9.

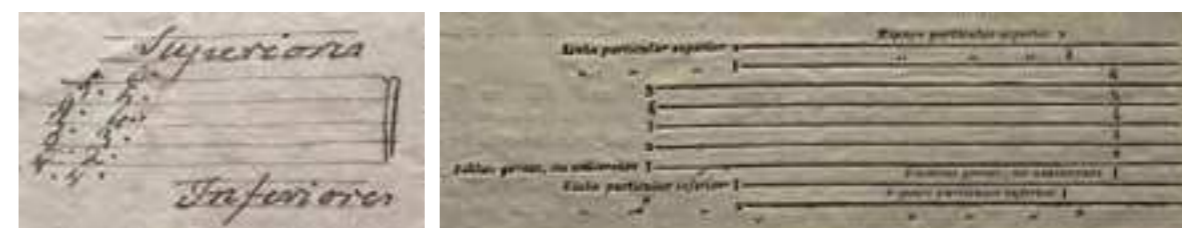


Fig. 30 e 31. Linhas e espaços. Esquerda: *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório, p. 3. Direita: *Arte de música* de 1837, p. 1.

8. Possíveis fontes de conteúdo dos documentos

Ao analisar o manuscrito de Francisco Januário Tenório, Jaime Diniz formulou a hipótese de que este havia sido baseado no manuscrito homônimo *Arte de solfejar*, de Luís Álvares Pinto (1761) – localizado e publicado pelo mesmo musicólogo (DINIZ, 1977) –, por meio da adaptação de trechos ou de sua transcrição quase integral:

Além do título, Januário reproduz (creio que entre 1820 e 1830), às vezes textualmente, às vezes aproximadamente, frases e conceitos do Luiz A. Pinto. [...] Januário esclarece: “A presente Arte de Solfejar, que vos ofereço, não é composição ou invenção nova minha, é sim tirada em partes dos melhores Mestres de Música [...]. (DINIZ, 1979, v. 3: 51)

Diniz associou o manuscrito de Tenório à *Arte de solfejar* de 1761, pois esse era o único compêndio teórico de Luís Álvares Pinto então conhecido pelo pesquisador, mas, como veremos, a fonte principal de Tenório foi mais provavelmente o *Músico e moderno sistema para solfejar sem confusão*, trabalho redigido por Luís Álvares Pinto em 1776 e decorrente de revisão, correções e ampliações da própria *Arte de solfejar* de 1761 (RÖHL, 2013: 98-176).

Devido à replicação de conteúdo entre as quatro fontes aqui mencionadas, é complexa a tarefa de se determinar quais delas teriam sido usadas para a redação do manuscrito de Tenório e do impresso de 1837, mas foi possível comparar algumas observações do *Músico e moderno sistema* (1776) com passagens da *Arte de solfejar* (1761) de Luís Álvares Pinto, e com informações presentes nos documentos do IAHGP, como observamos nos Quadros 4 a 8¹⁴.

<i>Arte de solfejar</i> (PINTO, 1761)	<i>Músico e moderno sistema</i> (PINTO, 1776)	<i>Arte de solfejar</i> (TENÓRIO)	<i>Arte de música</i> (1837)
Das Vozes ou Signos nascem três Claves, a saber: a de C-ut que tem a forma de um [exemplo] A de F-fá que tem a forma de um [exemplo musical] A de G-sol que tem a forma de um [exemplo] Sempre se assinam em linha: a primeira nas quatro primeiras; a de F-fá, na terceira e quarta, a de G-sol na segunda e primeira. [...] Clave é a palavra latina, e no nosso idioma significa chave. E assim como a chave serve de encerrar o que está encerrado, assim a Clave nos patenteia a cantoria, e por ela conhecemos a cantoria por que cantamos.	As claves são três, e são: clave de Ut, que se assina em uma das primeiras quatro linhas e, na em que estiver, se chamará Ut; clave de Fá, que se assina na terceira ou quarta linha e, na em que estiver, se chamará Fá. clave de Sol, que se assina na segunda linha e nela se chamará Sol. [...] Clave é palavra latina que significa chave em português e assim como a chave patenteia o que está encerrado, assim a clave nos patenteia a cantoria ou as vozes com que cantamos e pela clave conhecemos aquela cantoria porque havemos de cantar.	As claves são três, e são: clave de Ut, clave de Fá e clave de Sol. A clave de Ut se assigna em uma das primeiras quatro linhas, e na que estiver sempre se chamará Ut, ou suba ou desça a cantoria. [...] A clave de Fá, se assigna na 3ª, ou 4ª linha, e na que estiver sempre se chamara Fá, ou suba ou desça a cantoria. [...] A clave de Sol se assigna na segunda linha, e nela sempre se dirá Sol, ou suba ou desça a cantoria. [...] Clave é uma palavra latina, que em português significa chave, a chave patenteia o que está encerrado, e a clave na música nos patenteia o meio por onde devemos seguir as vozes.	As claves são três: clave de Dó, clave de Fá e clave de Sol; a clave de Dó se assigna na 1ª, 2ª, 3ª e 4ª linha, onde vier a clave chamaremos Dó; a clave de Fá se assigna na 3ª e 4ª linha, onde vier a clave chamaremos Fá; a clave de Sol se assigna somente na 2ª linha e nela diremos Sol; clave significa a chave.

Quadro 4: Comparação entre o conteúdo referente às claves na *Arte de solfejar* (1761: 31 e 38) e no *Músico e moderno sistema* (1776: 17-18 e 35; RÖHL, 2016: 426 e 439), ambos de Luís Álvares Pinto, e na *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório (p. 5) e na *Arte de música* de 1837 (p. 2). Transcrição atualizada.

No Quadro 4, observamos claras semelhanças na exposição sobre claves nos manuscritos de Luís Álvares Pinto, assim como na *Arte de solfejar* de Tenório e na *Arte de música* de 1837: o manuscrito de Tenório replica os detalhes dos textos de Luís Álvares Pinto sobre “claves”, enquanto o impresso de 1837 limita-se a informar que a tradução de “clave” para o português é “chave”. Outro aspecto que demonstra o acesso direto dos autores das *Artes* aqui estudadas aos textos de Luís Álvares Pinto é o uso dos termos “zéfiro” e “semizéfiro” para as pausas de fusa e semifusa, criados por este já na *Arte de solfejar* de 1761, o que o autor deixou claro na carta ao leitor do *Músico e moderno sistema* de 1776: “Ora, eu, porque até agora ninguém deu nome às pausas, que imitam na velocidade a fusa e semifusa, também lhes dou o nome zéfiro e semizéfiro”¹⁵ (PINTO, 1776: 7r; RÖHL, 2016: 412).

¹⁵ Zéfiro (do grego Ζέφυρος), na mitologia grega, era o deus do vento oeste, sendo essa a possível razão de Luís Álvares Pinto ter escolhido essa palavra para denominar um tipo de pausa (considerando-se que “suspiro” também envolve a aspiração do ar).

¹⁴ Para a *Arte de solfejar* de Luís Álvares Pinto foi utilizada a edição de Jaime Diniz em 1977, e para o *Músico e moderno sistema para solfejar sem confusão*, é referida tanto a página do documento original, quanto a página da transcrição diplomática de Paulo Castagna apresentada como Anexo 2 da tese de doutorado de Alexandre Röhl (2016: 407-535), adotando-se, para uma comparação mais eficiente, a transcrição sempre atualizada.

Tanto na *Arte de solfejar* de Tenório quanto no impresso de 1837 foram adotados os termos “zéfiro” e “semizéfiro”: o manuscrito de Tenório os incorpora em um de seus exemplos musicais (Figura 32), ao passo que o impresso os cita também no corpo do texto (Figura 33). Embora as fontes apresentem diferenças entre o número de figuras, omitindo a figura de máxima (*Arte de solfejar* de Tenório), ou de máxima e longa (PINTO, 1761; *Arte de música*, 1837), todos os quatro documentos enumeram nove figuras para pausas (Figuras 32 e 33).



Fig. 32: As nove figuras (pentagrama superior) e pausas correspondentes (pentagrama inferior) na *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório, p. 7.



Fig. 33: As oito figuras sonoras (pentagrama superior) e as nove pausas (pentagrama inferior) na *Arte de música* de 1837, p. 3.

Em relação ao sistema de solfejo, os quatro documentos reconhecem somente uma cantoria (natural ou composta) e admitem o uso da “mutança” quando o sustenido vem no lugar da voz Fá e o bemol no lugar da voz Si. Também utilizam nomes específicos para as vozes com sustenido ou bemol acidental, sem provocar “mutança”. Há, no entanto, uma diferença significativa entre o *Músico e moderno sistema* (1776) e a *Arte de solfejar* (1761), ambos de Luís Álvares Pinto: tal como demonstrado por Alexandre Röhl, o autor pernambucano apresenta, no texto mais recente, uma revisão do anterior, invertendo o uso das vozes Ni e Si, entre voz natural e acidental:

O sistema heptacordal proposto por Luís Álvares Pinto é o mesmo em ambos os métodos. Utilizando sete vozes naturais, como os franceses, e duas acidentais para bemóis e sustenidos. Em seu método de 1761 menciona as seguintes vozes naturais e acidentais: Ut, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Ni, Bi (bemol) e Si (sustenido); alterando em 1776 somente a ordem das vozes Ni e Si. (RÖHL, 2013: 84)

Tanto a *Arte de solfejar* de Tenório quanto a *Arte de música* de 1837 utilizam as sete vozes naturais (de Ut a Si) e as duas acidentais (Ni para sustenidos e Bi para bemóis), assim como expostas no *Músico e moderno sistema* de 1776. A descrição da “mutança” também é similar entre os três documentos anteriores, com atenção ao uso do já mencionado termo “propriedade” (Quadro 5; Figuras 34 e 35).

<i>Músico e moderno sistema</i> (PINTO, 1776)	<i>Arte de solfejar</i> (TENÓRIO)	<i>Arte de música</i> (1837)
O sustenido levanta a voz meio ponto, e esta voz se chama Si ou Ni. O bemol abaixa a voz meio ponto, e esta voz se chama Fá ou Bi. O sustenido se chama Si quando vem no lugar da voz Fá e se chama Ni quando está em voz que não é Fá. O bemol se chama Fá quando vem no lugar da voz Si, e se chama Bi quando está em voz que não é Si.	O sustenido levanta a voz meio ponto, e esta voz se chamará Si ou Ni. Chama-se Si quando vem no lugar da voz Fá, muda toda a cantoria, e é propriedade. Chama-se Ni quando vem em outra qualquer voz que não for Fá, então não muda a cantoria, porque é um acidente. [...] O bemol abaixa a voz meio ponto, e esta voz se chama Fá ou Bi, chama-se Fá quando vem no lugar da voz Si, muda toda a cantoria e é propriedade. Chama-se Bi quando vem em outra qualquer voz que não for Fá, então não muda a cantoria, porque é um acidente.	O sustenido levanta a voz meio ponto, a esta voz se chamará Si ou Ni; chamar-se-á Si quando vier o sustenido no lugar da voz Fá, então faz a cantoria mudança, mudando o nome a todas as mais vozes; por isso que neste caso é o sustenido propriedade [...] chamar-se-á Ni, quando vier o sustenido no lugar de outra qualquer voz que não for Fá, então só muda o nome da voz em que vier; neste caso é o sustenido acidente. O bemol abaixa a voz meio ponto, a esta voz se chamará Fá ou Bi; chamar-se-á Fá, quando vier o bemol no lugar da voz Si, então faz a cantoria mudança, mudando o nome a todas as mais vozes; por isso que neste caso é o bemol propriedade, [...] chamar-se-á Bi, quando vier o bemol no lugar de outra qualquer voz que não for Si, então só muda o nome da voz em que vier, neste caso é o bemol acidente.

Quadro 5: Comparação entre o conteúdo referente à “mutança” e às vozes acidentais no *Músico e moderno sistema* (PINTO, 1776: 55; RÖHL, 2016: 456), de Luís Álvares Pinto, na *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório (p. 6) e na *Arte de música* de 1837 (p. 2). Transcrição atualizada.

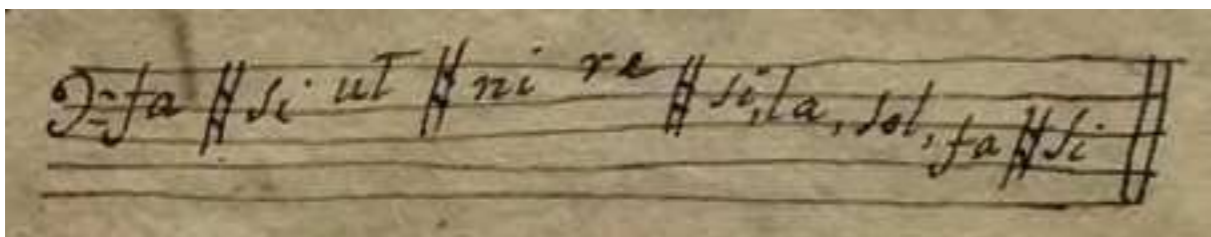


Fig. 34: Exemplo musical da *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório (p. 6), exibindo o uso da voz Ni para a nota sol suspenso.

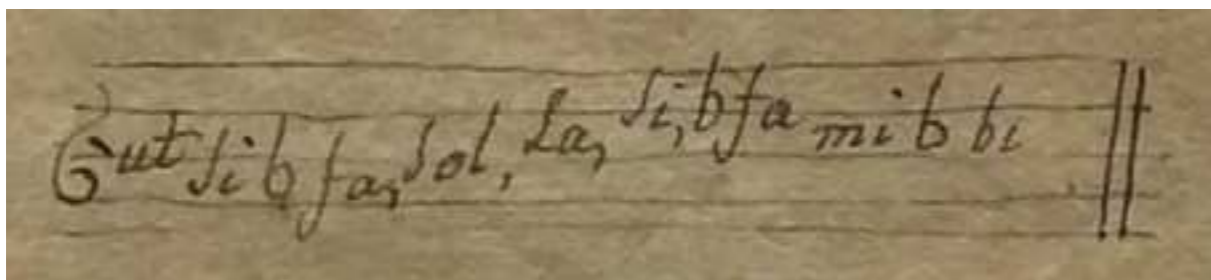


Fig. 35: Exemplo musical da *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório (p. 6), exibindo o uso da voz Bi para a nota Ré bemol.

“Propriedade” é terminologia específica da solmização hexacordal aretina¹⁶, que reconhecia três propriedades distintas: *natura* (para o hexacorde Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá), *durum* (para o hexacorde Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi) e *molle* (para o hexacorde Fá, Sol, Lá, Sib, Dó, Ré), mantendo sempre a mesma relação intervalar (tom-tom-semitom-tom-tom) no hexacorde de cada propriedade (COHEN, 2002: 343). No sistema aretino, que entrou em desuso ao longo do século XVIII, a “mutança” ocorria ao solmizar uma nota com propriedade distinta da anterior, mudando, assim, a voz dessa nota. Luís Álvares Pinto, ao reconhecer somente uma cantoria natural, considerou o uso de propriedades e deduções aretinas não exatamente como um sistema arcaico, mas como um erro no sistema heptacordal:

Por cuja causa não admito o uso das deduções, porque não usando eu da voz *Ut* mais do que em *C-SolFaUt* (agora permita me explicar assim), faz-se escusada outra dedução. Por este motivo ficam refutadas também as propriedades. A razão é porque ainda que se cansem os autores em dizer-nos o que sejam sempre no fim, vem a dar-nos a entender que nada significam, mas que deduções e propriedades são a mesma coisa, ou nenhuma delas há. E que não sejam ou hajam [sic], pouco importará, porque para cantar ou solfejar, de nada serve a propriedade. (PINTO, 1776: 419)

¹⁶ Referente a Guido d'Arezzo (992-1050), criador do mais antigo sistema conhecido de solmização.

Por outro lado, ao final da Observação IX do *Músico e moderno sistema*, referente à “mutança”, Luís Álvares Pinto utiliza o termo “propriedade” com o mesmo sentido que o texto de Francisco Januário Tenório, o que não ocorre na *Arte de solfejar* de 1761: “E quando o suspenso ou bemol toma a força do semitom natural para passar a outro gênero, já então não é acidente, e sim propriedade daquele gênero para o qual passa” (PINTO, 1776: 475). Ao compararmos o *Músico e moderno sistema* de Luís Álvares Pinto com a *Arte de solfejar* de Tenório, em especial os trechos não incluídos no impresso de 1837, outras semelhanças são evidenciadas, como na primeira frase e conclusão de ambas as mensagens ao leitor (Quadro 6).

<i>Músico e moderno sistema</i> (PINTO, 1776)	<i>Arte de solfejar</i> (TENÓRIO)
Leitor, é tão fácil criticar como é difícil compor. [...] Enfim, se és pio e amigo, lê com atenção, e segue-me, porque te falo verdade neste papel e te patenteio todo o segredo que até agora ocultou a antiguidade sempre respeitável, porém misteriosa. Se és ímpio e inimigo, não te molestes em seguir-me, porém não me mordas, porque certamente te não vingas quando não me ofendes.	Não há coisa mais fácil do que o criticar, porém o compor é difícil! [...] Com que, se vos agrada, seguirá, que vos não irá mal, e se não, por favor não deixeis de calar-vos, porque as minhas forças são bastante debéis, se censurardes, não é de mim, é sim daqueles grandes, que me guiaram, e se a sorte me proteger, que seja do vosso agrado, então toca-me o louvor pela feliz lembrança que tive Espero, pois, na vossa benevolência, todo o acolhimento e o perdão dos erros, porque os meus desejos são somente ser útil aos meus semelhantes.
Vale.	Vale.

Quadro 6: Comparação entre a mensagem “Ao leitor” do *Músico e moderno sistema* (PINTO, 1776: f. 7r; RÖHL, 2016: 412), de Luís Álvares Pinto, e ao “Benévolo leitor” na *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório (p. 2). Transcrição atualizada.

Outro assunto, omitido no impresso de 1837 e referente aos “Sinais da Música”, evidencia a semelhança entre o manuscrito de 1776 de Luís Álvares Pinto e a *Arte de solfejar* de Tenório. No *Músico e moderno sistema* (Observação XI, referente à “Síncopa, sinalefa e ligado”), Álvares Pinto cita os seguintes sinais, após o ligado: esses, repetição, cânon, cláusula, guião, trilo, mordente, *appoggio*, portamento, pausa divisiva, pausas gerais e réplica. Tenório refere os seguintes sinais, nesta ordem: ligado, esses, repetição, cláusula, trilo, mordente, *appoggio*, portamento, pausa divisiva, pausas finais ou gerais, sinais de dinâmica e ponto de aumento. Paralelamente, se Tenório incluiu sinais de dinâmica, assunto não tratado por Luís Álvares Pinto, desconsiderou sinais que, provavelmente, entendeu como arcaicos quando redigiu seu compêndio (no final do século XVIII ou início do século XIX). Está na descrição desses sinais, entretanto, a principal semelhança entre os dois, uma vez que são reproduzidos quase integralmente alguns trechos do *Músico e moderno sistema* na *Arte de solfejar* de Francisco Tenório (Quadro 7).

<i>Músico e moderno sistema</i> (PINTO, 1776)	<i>Arte de solfejar</i> (TENÓRIO)
Esses: é um sinal que serve para repetir o que já se cantou, mas é preciso que haja segundo, para que possa ter uso o primeiro. [...] Repetição: este sinal tem a mesma força que os <i>esses</i> , mas com esta diferença, que em chegando ao primeiro, imediatamente se torna para onde se principiam. [...] Cláusula sustentada ou média: a que os autores chamam caldeirão e outros coroa. Serve para fazer calar toda uma orquestra inteira. [...] Trilo ou trinado: sobre a figura é um <i>tr</i> , e obriga que a voz faça um movimento gutural e ligeiro, ou em segundas ou em terceiras [...]	Esses, é hum sinal, o qual serve de repetir o que já se cantou, porém é necessário ter outros, para que possa ter uso os primeiros. [...] Repetição, este tem a mesma força que os <i>esses</i> , mas com a diferença que, aparecendo o primeiro, imediatamente se torna aonde principiou, sem precisar de outro. [...] Cláusula média, ou caldeirão, serve para fazer parar uma orquestra inteira. [...] Trilo ou trinado, que é um <i>tr</i> sobre uma figura; este obriga que a voz ou instrumento faça um movimento gutural e ligeiro, ou em segunda ou em terceira.

Quadro 7: Comparação entre os conteúdos referentes aos sinais da música do *Músico e moderno sistema* (PINTO, 1776: 90-92; RÖHL, 2016: 487-489), de Luís Álvares Pinto, e da *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório (p. 10). Transcrição atualizada.

A *Arte de solfejar* de Tenório e a *Arte de música* de 1837 afastam-se dos textos de Luís Álvares Pinto, ao incluírem o tópico referente aos “tons maiores e menores” junto dos “signos”. Em função de Tenório creditar a origem de suas informações aos “melhores mestres de música”, torna-se difícil a identificação de suas fontes, mas certamente esse músico se serviu de outros compêndios, além do *Músico e moderno sistema* de Luís Álvares Pinto. Paralelamente, o impresso de 1837 é distinto da *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório, entre outras razões, pela simplificação acarretada por uma provável indisponibilidade de recursos gráficos para a impressão do diagrama de “tons maiores e menores” (Figura 29), apenas descrito de forma textual no impresso de 1837, ao final do trecho sobre tons (Quadro 8).

<i>Arte de solfejar</i> (TENÓRIO)	<i>Arte de música</i> (1837)
Os signos são os seguintes: Gsol, Alá, Bsi, Cut, Dré, Emi, Ffá; estes signos são sete de 3ª maior, e os mesmos sete de 3ª menor, o que se verão na estampa, com o uso se conhecerá. Seguinte. Os tons de 3ª maior, a 1ª é Ut, e a 3ª Mi, e os de 3ª menor, a 1ª é Lá e a 3ª Ut. [...] E qualquer dos tons de cantoria composta, tanto de sustentados como de bemóis, sempre nos mostrará uma clave natural, por onde cantemos. Como se verá no 3º e 5º número, os tons maiores no 2º número e os de [ter]ça menor no 4º número, o 1º demonstra os tons de seis sustentados e seis bemóis.	Os Signos são sete, principiando pela letra do alfabeto: A-lamiré, B-fami, C-solfaut, D-lasolré, E-lami, F-[f]aut, e G-solreut. O Primeiro sustentado se assigna F, para o tom ser G; o 2º em C, para o tom ser D; o 3º em G, para o tom ser A; o 4º em D, para o tom ser E; o 5º em A, para o tom ser B; o 6º em E, para o tom ser F; o 7º em B, para o tom ser C. O Primeiro bemol se assigna B, o tom é F; o 2º em E, o tom é B; o 3º em A, o tom é E; o 4º em D, o tom é A, o 5º em G, o tom é D; o 6º em C, o tom é G; o 7º em F, o tom é C.

Quadro 8: Comparação entre o conteúdo referente aos signos e tons maiores e menores, na *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório (p. 8-10) e na *Arte de música* de 1837 (p. 3). Transcrição atualizada

9. Considerações finais

As evidências obtidas neste trabalho apontam fortemente para a possibilidade de que a *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório, com marca d'água de 1824 e pertencente ao IAHGP - Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco, tenha sido uma cópia de fins da década de 1820 ou início da década de 1830 de um texto anteriormente elaborado para a instrução dos componentes das bandas militares do Recife, função que esse músico assumiu desde 1793. Paralelamente, são inúmeras as evidências de que a *Arte de música* impressa na tipografia de Manoel Figueiroa de Faria em 1837 (também pertencente ao IAHGP) tenha sido a primeira ou segunda edição de um texto escrito em 1836 ou 1837 por Tomás da Cunha Lima Cantuária para os alunos da cadeira de música vocal e instrumental do Colégio dos Órfãos de Olinda, a qual recebeu oito edições, até pelo menos 1916, embora ainda não tenham sido localizados exemplares das demais impressões. Nesse sentido, é relevante o fato de Jaime Diniz, que conheceu edições da *Pequena arte de música* de Cantuária, já ter apontado para a proximidade entre esta e a *Arte de solfejar* de Luís Álvares Pinto, característica que também observamos na *Arte de música* de 1837.

A análise do conteúdo dos dois documentos confirma que a fonte principal da *Arte de música* de 1837 foi a *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório – hipótese anteriormente formulada por Jaime Diniz (1979, v. 3: 48-53) –, mas que, apesar das diferenças, a maior parte do conteúdo deste último foi baseada no *Músico e moderno sistema* (1776) de Luís Álvares Pinto, que não chegou a ser conhecido pelo referido musicólogo. Entre as evidências obtidas, destacam-se o uso de frases idênticas ou claramente adaptadas por Tenório do compêndio de 1776, bem como o uso do termo “propriedade” associado à “mutança”. Os exames aqui realizados não esgotam o assunto, e novos trabalhos serão necessários, o que se torna possível a partir da disponibilização *on-line* completa das imagens dos dois compêndios musicais do IAHGP.

Tais constatações são relevantes inicialmente por demonstrarem a transmissão, permanência e impacto dos textos teóricos de Luís Álvares Pinto no cenário musical pernambucano do século XIX, além do fato de que seu sistema de solfejo heptacordal ainda estava em uso no Recife quase cinco décadas após a sua morte, ainda que a *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório tenha tentado atualizar alguns aspectos provavelmente reconhecidos como arcaicos. Paralelamente, levantamos a possibilidade de que a mesma *Arte de solfejar* possa ter sido escrita já na década de 1790 para uso nas bandas dos regimentos militares de Pernambuco, nos quais Tenório atuou de 1793 até, pelo menos, 1822. Considerando-se a informação de Euclides Fonseca (1925: 102, 1979: 102), segundo a qual Francisco Januário Tenório teria sido aluno do curso de música de Luís Álvares Pinto, é possível que a transmissão das informações do *Músico e moderno sistema* (1776) para a *Arte de solfejar* de Tenório possa ter sido feita por relação pessoal entre esses dois músicos, ainda que novas investigações sejam necessárias para fortalecer essa hipótese. Seja como for, a conexão entre o conteúdo desses dois documentos é perfeitamente demonstrável.

Por fim, é interessante destacar que Jaime Diniz (1969, v. 1: 43-100, 1979, v. 3: 48-53) não apenas revelou a existência da *Arte de solfejar* de Luís Álvares Pinto (1761), da *Arte de solfejar* de Francisco Januário Tenório e da *Arte de música* de 1837 – além de ter lançado a hipótese de relação filológica entre tais obras –, mas também estava trabalhando neste assunto, ao informar que “Há outros casos similares, os quais espero aponta-los em futuro estudo sobre teóricos pernambucanos”, para cujo estudo, “de há muito, venho recolhendo elementos, avidamente” (DINIZ, 1979, v. 3: 51). O falecimento desse musicólogo dez anos depois, aos 65 anos de idade e longe do Recife, infelizmente interrompeu o trabalho, porém sua contribuição para a preservação e conhecimento do patrimônio musical pernambucano, bem como as direções de pesquisa por ele apontadas seguirão motivando novos trabalhos sobre o assunto, o que o torna merecedor da reverência dos pesquisadores e estudantes que se dedicam à história da música no Brasil, especialmente na Região Nordeste.

Referências

ACADEMIA OLINDENSE DE LETRAS. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 136, n. 178, 6 ago. 1961, Caderno 3, p. 3.

AGENTE PAIVA [anúncio]. *A Provincia*, Recife, ano 50, n. 204, 29 jul. 1921, p. 5.

ALEGRIA, José Augusto. Um teórico musical brasileiro do século XVIII. *Bracara Augusta*, Braga, n. 28, p. 472-476, 1974.

ALEGRIA, José Augusto. *Discurso apologético: polémica musical do padre Caetano de Melo Jesus, natural do Arcebispado da Baía*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1985. 167 p.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2 v.

[ANÚNCIO SEM TÍTULO]. *Pequeno Jornal*, Recife, ano 17, n. 26, 2 fev. 1915a, p. 2.

[ANÚNCIO SEM TÍTULO]. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 91, n. 33, 3 fev. 1915b, coluna Varias, p. 3.

[ANÚNCIO SEM TÍTULO]. *A Provincia*, Recife, ano 29, n. 11, 16 jan. 1906, p. 1.

[ANÚNCIO SEM TÍTULO]. *A Provincia*, Recife, ano 34, n. 235, 26 ago. 1911, coluna Memorandum, p. 1.

[ANÚNCIO SEM TÍTULO]. *A Provincia*, Recife, ano 36, n. 24, 25 jan. 1913, p. 1.

ARTE DE MUSICA [anúncio]. *Jornal do Recife*, Recife, ano 31, n. 140, 22 jun. 1888, coluna Gazetilha, p. 1.

ARTE DE MUSICA [anúncio]. *Jornal do Recife*, Recife, ano 58, n. 44, 14 fev. 1915a, coluna Columna Alfabética, p. 10.

AULA DE MUSICA [anúncio]. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 23, n. 122, 2 jun. 1847, coluna 1, p. 3.

ARTE DE MUSICA [anúncio]. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 29, n. 261, 18 nov. 1853a, coluna Vendas, p. 3.

ARTE DE MUSICA [anúncio]. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 29, n. 262, 19 nov. 1853b, coluna Vendas, p. 3.

ARTE DE MUSICA [anúncio]. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 29, n. 263, 21 nov. 1853c, coluna Vendas, p. 3.

ARTE DE MUSICA [anúncio]. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 87, n. 241, 1 set. 1911, coluna Editaes, p. 4.

ARTE DE MUSICA [anúncio]. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 88, n. 30, 15 fev. 1912a, coluna Editaes, p. 4.

ARTE DE MUSICA [anúncio]. *Jornal do Recife*, Recife, ano 46, n. 9, 13 jan. 1903, coluna Gazetilha, p. 1.

ARTE DE MUSICA [anúncio]. *Jornal do Recife*, Recife, ano 55, n. 27, 28 jan. 1912b, coluna Gazetilha, p. 2.

ARTE DE MUSICA [anúncio]. *Jornal do Recife*, Recife, ano 56, n. 8, 9 jan. 1913, coluna Columna Alphabetica, p. 6.

ARTE DE MUSICA [anúncio]. *Jornal do Recife*, Recife, ano 58, n. 33, 3 fev. 1915b, coluna Chronica Social, p. 3.

ARTE DE MUSICA [anúncio]. *Pequeno Jornal*, Recife, ano 1, n. 66, 11 out. 1899, coluna Varias, p. 2.

ARTE DE MUZICA / composta por hum / dos / Melhores Mestres desta Província. Pernambuco: Typografia de M. F. de Faria, 1837. 3 p., 1 p. inum., 23,0 x 18,7 cm, sem marca d'água. Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco, caixa 17, doc. 0981 (antiga caixa 211, M 3), com a nota "Manuscripto / Arte de Solfejar / Anonymo", assinada por "Mario Melo / Sect.º perpétuo / 1921", juntamente com a "Arte de solfejar" de Francisco Januário Tenório. Consulta e reprodução por Paulo Castagna em 22 de julho de 2017. Disponibilizado por nós em: <https://archive.org/details/arte-de-muzica-1837>.

ARTES DE MUSICA [anúncio]. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 43, n. 175, 2 ago. 1867, coluna Vendas, p. 5.

AVISO. *Jornal do Recife*, Recife, ano 21, n. 240, 18 out. 1878, coluna Publicações Solicitadas, p. 2.

AVISOS DIVERSOS. *Diario de Pernambuco*, Recife, n. 123, 8 jun. 1839a, p. 2-3.

AVISOS DIVERSOS. *Diario de Pernambuco*, Recife, n. 220, 9 out. 1839b, p. 3-4.

BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1., 10-12 jan. 1997, Curitiba. *Anais* [...]. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 198-217.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883-1902. v. 7.

BRASIL. MINISTÉRIO DO IMPÉRIO. *Relatorio da repartição dos negocios do Imperio apresentado á Assembléa Geral Legislativa na sessão ordinaria de 1834 pelo respectivo Ministro e Secretario de Estado Antônio Pinto Chichorro da Gama*. Rio de Janeiro: Typographia Imperial, 1834. 38 p., 10 quadros.

CASTAGNA, Paulo. Gabriel Fernandes da Trindade: os duetos concertantes. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 2., jul. 1996, Juiz de Fora. *Anais* [...]. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, Petrobrás, Universidade de Juiz de Fora, [1997]. p. 64-111.

CASTAGNA, Paulo. Santo do dia: um recurso antroponímico para a formulação de hipóteses referentes à data de nascimento de músicos em comunidades católicas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30., 7-11 dez. 2020, Manaus. *Anais* [...]. Manaus: Universidade Federal de Manaus, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2020. p. 1-14. Disponível em: <http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/341/205>. Acesso em: 10 ago. 2022.

CAVALCANTI, Amanda Alves Miranda. Mário Melo e suas histórias dentro da História. *Intellèctus*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 1, p. 208-221, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/intellectus.2016.23842>. Acesso em: 10 ago. 2022.

CHRONICA DO DIA. *Jornal do Recife*, Recife, ano 32, n. 297, 29 dez. 1889, p. 1-2.

CLÁUDIO, João. Cantuaria. *Jornal Pequeno*, Recife, ano 5, n. 199, 4 set. 1903, p. 1.

CLUB CARLOS GOMES; Anniversario da biblioteca. *Jornal do Recife*, Recife, ano 27, n. 128, 4 jun. 1884, coluna Declarações, p. 3.

COHEN, David E. Notes, Scales, and Modes in the Earlier Middle Ages. In: CHRISTENSEN, T. *The Cambridge History of Western Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 307-363.

CONTEMPORANEOS [I]; Á Marcelino Cleto Ribeiro; O Professor Felipe Nery de Barcellos. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 73, n. 247, 4 nov. 1897a, coluna Musica, p. 1-2.

CONTEMPORANEOS [II]; Á Marcelino Cleto Ribeiro; O Professor Felipe Nery de Barcellos. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 73, n. 248, 5 nov. 1897b, coluna Musica, p. 2-3.

CONTEMPORANEOS [III]; Á Marcelino Cleto Ribeiro; O Professor Felipe Nery de Barcellos. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 73, n. 249, 6 nov. 1897c, coluna Musica, p. 2-3.

DECLARAÇÕES. *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 24, 31 maio 1834, p. 1.

DECRETO. *Imperio do Brasil*: Diario do Governo, Rio de Janeiro, n. 92, p. 433, 25 abr. 1823.

DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Um compositor italiano no Brasil: Joseph Fachinetti*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986. 141 p.

DINIZ, Jaime. *A Arte de solfejar de Luís Álvares Pinto*; estudo preliminar e edição do padre Jaime C. Diniz. Recife: Secretaria de Educação e Cultura; [Rio de Janeiro]: Ministério da Educação e Cultura, FUNARTE, Instituto Nacional de Música, 1977. 50 p., fac-símiles. (Coleção Pernambucana, v. 9).

DINIZ, Jaime. A música do Recife em 1822. *Diário de Pernambuco*, Recife, ano 147, n. 213, 07 set. 1972, Caderno Especial, p. 14.

DINIZ, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969-1979. 3 v.

DINIZ, Jaime. Um centenário humilde e esquecido. *Diário de Pernambuco*, Recife, ano 153, n. 246, 10 set. 1978, p. D-2.

DUPRAT, Régis. *A "Arte explicada de contraponto" de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. 192 p.

ELEMENTOS e arte de musica. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 64, n. 140, 22 jun. 1888, coluna Revista Diaria, p. 2.

FAGERLANDE, Marcelo. *O Baixo Contínuo no Brasil 1751-1851*: os tratados em português. Rio de Janeiro: 7 Letras; FAPERJ, 2011. 200 p.

FALLECIMENTO. *Jornal do Recife*, Recife, ano 21, n. 203, 5 set. 1878, coluna Gazetilha, p. 1.

FONSECA, Euclides. Evocando o passado (Thomaz de Lima Cantuária). *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 102, n. 288, 13 dez. 1927, p. 5.

FONSECA, Euclides. Um seculo de vida musical em Pernambuco. In: FREYRE, Gilberto (org.). *Livro do Nordeste*. (Commemorativo do primeiro centenário do *Diário de Pernambuco*). Recife: Oficinas do Diario de Pernambuco, 1925. p. 102-105.

FONSECA, Euclides. Um seculo de vida musical em Pernambuco. In: FREYRE, Gilberto (org.). *Livro do Nordeste*: Edição fac-similada (Comemorativo do primeiro centenário do *Diário de Pernambuco*). Introdução de Mauro Mota; Prefácio de Gilberto Freyre. 2. ed. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979. p. 102-105.

FREITAS, Mariana Portas de. A Escola de Canto de Orgão do padre Caetano de Melo de Jesus (Salvador da Bahia, 1759-60): uma súmula da tradição tratadística luso-brasileira do Antigo Regime. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., Brasília. *Anais [...]*. Brasília: ANPPOM, Universidade de Brasília, 2006. p. 563-569.

FREITAS, Mariana Porta. Entre o hexacorde de Guido e o solfejo "francês": a Escola de Canto de Orgão de Caetano de Melo de Jesus (1759); Primeira recepção da teoria do heptacorde num tratado teórico musical em língua portuguesa. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 45-72, 2010.

GASPAR, Lúcia; BARBOSA, Virgínia; IVO, Fernanda; CRUZ, Henrique; MARROQUIM, Dirceu; LIMA, Karla Patrícia. *Mário Melo, 1884-1959*: uma bibliografia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2012. 136 p.

GOVERNO DA PROVINCIA. Expediente do dia 13 de setembro de 1862. *Diario de Pernambuco*, ano 38, n. 214, 17 set. 1862, p. 1.

JARDIM, Vera Lúcia Gomes. A Música no Currículo Oficial: um estudo histórico pela perspectiva do livro didático. *Música Hodie*, Goiânia, v. 12, n. 1, p. 167-174, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/mh.v12i1.21554>. Acesso em: 10 ago. 2022.

LANDI, Márcio Spartaco. *Lições de contraponto segundo a Arte Explicada de André da Silva Gomes*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006. 280 p.

LIGA CONTRA A TUBERCULOSE. *A Provincia*, Recife, ano 26, n. 9, 13 jan. 1903, p. 1.

[MAFRA, Francisco de Paula]. Bandas e Musicos Militantes Á Manoel Theotonio Freire (Continuação) X. *Diario de Pernambuco*, ano 75, n. 233, 15 out. 1899a, coluna Historia, p. 1-2.

[MAFRA, Francisco de Paula]. Bandas e Musicos Militantes Á Manoel Theotonio Freire X (Continuação deste capitulo). *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 75, n. 235, 18 out. 1899b, coluna Historia, p. 2.

[MAFRA, Francisco de Paula]. Bandas e Musicos Militantes Á Manoel Theotonio Freire (Continua) XII. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 75, n. 236, 19 out. 1899c, coluna Historia, p. 2.

MAGALDI, Cristina. A publicação e circulação de música no Rio de Janeiro e Pernambuco: século XIX. *Revista de Musicologia*, Madri, v. 16, n. 3, p. 1151-1160, 1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20795968>. Acesso em: 10 ago. 2022.

MANUEL I. de Torres Bandeira Filho e suas composições. *Diario de Pernambuco*, ano 86, n. 147, 20 jun. 1910, coluna Vida Artística, p. 1.

MELLO, Antonio Joaquim de. *Biographias de Joaquim Ignacio de Lima[,] Luiz Alves Pinto e José Correia Picanço pelo comendador Antonio Joaquim de Mello mandadas publicar pelo Exm. Sr. Dr. Alexandre José Barbosa Lima Governador do Estado de Pernambuco*. Recife: Typ. de Manoel Figueroa de Faria & Filhos, 1895. [581 p.]

MELLO, A[ntônio] J[oaquim] de. Biographia de Luiz Alves Pinto. *Diário de Pernambuco*, Recife, ano 30, n. 54, 7 mar. 1854, coluna Comunicado, p. 2-3.

MELO, Mário. A musica em Pernambuco. *Diário de Pernambuco*, Recife, ano 94, n. 136, 20 maio 1918, coluna Artes & Artistas, p. 3.

MUSICAS [anúncio]. *Jornal do Recife*, Recife, ano 51, n. 12, 16 jan. 1908, coluna Gazetilha, p. 2.

NOTAS OFFICIAES. *A Provincia*, Recife, ano 25, n. 5, 8 jan. 1902, p. 1.

PARA ENSINO DE MUSICA; Bom e barato [anúncio]. *Jornal do Recife*, Recife, ano 46, n. 16, 21 jan. 1903, coluna Annuncios, p. 4.

PATRIMONIO DOS ORFÃOS. Relatorio [Recife, 13 dez. 1837]. *Diario de Pernambuco*, Recife, n. 203, 18 set. 1839a, p. I-XXVII.

PATRIMONIO DOS ORFÃOS. Relatorio e conta da receita e despesa da administração do Patrimonio dos Orfãos, do 1º de julho de 1838 a 30 de junho de 1839 [Recife, 9 fev. 1839]. *Diario de Pernambuco*, Recife, n. 1, 2 jan. 1839b, p. 1-21.

PEQUENA ARTE DE MUSICA [anúncio]. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 71, n. 33, 9 fev. 1895, coluna Revista Diaria, p. 2.

PEQUENA ARTE DE MUSICA [anúncio]. *Jornal do Recife*, Recife, ano 39, n. 29, 5 fev. 1896, p. 2.

PEQUENA ARTE DE MUSICA [anúncio]. *Jornal do Recife*, Recife, ano 34, n. 235, 26 ago. 1911, coluna Gazetilha, p. 1.

PEQUENA ARTE DE MUSICA [anúncio]. *Jornal do Recife*, Recife, ano 59, n. 29, 30 jan. 1916, coluna Publicações, p. 1.

PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. *Anais pernambucanos*; prefácio, aditamentos e correções por José Antônio Gonçalves de Mello. 2 ed. Recife: Arquivo Público Estadual, 1983. v. 7.

PERNAMBUCO. Assembleia Legislativa Provincial. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 59, n. 29, 20 jan. 1916, coluna Publicações, p. 1.

PERNAMBUCO. Assembleia Legislativa Provincial; Sessão em 26 de março de 1855. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 31, n. 72, 28 mar. 1855, p. 1-2.

PERNAMBUCO. Assembleia Legislativa Provincial; Sessão Ordinaria em 31 de maio. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 38, n. 127, 3 jun. 1862, p. 2.

PERNAMBUCO. Governo da Provincia; Expediente do dia 22; Officios. *Diario de Pernambuco*, Recife, n. 231, 24 out. 1836, p. 2.

PERNAMBUCO. Governo da Provincia; Expediente do dia 23; Officios. *Diario de Pernambuco*, Recife, n. 46, 27 fev. 1837, p. 1.

PERNAMBUCO. *Diario de Pernambuco*, Recife, n. 58, 13 mar. 1838, p. 1.

PINTO, Luís Álvares. *Arte de solfejar* [1761]. In: DINIZ, Jaime. *A Arte de solfejar de Luís Álvares Pinto*; estudo preliminar e edição do padre Jaime C. Diniz. Recife: Secretaria de Educação e Cultura; [Rio de Janeiro]: Ministério da Educação e Cultura, FUNARTE, Instituto Nacional de Música, 1977. 50 p., fac-símiles. (Coleção Pernambucana, v. 9).

PINTO, Luís Álvares. Músico e moderno sistema para solfejar sem confusão [transcrição de Paulo Castagna]. In: RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. *O solfejo heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a teoria musical luso-brasileira do século XVIII*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016. Anexo 2, f. 407-535.

PUBLICAÇÕES. *A Provincia*, Recife, ano 37, n. 36, 6 fev. 1914, p. 4.

RAMOS, Rafael Registro. *Discurso e conceitos no tratado de contraponto de André da Silva Gomes: um estudo de recepção*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. 202 f.

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. Os métodos de solfejo de Luís Álvares Pinto: uma análise comparada da *Arte de solfejar e Muzico e moderno systema para solfejar*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL “A MÚSICA NO ESPAÇO LUSO-BRASILEIRO: UM PANORAMA HISTÓRICO”, 2013, Lisboa. *Atas [...]*. Lisboa: Caravelas, 2013. v. 1, p. 67-89.

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. *O solfejo heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a teoria musical luso-brasileira do século XVIII*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2016. 535 f.

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. O solfejo heptacórdico na obra teórica de Luís Álvares Pinto. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 22., 2012, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: ANPPOM, 2012. p. 1608-1615.

ROMÃO, Carlos Eduardo. *Acordes para cavaquinho: cifras e outras escritas no método popular de Henrique Souza (1913-1990)*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. 169 f.

SANTOS, André Maranhão. A atividade tipográfica em Pernambuco e a construção da biblioteca pública no século XIX. *Cadernos de Olinda*, Olinda, v. 3, p. 42-47, 2006. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/346330439_A_ATIVIDADE_TIPOGRAFICA_EM_PERNAMBUCO_E_A_CONSTRUCAO_DA_BIBLIOTECA_PUBLICA_NO_SECULO_XIX_-_Cadernos_de_Olinda_v_3_p_42-47_2006. Acesso em: 10 ago. 2022.

SOUZA, Jardel Pereira de. A relevância do Colégio dos Órfãos de Olinda na formação de músicos para bandas. In: VIEIRA, Samuel Peruzzolo (org.). SINFOMAS'19 - SEMINÁRIOS DE INVESTIGAÇÃO EM ENSINO, FORMAÇÃO E CRIAÇÃO MUSICAL, integrado ao X Festival de Música Piaget Viseu. Lisboa: Piaget, 2021a. p. 89-96.

SOUZA, Jardel Pereira de. *Thomaz Cantuária: produção musical em Pernambuco do século XIX*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021b. 113 f.

SUMMARIO DA IMPRENSA. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 78, n. 5, 8 jan. 1902, p. 2.

SUMMARIO DA IMPRENSA. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 81, n. 20, 25 jan. 1905, coluna Varias, p. 1.

SUMMARIO DA IMPRENSA. *Diario de Pernambuco*, Recife, 37, n. 235, 26 ago. 1911, p. 1.

SUMMARIO DA IMPRENSA. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 88, n. 13, 29 jan. 1912, p. 1.

T[EN]JORIO, Fran[cisco] J[anu]a[rio]. *Arte de solfejar*. Manuscrito, 23,0 x 18,7 cm, s. d. Marca d'água “Basted Mill / 1824” (visível nas f. 4, 5 e 6). 6 f. [12 p.]. Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco, caixa 17, doc. 0981 (antiga caixa 211, M 3), com a nota “Manuscripto / Arte de Solfejar / Anonymo”, assinada por “Mario Melo / Sect.º perpétuo / 1921”, juntamente com a “Arte de Muzica / composta por hum / dos / Melhores Mestres desta Província”, de autor não indicado. Consulta e reprodução por Paulo Castagna em 22 de julho de 2017. Disponibilizado por nós em: <https://archive.org/details/arte-de-solfejar-1824>.

TRABALHOS da Assembleia Provincial. *A União*, Recife, v. 3, n. 248, 30 abr. 1850, p. 1-2.

O TOLLO. Correspondencia. *Diario de Pernambuco*, Recife, n. 579, 13 jan. 1835, p. 2414-2415.

TRILHA, Mário. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011. 410 f.

VARIAS [anúncio]. *Jornal do Recife*, Recife, ano 57, n. 36, 6 fev. 1914, coluna Chronica Social, p. 1.

O VELHO CANTUARIA. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 49, n. 139, 21 jun. 1893, p. 3.

VIAGEM de SS. MM. II. á cidade de Olinda. *O Monitor das Famílias: Periodico de Instrucção e Recreio*; serie extraordinária, Pernambuco, n. 5, p. 49-60, 10 jan. 1860.

YATES, Mark. *Illuminated Instruction: A Paratextual, Intertextual, and Iconotextual Study of William Blake*. Thesis (Doctorate in Literature) – Faculteit Letteren & Wijsbegeerte School of Humanities, Languages, & Social Sciences. Engels, 2014. Disponível em: [http://usir.salford.ac.uk/id/eprint/31967/1/Yates,_Mark._Illuminated_Instruction._a_Paratextual,_Intertextual,_and_Iconotextual_Study_of_William_Blake._\[Salford\].pdf](http://usir.salford.ac.uk/id/eprint/31967/1/Yates,_Mark._Illuminated_Instruction._a_Paratextual,_Intertextual,_and_Iconotextual_Study_of_William_Blake._[Salford].pdf). Acesso em: 10 ago. 2022.

ZABEDEU. A Companhia Lyrica. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 67, n. 114, 20 maio 1881, coluna Variedade, p. 8.

Sobre os autores

**Histórias das
Músicas no Brasil**

Nordeste

Sérgio Dias

É graduado em Flauta, Composição e Regência (UFRJ), pós-graduado em Educação Musical (CBM), em Arte e Cultura Barroca (UFOP), mestre em Musicologia Histórica e doutorado em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa. Ex-professor do Conservatório Brasileiro de Música, da Faculdade de Música do Espírito Santo e da Escola Superior de Educação de Lisboa. Atualmente é professor do Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco. Criou os Festivais Internacionais de Música Colonial Brasileira e Música Antiga e, neles, foi diretor artístico e regente da Orquestra Histórica. É regente titular da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Pernambuco (OSUFPE) e dos grupos Sonoro Ofício, Metaphora e A Trupe Barroca. Colabora como musicólogo consultor junto ao Instituto Ricardo Brennand do Recife.

sergio.dias2@ufpe.br

Daniel Lemos

Daniel Lemos é pianista com 30 anos de atuação, com cerca de cento e trinta concertos realizados em quinze Estados brasileiros. cursou nível Técnico em Piano pela Academia de Música Lorenzo Fernandez (Macaé/RJ), Bacharelado em Piano, Mestrado em Performance Musical pela UFMG e Doutorado em Práticas Interpretativas pela UNIRIO. Desde 2009 reside em São Luís, onde é Professor Associado do Departamento de Música da UFMA e Formador no curso de Música Licenciatura EaD da UEMA. Publicou 14 livros, 9 capítulos, 17 artigos em periódicos brasileiros da área de Música e 4 artigos em revistas interdisciplinares. Atua como parecerista de projetos culturais desde 2018, tendo prestado 1.865 avaliações para 60 instituições das esferas Municipal, Estadual e Federal. É membro titular do Conselho Estadual de Cultura do Maranhão (CONSECMA), gestão 2022-2024, pela Sociedade Civil e representante do Estado no Fórum Nacional dos Conselhos Estaduais de Cultura (ConECta).

daniel.lemos@ufma.br

Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves

Inez Martins é graduada em piano pela Universidade Estadual do Ceará, Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo, Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais e Doutora em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa (cotutela). É professora efetiva do Curso de Música da UECE desde 2004 e professora do programa de Pós-graduação em História, Culturas e Especialidades. Atualmente é regente do Coral da UECE. Fundou e regeu a Orquestra de Sopros da UECE (2006-2012), Orquestra Experimental de Cordas (2004-2005) e a Orquestra do Núcleo Extensão da UECE (2005-2006). Foi coordenadora do Curso de Música (2021-2023) e membro do Conselho de Pesquisa e Extensão da UECE por dois mandatos eletivos. É líder/membro do grupo de pesquisa IRIM-CNPQ e membro do grupo de pesquisa PatriMusi (UFPA-CNPQ).

inez.martins@uece.br

João Berchmans Carvalho Sobrinho

João Berchmans de Carvalho Sobrinho possui graduação em Licenciatura Plena Em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (1980), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Piauí (1997) e doutorado em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003). Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Piauí. Diretor presidente e integrante dos Núcleos de Pesquisas em Música (NUPEMUS/UFPI). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Musicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: etnomusicologia, musicologia, cultura popular, música no maranhão e música e informática.

berchmans@ufpi.edu.br

Samuel Mendonça Fagundes

Samuel M. Fagundes é doutorando em Música na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com ênfase em Performance em Música (regência coral e orquestral). Mestrado em Música pela UFMG e Bacharel em Regência, além de ter formação em Licenciatura em Música pela mesma instituição. Desempenha o cargo de professor Adjunto no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Piauí (UFPI), onde dedica-se à atividade pedagógica e de pesquisa sendo integrante dos Núcleos de Pesquisas em Música (NUPEMUS/UFPI), atuando em diversas áreas, como: Regência coral e instrumental, Ensino Coletivo dos Instrumentos de Sopro (Banda e Percussão), Didática dos Instrumentos de Sopro, Canto Coral, musicologia, performance e Música Popular. Além disso, é o fundador da Orquestra de Jazz Sinfônica da UFPI, atuando como diretor artístico e regente no período de 2014 a 2021 e regente do Coral da UFPI.

samuelfagundes@ufpi.edu.br

Erivan Silva

Erivan Silva é professor de música da Universidade Federal de Campina Grande e pesquisador com doutorado em música pela Universidade Federal da Paraíba. É compositor, arranjador, multi-instrumentista e produtor musical. Na função de etnomusicólogo/pesquisador, teve como últimas atuações a pesquisa sobre a atuação dos instrumentistas de Oito Baixos na Paraíba junto ao IPHAN em 2018/2019; e o projeto de pesquisa do “Registro das Matrizes Tradicionais do Forró” sob a coordenação da Associação Respeita Januário/PE em 2020/2021, que culminou nas instruções técnicas para o reconhecimento do forró como patrimônio imaterial brasileiro junto ao IPHAN.

erivansilva.pb@gmail.com

Eurides de Souza Santos

Eurides de Souza dos Santos, mulher negra, doutora em música/etnomusicologia pela UFBA, com doutorado sanduiche na Queen's University of Belfast/UK. Professora Titular da Universidade Federal da Paraíba, onde ministra disciplinas e orienta trabalhos na Graduação e na Pós-Graduação em Música. Foi Presidente da Associação Brasileira de

Etnomusicologia/ABET de 2011-2013; coordenou o Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB de 2019-2021; coordenou o Coletivo Mwanamuziki, grupo formado por pessoas negras pesquisadoras em música de 2020-2022. É autora e coorganizadora do livro “Música e Pensamento Afrodiaspórico” pela Série Livros, da Anppom, 2022.

euridessantos@gmail.com

Elba Braga Ramalho

Elba Braga Ramalho é graduada em Educação Musical pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (RJ), Bacharel em Piano pela Universidade Estadual do Ceará, Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará, PhD em Musicologia pela Universidade de Liverpool. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade Federal de Santa Catarina. É professora Titular aposentada da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Em sua atividade profissional, aprofundou-se na prática de Música Antiga, tendo criado e dirigido o Grupo de Flautas Doce da UECE por cerca de 10 anos; e no ensino de Teoria e Filosofia da Música. Como pesquisadora, lida com música de tradição oral, especialmente a Cantoria Nordestina e a obra de Luiz Gonzaga, publicando dois livros sobre os temas.

elbabramalho@gmail.com

Marcos dos Santos Moreira

Possui Graduação, Mestrado e Doutorado em Música pela Universidade Federal da Bahia (1999, 2007 e 2013). Atualmente é Diretor do CEMUPE- Centro de Musicologia de Penedo em Alagoas. É pesquisador-Membro do Conselho e colaborador no Grupo Caravelas na Universidade Nova de Lisboa. Em Portugal entre 2010 e 2022 foi docente e pesquisador convidado no grupo de investigação (pesquisa)-RECI do Instituto Superior de Educação PIAGET- Viseu onde também foi responsável pelo convênio UFAL/Piaget. No Brasil é Professor Associado da Universidade Federal de Alagoas, fundando projetos como MAPT (Piano em Grupo), Revista Musifal e o movimento Jornadas Pedagógicas para Músicos de Banda (JPMB), Penedo, Alagoas do qual é Coordenador geral. Fundou o Selo CEMUPE de publicações em parceria com editoras brasileiras.

moreiraufal@gmail.com

Antonio Tenório Sobrinho Filho

Possui Mestrado em Música, pela Universidade Federal da Paraíba e graduação em Música pela Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ), com habilitação em Instrumento (trombone). Ex-aluno do Programa de Iniciação Científica (CNPq), no qual desenvolveu o projeto de pesquisa denominado “O moderno Furró de Dorgival Dantas”, durante o período de Março de 2016 e Fevereiro de 2017. Ex-integrante do projeto de extensão Música Viva (Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense), no qual desenvolveu pesquisas no campo da Musicologia Histórica juntamente com o Prof. Dr. Modesto Flávio. Realiza pesquisas sobre o passado musical no Rio Grande do Norte e no Ceará, com ênfase

em acervos musicais. Desde de setembro de 2022, atua como professor de música no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará.

tenorio08_antonio@outlook.com

Thais Fernanda Vicente Rabelo Maciel

Professora Assistente da Universidade Federal de Sergipe, lotada no Colégio de Aplicação da UFS. Doutora em Música - Área de Concentração: Música e Cultura, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2021) e Mestre em Música - Área de Concentração: Musicologia, pela Universidade Federal da Bahia (2014). Licenciada em Música pela Universidade Federal de Sergipe (2011) e formada em Piano pelo Conservatório de Música de Sergipe (2007). Desenvolve pesquisa em torno da Música de Sergipe no século XIX, sendo coordenadora do Centro de Estudos em Musicologia e Patrimônio Musical Sergipano (CEMUSE), e integrando os seguintes grupos de pesquisa: Centro de Estudos dos Acervos Musicais Mineiros (CEAMM), Patrimônio Musical no Brasil da UFPA (PatriMusi) e o Grupo de Estudos e Pesquisas em História da Educação (GEPHED).

thaisrabelo@academico.ufs.br

Paulo Castagna

Paulo Castagna é graduado e mestre pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, doutor pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da mesma universidade, livre-docente pela Universidade Estadual Paulista e pós-doutorando no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. É professor e pesquisador do Instituto de Artes da UNESP desde 1994, produzindo partituras, livros, artigos, cursos, conferências, programas de rádio e televisão na área de musicologia histórica, e coordenando a pesquisa musicológica para a gravação de CDs. É colaborador do Museu da Música de Mariana desde 2001, pesquisador do CNPq (bolsista PQ) desde 2007, membro do Conselho Consultivo da Fundação CEREM (Centro de Referência Musicológica José Maria Neves) desde 2013.

paulo.castagna@unesp.br

Alexandre Cerqueira de Oliveira Rohl

Doutor em Música pelo Instituto de Artes da Unesp, com a tese “O solfejo heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a teoria musical luso-brasileira no século XVIII”, desde 2016. Possui o título de Mestre em Música (2010), com o projeto “A fuga-dupla luso-brasileira nos séculos XVIII e XIX” e Bacharelado em Composição e Regência (2005), ambos pelo Instituto de Artes da Unesp. Durante a graduação, foi bolsista CNPq e Fapesp de iniciação científica, e bolsista de pós-graduação da Fundación Carolina para o “Curso en Musicología para la Protección y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano” realizado pela Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2007). Atualmente é professor das disciplinas História da Música Brasileira, Análise Musical, Tecnologias em Educação Musical e Trabalho de Conclusão de Curso na Universidade Metropolitana de Santos (UNIMES).

alexandrerohl@yahoo.com.br

Sobre a série

Histórias das Músicas no Brasil

A série *Histórias das Músicas no Brasil*, organizada pela Anppom – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, foi concebida com o propósito de dar visibilidade à reflexão sobre a história do vasto e plural cenário da música no Brasil. Ela compreende cinco volumes, cada um deles dedicado a uma região do país, e se constitui de capítulos sobre o processo histórico de todos os tipos de música, particularmente dos repertórios e práticas que têm recebido menos atenção da academia, com vários tipos de abordagem, das mais consolidadas às mais inovadoras.

Cada um dos volumes foi editado por um par de pesquisadoras(es) convidadas(os) a partir do rigor e excelência de sua produção acadêmica:

Região Norte

Editores: Fernando Lacerda (UFPA) e José Jarbas Pinheiro Ruas Junior (UFT)

Região Nordeste

Editores: Inez Martins (UECE) e Thais Rabelo (UFS)

Região Sudeste

Editores: Virgínia de Almeida Bessa (Unicamp) e Juliana Pérez González

Região Sul

Editores: André Acastro Egg (UNESPAR) e Márcia Ramos de Oliveira (UDESC)

Região Centro-Oeste

Editores: Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG) e Flavia Maria Cruvinel (UFG)

Estamos imensamente satisfeitos com o resultado do trabalho dedicado das(os) editoras(es) e autoras(es) destes volumes e os entregamos à comunidade cientes de que se trata de uma primeira e inicial contribuição para uma ampla reflexão sobre a música no Brasil e para dar visibilidade aos promissores trabalhos das novas gerações de pesquisadoras(es).

Mônica Vermes (ANPPOM/UFES)

Marcos Holler (UDESC)

Organização geral da série *Histórias das Músicas no Brasil*

Vitória/Florianópolis, outubro de 2023