

**Bandas Militares no Brasil: difusão e organização
entre 1808-1889**

Fernando Pereira Binder

VOLUME I

São Paulo

- Setembro de 2006 -

Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889

Fernando Pereira Binder

VOLUME I

(Texto)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, como exigência parcial para a obtenção do título de mestre.

ORIENTADOR:
Prof. Dr. Paulo Castagna

São Paulo

- Setembro de 2006 -

A Cecília & Valerie

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas colaboraram para que esta fosse feita, fornecendo informações, livros, partituras, documentos, artigos, trabalho e amizade. Agradeço a todos que despenderam comigo um bem valioso e irrecuperável: o tempo.

Aos professores Paulo Castagna e Alberto Ikeda pela orientação e auxílio deste os primeiros esboços desta pesquisa; agradeço por acreditarem em mim e em meu trabalho, agradeço às críticas, nem sempre boas mas sempre sinceras.

Ao colega e amigo Marcelo Hazan pelo incentivo, pelas sugestões no trabalho e pela meticulosa revisão final nos manuscritos. Agradeço também a ele e a Catherine Hazan pelo auxílio no Rio de Janeiro.

A José Reinaldo de Lima Lopes, Paulo Henrique Martinez, Hendrik Kraay e Jaelson Bitran Trindade pelas sugestões e esclarecimentos sobre algumas questões historiográficas.

A Luís Miguel Correia, António Jorge Marques, Sérgio Dias, André Guerra Cotta, Lucas Robatto, Adriano de Castro Meyer, Pablo Sotuyo Blanco, Mary Angela BIASON, Carlos Eduardo de Souza, Rogério Budasz e Gerson Tung pela presteza e generosidade em ceder-me informações.

Júlio Neuparth & família pelo auxílio na publicação da biografia de Erdmann Neuparth.

A Douglas Fábio Ferreira e Fábio Garboggini pela ajuda com as leis e partituras.

Aos colegas de mestrado Áurea Demaria Silva, Matheus “Tadeu” Bitondi, Alicia Cupani, Chiquinho de Assis pela companhia e amizade.

A Rosângela, Thaís, Carlão, Expedito e demais funcionários do IA que sempre me ajudaram nestes dois anos.

À FAPESP que financiou esta pesquisa em suas duas fases: em 2002, com bolsa de iniciação científica; 2004-2006, com bolsa de mestrado.

RESUMO

Esta dissertação estuda a atuação das bandas militares no Brasil durante o período monárquico (1808-1889). O objetivo principal é esclarecer o papel destes conjuntos na difusão das práticas e repertórios associados a este tradicional veículo: a banda de música. A hipótese é que as bandas militares tiveram duas funções: simbólica, enquanto brasão sonoro da monarquia brasileira, e infra-estrutural, subministrando à sociedade civil os elementos necessários a esta prática musical. Fontes de diversos tipos foram consultadas: registros oficiais, legislação administrativa, relatos de cronistas e viajantes, documentação iconográfica e o repertório musical para banda. Primeiramente este trabalho procura definir o que era uma banda de música no início do século XIX e as razões pelas quais estes conjuntos foram introduzidos no exército. Em seguida, investiga como era a participação das bandas militares em festas e cerimônias oficiais, no Rio de Janeiro e em outras partes do Brasil. Por último analisa em termos estatísticos e conceituais a legislação administrativa produzida pelo exército relativo às bandas militares. As evidências sugerem que as bandas de música foram introduzidas no exército luso-brasileiro na passagem do século XVIII para o XIX, como parte de uma cultura aristocrática na qual se inscrevia a oficialidade. As bandas militares pontuaram as festas reais e oficiais em vários momentos, ocasiões que não dispensavam de considerável pompa oficial. A partir de 1840 bandas militares tornaram-se mais comuns, devido à expansão do exército e pelo surgimento de outras corporações militares, como a Guarda Nacional e as Polícias Militares provinciais, que também equiparam seus quadros com bandas de música. Tais bandas intensificaram a ocupação das ruas e praças em outras ocasiões, além das festas e desfiles oficiais. Essa atuação constante e diversificada contribuiu para a vinculação da banda de música a traços militares, como repertório, uniforme e instrumentação. A dissertação inclui a edição de cinco obras representativas.

Palavras-chave: banda de música, banda militar, festas reais, música cívica, música militar.

Área de conhecimento: Música - Instrumentação Musical.

ABSTRACT

This dissertation studies the activities of military bands in Brazil during the monarchic period (1808-1889). The main objective is to elucidate the role of these groups in the establishment of repertoire and performance practices associated with this traditional ensemble: the wind band. My hypothesis is that military bands had both a symbolic role, serving as a sort of sonorous "coat of arms" for the Brazilian monarchy, as well as a structural role, providing the civil society with the elements necessary for the development of this variety of musical practice. My research included several types of resources: official registries, administrative legislation, chronicles of traveling reporters, iconographic documentation and band repertoire. First, I describe the composition of the bands at the beginning of the Nineteenth Century and the reasons for which these groups were introduced into the army. Second, I investigate the manner in which the military bands participated in festivities and official ceremonies in Rio de Janeiro and other places in Brazil. Finally, I present a conceptual and statistic analysis of the administrative legislation concerning the military bands. Evidence suggests that bands were introduced into the Portuguese-Brazilian army sometime around the end of the Eighteenth century as part of an aristocratic culture, which included military officials. The military bands participated in occasions that required considerable official pomp, such as royal and official ceremonies and festivities. From 1840 on the military bands became more common due the increasing size of the army and the formation of new military corps such as National Guard and the provincial military police, which also included bands in their ranks. Besides performing at official parades and festivities, these bands also performed in streets, parks and other public places. These constant and diversified activities contributed to the formation of the wind bands, which retain some of the same characteristics as the military bands, such as repertoire, uniforms and instrumentation. I also edited five representative works which are included in this dissertation.

Keywords: wind band, military band, official festivities, civic music, military music.

SUMÁRIO DO VOLUME I

ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS

| | |
|--|----|
| Exemplo musical 1: dom Pedro I, <i>Hino</i> , (folha 1, recto, compassos 1 a 2) | 33 |
| Exemplo musical 2: Sigismund von Neukomm, <i>Hino Marcial</i> cantado no enforcamento dos condenados à morte em razão da Revolução Pernambucana, 1817 | 65 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1: Música do 1º regimento da Armada Real Portuguesa em 1793..... | 22 |
| Figura 2: Decreto de 20 de agosto de 1802 especificando a formação instrumental das bandas de música para o exército português | 23 |
| Figura 3: Música a bordo do <i>Áustria</i> por T. Ender | 57 |
| Figura 4: O festivo desembarque da princesa Leopoldina no dia 06 de novembro de 1817, por F. Frühbeck | 57 |
| Figura 5: O desembarque no Rio de Janeiro, por F. Frühbeck | 58 |
| Figura 6: Desembarque da princesa Leopoldina no Arsenal Real da Marinha, por T. M. H. Taunay .. | 58 |
| Figura 7: Estátua de São Jorge e seu cortejo precedendo a procissão do Corpo de Deus, por J. B. Debret..... | 59 |
| Figura 8: Bando que anunciou a coroação de dom Pedro I, por J. B. Debret. | 59 |
| Figura 9: Aclamação de dom João VI, por J. B. Debret..... | 60 |
| Figura 10: Chameleiros anunciando dom Pedro II na Abertura da Assembléia..... | 60 |
| Figura 11: Bandas de negros no Vale do Paraíba | 81 |
| Figura 12: Uniformes dos músicos do 2º batalhão de infantaria, 1850 | 81 |
| Figura 13: Banda São Benedito em Botucatu (SP) em 1915..... | 82 |
| Figura 14: Anúncio de instrumentos no <i>Almanaque Laemmert</i> em 1849..... | 82 |
| Figura 15: Decreto nº7685 de 06 de março de 1880 regulamentando o funcionamento do <i>Conselho de Fornecimento</i> | 96 |

ÍNDICE DE TABELAS

| | |
|--|-----|
| Tabela 1: Média e Taxa de Crescimento dos textos nos 7 períodos considerados..... | 97 |
| Tabela 2: Média das séries do Grupo Banda. | 98 |
| Tabela 3: Aumento no número de componentes conforme o decreto de 11 de dezembro de 1811 .. | 101 |
| Tabela 4: Distribuição no número de componentes nas bandas do exército..... | 101 |
| Tabela 5: Média das séries do Grupo Músico | 105 |
| Tabela 7: Hierarquia entre os músicos segundo instrumentos | 108 |
| Tabela 8: Soldos dos músicos registrados nas coleções de leis brasileiras e portuguesas, em réis .. | 113 |

| | |
|--|-----|
| Tabela 8: Instrumentos de música a ser utilizados pelas bandas do exército em 1848 | 122 |
| Tabela 9: Instrumentos a serem distribuídas para as bandas de música do exército segundo o decreto n.5352 de 23 de julho 1873. | 123 |

ÍNDICE DE QUADROS

| | |
|---|-----|
| Quadro 1: Formações instrumentais de bandas luso-brasileiras e portuguesas entre 1793-1825 | 32 |
| Quadro 2: Músicos que acompanharam a princesa Leopoldina em 1817..... | 40 |
| Quadro 3: Instruções para a presença de bandas militares no <i>Livro de Ordens do Dia</i> da Guarda da Polícia do Rio de Janeiro | 45 |
| Quadro 4: Dias de gala segundo o Aviso de 07 de março de 1825..... | 55 |
| Quadro 5: Integrantes da banda do 2º batalhão de caçadores em 1837 | 70 |
| Quadro 6: Ano da criação de bandas das Polícias Militares em alguns estados brasileiros..... | 76 |
| Quadro 7: Grupos e séries criados para a análise da legislação administrativa sobre bandas de música do exército | 91 |
| Quadro 8: Periodização adotada para a análise da legislação administrativa | 92 |
| Quadro 9: Hierarquia de oficiais, oficiais inferiores e praças no exército imperial brasileiro | 105 |
| Quadro 10: Função musical dos instrumentos prescritos pelo decretos de 1802 e 1817 | 122 |

ÍNDICE DE GRÁFICOS

| | |
|--|----|
| Gráfico 1: Distribuição por Diplomas dos textos coletados nas coleções de lei..... | 89 |
| Gráfico 2: Grupo Abordagem, séries Prioritário e Colateral, Média da Série, Média Final da Série e Média de Textos por período. | 95 |
| Gráfico 3: Quantidade de textos publicados nos grupo de séries <i>Banda, Músico e Infra-estrutura</i> em função do grupo <i>Abordagem</i> | 98 |

ABREVIações

| |
|---|
| ANRJ – Arquivo Nacional do Rio de Janeiro (RJ) |
| CCLB – Coletânea da Coleção de Leis do Brasil (Anexos 2 e 3) |
| CCLPT – Coletânea de Coleção de Leis de Portugal (Anexo 4) |
| MIOP – Museu da Inconfidência, Ouro Preto (MG) |
| ACMSP – Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (SP) |
| DPESN – Fundo Decretos do Poder Executivo Sem Número, Arquivo Nacional do Rio de Janeiro (RJ) |
| AHEX – Arquivo Histórico do Exército (Rio de Janeiro, RJ) |
| ODPC – Livro de Ordens do Dia da Polícia da Corte, Arquivo Nacional do Rio de Janeiro (RJ). |

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Introdução..... | 8 |
| 1. Bandas de música luso-brasileiras: revisão de conceitos a partir de formações instrumentais entre 1793-1826 | 13 |
| 1.1 Instrumental europeu, transformações e classificações: bandas de oboé, harmonia e bandas mistas..... | 14 |
| 1.2 Bandas de música em Portugal..... | 18 |
| 1.3 Bandas de música no Brasil..... | 24 |
| 2. Bandas militares: os brasões sonoros da aristocracia..... | 34 |
| 2.1 Ordem na festa: bandas militares e música nas ruas da corte entre 1808 a 1818..... | 43 |
| 2.2 Ecos de ordem: bandas e festa nas províncias | 61 |
| 2.3 O <i>éthos</i> militar..... | 77 |
| 3. Direito, legislação administrativa e história serial: considerações para a análise dos textos das coleções de leis..... | 83 |
| 3.1 A criação da série: a escolha dos elementos..... | 86 |
| 3.2 Séries e grupos..... | 90 |
| 3.3 Procedimentos estatísticos..... | 92 |
| 4. As bandas do exército nas Coleções de Leis entre 1808 e 1889..... | 94 |
| 4.1 Grupo Abordagem | 94 |
| 4.2 Grupo Banda | 97 |
| 4.2.1 O tamanho das bandas..... | 99 |
| 4.2.2 Quem pode ter banda de música..... | 102 |
| 4.3 Grupo Músico | 104 |
| 4.3.1 Engajamento dos músicos: mestres, músicos e aprendizes..... | 105 |
| 4.3.2 A remuneração dos músicos | 110 |
| 4.3.3 Arrecadação de fundos e contabilidade | 113 |
| 4.3.4 O ensino musical no exército..... | 117 |
| 4.3.5 Instrumental | 120 |
| 4.3.6 Fardamento..... | 124 |
| Conclusões..... | 125 |
| Bibliografia do volume I..... | 127 |

SUMÁRIO DO VOLUME II

ÍNDICE DE QUADROS

| | |
|--|----|
| Quadro 1: Gêneros em Mercedes Moura Reis (1952)..... | 3 |
| Quadro 2: Atualização da nomenclatura do Hino Patriótico de Marcos Portugal..... | 10 |
| Quadro 3: Atualização da nomenclatura do Marcha Triunfal de Sigismund Neukomm | 10 |

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Introdução..... | 2 |
| 1. Normas editoriais | 5 |
| 1.1 Convenções de grafia musical | 5 |
| 2. Obras Editadas..... | 6 |
| 2.1 Marcha em Sol, [Francisco Gomes da Rocha, (1746? - 1808)?]..... | 6 |
| 2.2 Hino Patriótico da Nação Portuguesa, Marcos Portugal (1762 - 1830) | 7 |
| 2.3 Marcha Triunfal, Sigismund Ritter von Neukomm (1778 - 1855) | 10 |
| 2.4 Hino Militar, João Martins de Souza..... | 11 |
| 2.5 Pavilhão Brasileiro - Anacleto de Medeiros (1866 - 1907) | 11 |
| 3. Partituras | 13 |
| 3.1 Marcha em Sol, [Francisco Gomes da Rocha?], (1746? - 1808)..... | 14 |
| 3.2 Hino Patriótico da Nação Portuguesa, Marcos Portugal (1762 - 1830) | 15 |
| 3.3 Marcha Triunfal, Sigismund Ritter von Neukomm (1778 - 1855) | 28 |
| 3.4 Hino Militar, João Martins de Souza..... | 55 |
| 3.5 Pavilhão Brasileiro - Anacleto de Medeiros (1866 - 1907) | 67 |
| 4. Aparato Crítico | 80 |
| 4.1 Marcha em sol, [Francisco Gomes da Rocha?] | 80 |
| 4.2 Hino Patriótico da Nação Portuguesa, Marcos Portugal | 80 |
| 4.3 Marcha Triunfal, Sigismund Ritter von Neukomm..... | 81 |
| 4.4 Hino Marcial, João Martins de Souza..... | 84 |
| 4.5 Pavilhão Brasileiro, Anacleto de Medeiros..... | 84 |
| Bibliografia do volume II..... | 86 |

SUMÁRIO DO VOLUME III

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Introdução..... | 2 |
| Anexo 1 - Transcrição das Ordens do Dia da Guarda Real da Polícia Militar da Corte, 1809 – 1817.. | 3 |
| Anexo 2 - Coletânea de textos sobre bandas no exército nas coleções de leis brasileiras (texto completo em CD-ROM)..... | 15 |
| Anexo 3 - Coletânea de textos sobre bandas no exército nas coleções de leis brasileiras (extrato em papel)..... | 17 |
| 1.1 Índice da Coletânea das Celeção de Leis do Brasil..... | 18 |
| Anexo 4 - Coletânea de textos sobre bandas no exército nas coleções de leis portuguesas..... | 123 |
| Anexo 5 – Análise da legislação: tabelamento e gráficos..... | 157 |
| 1.2 Tabelamento das Leis | 158 |
| 1.3 Estatísticas Finais | 165 |

INTRODUÇÃO

A banda de música foi uma das instituições musicais mais presentes e populares no Brasil durante o século XIX, contribuindo para a formação de músicos para as orquestras (SALLES, 1985, p. 11) e para evolução de gêneros musicais em voga no período (DUPRAT, 1988, p. 6).

Genericamente, banda é um conjunto musical formado por instrumentos de sopro e percussão. Sua instrumentação moderna começou a se estruturar na França quando Jean Baptiste Lully (1632-1687), no reinado de Luís XIV (1638-1715), substituiu por oboés e fagotes as antigas charamelas e dulcianas. Nesta época, as bandas de música atuavam basicamente nas cortes e nas igrejas da elite aristocrata, sem a conotação de conjunto popular que possui hoje.

A popularização das bandas de música na Inglaterra iniciou-se entre 1830 e 1850, quando ocorreu o que Trevor Herbert qualifica como uma das mais notáveis mudanças sociológicas que ocorreram na história da música: o engajamento das massas de trabalhadores comuns como ouvintes e executantes de instrumentos de metal (HERBERT, 1997, p. 177). Para Herbert, a popularização das bandas na Inglaterra deveu-se a diversos fatores. Um deles foi a criação e adaptação das válvulas aos instrumentos de metal, tornando-os mais fáceis de se aprender e tocar. Outro fator importante foi o desenvolvimento de novos métodos industriais de manufatura; com isso os instrumentos passaram a ser produzidos em grandes quantidades e podiam ser vendidos a preços baixos e acessíveis às classes populares. A urbanização, já iniciada na Inglaterra, também ajudou a popularização das bandas, pois criou uma nova idéia de comunidade e um novo mercado para os fabricantes e comerciantes dos instrumentos musicais. Também contribuiu para a popularização da *brass band*, a típica formação inglesa da segunda metade do século XIX, o estímulo à prática musical das classes inferiores, emanado de alguns setores da sociedade inglesa, que consideravam a música uma recreação racional e propiciadora de desenvolvimento moral. Além disso, as bandas também eram promovidas por novas estratégias comerciais: além da propaganda, a venda a prazo permitia o acesso de pessoas com poucos recursos aos instrumentos musicais. O ápice desse processo foi o surgimento de competições entre *brass bands* em 1852. Estas competições públicas, comercialmente

criadas e gerenciadas, tornaram-se muitos populares; nelas o espetáculo não era apenas o concerto musical, mas a disputa das bandas que competiam entre si por prêmios (HERBERT, 1997, p. 177-180).

Vicente Salles foi um dos poucos musicólogos brasileiros que estudou com mais interesse a história das bandas brasileiras. Para ele, as formações “modernas” começaram a ser introduzidas no Brasil a partir de 1808, com a transferência da corte portuguesa ao Rio de Janeiro:

O grande impulso dado à formação das bandas militares no Brasil começou, como vimos, com a transmigração da corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Mas a banda da Brigada Real trazida por D. João VI, em 1808, ainda era arcaica. Em Portugal, a banda de música começou a se modernizar somente em 1814, quando seus soldados regressaram da guerra peninsular, trazendo brilhantes bandas de música, onde predominavam executantes contratados, principalmente espanhóis e alemães [...]. A música militar claramente aparecida em bases orgânicas, na metrópole, em 1814, forneceria o modelo para a formação das bandas civis (SALLES, 1985, p. 20).

Embora considerasse a banda da Brigada Real “arcaica” em comparação aos modelos que emergiram em Portugal a partir de 1814, Salles ainda considerava que este conjunto representava um avanço sobre os modelos brasileiros - as “*primitivas, deficientes e imperfeitas bandas de pífanos, charamelas, trombetas, cornetas e tambores*” (1985, p. 18) ou, nas palavras de José Ramos Tinhorão, a “*confusa formação de músicos tocadores de charamelas, caixas e trombetas vindas dos primeiros séculos da colonização*” (1976, p. 89). Contrasta-se o teor pejorativo destas considerações com o tom saudosista do comentário do padre José Diniz, quando ele constatou o desaparecimento, em algumas festas religiosas do Recife, “*dos trombeteiros e cornetas, dos timbaleiros e das velhas e queridas charamelas*” substituídas pelas “*músicas dos regimentos*” na segunda década do século XIX (1979, p. 108).

Salles não define qual seria a “formação arcaica” da banda da Brigada Real, nem tampouco explicita os critérios utilizados para atribuir imperfeição aos outros conjuntos. Já a “confusão” a que se refere Tinhorão origina-se mais na incapacidade moderna em entender como os conjuntos antigos eram organizados. Isso tem várias causas: a indiferença dos musicólogos brasileiros com história dos conjuntos e instrumentos de sopro, a desatenção dada à literatura organológica, uma carência

enorme de estudos aprofundados sobre bandas, seus instrumentos e seu repertório, principalmente no período anterior a 1870. Tal situação produziu vários equívocos, como o de Tinhorão, que em capítulo intitulado “As bandas de músicas das fazendas” utiliza como exemplos conjuntos constituídos por coro e orquestra (1975, p. 71-91).

Muitos autores vinculam o surgimento das bandas civis à formação das bandas militares, entre eles Vicente Salles, conforme a citação transcrita acima. Assim, o objetivo desta dissertação é esclarecer a função das bandas militares no processo de difusão das bandas de música no Brasil. A hipótese é que as bandas militares tiveram duas dimensões distintas: uma de caráter simbólico e, outro, infra-estrutural.

Bandas militares muitas vezes tomavam parte das festas oficiais da monarquia luso-brasileira, tanto em honra à família real e imperial - aniversários, noivados, casamentos, batizados etc - quanto por razões de Estado - aclamações, vitórias militares e celebrações cívico-políticas em geral. Esta exposição freqüente teria favorecido a divulgação deste tipo característico de conjunto instrumental - a banda de música - como um importante elemento simbólico na representação monárquica.

Esta abordagem se inspira no estudo de Lílian Schwarcz (1998) sobre a representação de dom Pedro II, apresentada no livro *As Barbas do Imperador*. Neste trabalho a autora demonstra como a imagem do imperador serviu à criação de símbolos e rituais de afirmação do poder central imperial e à construção de uma representação nacional. Sob este ótica, pretendo situar as bandas de música militar como um dos elementos sonoros das cerimônias e rituais do poder monárquico e analisar sua difusão como parte das re-apropriações destes símbolos de poder. Em relatos de cronistas, viajantes, documentos oficiais e outras fontes bibliográficas examinei a atuação das bandas militares em quatro festas importantes ocorridas no Rio de Janeiro entre 1808 a 1818: o desembarque da família real, em 1808; o casamento da princesa Maria Teresa, em 1810; a recepção à princesa Leopoldina, em 1817; e a coroação de dom João VI, em 1818. Posteriormente investiguei a comemoração de ocasiões semelhantes em outros pontos do país por meio de relatos, crônicas e histórias das músicas regionais com o objetivo de comparar estes dois pólos: corte e província.

Por outro lado, a criação e manutenção das bandas militares subministraram à sociedade civil os elementos necessários para a atuação deste tipo de conjunto: fornecendo instrumentos, músicos, repertório e ensino (KIEFER, 1997, p. 17). Este aspecto infra-estrutural foi enfocado através da

análise da legislação administrativa. Embora esta legislação venha sendo recorrentemente utilizada como fonte para a história das bandas, ela ainda não havia sido objeto de um estudo sistemático. Entre os anos de 1808 e 1889, coletei 93 textos relativos às bandas de música do exército, apresentados nos anexos 2 e 3. A partir desta documentação foi possível conhecer como as bandas militares se organizaram durante o período em questão.

Em torno a estes dois eixos, esta dissertação foi organizada em quatro capítulos. No primeiro, caracterizo meu objeto de estudo - banda de música - como um objeto histórico, sujeito a variações e transformações no tempo. Conjuntos de instrumentos de sopro e percussão são muito antigos, com funções, repertório e formações variando no tempo e no espaço, aspectos freqüentemente desconsiderados na bibliografia brasileira. Através do critério de formação instrumental e de modelos de bandas definidos para a Europa Central em Camus (1976) e Polk ([2001]) estudo a variação dos modelos brasileiros, re-avaliando o processo de introdução das bandas de música no exército luso-brasileiro na passagem do século XVIII para o XIX. Este capítulo é complementado no volume II, com edições de cinco obras escritas para banda, em período representativo ao tratado nesta dissertação.

No segundo capítulo, abordo a atuação das bandas militares nas festas reais selecionadas. Através dos relatos de cronistas, viajantes e documentos oficiais identifico algumas das bandas militares que estiveram à disposição da corte joanina para, em seguida, situá-las no desenrolar das quatro festas. O mesmo procedimento foi feito para cerimônias análogas, comemoradas em diferentes partes do Brasil. Destas observações, verifico a existência de um *éthos* militar que as bandas de música oitocentistas herdaram e re-utilizaram.

Uma versão condensada dos capítulos 1 e 2 foi publicada nos Anais do IV Encontro de Musicologia Histórica (BINDER, 2006a).

No terceiro capítulo, proponho uma maneira para estudar a legislação administrativa coletada. Partindo da abordagem proposta por Paulo Henrique Martinez (2003) para o uso da documentação administrativa e dos procedimentos da história serial descritos por Flamarion Cardoso (1983), desenvolvi um método de análise que possibilitou traçar a linha de atuação do Estado Imperial brasileiro relativamente às bandas militares: a criação de séries baseadas nos temas registrados na legislação e seu tratamento estatístico.

No capítulo 4, apresento a análise da legislação coletada através do método desenvolvido no capítulo 3. Estudo a atuação do Ministério da Guerra desde 1808 até a proclamação da república na criação e manutenção da estrutura e dos regulamentos relativos às bandas de música das diversas unidades militares.

1. BANDAS DE MÚSICA LUÇO-BRASILEIRAS: REVISÃO DE CONCEITOS A PARTIR DE FORMAÇÕES INSTRUMENTAIS ENTRE 1793-1826

O dicionário musical *New Grove II* traz duas definições para o termo banda: a primeira refere-se a praticamente qualquer conjunto de instrumentos musicais. A segunda define um grupo de músicos que executam combinações de instrumentos de sopro e percussão; ou ainda madeiras, metais e percussão (POLK, [2001], p. inum.). Esta acepção, mais detalhada que a primeira, ainda diz o seguinte:

Na Europa, a banda de sopros e percussão é descendente dos grupos 'altos' ou 'fortes' do período medieval e dos *civic waiters*, ou *Stadtpfeifer*, que geralmente se apresentavam ao ar-livre e por isso usavam instrumentos de metal muito sonoros e percussão. As bandas eram freqüentemente móveis, tinham um apelo popular (elas executavam formas mais ligeiras de música, freqüentemente para uma audiência não paga; desta maneira elas também serviram como importante ferramenta de propaganda, ou ao menos ajudavam em promover um fervor nacionalista ou patriótico), e eram freqüentemente associadas com tarefas civis e militares e, por isso, uniformizadas. A orquestra, por outro lado, é descendente dos instrumentos 'baixos' ou 'suaves' (cordas e instrumentos de sopro mais suaves), que se apresentavam em ambientes fechados. Era originalmente associada com a igreja ou à nobreza e, posteriormente, a concertos formais de música mais 'séria' ou sofisticada para audiências pagantes (POLK, [2001], p. inum., tradução minha).¹

Uma peculiaridade do termo banda é a certa raridade em encontrá-lo sozinho, desacompanhado. Quase sempre, ao lado de banda existe um adjetivo ou locução adjetiva: banda civil, banda militar, banda religiosa, banda processional, banda de palco, banda fora de palco, banda de marchar, banda de *rock*, banda de pagode, banda de axé, banda *country* etc. Esta grande diversidade de usos e termos complica o trabalho do pesquisador, principalmente para fins de classificação. O *New Grove II* apresenta três critérios para isto: função, formação, estilo ou gênero musical.

¹ *In Europe the wind and percussion band is descended from the 'high' or 'loud' groups of the medieval period and from the civic waits or the Stadtpfeifer, who generally performed outdoors and therefore used predominantly loud brass and percussion instruments. Bands were often mobile, had a vernacular appeal (they usually performed lighter forms of music, often to a non-paying audience; as such they have also served as useful propaganda tools, or at least assisted in promoting nationalistic or patriotic fervour), and were often associated with specific military or civic duties and were thus uniformed. The Orchestra, on the other hand, is descended from the medieval 'low' or 'soft' instruments (strings and softer wind instruments), and usually plays indoors. It was originally associated with the church or the nobility, and later with formal concerts of more 'serious' and sophisticated music for which audiences paid.*

Na historiografia musical brasileira predomina uma classificação que discrimina as bandas em civis e militares. A predominância desta abordagem, que pode ser descrita como funcionalista, dificulta a compreensão de outros aspectos importantes sobre esta prática musical e as sociedades nas quais estes grupos atuaram. O estudo das formações instrumentais é um dos aspectos que tal abordagem ajuda a ocultar. Além disso, ou por causa disso, é comum colocar-se sob um mesmo “guarda-chuva” desde conjuntos de chameleiros setecentistas até bandas militares republicanas. Mesmo em trabalhos onde os instrumentos são claramente identificados, o caráter dado é meramente quantitativo ou informativo, quase uma curiosidade. Muitas vezes os nomes dos instrumentos são automaticamente modernizados, dando-se pouca atenção às diferenças entre a nomenclatura atual e as antigas, bem como seus significados históricos e organológicos. Um exemplo disto é o que acontece aos termos pistões, cornetas e suas variantes, indicações quase sempre interpretadas como trompetes, desconsiderando a enorme variedade de instrumentos e nomenclaturas em uso no século XIX (ver BINDER, CASTAGNA, 2005). Desta forma, o desconhecimento ou a desatenção aos instrumentos das bandas europeias, e suas diferentes combinações, constituem empecilho a uma compreensão das formações instrumentais que existiram no Brasil e em Portugal, e como elas se modificaram.

1.1 Instrumental europeu, transformações e classificações: bandas de oboé, harmonia e bandas mistas

Apresento aqui um exame bastante sucinto, embora necessário, da instrumentação utilizada nos países de tradição austro-germânica e francesa desde a segunda metade do século XVII até o início do século XIX. As classificações apresentadas não devem ser consideradas herméticas e/ou mutuamente exclusivas que, desta forma, refletiriam mais o critério de classificação empregado do que as características próprias das bandas.

Um exemplo claro das dificuldades metodológicas que a nomenclatura apresenta aparece na locução adjetiva banda militar. Segundo Polk, esta expressão surgiu no final do século XVIII para designar uma banda regimental que consistia de instrumentos de madeiras, metais e percussão. No século XIX a expressão popularizou-se em referência a bandas que tinham funções militares

específicas e eram mantidas por instituições ou oficiais militares ou um conjunto com certa formação instrumental sem vínculos ou tarefas militares. Na linguagem moderna, Polk desaprova o uso da locução banda militar para tais conjuntos, recomendando o uso de bandas de sopros mistas; para a autora, o uso de banda militar deve ser reservado aos conjuntos mantidos por instituições militares ([2001], p. inum.).

Se, por um lado, o critério classificatório de constituição instrumental evita certas ambigüidades, por outro encobre indícios históricos e sociológicos que podem revelar aspectos importantes para o estudo do passado destes conjuntos, como mostraremos no capítulo 2.

Segundo Camus (1976, p. 3), a música dentro das forças armadas possui quatro funções inter-relacionadas: a) desenvolver o espírito de corpo e o moral da tropa, b) auxiliar nas tarefas de campo, c) prover com música cerimônias militares e d) prover com música atividades sociais e recreativas. Camus também distingue em dois os conjuntos musicais dentro dos exércitos: *field music* e *band of music*, grupos que, já no século XVIII, “possuíam sua própria organização, tradição e repertório. Estes conjuntos existiam simultaneamente e no final do século eram freqüentemente combinados em ocasiões especiais” (1976, p. 6, tradução minha).² Estes dois conjuntos serão denominados, nesta dissertação, por banda marcial e banda de música, respectivamente.

A banda marcial executava principalmente música funcional para tarefas de campo - conduzir sinais e ordens, auxiliar a manutenção da cadência da marcha e os movimentos da tropa -, além de tomar parte nas cerimônias militares, como paradas e formaturas (CAMUS, 1976, p. 4). A banda de música também participava das cerimônias militares e provia com música as atividades sociais, recreativas.

Foi no reinado de Luis XIV (1638-1715) que surgiu o modelo de banda do qual se derivaram os padrões instrumentais posteriores utilizados em boa parte da Europa. Na corte real francesa, os *ensembles* formados por instrumentos da família dos oboés, substituíram as charamelas e baixões do modelo alemão. A banda dos *Guardas Dragões de Brandemburgo*, por exemplo, era composta por

² *There were throughout the [18th] century two distinct types of music that had their own organization, traditions and repertoire. These existed simultaneously and by the end of the century were often combined for special occasions.*

duas charamelas soprano e uma tenor, baixão e tambores. Esta formação ficou conhecida por *Alta-Kapelle*, ou *Alta Musique* e foi muito popular na Europa entre os séculos XIV a XVI. O novo conjunto, inicialmente implementado por Batispte Lully na corte francesa era formado por três oboés, baixão ou fagote e tambor. Haendel escreveu música para esta formação, sua *Grand Overture of Warlike Instruments*, ou *Música para Fogos de Artifício* (1749) utiliza uma versão expandida deste modelo, ao qual foi adicionado tímpanos (POLK, [2001], p. inum.).

Entre 1743 e 1762 ocorreu a transição da banda de oboés para o conjunto conhecido como *harmoniemusik*, ou banda de harmonia, como chamarei aqui, com a fixação de um par de trompas, a diminuição de três para dois oboés e o emprego de clarinetes e flautas, adicionados ou em substituição aos oboés. As combinações mais freqüentes para este tipo de conjunto eram “*pares de oboés, trompas e fagotes; pares de clarinetes, trompas e fagotes; pares de oboés, clarinetes, trompas e fagotes*” (CAMUS, 1976, p. 29, tradução minha).³ As bandas de harmonia se disseminaram entre a aristocracia européia tendo como principal modelo o conjunto da corte vienense do imperador José I que, em 1782, reuniu os melhores instrumentistas de sua corte em seu conjunto (HELLYER, [2001], p. inum.). Camus destaca o fato que “*devido ao pequeno número de partes, de cinco a oito, muita música escrita para esta formação é considerada música de câmara, ignorando-se seu significado militar*” (1976, p. 29, tradução minha).⁴ Na verdade, a jornada dupla era muito comum aos músicos das bandas de oboés e harmonia:

A partir do final do século XVII as bandas de oboé freqüentemente tinham jornada dupla, tocando música militar e em celebrações ao ar livre, conforme o exigido. Também tocavam em ambientes fechados para eventos de corte, como conjuntos independentes ou como parte de uma orquestra. Os oito oboés dos Mosqueteiros tocavam para divertimentos, festas aquáticas, bailes e outros eventos da corte francesa. Dois trompistas nomeados para a corte de Württemberg em 1713 eram requeridos tanto na orquestra como na banda regimental. Quando o Tratado de Utrecht trouxe paz em 1713, as bandas foram empregadas em batismos, bailes, serviços religiosos e carnavalescos, e acompanhavam os membros da família real em suas viagens. Mais tarde, os contratos para os instrumentistas de sopro admitidos pela corte de Esterházy em 1761 indicam que eles também executavam tanto serviços militares como na corte. Foi a partir destes grupos que as “harmonias” se desenvolveram;

³ [...] pair of oboes, horns, and bassons; pair of clarinetsm horns, and bassons; pair of oboes, clarinets, horns, and bassons.

⁴ Because of this small number of parts, from five to eight, is has been assumed that the music written for these combinations was chamber music, and their military significance has been ignored.

o termo era aplicado tanto aos grupos de instrumentos de sopro empregados pela aristocracia (e outros) como para pequenas bandas militares (POLK, [2001], p. inum., tradução minha).⁵

As bandas de oboés e harmonia demonstram as dificuldades que classificações rígidas podem provocar, onde torna-se obscura “*a linha entre a música militar e a música civil ao ar-livre, como as serenatas, cassações e divertimentos*” (CAMUS, 1976, p. 30, tradução minha).⁶ Exemplos conhecidos de música para as bandas de harmonia são os divertimentos e serenatas para instrumentos de sopro de Wolfgang Amadeus Mozart.

Influenciadas pela moda turca que se espalhou pela Europa no século XVIII, as bandas de harmonia agregaram instrumentos de percussão aos sopros, provocando uma nova transformação no instrumental. No início, a “música turca” ou “janízara” poderia significar qualquer instrumento de percussão tomado de empréstimo aos janízaros (nome dado às tropas de elite dos sultões otomanos), mas “*ao final do século isto tinha se estandardizado em referência ao uso de bumbos, pratos, tamborim e triângulo*” (CAMUS, 1976, p. 36, tradução minha).⁷

Para equilibrar a sonoridade do conjunto, afetada pela introdução da percussão, o número de clarinetes foi aumentado, flautins, requintas e trombones também foram adicionados. Esta formação foi denominada como banda mista ou militar; mista em referência aos diferentes tipos de instrumentos, madeiras, metais e percussão; militar devido à importância das bandas militares para sua padronização, embora ainda existissem conjuntos nesta configuração que não pertenciam ou mantidas por instituições ou oficiais militares. Este padrão e suas variações foram adotados em muitos lugares até meados do século XIX, antes da revolução provocada pela introdução dos instrumentos de válvulas e pistões nas bandas:

⁵ *From the end of the 17th century bands of hautbois often did double duty, playing military music and for outdoor festivals as required, but also playing indoors for court events, either as an independent ensemble or as part of an orchestra. The eight hautbois of the Mousquetaires played for divertissements, water parties, balls and other events at the French court. Two horn players appointed to the Württemberg court in 1713 were expected to play both in the orchestra and in the regimental band. When the Treaty of Utrecht brought peace in 1713, the band was employed for baptisms, balls, church services and carnival, and accompanied members of the royal family on their travels. Later in the century, contracts for the wind players hired by the Esterházy court in 1761 indicate that they too performed both military and court duty. It was from such groups that the 'Harmonien' developed; the term was applied both to groups of wind instruments employed by the aristocracy (and others) and to small military bands.*

⁶ *The line between military music and outdoor civilian music as the serenades, cassations and divertimenti have been called, is therefore obscured.*

Por volta de 1810 as maiores bandas militares européias tinham alcançado seu tamanho atual, tendo posteriormente aumentado o número de clarinetes e adicionado requintas e, na Alemanha, freqüentemente *cornos de basseto*; os instrumentos de metal incluíam normalmente trombones, ao passo que os pares extras de trompas e trompetes disponibilizavam diferentes [afinações]. Na Inglaterra, o serpente era reforçado por *bass horn* e, nas regiões alemãs, por contra-fagotes. Uma banda típica de infantaria francesa em 1809 consistia de flautim, requinta, seis a oito clarinetes em si bemol, dois fagotes, duas trompas, dois ou três trombones, um ou dois serpentes, caixa, bumbo, pratos e pavilhão chinês (crescente turco) (POLK, [2001], p. inum., tradução minha).⁸

1.2 Bandas de música em Portugal

Assim como o estudos da música religiosa dos séculos XVIII e XIX no Brasil pressupõe o exame do repertório português, o entendimento da história das bandas no Brasil, no mesmo período, também necessita considerar o desenvolvimento destes conjuntos em Portugal, caminho já apontado por Vicente Salles (1985, p. 18-20).

O militar português Raimundo José da Cunha Mattos (1776-1839) foi um dos primeiros autores a distinguir os dois tipos de conjuntos mencionados acima: a banda marcial e a banda de música. Mattos chama o primeiro tipo de instrumentos bélicos - tambores, cornetas e trombetas - responsáveis pela execução dos toques, sinais e comandos para a tropa, que ele classificou em três qualidades:

1º Toque de advertência, 2º Toque de execução, 3º Toque de continência: e por eles tão somente, e sem o socorro da voz dos chefes, se podem fazer todas as evoluções militares. Os principais toques são os seguintes: Alvorada – Chamada – Generala – Rebote – Missa – Rancho – Faxina – Assembléia – Ordem – Castigo – Recolher – Retreta - Rezar – Oficiais – Sargentos – Bandos – Tambores – Marchar em diferentes direções – Atenção, ou Advertência. Os tambores, cornetas e trombetas devem ser muito exercitados nestes toques; e os oficiais e soldados hão de estar com eles muito bem familiarizados para não confundirem os diversos mandamentos (1837-1846, p. 291-220, v. 3).

⁷ [...] by the end of the century it had been standardized into a reference to use of the bass drum, cymbals, tambourine, and triangle.

⁸ By about 1810 the larger European military bands had reached their present size, having further increased the number of clarinets and added small clarinets and in Germany often basset-horns; the brass instruments regularly included trombones while extra pairs of horns and trumpets made different crookings simultaneously available. In England the serpent was supported by the bass horn and in the German lands by the double bassoon. A typical French infantry band of 1809 consisted of piccolo, E clarinet, six to eight B clarinets, two bassoons, two horns, trumpet, two or three trombones, one or two serpents, side drum, bass drum, cymbals and pavillon chinois (Turkish crescent).

Os dicionários de música de Ernesto Vieira (1899), Pedro Sinzig (1959) e Tomas Borba (1956-1958) possuem o verbete banda marcial, sem explicitar as diferenças entre este conjunto e a banda de música. Escritores mais modernos como Brum ([1987?]) e Reis (1962) Almeida (1969) discriminam tais diferenças, chamando-os também por fanfarra ou bandas de tambores e cornetas. Nenhuma das duas edições da *Enciclopédia da Música Brasileira* possui verbetes para estes termos (MARCONDES, 1977, 1998).

Até o presente momento, o conjunto de sopros e percussão português melhor estudado é o conjunto de trompetistas da corte portuguesa que fazia parte da Charamela Real, instituição musical que atuou de ca.1454 até a segunda metade do século XIX. Além do conjunto de trompetes, cuja inclusão parece ter ocorrido em 1724,⁹ a Charamela Real também possuía uma banda de música. O trompetista e musicólogo Edward Tarr estudou alguns instrumentos e o repertório do corpo de trompetistas, ambos preservados no Museu dos Coches de Lisboa.¹⁰ Na primeira parte de seu estudo, Tarr discorre sobre a história da instituição e mostra que o termo *charamela* podia se referir tanto ao conjunto de trompetes como à banda de música:

Quanto ao significado geral da palavra, parece ter se referido desde o século XV ao conjunto de instrumentos de sopro livre da corte portuguesa e, por conseguinte, também à *Alta-Kapelle* composta por instrumentos de palheta dupla e trombones ou ao corpo de trompetistas da corte. Como consta nos documentos, podia também se chamar Charamela apenas um dos grupos (1980, p. 183, tradução minha).¹¹

Ainda segundo Tarr, em data desconhecida o “*instrumental dos tocadores de madeiras se transformou, sob a influência de Versalhes, de um grupo de sopros com charamela, bombardas e trombone naquela Bande des Hautbois*” (1980, p. 189, tradução minha),¹² isto é, o instrumental da banda da Charamela Real, típico de um grupo de *Alta-Kapelle*, foi modificado em favor dos oboés, embora o termo charamela permanecesse para a designação do conjunto.

⁹ Para a contratação dos músicos ver DODERER, 2001.

¹⁰ O museu possui 22 trompetes e 26 livros de partituras datados do século XVIII.

¹¹ *Was die zwiete, allgemeinere Bedeutung des Wortes charamela betrifft, so scheint es seit dem 15. Jahrhundert die vereinigten Freiluftinstrumente des portugiesischen Hofes - also sowohl die aus Doppelrohrblattinstrumenten und Zugposaunen bestehende Alta-Kapelle als auch das Hoftrompeterkorps - bezeichnet zu haben. Wie es aus den Akten erscheint, konnte aber auch nur die eine oder andere Gruppe Chamanela heißen.*

Peculiaridades na nomenclatura dos instrumentos e instrumentistas não foram exclusivas à língua portuguesa. Camus já apontou algo semelhante na língua inglesa, onde o termo *hautboy* podia referir-se tanto ao executante do oboé como ao músico militar em geral, distinguindo-os dos tocadores de tambores e pífanos das bandas marciais (1976, p. 25).

Em Portugal, uma informação datada de 1740 indica que, àquela época, a denominação *charamela* ainda era aplicada às bandas de oboé da Armada Real, um dos corpos da marinha de guerra portuguesa:

Em [agosto de] 1740 encontrava-se aquartelado no Castelo de São Jorge o Regimento da Armada Real. Uma praça executante do boase (termo adulterado de oboé), da charamela, envolveu-se em desordem, da qual resultou levar uma pontada de chuço (CUTILEIRO, 1981, p. 6).

Nesta passagem fica claro que o músico era um oboísta e que o conjunto era denominado por *charamela*, indício de que, nesta época, o instrumental da banda da Armada Real já se modificara, tal como ocorrera na Charamela Real. Também é provável que, na data indicada, a banda da Armada já não contasse nem com *charamelas* propriamente ditas, nem mesmo com baixões ou dulcianas, utilizando instrumentos mais modernos, da família dos '*boases*'.

Ao que tudo indica, foi por volta da última década do século XVIII que as bandas de música, sob o modelo dos conjuntos de *harmoniemusik* ingressaram definitivamente no exército português. Concomitantemente, a palavra *charamela* foi sendo substituída por *música* para designar as bandas. Por sua vez, o termo *banda* ainda não possuía nenhuma acepção musical, como mostra o verbete da segunda edição do dicionário de Rafael Bluteau:

BANDA, s.f. lado v.g., desta banda, d'aquella. § - do vestido, os vivos, com que se aforrão as bordas de còr diversa da peça, ou semelhante. § - no Bras. [brasão] especie de talim, com que se atravessa diagonalmente o escudo do alto angulo do lado direito, ao angulo baixo do esquerdo. § - Banda d'artilharia, os tiros disparados dos canhões à bordo de hum de navio, huma bordada: banda de frechas as que despara hum certo corpo de gente (1789, p. 164, v. 1).

¹² ... wird sich das Instrumentarium der Holzbläser unter dem Einfluß von Versailles von dem einer Bläsergruppe mit Schalmei, Pommern und Zugposaune zu demjenigen einer Bande des hautbois gewandelt haben.

Já o termo charamela possui verbete no dicionário, indicando apenas o instrumento e não o conjunto:

CHARAMELA, s. f. instrumento musico de sopro, a modo da trombeta direta, de certas madeiras fortes tem huns buracos. ¶ CHARAMELEIRO, s. m. o que toca a charamela (BLUTEAU, 1789, p. 263, v. 1).

A figura 1,¹³ atualmente em posse do Arquivo Histórico Militar português, datada de 1793, indica que o que hoje chamamos de banda de música era denominado apenas por música. O título da gravura é “*Muzica do 1º Regimento da Armada Real 1793*” e nela estão representados nove músicos portando os seguintes instrumentos: uma flauta, dois oboés ou clarinetes, um clarim, duas trompas, um fagote, um bumbo e uma caixa surda. Trata-se de uma banda de harmonia.

Segundo averiguou Ernesto Vieira, no mesmo ano, 1793, a divisão portuguesa que tomou parte na campanha do Rossilhão¹⁴ incluía um “*vinte e dois pífaros, tambores e um tambor-mor, para cada regimento de infantaria, oito trombetas e um timbaleiro para cada regimento de cavalaria, oito tambores para a brigada da cavalaria*” assim como um “*mestre diretor de música do exército*” (1900, p. 442, v. 2). Em 1795 o italiano Caetano Tozi era o mestre da banda e recebia 10 mil reis por mês (CUTILEIRO, 1981, p. 7).

No alvará de 28 de agosto de 1797, dom João, então príncipe regente, criou a Brigada Real da Marinha, reorganizando dois regimentos da Armada Real e um regimento de Artilharia da Marinha (SILVA, 1828, p. 448-460). Embora já houvesse uma banda de música em pelo menos um dos regimentos, o 1º, como mostra a ilustração da figura 1, o decreto não a menciona. Possivelmente, para regularizar o conjunto, que já existia, constou do aditamento a este decreto, publicado a 11 de novembro de 1797, o seguinte parágrafo: “*Sua Magestade permite que a Real Brigada tenha Música, e que seja composta do mesmo número de pessoas, que para este fim se concederão á nova Legião de Cavalaria Ligeira*” (SILVA, 1828, p. 463).

Nas coleções de leis da época não encontrei nada a respeito da legião ou de sua banda. Todavia, Cutileiro traz algumas informações sobre este conjunto, que o autor denomina por charanga

e não uma banda (ambos os termos foram usados ambigualmente aqui e no restante da monografia em questão). Quando a legião foi extinta os músicos foram incorporados à banda da Brigada Real da Marinha, que passou a ter 18 instrumentistas, o que motivou o regimento de infantaria da corte a encaminhar petição ao príncipe para que sua banda também pudesse contar com o mesmo efetivo (CUTILEIRO, 1981, p. 15).

Figura 1: Música do 1º regimento da Armada Real Portuguesa em 1793



O decreto de 20 de agosto de 1802 (figura 2)¹⁵ evidencia que o processo de inserção das bandas no exército português já estava concluído nesta data. Até o momento, esse é o mais antigo documento conhecido no qual os instrumentos utilizados na formação das bandas militares portuguesas são prescritos. Observe-se que, no texto do decreto, o termo utilizado é música e não banda.

¹³ CUTILEIRO, 1981.

¹⁴ Conflito que envolveu França, Portugal e Espanha entre 1793 a 1795.

¹⁵ Ver anexo 3, CCLPT:02.

Figura 2: Decreto de 20 de agosto de 1802 especificando a formação instrumental das bandas de música para o exército português

D Rodrigo de Sousa Coutinho, Presidente do Meu Real Erario ordene aos Thesoureiros das Tropas da Corte e Provincia da Extremadura, como tambem aos das Provincias do Norte, e Sul, que paguem a cada hum dos Coroneis de Infantaria da Corte mensalmente a quantia de 60\$600 réis, e aos das Provincias da Extremadura, Norte, e Sul a de 58\$400 réis, para satisfação de onze Muzicos de instrumental, constantes da relação junta, assignada por Antonio Joaquim de Moraes, Official Maior da Secretaria de Estado dos Negocios Estrangeiros e da Guerra, que Fui servido determinar houvessem na Minha Tropa, á custa da Minha Real Fazenda, ficando sem effeito daqui por diante o desconto, que nos soldos dos Soldados se fazia para este objecto; e outrosim ordeno aos mesmos Thesoureiros, que entreguem aos ditos Coroneis annualmente a quantia de 3\$200 réis para enfeites das Fardas de cada Musico alem do Fardamento, e Semestres que vencerem como os mais Soldados, e com conhecimento de Recibos dos mesmos Coroneis se levarão em conta aos referidos Thesoureiros, o que nesta conformidade satisfizerem, sem embargo de quaesquer Leis, Regimentos, ou Disposições em contrario. Palacio de Queluz em 20 de Agosto de 1802. — Com a Rubrica do Principe Regente N. S.

| | |
|------------------------|----------------------|
| Hum Fagote | Hum Clarim |
| Hum primeiro Clarinete | Hum Zabumba |
| Dois segundos ditos | Hum Prato |
| Duas Trompas | Huma Caixa de Ruffo. |
| Hum Flautim | |

Na Collec. do Cons. Trigoso.

Este decreto é citado inúmeras vezes em diversas fontes diferentes como se fosse legislação aplicada ao Brasil, ou mesmo brasileira, o que não é bem caso. Como se lê no texto, músicos estavam autorizados em certas unidades da tropa portuguesa. No entanto, existem indícios de que tal decreto teve reflexos no Brasil, pois algumas unidades portuguesas estiveram por aqui durante longos períodos, assunto a ser tratado adiante.

Apesar das bandas de música em Portugal remontarem a meados do século XVIII, o repertório musical mais antigo permanece praticamente desconhecido. O exemplo mais remoto de música portuguesa para banda que encontrei é uma obra de Marcos Portugal composta em 1809 e publicada em 1810, o *Hymno patriotico da nação portugueza*.¹⁶ A obra foi escrita para pares de requinta, flajolé, flautim, clarinete em si bemol, trompa em mi bemol, trompetes em si bemol, fagote, duas vozes, serpente e bumbo. O hino foi composto em Lisboa como o último número da cantata *La*

Speranza ou *L'Augurio Felice*, encenada no Teatro São Carlos em comemoração ao aniversário de dom João (ANDRADE, 1967, p. 138, v. 1). Em 1810, uma versão para coro e banda do *Hino Patriótico* foi impressa em Lisboa. Foi considerado o hino nacional brasileiro até 1822 e português até 1834. Sua edição consta no volume II da dissertação.

Uma composição posterior ao hino de Marcos Portugal é o Hino Real¹⁷ de Joaquim de Menezes e Ataíde (1765-1828), que foi reitor do colégio de Santo Agostinho de Lisboa, arcebispo titular de Meliapor, vigário capitular e governador da diocese do Funchal. Quando escreveu a obra, por volta de 1826, era Arcebispo de Elvas, informação que consta no frontispício do manuscrito. A instrumentação da peça utiliza flautim, requinta, quatro clarinetes, par de trompas, par de trompetes, fagote, baixo e bumbo.

1.3 Bandas de música no Brasil

Conforme exposto, o surgimento de bandas em “bases orgânicas” no exército português ocorreu na passagem do século XVIII para o XIX, portanto antes de 1814 como propunha Salles. Além disso, como mostraremos abaixo, existem indícios que mostram a existência de bandas de música no Brasil com padrões instrumentais semelhantes àqueles encontrados em Portugal, antes da chegada da corte portuguesa ou da banda da brigada da Real da Marinha.

A despeito da importância dada a este conjunto, pouco se sabe de concreto sobre sua atuação. Cutileiro dá informações que vão além da repetida presença da banda na comitiva real, mas estas informações, infelizmente, são imprecisas e não especificam os documentos onde foram registradas. Segundo ele, antes da transferência ao Brasil, ou da fuga de Portugal, o regente da banda era o italiano Pascoal Corvalini, mas não está claro se ele teria ou não vindo ao Brasil:

Antes de a corte partir para o Rio de Janeiro era regente da charanga da Brigada Real de Marinha o italiano Pascoal Corvalini, que viera foragido da França com o seu amigo, o conde de Novion, ambos napolitanos, e

¹⁶ PORTUGAL, Marcos “*Hymno Patriótico / Da Nação Portuguesa / A Sua Alteza Real / o Príncipe Regente / N. S. / Para se cantar com muitas vozes. / E mesmo à maneira de Coro / Com acompanhamento.¹⁰ de toda a banda militar / Em Lisboa / No anno de 1810 / Musica de Marcos Portugal*”. Impresso da Biblioteca Nacional de Lisboa, cód. 784.71(469).

¹⁷ “*Himno Real / Para a Continência da Sereníssima / Senhora Infanta / D. Izabel Maria / Regente do Reino / Composto e Dedicado a Mesma / Sereníssima Senhora / Pelo / Arcebispo Bispo d Elvas*”. Biblioteca Nacional de Lisboa, Seção de Música, Fundo Conde Redondo, ms 71.1.

que fizeram uma ótima parrelha de impostores, aquele envolvido numa negociata escandalosa de chapéus para a Guarda Real da Polícia e este na compra de instrumentos para a Charanga da Armada. A vinda de outro impostor, o Junot, fez correr estes, para se instalar aquele! (1981, p. 7-8).

Um dos poucos documentos apresentados por Cutileiro é uma reprodução fac-similar de um fragmento não identificado que trata do uniforme dos músicos, assinado pelo 1º visconde de Anadia, João Rodrigues de Sá e Melo, então secretário de Estado da Marinha e Ultramar, em 13 maio de 1807:

Os Músicos conservarão o mesmo Uniforme Pequeno actual, e, quando a Brigada usar do Grande Uniforme, terão um uniforme das cores, e feito do Pequeno, usando nele dos galões, de que atualmente usão no Uniforme encarnado (1981, p. 15).

No Brasil, os poucos documentos conhecidos que citam a presença da banda da Brigada Real da Marinha são fés de ofício do músico baiano Damião Barbosa de Araújo, recentemente localizados na Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional (BLANCO, 2006, p. 271). Os documentos confirmam que a banda veio com dom João VI e que Damião acompanhou a corte portuguesa de Salvador para o Rio de Janeiro.

Muitos autores acreditam que, antes de 1808, não existiam bandas de música, nos modelos mais “modernos” das bandas de harmonia. A autoridade freqüentemente citada para validar esta idéia de “atraso” dos conjuntos brasileiros é José Ramos Tinhorão, particularmente uma passagem onde ele procurou destacar a precariedade e não a ausência das bandas militares antes da chegada da corte. O argumento construído por Tinhorão baseia-se na inexistência de bandas de música na recepção dada a dom João, tal como esta foi descrita pelo padre Luis Gonçalves dos Santos, o padre Perereca, em suas famosas *Memórias para Servir de História ao Reino do Brasil*. Segundo Tinhorão, não se trataria de esquecimento pois...

...a existência de uma banda naquele dia festivo, alias não escaparia a um comentário do minucioso padre Perereca, pois, dez anos depois, em 1818, quando D. João foi aclamado Rei, [...] ele não se esqueceu de anotar a presença de “uma numerosa banda de música dos regimentos de guarnição da Corte” (1976, p. 89-90).

No entanto, outra descrição da entrada de dom João na cidade do Rio de Janeiro cita a presença de banda de militares. Trata-se da *Relação das Festas que se fizeram no Rio de Janeiro*, uma carta datada de 3 de fevereiro de 1809, enviada por um português morador do Rio de Janeiro a seu irmão em Lisboa, onde ocorreu impressão, em 1810. Na primeira das três vezes em que é mencionada a presença das bandas regimentais na ocasião, o missivista faz a seguinte descrição:

A câmara fez iluminação entre o chafariz e o mar. Era esta um edifício de madeira, em que se gastaram mais de 4 contos de réis. Este edifício fazia vista de uma fachada de Palácio todo iluminada, com seus coretos de música nas extremidades. [...] As músicas dos Regimentos estavam dispostas em torno do edifício tocando harmoniosas sinfonias (*Relação das festas*, 1810, p. 10).

O próprio padre Perereca apontou a presença de música em várias passagens durante a entrada de dom João no Rio de Janeiro, embora em nenhuma delas ele utilize as locuções banda de música ou banda militar. As palavras usadas por ele foram: instrumentos músicos, música vocal e instrumental, música marcial, melodiosas vozes e música (SANTOS, 1981, p. 174, 179, 179, 182, 184, respectivamente, v. 1). Esse descompasso entre os termos utilizados no início do século XIX e a expectativa dos estudiosos modernos, que procuravam por banda, fez que com a atuação destes conjuntos passasse despercebida. Com efeito, historiadores, musicólogos e folcloristas discutiram repetidas vezes a origem da palavra banda, procurando em sua etimologia informações que ajudassem a compreender a história destes conjuntos. Atiraram no alvo errado, pois, até onde nos foi possível examinar, somente na segunda década do século XIX é que a locução adjetiva banda de música passou a ser usada com frequência no Brasil.

No relato do padre Perereca, a palavra banda aparece pela primeira vez na descrição do noivado de Maria Teresa, ocorrido a 13 de maio de 1810: “*bandas dos regimentos de linha, e milicianos*” (SANTOS, 1981, p. 251, v. 1). Curiosamente, é na ementa do decreto de 27 de março 1810,¹⁸ portanto poucos dias antes do noivado, que este termo aparece pela primeira vez na legislação administrativa: “*bandas de Música dos regimentos*”. O decreto foi publicado nas coleções de leis daquele ano, volumes que o padre conheceu e utilizou na composição de suas *Memórias*.

O texto deste decreto já dá indícios da existência de bandas de música nos corpos militares do Rio de Janeiro antes de 1808 pois, logo em seu início, consta o enunciado: “*Querendo conservar aos Regimentos de Infantaria e Artilharia desta Corte a Música que foi estabelecida, com a aprovação dos Vice-Reis do Estado, pelos Coronéis e Oficiais dos Regimentos [...]*”.¹⁸ De 1720 a 1808, a patente de vice-rei foi sistematicamente conferida ao governador-geral do Brasil. Em 1763, com a transferência da sede administrativa da Colônia de Salvador para o Rio de Janeiro, o governador-geral fluminense passou a ter o direito de utilizar a patente. Este cargo era preenchido por um aristocrata; o último vice-rei do Brasil foi dom Marcos de Noronha e Brito, oitavo conde dos Arcos, que assumiu em 1806 e preparou a recepção da família real (VAINFAS, 2000, p. 583-584). Os cargos de governador-geral e de vice-rei eram essencialmente militares, embora seus ocupantes não fossem militares de profissão (PRADO Jr, 2000, p. 314-316).

A tropa de primeira linha estacionada no Rio de Janeiro, a que aludia o decreto de 1810, era formada por três regimentos de infantaria e um de artilharia, a saber: regimento de infantaria nº 1, ou Bragança, comandado pelo brigadeiro João de Barros Pereira do Lago Sarmento; regimento de infantaria nº 2, ou Novo, comandado pelo coronel Domingos de Azevedo Coutinho; regimento de infantaria nº 3, ou Moura, comandado pelo brigadeiro Camilo Maria Tonelet; regimento de artilharia, comandado pelo coronel José de Oliveira Barbosa (SANTOS, 1981, p. 178, v. 1). A *primeira linha*, também chamada de tropa linha, regular ou paga, era profissional e ficava permanentemente em armas. Era quase sempre composta por regimentos portugueses, completados por soldados engajados no Brasil que, a princípio, deviam ser brancos, condição que nem sempre conseguia ser observada. Para o alistamento concorriam os soldados voluntários, que eram poucos, e os soldados forçados - os considerados criminosos e vadios. Quando estes não eram suficientes executava-se temido recrutamento (PRADO Jr, 2000, p. 318). A principal unidade tática era o terço, substituído no reinado de dom José pelo regimento (MAGALHÃES, 2001, p. 86-88). As tropas de primeira linha

¹⁸ Ver anexo 3, CCLB: 02

¹⁹ Ver anexo 2, CCLB:02, grifo meu.

estavam em constante movimentação pelo Brasil, sendo enviadas aos pontos onde sua presença fosse necessária (p. 198).

Sendo os oficiais da primeira linha de origem portuguesa, não seria estranho que eles reproduzissem na capital da colônia o que se praticava na metrópole: dotar com música os regimentos que comandavam. No caso dos quatro regimentos mencionados, sendo estes portugueses, todos, a princípio, faziam jus ao que estabelecia o decreto de 20 de agosto de 1802, podendo receber dotação do erário português para o pagamento de músicos.

Não é apenas em referência ao Rio de Janeiro que existem indícios da presença de bandas de música antes de 1808. No final do século XVIII e início do século XIX, Recife, Olinda e João Pessoa, então denominada Paraíba, possuíam conjuntos com instrumentação muito similar ao prescrito no decreto português de 1802, como se deduz desta passagem de Pereira da Costa:

As bandas de música militar entre nós datam de fins do século XVIII, pelas que foram criadas nos regimentos milicianos do Recife e Olinda por ato do governador D. Tomás José de Melo, a cujo exemplo foi criada também uma no terço auxiliar de Goiana, em 1789, mantida pela respectiva oficialidade, e mediante consentimento daquele governador. Das bandas marciais de então, nada encontramos sobre a sua particular organização; mas da de uma de um regimento de linha da guarnição da vizinha cidade da Paraíba, em 1809, constante de dois pífaros, um dos quais, Manuel de Vasconcelos Quaresma, era o mestre, duas clarinetas, duas trompas, um fagote e um zabumba, bem podemos fazer uma idéia das nossas [as pernambucanas] (COSTA, 2004, p. 121, v. 7).

As *milícias*, mencionadas nesta passagem, eram tropas auxiliares à primeira linha. Foram conhecidas no Brasil como *terços auxiliares* até 1796, quando dona Maria deu às tropas brasileiras a mesma organização usada em Portugal (MELO, 1982, p. 108). Também eram conhecidas por segunda linha. Oficiais e soldados eram recrutados entre a população civil da colônia para o serviço obrigatório e gratuito. Os soldados não estavam permanentemente mobilizados, como as tropas da primeira linha, reunindo-se em determinadas épocas do ano, em exercícios, ou quando convocadas para serviço. O enquadramento territorial era feito com base nas freguesias e por categorias de população: brancos, negros, mulatos, comerciantes, artesãos etc. (PRADO Jr, 2000, p. 320).

Coube ao músico Francisco Januário Tenório parte importante na organização das bandas em Pernambuco, como mostra um ofício 15 de novembro de 1822 do brigadeiro José Correia Melo, comandante das armas da Província de Pernambuco:

Assentou praça em 27 de maio de 1793 no Regimento de Olinda, onde organizou e ensaiou 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 o Mestre de Banda do Regimento do Recife e serviu até 1817: Neste ano foi nomeado pelo general Luis do Rego, mestre de 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 1.º e 2.º Batalhões de Milícias de segunda linha, ensinando e compondo música para as mesmas bandas, e depois passou a servir no 3.º Batalhão de Caçadores, incumbido de igual trabalho, assim como no 2.º, em idênticas condições (COSTA, 2004, p. 121, v. 7)

A carta régia de 26 de setembro de 1811, enviada por dom João ao governador e capitão general da Capitania de Pernambuco, confirmava estas informações:

Caetano Pinto de Miranda Montenegro, do meu Conselho, Governador e Capitão General da Capitania de Pernambuco. Amigo. Eu o Príncipe Regente vos envio meu saudar. Constando na minha real presença que no Regimento de Infantaria de Linha desse Recife existe, desde longo tempo uma música com a aprovação dos Governadores e Capitães Gerais a qual é mantida por contribuição do Corpo da Oficialidade do mesmo regimento, e considerando quanto esta pensão será onerosa à dita Oficialidade, e que este método além disso ser de algum modo prejudicial á exata disciplina militar do regimento: sou servido autorizar-vos para mandar praticar a respeito da manutenção da dita música aquilo mesmo, que quanto à música dos regimentos de Infantaria e Artilharia desta Corte se acha estabelecida pelo meu Real Decreto de 27 de março de 1810; cuja cópia, para vossa inteligência será com esta carta régia. Assim o terei entendido executares. Escrita no Palácio do Rio de Janeiro em 26 de setembro de 1811.²⁰

Vicente Salles acreditava que não havia bandas de música no Pará antes de 1836, quando forças imperiais foram deslocadas de Pernambuco para reprimir a Cabanagem. No entanto, a carta régia de 20 de julho de 1812,²¹ enviada ao bispo e governadores do Pará, mencionava que o regimento de linha de Estremóz possuía “*música desde a sua criação conservada até ao presente pelas economias do mesmo Regimento*”. A carta também autorizava à Junta da Fazenda do Pará o

²⁰ Ver anexo 2, CCLB:03, grifo meu.

²¹ Ver anexo 2, CCLB:04

pagamento de 48\$000 para o mesmo regimento, ou seja, o mesmo valor pago aos quatro regimentos da corte pelo decreto de 27 de março de 1810.

Os regimentos de infantaria portugueses de Moura, Bragança e Estremóz foram enviados ao Brasil em 1767 e eram unidades da tropa de primeira linha. O regimento de Estremóz, inicialmente aquartelado no Rio de Janeiro, participou dos conflitos no Sul, na repressão à Inconfidência Mineira e, em 1803, foi enviado ao Pará (MAGALHÃES, 2001, p. 198). A carta régia de julho de 1812 não diz quando foi criada a banda do regimento do Pará, mas Salles afirma que, desde que o regimento de Estremóz lá se instalara, amiudaram-se “*as notícias sobre música marcial*” (1985, p. 24). O flautista Antonio Silva Conde integrava o regimento, mas não está claro se ele chegou a atuar como músico, pois Conde era cirurgião formado na Inglaterra²² o que abre a possibilidade dele ter sido o cirurgião do regimento.

A primeira ocasião, no século XIX, em que Salles descreve a atuação de bandas de música no Pará foi em 1823, na aclamação de dom Pedro I, portanto vinte anos depois da chegada do regimento em questão. Àquela época ainda não haveria no Pará “*banda de música regularmente organizada, mas simples ternos*” (1985, p. 25), pois este era o único conjunto mencionado no documento²³ que registrou a cerimônia, no qual há uma alusão ao bando do Senado da Câmara que percorreu as ruas da cidade na véspera da aclamação. Uma passagem posterior no mesmo documento mostra que Salles talvez tenha se enganado. Ao descrever a manhã da aclamação aparece mencionado a presença de uma “*música de regimento*” que, como vimos, poderia indicar uma banda de música. Segundo recolheu Salles ...

... às 8 horas foi realizada a solenidade de Aclamação, minuciosamente descrita no documento, dizendo-se que “*continuaram as músicas dos Regimentos, como o seus agoniosos Sons não interrompessem*”, isto é, tocando sem interrupção (SALLES, 1985, p. 25).²⁴

²² Segundo Aires de Andrade, Conde era “*tido como o primeiro flauta no Brasil [...] admirado até na Inglaterra, onde estudou e se formou em medicina*” ANDRADE, 1967, p. 47, v. 41

²³ Trata-se de: Conselho Federal de Cultura. **As câmaras municipais e a independência**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1973. 2 vols (Publicações do Arquivo Nacional; 71)

²⁴ A citação entre aspas é transcrição do documento feita por Salles.

No ano de 1812, em Ouro Preto, Florêncio José Ferreira Coutinho, mestre de música e timbaleiro do Regimento de Cavalaria de Linha, junto com alguns trombetas e soldados músicos pediam ao seu comandante autorização para assinar um pedido para a criação da Irmandade de Santa Cecília (LANGE, 1983, p. 253). No inventário das obras do arquivo musical de Florêncio, feito em 1821, constava entre as “*Grades p.^r Florencio J.^e Ferr.^{as}*” - possivelmente composições de sua autoria - duas entradas de marchas: uma indicada apenas como *Marcha*, outra como *35 Marchas Militares*. Essas marchas não deveriam ser muito diferentes da que hoje está preservada no Museu da Inconfidência, até o momento, a mais antiga obra brasileira de música para banda que se conhece. Mary Angela Biason publicou uma transcrição da obra, situando-a no final do século XVIII.²⁵ A autoria foi atribuída a Francisco Gomes da Rocha pois, além dele ter sido músico militar, a caligrafia no manuscrito seria sua. A instrumentação da *Marcha* utiliza duas flautas, duas trompas e baixo instrumental, possivelmente executado por um fagote, o que a caracterizaria o conjunto como banda de harmonia. A obra está editada no volume II desta dissertação.

O decreto de 31 de agosto de 1809, que criou uma legião de caçadores a pé e a cavalo na capitania da Bahia, previa um músico-mor e oitos músicos com os soldos de 240 e 160 réis diários, respectivamente. Embora instrumentos não estejam indicados, o número de instrumentistas, nove ao todo, sugere que uma instrumentação não muito diferente da utilizada em João Pessoa ou àquela prevista no decreto português de agosto de 1802.

Embora o decreto de 27 de março de 1810 já estipulasse que alguns regimentos da corte podiam contar com 12 a 16 músicos de sopro, foi somente sete anos depois, no decreto de 11 de dezembro de 1817, que os respectivos instrumentos foram explicitados. Feito especialmente para regularizar as bandas vindas de Portugal na Divisão Auxiliadora, este decreto prescrevia a seguinte composição para as bandas militares: um flautim, uma requinta, três clarinetes (dois primeiros e um segundo), duas trompas, um clarim, um trombone ou serpente, um fagote, uma caixa de rufo e um bumbo, com 12 integrantes ao total. Os instrumentos com os quais as bandas poderiam aumentar

²⁵ A peça está gravada em: Colegium Musicum de Minas. *A origem*. [Belo Horizonte]: Sonhos e Sons, [2000]. 1 CD.

seu tamanho, até o número máximo de 17 músicos, também foram previstos: um primeiro flautim, um segundo e um terceiro clarinete, um segundo clarim, um segundo fagote e um serpente.²⁶

No arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, o Hino, de autoria de dom Pedro I utiliza uma formação muito próxima à disposta no decreto de 1817: dois flautins, uma requinta, dois clarinetes, dois trompetes, duas trompas, um trombone, um serpente, caixa e bumbo. No manuscrito, escrito em partitura, existe linhas reservadas para coro a quatro vozes, que o imperador não escreveu. No frontispício existe a seguinte inscrição: “Nº 7 / *Hymno* / *Composto por S. Alteza* / *O Principe Real* / *Offerecido* / *Ao 3º Regimento de Melicias* / *Pertence a Antonio Joaq.^m Teixeira*”.²⁷ O exemplo 2 traz a transcrição da primeira folha da partitura. Embora o papel possua a marca d’água “1808” a história do 3º regimento de infantaria de milícias da cidade de São Paulo aponta como 1825 o ano mais provável para a composição do hino. Conhecido até maio de 1822 como *Regimento dos Úteis*, o 3º regimento participou, em 25 de agosto 1825, da recepção a dom Pedro I, que visitava a cidade (RODRIGUES, 1978, p. 71).

O quadro 1 resume os diferentes arranjos instrumentais das bandas portuguesas e brasileiras citadas no texto:

Quadro 1: Formações instrumentais de bandas luso-brasileiras e portuguesas entre 1793-1825

| | Bandas Portuguesas | | | | Bandas no Brasil | | | |
|--------------|--------------------|-----------|-----------|-----------|------------------|----------|----------------|-----------|
| | 1793 | 1802 | 1810 | ca.1826 | ca.1800 | 1809 | 1817 | 1825 |
| Flautim | 1(flauta?) | 1 | 4 | 1 | – | 2 | 1 a 2 | 2 |
| Flauta | | – | – | – | 2 | – | – | – |
| Requinta | – | – | 2 | 1 | – | – | 1 | 1 |
| Clarinete | 2 (oboés?) | 3 | 2 | 4 | – | 2 | 3 a 5 | 2 |
| Trompa | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| Clarim | 1 | 1 | 2 | 2 | – | – | 1 a 2 | 2 |
| Fagote | 1 | 1 | 2 | 2* | 1* | 1 | 1 a 2 | 1 |
| Trombone | – | – | – | – | – | – | 1 a 2 | 1 |
| Serpente | – | – | 1 | 1 | – | – | – | – |
| Percussão | 2 | 3 | 1 | 1 | – | 1 | 2 | 1 |
| TOTAL | 9 | 11 | 16 | 13 | 5 | 8 | 11 a 16 | 12 |

* Em ambas as partituras, *Baxo* e *Bassi* referem-se a um baixo instrumental genérico, considerado nesta tabela como fagote.

Como se pode observar, a *Marcha* de Gomes da Rocha aproxima-se de um modelo banda de harmonia, com flautas usadas em substituição aos clarinetes ou oboés. As formações portuguesa, de

²⁶ Ver anexo 2, CCLB:07.

1793 e 1802, e brasileira, de 1809, estão a meio caminho de se tornarem mistas: já incorporaram os instrumentos de percussão, mas ainda não adquiriram totalmente instrumentos de reforço melódico (flautins, clarinetes e requintas) e baixos (trombones e serpente), o que já se verifica nas bandas portuguesas de 1810 e 1827 e nas brasileiras de 1817 e 1825.

Exemplo musical 1: dom Pedro I, *Hino*, (folha 1, recto, compassos 1 a 2)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top two staves are for Trombe (Trumpets) and Corni (Horns), both in B-flat. The woodwind section includes Outavini (Oboes), Requinta (Flutes), and Clarineti (Clarinets). The bass section consists of Bassi (Basses), Tromb (Trombones), and Basfo (Serpent). The percussion section includes Caixa (Snare Drum) and Bombo (Bass Drum). The vocal parts for Soprano, Alto, Tenore, and Basfo are present but have no notation in the first two measures. The score shows the first two measures of the piece, with various musical notations including rests, notes, and dynamic markings like 'Unis' and '3as'.

²⁷ ACMSP, N. 366 P199.

2. BANDAS MILITARES: OS BRASÕES SONOROS DA ARISTOCRACIA

A transferência da corte para o Rio de Janeiro intensificou as comemorações das festas reais e religiosas, que também se tornaram mais suntuosas, afinal o rei compareceria pessoalmente a algumas ocasiões, exigindo pompa à sua altura. Nem todas as festas tinham o mesmo objetivo, embora conjugassem uma série de elementos, discursos e regras ditadas pelo Estado - arcos, trajetos, participantes etc - em diferentes vozes, gestos, monumentos, danças. (SOUZA, 1999, p. 17, 211-212). Como veremos, as bandas militares foram uma destas vozes cerimoniais.

Até onde foi possível estabelecer, a celebração das festas reais entre 1808 a 1816 contou apenas com as bandas militares que já estavam no Rio de Janeiro em 1808. Estiveram à disposição das autoridades fluminenses entre sete e nove conjuntos. Além da banda da Brigada Real da Marinha, que viera com a corte, cada um dos quatro regimentos de primeira linha possuía seu conjunto, como já mostrado no capítulo 1. Somavam-se a estes as bandas de música do 1º e 3º regimentos de milícias.²⁸

Em 1816 e 1817 outros conjuntos vieram da Europa. De Portugal vieram duas divisões militares que traziam bandas de música em seu contingente: a Divisão de Voluntários Reais do Príncipe e a Divisão Auxiliadora. Ainda em 1817 vieram mais três conjuntos acompanhando aristocratas europeus de passagem ou mudança para o Rio de Janeiro: dois na comitiva da princesa Leopoldina, um na comitiva do duque de Luxemburgo.

A Divisão de Voluntários Reais do Príncipe - posteriormente do Rei - era composta de dois batalhões de caçadores, três esquadrões de cavalaria e uma companhia de artilharia; os Voluntários foram convocados por dom João para lutar na Cisplatina. A tropa desembarcou no Rio de Janeiro em março de 1816 e, segundo o padre Perereca, a banda de música da Divisão estava presente na ocasião. Os Voluntários Reais permaneceram no Rio de Janeiro até 12 de junho daquele ano, quando dali partiram para o sul do país, onde participaram da nos conflitos pela posse da Província da Cisplatina (SANTOS, 1981, p. 68, v. 2). Os Voluntários voltaram à Europa após o sucesso

²⁸ Ver anexo 1, vol. III.

brasileiro nas lutas pela independência, em novembro de 1823 (BARROSO, RODRIGUES, 1922, p. 23).

A Revolução Pernambucana motivou outra grande movimentação de soldados em ambos os lados do Atlântico.²⁹ Tropas oriundas do Brasil e de Portugal foram enviadas para o Nordeste para combater os rebelados. Para guarnecer o Rio de Janeiro, onde permaneciam apenas a Guarda Real Polícia da Corte e um esquadrão de cavalaria de Minas Gerais, dom João mandou vir a Divisão Auxiliadora. A Divisão era formada por dois batalhões de infantaria, n^{os} 11 e 15, e pelo batalhão de caçadores n^o 3; cada uma destas unidades tinha sua banda de música. Para regularizar a presença destes conjuntos, foi baixado o decreto de 11 de dezembro de 1817.

O exército no tempo de dom João era uma instituição diferente da atual. Hoje a carreira militar está associada à *“aquisição de conhecimentos técnicos específicos, a incorporação de um conjunto de valores e atitudes orientados por uma disciplina rigorosa e a uma forte unidade corporativa”* (SOUZA, 2004, p. 161). Em 1808, o exército português ainda era uma instituição do Antigo Regime; resumidamente, aristocratas e fidalgos ocupavam os postos de oficiais, pobres e plebeus serviam como praças e soldados. Para a oficialidade, a ascensão na carreira dependia do status familiar e de constantes demonstrações de fidelidade através de serviços prestados à Coroa, serviços retribuídos pelo rei através de promoções, patentes e mercês. Assim, muitas das promoções concedidas aos oficiais que em 1840 tinham o posto de general, foram acompanhadas de outras mercês régias, como baronatos e outros títulos de nobreza (SOUZA, 2004, p. 167).

Como foi visto no capítulo 1, uma das funções das bandas militares era participar das cerimônias militares e, como veremos, as festas reais possuíam parte destinada a paradas e desfiles de tropas. Além disso, a convergência entre exército e nobreza no oficial-aristocrata colaborou para que as bandas militares participassem nas festas reais. Com efeito, simbolizar status e poder é uma das mais antigas funções associados aos instrumentos de sopro. Desde os meados do século XVII que os conjuntos de trompetes e tímpanos era um índice de classe característico da nobreza européia; algumas cortes contaram com *ensembles* formados por dúzias destes músicos. Este era o

²⁹ Para detalhes da movimentação ver PAULA, 1976, p. 271.

caso da corte real portuguesa que, desde 1724, contava com um grupo de 16 músicos, contratados pelo conde de Tarouca por ordem de dom João V.³⁰ A Guilda Imperial dos Trompetes de Corte e Campo e Tímpanos de Corte e Exército (*Reichszunt der Hof- und Feld-trompeter und Hof- und Heerpauker*) foi a mais importante corporação destes músicos, com modelos e regulamentos seguidos em toda a Europa. Fundada em 1623 através de privilégio real concedido pelo Imperador Fernando II, do Sacro Império Romano-Germânico, a Guilda cristalizou direitos que remontavam ao século XV. Aos seus membros era garantida a exclusividade do ensino e da execução de tais instrumentos, que só poderiam soar “*para as casas de imperadores, reis, eleitores, duques, príncipes, condes, lordes e outros nobres ou cavaleiros, ocasionalmente para pessoas especialmente qualificadas como, por exemplo, aquelas que possuíam um grau de doutor*” (TITCOMB, 1956, p. 57). Os privilégios da Guilda foram continuamente reafirmados até 1764 mas, no final do século XVIII, sua situação da era bastante precária, sendo extinta em 1810 por decreto do Imperador Friedrich Wilhelm III (p. 56). Segundo Tarr...

... o período entre 1750 e 1815 foi uma época de crise para o trompete. De um lado a arte de execução no clarino [o registro agudo do instrumento] foi levado ao seu ápice. Por outro lado, no entanto, o estilo composicional modificou-se devido às novas idéias burguesas de sociedade. O trompete representava a antiga cultura cortesã e expressava desmesuradamente um afeto heróico fora de moda (TARR, 1988, p. 138, tradução minha).³¹

Assim como os conjuntos de trompete, o emprego de bandas de música nas cortes europeias era bastante antigo, como foi tratado no capítulo 1. Na segunda metade do século XVIII, quando os *ensembles* de trompetes entraram em declínio, as bandas de harmonia começaram a se espalhar pela Europa. A introdução das “harmonias” nas unidades militares estava relacionada a certos hábitos aristocráticos que os oficiais daquele continente possuíam. Conforme aponta Camus:

Os oficiais dos exércitos europeus do século XVIII, sendo principalmente da nobreza, estavam acostumados aos entretenimentos musicais e não desejavam abrir mão deste prazer enquanto em serviço. Como os únicos

³⁰ Tarouca era o embaixador português em Haia, Holanda. Documentos sobre a contratação dos músicos podem ser encontrados em DODERER, 2001.

³¹ The period between 1750 and 1815 was a time of crisis for the trumpet. On the one hand the art of clarino playing was brought to its zenith. On the other hand, however, the compositional style had changed owing to a new bourgeois idea of society. The trumpet represented the old courtly culture and expressed one-sidedly an old fashioned heroic *Affekt*.

músicos autorizados no regimento eram os percussionistas e pifanistas, os oficiais, às suas próprias custas, freqüentemente contratavam músicos profissionais, vestiam-nos os uniformes, e os tinham servindo como a música regimental (CAMUS, 1976, p. 21, tradução minha).³²

A oficialidade portuguesa também era essencialmente aristocrata e a introdução das bandas de música no exército parece ter ocorrido pelos mesmos motivos. Isto fica bastante explícito na expressão “*objeto de luxo*”, utilizada por Cunha Mattos ao tratar dos primeiros músicos contratados no exército português:

A música dos Portuguezes no tempo da antiga milícia consistia em Trombetas, Pifanos, Timbales e Tambores, tanto no mar como em terra. Quando se introduziu alguma ordem na marcha das tropas foi a Trombeta abandonada pela Infantaria e reservada para a Cavalaria, por se entender que não era fácil tirar sons para a cadência do passo dos soldados. Pouco à pouco foram introduzidos, como objeto de luxo alguns instrumentos de sopro; e os tocadores ou músicos eram sustentados pelos Chefes dos Corpos, ou pelos Officiais e Soldados (MATTOS, 1837-1846, p. 182, v. 2).

O depoimento de Cunha Mattos é muito significativo, afinal ele testemunhou esse processo.³³

Se Mattos representa o ponto de vista do oficial que contratava os músicos, Erdmann Neuparth, músico alemão que ficou famoso como diretor da banda que acompanhou a princesa Leopoldina, representa a visão dos músicos que tocavam privadamente a tais oficiais-aristocratas. Em sua autobiografia ele escreveu:

Por acaso havia um comissinado que procurava Musicos por um Reg. to Francez que estava tambem em na Espagna que era 119. Regto de Ligne. Contracdei-me como musico por 72. francos por mes. os musicos contractados eram Sete e o Mestre. o Deposito estava em Dux ao pie de Baiona, tinhamos que travessar toda a frança, e gastamos perto de 3 Meses [...]. O Coronel e a Officialidade ficaraõ muito contendo com a chegada de Musica, mas não durou muito tempo, porque o mestre era um Bebado, e não tinha nem uma nota de musica, e não savia arranjar,

³² The officers of eighteenth-century European armies, being primarily of the nobility, were accustomed to musical entertainments and did not forego this pleasure while in service. Since the only musician authorized in the regiments were drummers and fifers, the officers, at their own expense, often hired professional musicians, clothed them in uniform, and had them serve as the regimental “musick”.

³³ Raimundo José da Cunha Mattos foi fundador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, vogal do Conselho Superior Militar, comendador da Ordem de São Bento da Aviz, duas vezes deputado na Assembléia Imperial, sócio correspondente do Instituto Histórico da França, da sociedade Real Bourdonica e da Academia Real de Ciências de Nápoles. Cunha Mattos nasceu em 1776 na cidade de Faro, Portugal, aos 14 anos ingressou no exército português no regimento de artilharia do Algarve onde participou da campanha do Rossilhão. Serviu por mais de 20 anos nas ilhas de S. Tomé e Príncipe, na costa africana, onde chegou a ocupar o cargo de governador. Por volta de 1815 foi para o Rio de Janeiro, em 1817 participou da expedição a Pernambuco onde permaneceu até 1819 quando retornou à corte. Em 1822 foi mandado para Goiás como governador da província, em 1826 foi para o Rio Grande do Sul e em 1831 estava de volta à corte. Em 1835 chegou ao posto de marechal-de-campo, o terceiro posto mais alto da hierarquia do exército no império (*Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1839, p. 72-76).

portanto a nossa musica era uma boracheira, eu estava enfasiado, poz me a trabalhar e arrangei p.^a a nossa musica Varias Valzes pas reduble e Marchas e outras cousas, que nos ensaiamos entre nos sem que o mestre o soubesse, quando estiverem esaido, eu lhes offereci o mestre p.^a as tocar en casa de Coronel, mas o mestre não quiz e ainda se sangou commigo por eu me atrever de arranjar e ensaiar musica sento elle o mestre; mas nos continuamos os nossos ensaios como dantes, um dia quando nos estivemos ensaiando, passou o Coronel e como ouviu Subio, e perguntou porque não se tocava aquella Musica em sua Casa, eu lhe diz então, que ja aquella Musica eu avia offerecido ao Mestre mas que elle não queria que se tocasse; O Coronel ordenou então, que a noite se havia de tocar aquella Musica em sua cassa com a mesma Gente e sem o Mestre, o mestre deve ordem de ficar em sua casa aquella noite, e nunca mas fez servir no Reg.to ficou doende e em pocas dias moreo; e eu fiquei entãõ de Mestre, e como tal fiz a guerra Pininsular (BINDER, 2006b, p. 85-86).

Embora na passagem acima Neuparth refira-se ao tempo em que servia o exército francês, não parece provável que, no exército português, ele realizasse trabalho diferente. Mesmo porque eram os oficiais que financiavam a manutenção das bandas de música, com o dinheiro próprio ou através dos descontos nos soldos de oficiais e soldados. Este tema, e os desvios de conduta associados, freqüentou por muito tempo a legislação administrativa do exército, que tentava coibir abusos e corrupção através do financiamento público, assunto a ser tratado no capítulo 4. Neuparth dá um depoimento bastante contundente sobre isso. Em 1816, já no exército português, ele fez...

... nova contracta por mais um anno por 1\$400 rs por dia porque abadia de minha vontade 200 rs por dia. Athe aquelle tempo os Musicos de contrada forem pagos por o Reg.to, cada Official e cada soldade dava um dia de soldo para pagar a Musica. Havia então muita ladroeira; com este pé davam licença aos Soldados e recolhião o prèe e o pão com desculpa que era p.^a pagar a musica. Mas o Lord Bresforte, acabou com esta Ladroeira, Mandou fazer uma Ordem de Exercito em que determinou, que o Mestre de Musicca não receberia mais daqui adiante de que 920 Rs por dia e os Musicos de Contracta 370 Rs. Pruivido aos Com mandantes debaixo de severas penas não poder tar mas i nem menos de Sua Algibeira. Ainda hoje existe a mesma lei Era em 1816. eu fiz entãõ nova contacta comforma a nova lei por um anno. ate 1817, no mes de Junho, quando foi nomeado pela Regencia de Reino p.^a Mestre de Musica da Nau D. J. Sexto que estava p.^a ir p.^a Itália p.^a buscar a I^{ma} D. Leopoldina Arquiduqueza de Áustria (BINDER, 2006b, p. 89).

A maneira como Erdmann chegou ao Brasil também mostra que algumas vezes a barreira entre músicos militares e músicos de corte podia ser fluída. Em 1809 ele ingressou no 119.º regimento de infantaria de linha do exército francês, unidade com a qual participou da campanha

napoleônica na península ibérica. Após a derrota do exército francês, em 1814, abandonou seu regimento integrando-se ao exército português, o regimento lusitano estava...

... ao pèe de Toulouse que foi a ultima Batalha que houve na Guerra Peninsolar, e seguiu-se a Paz. Depois de Paz feita o meu Reg.^{to} conservou-se ahinda por aquelles Sítios, mas o Reg.^{to} ja não tinha Dinheiro p.^a pagar os Soldados nem a Musica ja me devião seis meses e não havia esperanças de receber vingtim, e vi que a cousa hia de mal p.^a peor, resolvi-me a abandonar os Francezes, o que fiz; algumas legoas de quel sitio estava o quarto Reg.^{to} Portuguez que procurava um Mestre de Musica, deixei então os francezes e foi offerecer-me, foi logo aceito, e foi feito o contracto a 1\$600 rs por dia, p.^a acompanhar o Reg.^{to} Para Portugal; era no dia 9 de Maio de 1814 (BINDER, 2006b, p. 88).

Chegando a Lisboa, Neuparth continuou como mestre de música da banda do regimento, também entrou para a orquestra do Teatro da Rua dos Condes e, posteriormente, foi trabalhar na orquestra do Teatro São Carlos. Neste último trabalhou pouco tempo devido ao fechamento dos teatros em razão do luto oficial pela morte da rainha Maria I.

Em 1816, Neuparth foi convidado pela regência para organizar e dirigir a já referida banda que acompanhou a princesa Leopoldina da Áustria para o Brasil. O séqüito da futura primeira esposa de dom Pedro I era bastante numeroso, teriam sido cerca de 1220 pessoas, além de vacas, bezerras, porcos, ovelhas, galinhas, patos e uma coleção de 600 canários e outros pássaros do Brasil para amenizar o tédio da viagem. A comitiva era tão grande que o chanceler Metternich teria dito que a Arca de Noé era "*certamente um brinquedo de criança comparado ao navio de carreira Dom João VI*" (WAGNER, BANDEIRA, 2000a, p. 39, v. 1).

A 2 de junho de 1817, Leopoldina e seus acompanhantes partiram de Viena dirigindo-se para Florença, onde chegaram no dia 14. Aguardavam as naus *Dom João VI* e *São Sebastião* que os transportariam ao Brasil. Estas duas saíram de Lisboa a 6 de julho e chegaram a Livorno no dia 26, já com a banda de Neuparth embarcada. Na manhã de 15 de agosto finalmente navegaram em direção ao Brasil (LIMA, 1996, p. 544 e 739-540).

Uma série de documentos a respeito da contratação da banda que acompanhou Leopoldina foi transcrita por Ângelo Pereira no livro *Os Filhos de El-Rei D. João VI*, entre estes uma lista com os

nomes dos músicos e seus instrumentos, apresentada no quadro 2.³⁴ Observando a instrumentação percebe-se que o conjunto era praticamente idêntico ao prescrito no decreto de 17 de dezembro de 1817, feito para as bandas regimentais da Divisão Auxiliadora. Mais uma vez evidencia-se a dificuldade em separar de maneira rigorosa as bandas de música das unidades militares daquelas atuantes nas residências de aristocratas, ou seja, bandas militares de bandas civis.

Quadro 2: Músicos que acompanharam a princesa Leopoldina em 1817

| | |
|----------------------|--------------------|
| I clarinete, diretor | Erdmann Neuparth |
| I clarinete | Gaspar Catelão |
| II clarinete | Antonio Bulak |
| II clarinete | João Vieira |
| flautim | Antonio Joze |
| flautim | Joze Croner |
| I trompa | Antonio Carretero |
| II trompa | Joze Romano |
| I clarim | Francisco Roth |
| II clarim | Pedro Tevar |
| I fagote | Christiano Florick |
| II fagote | Romao Monteanos |
| trombone | Leopoldo Smith |
| bumbo | Joze Mural |
| caixa de rufo | Antonio Joaquim |
| prateiro | Marçal Joze |
| prateiro | Luiz Karr |

Ao chegar ao Brasil, o grupo tocou para dom João, segundo Neuparth conta, mandaram desembarcar a banda...

... e levaraõnos a S^{ra} Cristovam p.^a tocar diante delle Rei D. J 6^{to} Agradou muito a nossa musica a Sua Magestade. E mandounos perguntar p.^a o Conde Paraty se queriamos ficar no Rio, mas de principio nemquem quiz ficar porque todos querião ir outra vez p.^a Portugal. mas eu entrei a pensar que tanto Estrangeiro era eu Portugal, como no Brasil, e resolveiome a ficar, como os outros virem que eu ficava, forem ficando tambem fora um que não qiz ficar (BINDER, 2006b, p. 90).

Segundo documentos pertencentes ao Arquivo Nacional, dezesseis desses músicos foram contratados em 24 de novembro de 1817³⁵ para formar a banda das Reais Cavalariças, isto é, o

³⁴ Em nota de rodapé à página 245, diz Pereira: "*Todos os documentos transcritos sobre a comitiva da Arquiduqueza D. Maria Leopoldina, pertencem à Col. Do Autor*". No corpo do texto ele continua: "*Tivemos a felicidade de adquirir recentemente o processo original, respeitante ao contrato da banda de música que embarcou na nau 'D. João VI', do qual copiamos os principais documentos*" (PEREIRA, 1946, p. 245-247). Tais documentos também foram transcritos em BINDER, 2006b. Agradeço à Adriano Castro Meyer pelas informações que permitiram encontrar este livro.

³⁵ Ayres de Andrade dá a data de contratação como 19 de dezembro de 1817 (1967, p. 131, v. 1). No entanto, como se lê no documento do Arquivo Nacional, isto ocorreu em 24 de novembro: "*Relação dos músicos instrumentistas que vierão na Nau D. João 6 que conduziu a Serenissima Senhora Princesa Real, os quais foram aceitos nesta Corte para o Real Serviço em 24 de*

estábulo real. Presume-se que o nome faltante, Antonio Bulak, tenha voltado a Portugal, pois seu nome não foi arrolado nas listas dos músicos contratados, em posse do Arquivo Nacional.³⁶

Conforme um dos documentos que Ângelo Pereira transcreveu, a banda de música foi embarcada por ordem do próprio príncipe regente:

Continuando a informar a V. Mag.^e sobre a execução das Reaes Ordens que V. Mag.^e foi servindo mandar-nos expedir relativamente ao preparo da Esquadra destinada a conduzir a essa Corte a Senhora Archiduqueza Leopoldina, temos a honra de participar a V. Mag.^e que, fazendo escolher, dos Muzicos que se achavam nesta Capital, os melhores, e mais proprios para compôrem a Banda de Muzica que V. Mag.^e recomenda que se envie a bordo da – Nao D. João VI – em que deve embarcar Sua Alteza Imperial (PEREIRA, 1946, p. 245).

Para dom João, manter no Brasil os músicos que vieram com Leopoldina - os “melhores e mais próprios”, certamente empregados nas orquestras, teatros e bandas de Lisboa - foi mais do que uma boa oportunidade para melhorar a qualidade da música na corte. Dom João certamente tinha em vista a cerimônia mais importante a se realizar no Brasil desde que a corte chegara no Rio de Janeiro: sua coroação.

Para os músicos, permanecer junto à corte real deve ter sido oportunidade melhor do que retornar a Portugal, país que se encontrava numa situação política e econômica bastante difícil. Além disso, voltar a Portugal poderia significar um grande calote, pois até o dia 28 de novembro, o pagamento acertado para a viagem ao Brasil ainda não havia sido feito, como mostra o aviso publicado pelos mesmos músicos na *Gazeta do Rio de Janeiro*:

Os Musicos, que tiverão a honra de acompanhar, desde a Europa a esta Corte, a S. A. R. a Serenissima Senhora Princeza Real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, annuncião ao correspondente de Henrique Teixeira Sampaio, que necessitão fallar-lhe, e por ignorarem o lugar de sua residencia, depois de bastantes indagações, lhe supplicão que se sirva mandar-lhes as suas ordens á rua do Conde N.º 59, onde vivem.³⁷

No *Áustria*, um dos dois navios onde viajava a embaixada austríaca da comitiva da princesa Leopoldina, havia outra banda de música. Segundo os relatos deixados por Spix e Martius (1981) e

novembro de 1817” (ANRJ, Fundo Casa Real e Imperial, cx. 2, pct. 2, doc.134, f. 2). Ver também ANRJ, Fundo Casa Real e Imperial, cx. 2, pct. 2, doc. 124.

³⁶ Andrade omitiu o nome de Pedro Tevar na sua transcrição da lista (1967, p. 131, v. 1).

Pohl (1976) o plano inicialmente formulado para a transferência da princesa Leopoldina era viajar com quatro navios da Europa para o Brasil. Os navios *Áustria* e *Augusta*, que transportavam a embaixada austríaca, iriam de Trieste até Gibraltar, onde esperariam pelos navios *São Sebastião* e *Dom João VI* onde estava a comitiva portuguesa. De Gibraltar toda a frota seguiria para o Brasil. Contudo, no caminho a Gibraltar, o *Áustria* e o *Augusta* passaram por uma forte tormenta, provocando graves avarias no *Augusta*, o que obrigou o navio a se dirigir ao porto italiano de Chioggia onde permaneceu até o final de maio, quando então retomou o rumo a Gibraltar e reuniu-se aos navios portugueses. Em Gibraltar, os oficiais do *Áustria* tiveram ordens para seguirem sozinhos para o Rio de Janeiro, aonde chegaram a 14 de julho de 1817, quase quatro meses antes da princesa. Neste navio vieram os naturalistas Spix e Martius e o pintor Thomas Ender, que retratou a banda de bordo em duas aquarelas, uma das quais reproduzida na figura 3.³⁸

Outras bandas de música passaram pelo Rio de Janeiro antes da chegada de Leopoldina. Em 1816, uma banda veio na fragata *Hermione* que trazia ao Brasil o duque de Luxemburgo, embaixador especial de Luís XVIII e encarregado de re-estabelecer os laços diplomáticos entre França e Portugal. O compositor Sigismund von Neukomm era membro desta comitiva e compôs algumas marchas, uma valsa e outras obras para a banda em questão (AZEVEDO, 1959, p. 475). A ausência deste conjunto em visita que o duque fez a dom João deixou o monarca português decepcionado (LIMA, 1996, p. 695).³⁹

Além das bandas militares dos regimentos portugueses, dos grupos que acompanhavam aristocratas europeus de passagem pelo Brasil, ainda existia, no Rio de Janeiro, os músicos escravos da Fazenda de Santa Cruz. Notícias sobre as atividades musicais na Fazenda remontam ao tempo em que ela era propriedade dos padres jesuítas. Em 1810, os registros da Fazenda indicam a presença de 50 músicos entre os quase 1.500 escravos que lá trabalhavam, números que se mantiveram nestes patamares durante boa parte do século XIX (SANTOS, 1998, p. 96-97).

³⁷ *Gazeta do Rio de Janeiro*, nº 96, 29 de novembro de 1817, p. 4.

³⁸ WAGNER, BANDEIRA, 2000b.

³⁹ O caso ficou registrado em correspondência oficial que Oliveira Lima viu no Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros da França.

A existência destas capelas de música compostas por escravos é fato bastante antigo no Brasil, como já demonstrou Tinhorão (1975, p. 71-89). Muitas vezes tais capelas são erroneamente classificadas como bandas, talvez por preconceito ou desinformação, pois, além de instrumentistas de sopro e percussão, estes conjuntos também contavam com cantores e instrumentistas de corda. Isso permitia a tais grupos se apresentarem em teatros, igrejas e nas ruas, com o instrumental adequado a cada um destes ambientes.

A Fazenda de Santa Cruz possuía uma destas capelas, como evidenciam as obras escritas e executadas por seus músicos de autoria do padre José Maurício Nunes Garcia,⁴⁰ assim como os documentos transcritos por Santos (1998, p. 93-94) e Freitas (1987, p. 146-153) que repetidas vezes relacionam compras de cordas e instrumentos de cordas. No início do século XIX, os músicos da Fazenda de Santa Cruz estavam aptos a formar banda de música, mas não foi possível determinar se eles integraram alguma banda militar ou participaram das comemorações na corte. Também não foi possível elucidar se os músicos trazidos da Europa por dom João para atuar nos conjuntos coroinstrumentais da Capela Real e da Real Câmara, atuaram ou influenciaram as bandas militares existentes no Rio de Janeiro.

2.1 Ordem na festa: bandas militares e música nas ruas da corte entre 1808 a 1818

Em 08 de março de 1808 dom João foi recebido no Rio de Janeiro com muitos vivas, repiques de sinos “e os sons dos tambores e dos instrumentos músicos” (SANTOS, 1981, p. 177, v. 1). Dona Maria, que alcançou a cidade antes do príncipe regente, aguardou o desembarque do filho para depois realizar o seu. Assim, em 10 de março de 1808, ela também foi recebida com uma grande festa abrilhantada pelas “músicas dos regimentos que depois se retiraram aos seus quartéis” (*Relação das festas*, 1810, p. 11).

As bandas militares não tocaram apenas nas primeiras horas de recepção à corte, descartando a possibilidade de serem unicamente bandas marciais. Durante as três noites de luminárias houve nos coretos armados junto à porta do Palácio Real, músicos que não cessaram de

⁴⁰ Santos lista as seguintes obras de José Maurício: *Moteto Precursor Domini*, de 1810; *Motetos para os Santos Mártires*, de 1812; *Bendito e louvado seja*, 1815; *Moteto para as Virgens*, 1818.

cantar e “*cujas melodiosas vozes eram acompanhadas da harmonia dos instrumentos*” (SANTOS, 1981, p. 179, v. 1). O autor da *Relação das Festas* não menciona a presença de cantores, diz apenas que os quatro coretos nos canto do edifício eram ocupados pelas “*músicas dos regimentos [...] tocando harmoniosas sinfonias*” (p. 10). O edifício em questão fazia parte da iluminação providenciada pela Câmara do Rio de Janeiro, um local que fora bastante concorrido pela “*infinita gente, atraídos uns do brilhantismo da iluminação da câmara, outros da música*” (SANTOS, 1981, p. 184, v. 1).

Após a chegada da corte, as bandas de música dos regimentos de linha passaram a ser freqüentemente solicitadas a comparecer às festas da família real, como consta do *Livro de Ordens da Guarda Real da Polícia da Corte*. O decreto que criou a Guarda Real foi baixado em 13 de maio de 1809. Sua função era eminentemente policial; seu comandante obedecia às ordens do governador de Armas da Corte e do intendente geral da Polícia. Isto explicaria as inúmeras menções aos corpos do exército e das milícias no *Livro de Ordens do Dia*,⁴¹ pois cabia à Intendência produzir muitas destas festas reais (SOUZA, 1999, p. 218).

A primeira ordem registrada no *Livro de Ordens do Dia* data de 3 de setembro de 1809 e a primeira menção a uma banda militar data de 05 de outubro de 1809, quando alguns conjuntos foram convocados ao Palácio Real. O motivo era o aniversário de Dona Mariana:

Amanhã às 6 horas da tarde, estarão no Real Passo a música do Regimento que estiver de Guarda e da Artilharia, as quais deverão tocar até o toque de recolher, e retornarão aos seus Quartéis, e depois de amanhã sábado, 7 do corrente, fica dispensada a Parada na [praça] de São Francisco de Paula. A Guarda do Paço nesse dia irá de Barretina e [Calças] de Gala, e a Música do Regimento que estiver de serviço e a do 1º Regimento de Linha, se acharão no mesmo Real Passo às 10 horas precisas da manhã para tocarem até as mandarem retirar, tudo isso em obséquio de S. A. Sereníssima a Senhora Infanta D. Mariana.⁴²

Dona Mariana, ou Maria Ana (1736-1813), era irmã da rainha dona Maria e tia de dom João. Seu aniversário foi o primeiro de uma longa série de comemorações realizadas entre 1809 e 1811 que ficaram registradas no *Livro de Ordens do Dia*. O envio das bandas de música dos regimentos de

⁴¹ A transcrição das ordens onde existem referências às bandas de música está no anexo 1.

⁴² ODPC, Cód. 749, f.02 e 02v.

linha era uma providência constantemente exigida nas ordens expedidas para estas comemorações. Nos 16 anos abrangidos *Livro*, existem 23 ordens com alusões às bandas dos regimentos fluminenses, 18 destas consistem em instruções para que bandas militares comparecessem às festas reais, como mostra o quadro 3.

Quadro 3: Instruções para a presença de bandas militares no *Livro de Ordens do Dia* da Guarda da Polícia do Rio de Janeiro

| Ano | Nº de ordens | Ocasião |
|------|--------------|--|
| 1809 | 3 | Aniversários de dona Mariana, da princesa da Beira e da rainha |
| 1810 | 8 | Sábado de Aleluia, Domingo de Páscoa, Beija-mão, noivado de dona Maria Tereza, o casamento de dona Maria Teresa, aniversários de dona Maria Isabel, Carlota Joaquina e dom Pedro |
| 1811 | 2 | Terceira expulsão dos franceses de Portugal e aniversário dom Pedro |
| 1812 | 2 | Aniversário de dom João VI e dona Maria |
| 1813 | 1 | Aniversário de dom João VI |
| 1815 | 1 | Procissão de Corpus Christi |
| 1817 | 1 | Chegada da princesa Leopoldina |

Embora os registros do *Livro de Ordens do Dia* sejam importantes, outras fontes ainda precisam ser localizadas e pesquisadas. Em primeiro lugar porque as bandas já haviam bandas de música no Rio de Janeiro; segundo porque o próprio *Livro* menciona, na ordem de 14 de dezembro de 1809, referente à comemoração do aniversário da rainha dona Maria, que a tropa de linha e a Divisão Militar da Guarda da Polícia deveriam repetir o que havia sido executado em 13 de maio do mesmo ano, por ocasião do aniversário de dom João, portanto antes da abertura do *Livro*. A tropa teria de...

... pegar em Armas e marcharem na forma da ordem de 13 de maio do corrente ano por ser dia dos anos de Sua Majestade Fidelíssima, pelo que os Senhores Chefes, e Comandantes dos mesmos corpos, terão todo o cuidado para que a tropa apareça no maior asseio, e luzimento com Barretinas como sempre se tem praticado, em semelhantes ocasiões [...]. No dia 17 fará o serviço o 1º Regimento de Infantaria de Milícias, o qual levará a sua Música.⁴³

Não é sem motivo que o ano de 1810 contém o maior número de registros da atuação de bandas militares no *Livro de Ordens do Dia*. Este ano foi marcado pela primeira grande festa da

monarquia portuguesa no Brasil: o casamento entre a princesa Maria Teresa, filha de dom João, com o príncipe espanhol dom Pedro Carlos de Bourbon. As bandas militares atuaram em vários momentos do casamento, com eventos durante vários meses e que giraram em torno de duas datas: noivado e casamento.

O noivado foi celebrado em 13 de maio de 1810, aniversário de dom João. Às vésperas da festa, o bando do Senado da Câmara percorreu as ruas da cidade lendo o edital da festa. O bando contava com “*duas numerosas bandas dos regimentos de linha, e milicianos*” precedendo e seguindo a cavalgada (SANTOS, 1981, p. 251, v. 1). No dia do noivado, às duas horas da tarde, o terreiro do Paço já estava cheio. Estavam presentes o corpo diplomático, a corte, as pessoas de maior graduação de todas as ordens do Estado e “*os regimentos, que de novo se puseram debaixo d’armas, tocando os músicos agradáveis marchas*” (SANTOS, 1981, p. 253, v. 1).

A *Gazeta do Rio de Janeiro* dedicou algumas de suas páginas para relatar a cerimônia do noivado real. Um dos registros evidenciava uma certa adaptação da corte portuguesa aos meios musicais disponíveis no Rio de Janeiro. Segundo a descrição apresentada, o cortejo que se dirigiu do Campo de Santana até a Capela Real começava com...

... uma Banda de Musica, que supria as Charamelas, Atabaleiros, e Timbaleiros da Casa Real. - Uma escolta da Guarda Real. - Os Porteiros da Cana, indo 6 deles com as maçãs de prata - Os Reis de Armas, Passavantes, Arautos. - Toda a Corte, que não é chamada por Aviso da Secretaria do Estado. - Moços da Camera. Os Oficiais Menores da Casa Real. - Porteiro da Câmara de S. A. R., e Corregedor do Crime da Corte e Casa. - Seguiam os Grandes do Reino que foram chamados por Aviso, e que S. A. mandou cobrir, segundo o Costume; o Corpo Diplomático, e as Pessoas Reais com seus Camaristas, e Viadores;- Logo imediatamente Camareiras Mores, Damas Guarda Real, e Bandas de Musica tocando por fora da Teya.⁴⁴

O redator da *Gazeta do Rio de Janeiro*, frei Tibúrcio José da Rocha, tinha motivos para notar a falta dos chameleiros, timbaleiros e atabales. Neste caso, o termo chameleiros refere-se aos trompetistas da corte, músicos da Charamela Real, instituição que desde o início do século XIV comparecia às grandes cerimônias da casa real portuguesa. Contudo, os chameleiros foram

⁴³ ODP, Cód. 749, f.02v e 03, doc. 8

⁴⁴ *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 40, 19 de maio de 1810, p. 4, grifo meu.

substituídos pelas bandas dos regimentos de linha do Rio de Janeiro, cujas ordens para participar da cerimônia foram dadas a 11 de maio. As bandas participaram do cortejo do dia 13 e em várias outras oportunidades nos três dias de festa que se seguiram.

Na primeira das três noites de luminárias em comemoração ao noivado foi encenada a ópera *Triunfo da América* de Marcos Portugal, escrita e produzida para a ocasião. Nas duas noites seguintes, houve serenatas no Palácio Real. Tais divertimentos tiveram como platéia dom João, a família real, a fidalguia e todos os membros do corpo diplomático (SANTOS, 1981, p. 255-257, v. 1).

Enquanto os convidados reais, dentro do palácio, se entretinham com ópera e música de câmara, do lado de fora, assistia às bandas militares que se apresentavam o *“imenso povo que vagava pelo Terreiro do Paço, gozando das iluminações colocadas da terra, e do mar, [também] se postaram em vários lugares coros de música instrumental, que alternadamente tocavam agradáveis sinfonias”* (SANTOS, 1981, p. 255, v. 1). Entre os tais “coros” que executavam “agradáveis sinfonias” estavam as bandas dos regimentos de linha da corte, cujas ordens, dadas a 11 de maio de 1810, mandavam...

... no dia 13 do corrente mês, pela ocasião do Faustíssimo dia de anos de Sua Alteza Real o Príncipe Nosso Senhor, e do Plausível Casamento de Sua Alteza Real a Sereníssima Princesa Dona Maria Thereza, com Sua Alteza Real o Sereníssimo Senhor Infante Almirante General, Dom Pedro Carlos de Borboun, devem todos os Regimentos de Infantaria de Linha desta Corte, e Cavalaria, e Corpo da Divisão Militar da Guarda Real da Polícia, estar prontos, e postados no Largo de São Francisco de Paula, às 11 horas da manhã [...] a noite do dia 12, virão todas as músicas tocarão no Paço onde receberão as precisas ordens do Senhor Coronel Francisco Manuel da Silva e Mello. No dia 13 pelas 3 horas das tarde se apresentarão todas as Músicas ao mesmo Senhor Coronel, executarão as ordens que dele receberem. Nas noites de 14, 15 e 16 todas as referidas Músicas irão ao Paço, e ali executarão as ordens do dito Senhor Coronel.[...]. Veríssimo Antonio Cardozo – Ajudante de ordens.⁴⁵

Uma passagem na descrição feita pelo padre Perereca demonstra que o “imenso povo” que freqüentou as ruas nestes dias foi bem menos seletivo do que as autoridades gostariam, já apontando a composição popular da audiência das bandas de música. Segundo conta o padre, na última noite das luminárias do casamento de Maria Teresa, quando se realizaram cavalhadas, as entradas do terreiro do Paço estavam ocupadas pela Polícia cujas ordens eram para só deixar *“entrar na praça os*

ranchos de senhoras, e as pessoas, que se apresentavam com decência, e de que se não pudesse desconfiar ser capaz da mínima desordem". Tal providência não foi sido executada com *"toda exatidão"* mas não se verificou nenhuma ocorrência em qualquer umas das noites (SANTOS, 1981, p. 256-257, v. 1).

Depois de celebrado o noivado, outro bando do Senado da Câmara percorreu as ruas do Rio de Janeiro, desta vez por ordem do intendente da Polícia, Paulo Fernandes Viana. Composto de *"mascarados burlescos a cavalo"*, o bando anunciava que seria permitido *"a qualquer vestir-se máscara, formar danças, apresentar-se no curro, e discorrer pelas ruas públicas"* não só nos dias das festas reais, mas em todos os domingos e dias santos depois destas (SANTOS, 1981, p. 263-264, v. 1). O padre Perereca não inclui em seu relato o fato de que havia uma banda de música do regimento de linha nº3 acompanhou o bando do Senado, que recebera ordens para se apresentar ao intendente:

Quartel General 19 de julho de 1810 ¶ O Senhor General ordena, que domingo 22 do corrente às 7 horas da manhã se ache toda a Música do 3º Regimento de Linha à porta do Ilustríssimo Intendente Geral da Polícia, para tocar no Bando que deve sair para as festas Reais, à mesma hora toda a Cavalaria da Guarda Real da Polícia se deve achar no maior asseio para acompanhar o dito Bando, evitando qualquer desordem que se possa surgir do grande concurso do Povo, e recomenda ao Senhor Comandante toda a moderação e prudência que se faz tão necessária em tais circunstâncias. [] Veríssimo Antonio Cardozo - Ajudante das Ordens.⁴⁶

Da festa de casamento, realizado em 12 de outubro, dia do aniversário de dom Pedro, o padre Perereca descreveu basicamente o que aconteceu no Campo de Santana. Ali, o intendente preparou para a família real e seus convidados camarotes com vistas para a praça, onde ocorreram cavalhadas, corridas de touros, desfiles de carros alegóricos e danças promovidos pelas corporações de ofícios fluminenses. Com sua linguagem rebuscada e bajulatória, o padre menciona várias vezes a presença de conjuntos musicais, algumas vezes dando a entender que havia um grupo de músicos separado dos desfiles. *O Livro de Ordens do Dia* não deixa dúvidas a este respeito:

⁴⁵ ODPC, Cód. 749, doc. 21, f. 07,07v e 08.

⁴⁶ ODPC, Cód. 749, doc. 35, f. 13v

Quartel General 11 de outubro de 1810 ¶ [...] Ordena mais o Senhor General, que todas as Músicas dos Regimentos de Linha se devem achar hoje às Ave Marias e amanhã às 10 horas da manhã no Real Paço, para tocarem na forma [f-17] [] no maior asseio e luzimento, e [nisto?] se praticará [em] todos os Aniversários da Sua Alteza Real o Príncipe Regente Nosso Senhor e mais Família Real. [...] Verissimo Antonio Cardozo - Ajudante das ordens.⁴⁷

Como o Intendente havia anunciado em julho, as festas reais em comemoração ao casamento da princesa duraram até o final de 1810. Em novembro ainda se realizaram cavalhadas, para as quais eram enviadas as bandas de música dos regimentos de linha da corte:

Quartel General 10 de novembro de 1810 ¶ De ordem do Senhor Marechal do Exército desta Corte, e Capitania, [...] Devendo dar-se princípio as Festas Reais nas Tardes do dia 12, e continuando até 17 inclusive e noite [f.18r] de 21 do mesmo mês, na Praça que se erigiu no Campo dito de Santana. Ordena O Senhor General o seguinte: 1.º Que as músicas dos regimentos 2.º e 3.º às 2 horas precisas, depois do meio dia, no dia 21, às 6 horas da tarde se achem ali tomando os seus respectivos lugares, nos [quinteiros?] que lhes estão determinados, para tocarem quando se lhes ordenar. 2.º Que os 6 clarins enviados fiquem dispensados de todo o serviço nas tardes de 13, 15 e 17 para acompanharem as cavalhadas, indo eles montados nos seus respectivos cavalos por terem já as fardas prontas, pela medida dos seus Corpos. [...] Verissimo Antonio Cardozo - Ajudante das ordens.⁴⁸

Entre o casamento de Maria Teresa e a chegada da princesa Leopoldina em 1817, houve inúmeras ocasiões nas quais os súditos brasileiros e portugueses foram chamados a demonstrar publicamente sua fidelidade: os membros da família real continuaram a completar anos, outros faleceram, festas e luminárias foram realizadas pelo fim da invasão francesa, pela elevação do Brasil a Reino Unido, além de inúmeras procissões que contavam com a presença de músicos dos regimentos fluminenses. Mas, como muitos outros autores já notaram, os anos de 1817 e 1818 foram os mais faustosos e pomposos em todo o período da permanência da corte portuguesa nos trópicos. Elevado à condição de Reino Unido, o Brasil testemunhou nestes anos duas das mais importantes cerimônias para a casa de Bragança desde sua chegada ao Brasil: o casamento do príncipe dom Pedro com a arquiduquesa austríaca Carolina Leopoldina Josefa, em novembro de 1817, e a coroação e Aclamação de dom João VI, em maio de 1818.

⁴⁷ ODPC, Cód. 749, doc. sn., f. 16v e 17

⁴⁸ ODPC, Cód. 749, doc. sn., f. 17v e 18r.

O casamento de dom Pedro era um assunto de Estado. O sucesso das negociações para o matrimônio entre o herdeiro da coroa portuguesa e a ainda arquiduquesa austríaca foi descrito por Oliveira Lima como uma das mais importantes vitórias diplomáticas do governo de dom João VI. O objetivo da união era conquistar o apóio da Áustria, contrabalançando o apoio da Rússia dado à Espanha. Naquele momento as relações entre as cortes de Madri e do Rio de Janeiro atravessam um momento difícil, em decorrência das constantes atritos pela disputa das margens do Rio da Prata entre portugueses e espanhóis (LIMA, 1996, p. 541).

Com os acordos matrimoniais já firmados, enviou-se à Áustria o marques de Marialva na condição de procurador do príncipe dom Pedro para contratar o noivado e o casamento. Os gastos da embaixada portuguesa em Viena foram astronômicos, incluindo a distribuição de jóias e até barras de ouro, numa clara intenção de impressionar positivamente a corte austríaca (LIMA, 1996, p. 543). Na véspera da partida princesa Leopoldina ao Brasil, Marialva deu uma festa para a família imperial com mais de dois mil convidados; duas bandas de música animaram o baile (WAGNER, BANDEIRA, 2000a, p. 38).

A fragata *Dom João VI*, que trouxe Leopoldina, chegou ao Rio de Janeiro em 5 de novembro de 1817. O navio ancorou na ponta da Ilha das Cobras, a família real subiu a bordo, e permaneceu ali até as nove horas da noite. No dia seguinte realizou-se a grande entrada. No mar, entre a fragata e o trapiche montado no Arsenal da Marinha, Leopoldina vinha “*conduzida ao som da música*” (DEBRET, 1975, p. 55, v. 2); atrás da galeota que a transportava, outra embarcação levava “*uma banda de música militar encarregada de tocar durante o desembarque*” (DEBRET, 1975, p. 225, v. 2). Em terra, uma banda estava a postos para tocar quando Leopoldina tocasse o solo brasileiro: era a banda do 3º regimento de milícias, lá postada por ordem do comandante das Armas:

Ordem do dia Quartel General em 5 de Novembro de 1817 ¶ [...] A [Divisão] Portuguesa Auxiliadora dará uma Guarda Composta de um Capitão ... 1 Alferes, 1 [Porta] Bandeira, 3 Oficiais Inferiores, 4 Cabos, 80 soldados, 2 Tam[bores] e com uma Banda de Música que será a do Regimento de Milícias N.3.º [A G]uarda se postará às 8 horas e meia da manhã no Arsenal Real da Marin[ha] [...] Logo que a Galeota Real abordar ao cais, a Guarda apresentará as [armas] e assim se conservará portado o tempo do desembarque, até que tenham saído []ente os Coches em forem as pessoas Reais, e em todo este tempo a Música n[]ra de tocar, logo porem que os coches tiverem passado, Armas ao o[]

e nesta posição esperara que passe toda a mais comitiva e descasando [] sobre as Armas se conservarão até receber ordem para se retirar.

Franz Frübeck registrou este conjunto em duas ilustrações. Na primeira (figura 4)⁴⁹ o Arsenal foi retratado logo pela manhã, seis músicos já esperavam pelo desembarque. Na segunda (figura 5),⁵⁰ vê-se um conjunto com 12 músicos, ao lado de um destacamento de soldados e tambores.

Terminado os cumprimentos entre Leopoldina e a família real no Arsenal da Marinha, um longo cortejo de 93 carruagens seguiu em direção à Capela Real. Segundo a descrição publicada na *Gazeta do Rio de Janeiro* uma partida de cavalaria rompia a marcha, seguiam os moços da estribeira, azeméis e, depois destes, “a música das Reais Cavalariças a cavallo”.⁵¹ Não se tratava da banda dirigida por Neuparth, contratada algumas semanas após o desembarque. O grupo em questão era um conjunto de trompetes e tímpanos, o mesmo que havia sido substituído por uma banda de música na cerimônia de Maria Teresa, em 1810. A “música das Reais Cavalariças” é chamada, pelo padre Perereca, de “*timbaleiros, timbales e outros instrumentos músicos*” (SANTOS, 1981, p. 133, v. 2), e foi retratada por Taunay (figura 6).⁵²

Não foi possível saber se os músicos ou os instrumentos das Reais Cavalariças teriam vindo de Portugal para a ocasião, ou se foram arranjados no Brasil. Um relato indica que seu desempenho não fez sucesso entre todos os espectadores, comparando-os pejorativamente aos músicos de São Jorge, retratados por Debret (figura 7):

Ver 93 Carruagens, e não vêr huma pessoa que pertencesse ao Corpo Diplomático, ou he injuria que se lhe fez, em os não convidar; ou elles nos injuriarão não vindo. Hum vi eu de chapeo branco entertido em admirar a Riqueza, e brilhantismo dos timbaleiros, os quaes julgo que por serem a primeira vez montados em soberbos cavallo se esquecerão da música; pois em desafinação excedião aos Pretos de S. Jorge (Narração histórica, 1817 apud MALERBA, 1997, p. 53).⁵³

Ao sair do Arsenal, o cortejo da princesa Leopoldina seguiu pela Rua Direita até a Capela Real, que apresentava, segundo o padre Perereca, “*um brilhante espetáculo*” dado pelo ornamento das casas, os arcos, as senhoras às janelas, o imenso povo e “*as músicas dos regimentos*” (1981, p.

⁴⁹ BELLUZZO, 1994, p. 103, v. 2.

⁵⁰ SMITH, FERREZ, 1960, fig. 7.

⁵¹ *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 90, 8 de novembro de 1817, p. 2.

⁵² SOUZA, 1999.

⁵³ *Narração histórica da Entrada Pública da Sereníssima Princesa Real na Corte do Rio de Janeiro no dia 6 de novembro de 1817*, autor anônimo, ANRJ, Códice 807, v. Parcialmente transcrito em Malerba, 1997.

134, v. 2). Segundo Debret, as bandas estavam postadas junto aos três arcos de triunfo feitos para a ocasião e nos quais “*haviam [sido] construído anfiteatros para os músicos*” (1975, p. 55, v. 2). Johann Pohl, um dos naturalistas que acompanhavam Leopoldina, mencionou que “*em toda a parte soava o hino nacional português*” (1976, p. 31).

Segundo a *Gazeta do Rio de Janeiro*, a família real chegou à Capela Real às duas e meia da tarde, onde foi celebrada missa de ação de graças, com música composta por Marcos Portugal e executada pelos músicos da Real Câmara e Capela. Terminada a cerimônia, a família real dirigiu-se ao Paço onde, das janelas, as “*Reais Pessoas*” assistiram a uma grande parada das tropas de infantaria, cavalaria e artilharia, comandadas pelo tenente-general e governador das Armas da corte. Os vivas, as descargas e salvas da tropa na praça eram respondidas pela fortaleza da Ilha das Cobras e embarcações na baía.⁵⁴

Debret conta que, após a missa na Capela Real, seguiu-se um banquete. Depois da refeição os noivos novamente se apresentaram “*ao balcão entre os vivas do povo desejoso de ver a jovem esposa; em seguida, todas as tropas reunidas no Largo do Palácio desfilaram em ordem com suas bandas, em continência à nova princesa real brasileira*” (1975, p. 55, v. 2).

Ao final da noite, a família real dirigiu-se ao Arsenal da Marinha, onde embarcaria em direção à Quinta da Boa Vista. O percurso do Palácio ao Arsenal foi realizado em carruagens, e “*rompia a marcha a Música e timbaleiros*” (SANTOS, 1981, p. 137, v. 2).

Em fevereiro de 1818 ocorreu a última cerimônia que será analisada nesta dissertação: a coroação e aclamação de dom João VI. À diferença da entrada de Leopoldina, a coroação não parece ter contado com um grande cortejo na rua, ou então os cronistas consultados não se preocuparam em fixar este acontecimento. Por outro lado, as descrições das festas de recepção a Leopoldina concentraram-se nos acontecimentos festivos ocorridos após sua entrada, quase sem menção aos dias que se seguiram.

O bando que anunciou a coroação e aclamação contou com duas bandas militares. Abrindo o bando havia uma escolta da Guarda Real, vários criados da Casa Real e uma “*numerosa banda de música dos regimentos de guarnição da corte, e milicianos, em grande uniforme, ornadas as barretinas de flores, e montados em cavalos das Reais Cavalariças*”. Seguiam oficiais de justiça,

almotacés, o Senado da Câmara, “*outra banda de música*” fechando a cavalgada, e, por último uma companhia da real cavalaria. Esta comitiva dirigiu-se à Quinta da Boa Vista, onde “*se leu pela primeira vez o bando, e depois de alegres vivas alternados com o hino nacional, e seguidos de muito fogo de ar, que se soltou*”. De lá, o bando seguiu para o Palácio de São Cristóvão, onde estava a rainha e suas filhas para nova leitura do edital, seguidas das mesmas “*demonstrações de regozijo*” (SANTOS, 1981, p. 152-153, v. 2).

Na frente do Palácio foi construído um edifício especialmente destinado à festa (figura 9). Ao centro projetava-se um pavilhão quadrangular que, na parte superior, possuía uma varanda e, na parte interna inferior, um vestíbulo e uma escada. À frente e por fora “*na base do pavilhão, [...] havia um recinto semicircular cercado com uma balaustrada, dentro da qual se achavam música, e timbaleiros da Casa Real, vestidos com fardas de veludo encarnado com galões de ouro pelas costuras nas mesmas*”. Logo após a entrada do rei na varanda “*tangeram os menestréis charamelas, trombetas e atabales*” (SANTOS, 1981, p. 157-158, v. 2). Após os juramentos, o alferes-mor desfraldou o estandarte real dizendo em voz alta:

Real, Real, Real, pelo muito alto, e muito poderoso senhor rei D. João VI, nosso senhor, o que repetiram os reis de armas e as pessoas presentes na galeria, e constitui sinal para as bandas reunidas nos largos executarem os hinos. Depois dessa primeira proclamação interna, o porta-estandarte desceu do estrado, após saudar o rei, e foi conduzido ao balcão central da galeria [...] repetiram eles ao povo a mesma proclamação, a que todos os presentes responderam com demonstrações de alegria e vivas que se confundiram com a música das bandas, os sinos, os estrondos das girândolas e as salvas de artilharia dos fortes da marinha. ¶ Depois dessa proclamação, o rei de armas, novamente no interior do palácio, notificou a partida do rei; o cortejo se formou e a marcha se iniciou ao som da música das bandas reunidas na praça (SANTOS, 1981, p. 157-158, v. 2).

Nos dias subseqüentes, houve música em diversos lugares públicos; a Intendência da Polícia providenciou coretos de música, construídos no Passeio Público e descritos pelo padre Perereca os como pequenos castelos, onde...

... no vão inferior dos Castelos se formavam quartos muito decentes, onde se serviu gratuitamente, e com profusão ao povo os refrescos, que qualquer apetecia, e no alto dos mesmos castelos se colocou em cada um

⁵⁴ *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 90, 8 de novembro de 1817, p.3.

deles um coro de música militar, que tocava de espaço em espaço muito agradáveis sinfonias (SANTOS, 1981, p. 178, v. 2).

Debret chamou os coretos de fortins, mencionando ainda a existência de canhões de pequenino calibre, alguns de madeira. A plataforma dos fortins servia de “*coreto para uma banda militar e o corpo do edifício fazia as vezes de café, com a entrada para a parte interna do jardim e com distribuição gratuita de refrescos durante as horas de iluminação*” (1975, p. 63, v. 2). Na *Gazeta do Rio de Janeiro*, os coretos foram chamados de “*quatro elegantes torres [...] em cada uma das quais um coro de Música instrumental tocava escolhidas sinfonias*”.⁵⁵

Também houve música à frente da casa do Intendente, Paulo Fernandes Viana. Segundo o padre Perereca, além da iluminação, com inscrições e adornos em homenagem ao rei e à ocasião, apresentou-se um “*coro de música vocal e instrumental, que por agradáveis intervalos de entretinham os espectadores cantando o hino nacional, e outros agradáveis motetes*”. Debret afirma que o intendente, um dedicado cortesão, “*organizara orquestras*” (1975, p. 65, v. 2).⁵⁶ Bernardo de Avelino Souza, outro cronista contemporâneo, ofereceu a seguinte descrição do que se passou à frente da casa do intendente:

Realçava esta Iluminação a música instrumental, e de vozes, em que a espaços soavam os Hinos *Patriótico*, e *Real*, sendo este último distribuído e impresso a todas as pessoas, que desfrutavam deste espetáculo encantador (SOUZA, 1818, p. 12).

No Largo do Rocío, também houve iluminação com música, providenciada pelo coronel Fernando José de Almeida. Na noite em que dom João visitou a construção “*um coro de músicos tocava o hino nacional*” (SANTOS, 1981, p. 176, v. 2).

Posteriormente, festas como estas passaram a ser comemoradas como datas a lembrar, criando um calendário oficial, com protocolo definido em lei. Para atualizar este calendário aos novos tempos do Império pós-independência, João Vieira de Carvalho, ministro da Guerra de dom Pedro I,

⁵⁵ *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 4, 6 de fevereiro de 1818, p. 2.

⁵⁶ Ressalte-se que, em francês, o termo *orquestre* também poderia significar banda, e *orquestre militaire* banda militar. Como exemplo veja-se a lista de obras para banda que Sigismund von Neukomm compôs no Brasil apresentada no vol. II, p. 10-11.

emitiu o aviso nº 58 em 07 de março de 1825⁵⁷ definindo o protocolo das celebrações das datas nacionais, mostradas no quadro 4. À exceção de Abertura da Assembléia, em 03 de maio, todas as outras ocasiões estavam de alguma forma ligadas ou ao imperador ou à família real, e nestas as bandas militares eram convocadas a se apresentar. Mesmo na Abertura da Assembléia, a presença do imperador era solenizada com música por um grupo de trompetes que o acompanhava no cortejo que se dirigia ao Senado da Câmara (figura 10).⁵⁸ Aliás, algumas das saídas do imperador pelas ruas era acompanhado por um destacamento de cavalaria, que contava com um tenente, um alferes, dois cadetes e 24 praças, entre os quais um clarim que tocava continuamente uma marcha militar (SCHWARCZ, 1998, p. 219).

Quadro 4: Dias de gala segundo o Aviso de 07 de março de 1825

| | Data e Evento | Cerimonial |
|---------------------|---|---|
| Grande Gala | 25 de março - Juramento á Constituição 03 de maio - Abertura da Assembléia* 07 de setembro - Proclamação da Independência | Bandeiras nas fortalezas Três salvas de 21 tiros nas fortalezas de costume Todas as músicas no Paço Beija-mão |
| Segunda Gala | 17 de fevereiro - Nascimento da princesa dona Paula 02 de agosto - Aniversário da princesa dona Francisca 04 de outubro - Dia do nome de dona Francisca | Bandeiras nas fortalezas Uma salva de 21 tiros na Ilha das Cobras As músicas de três batalhões para o Paço |

* **Observação:** sem música e beija-mão

Como se vê, as bandas militares foram elementos indispensáveis às festas reais. Um traço comum a todas estas cerimônias, segundo os relatos deixados, foi a ênfase dada à ordem e à hierarquia no arranjo dos cortejos e no desenrolar das cerimônias. Na coroação e aclamação de dom João VI, os primeiros vivas foram dados pelos próximos a dom João, ou seja, a nobreza que o cercava. O anúncio ao povo na praça foi iniciado com a execução de hinos pelas bandas militares. Após a música o rei apareceria ao povo.

A cerimônia de entrada de Leopoldina chama a atenção pela forma como a música executada pelas bandas militares a cercou durante todo o trajeto. Desde a saída do navio até o desembarque no trapiche do Arsenal, no cais do Arsenal, à frente do cortejo e ao lado dos arcos na rua Direita, a

⁵⁷ Ver anexo 3, CCLB:16

⁵⁸ KIDDER, FLETCHER, 1857.

música foi colocada como se fosse representação sonora da alegria da cidade, que recebia a futura rainha do império luso-brasileiro.

A ênfase dada à ordem e à hierarquia talvez possa ser explicada pelo fato dos cronistas consultados terem sido funcionários do Estado. À exceção do autor da *Relação de 1810*, todos os demais eram pagos, de uma maneira ou de outra, pelo Erário Régio: o padre Perereca foi professor de gramática latina no Seminário da Lapa e Debret ensinava na Academia de Belas Artes, ao passo que a *Gazeta do Rio de Janeiro* era um jornal oficial que publicava majoritariamente despachos do governo. Neste sentido, a atuação das bandas de música também era parte do discurso oficial; destaca-se também as inúmeras referências à execução do hino nacional português, composto por Marcos Portugal, deixando claro uma das razões para a obra ter sido impressa: a necessidade de difundir e fazer circular o “brasão sonoro” português. Aliás, tal hino foi uma das poucas obras portuguesas para banda, se não a única, do início do século XIX que teve tal sorte.

A linguagem dos cronistas é outro aspecto que merece atenção. Nos textos, pode-se perceber alguns compromissos com estilos ou gêneros literários. O padre Perereca, ao descrever a atuação dos músicos na aclamação de dom João, fala em menestréis, charamelas e atabaleiros tangendo seus instrumentos. No restante das suas *Memórias* tais termos são bastante raros. Seu emprego naquele momento indica uma preocupação em dialogar com os cronistas portugueses dos séculos XVII e XVIII e, através deste diálogo, incluir-se nesta tradição. Tal estratégia não era apenas dele; a escolha dos conjuntos musicais também demonstra esta preocupação de interagir com a tradição. Em 1810 isso não foi possível, não havia trompetistas para acompanhar o cortejo da princesa Maria Teresa, sendo estes substituídos pelas bandas dos regimentos de linha. Já em 1817, na entrada da princesa Leopoldina, tais músicos estavam presentes e, desde então, participaram das aparições públicas dos imperadores no Brasil, incluindo as de dom Pedro II, durante boa parte do Segundo Reinado.

Figura 3: Música a bordo do *Áustria* por T. Ender



Figura 4: O festivo desembarque da princesa Leopoldina no dia 06 de novembro de 1817, por F. Frühbeck



Figura 5: O desembarque no Rio de Janeiro, por F. Frühbeck



Figura 6: Desembarque da princesa Leopoldina no Arsenal Real da Marinha, por T. M. H. Taunay



Figura 7: Estátua de São Jorge e seu cortejo precedendo a procissão do Corpo de Deus, por J. B. Debret

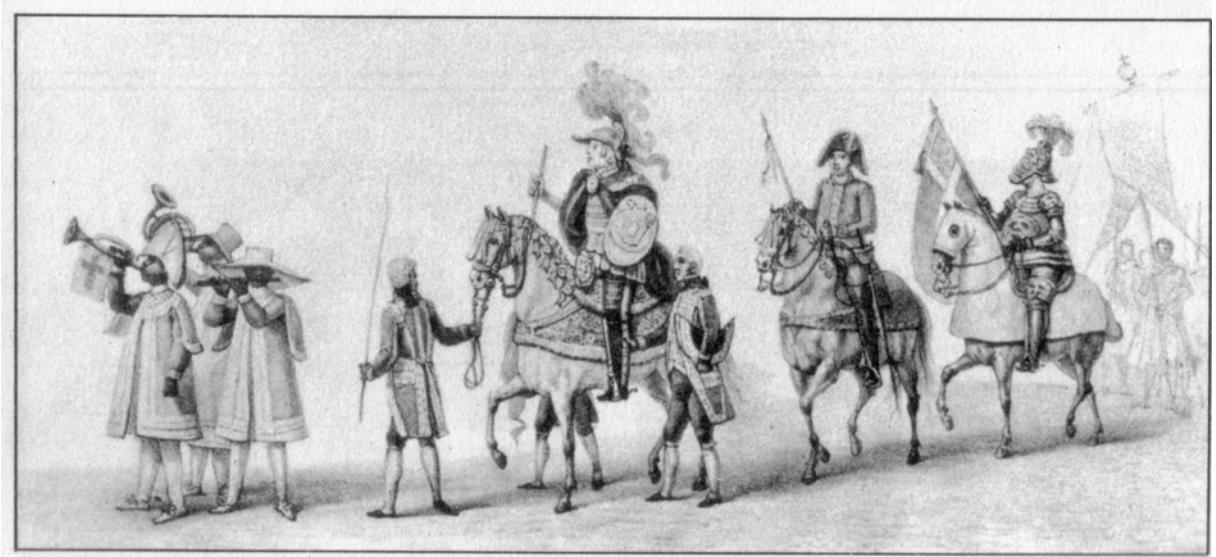


Figura 8: Bando que anunciou a coroação de dom Pedro I, por J. B. Debret.

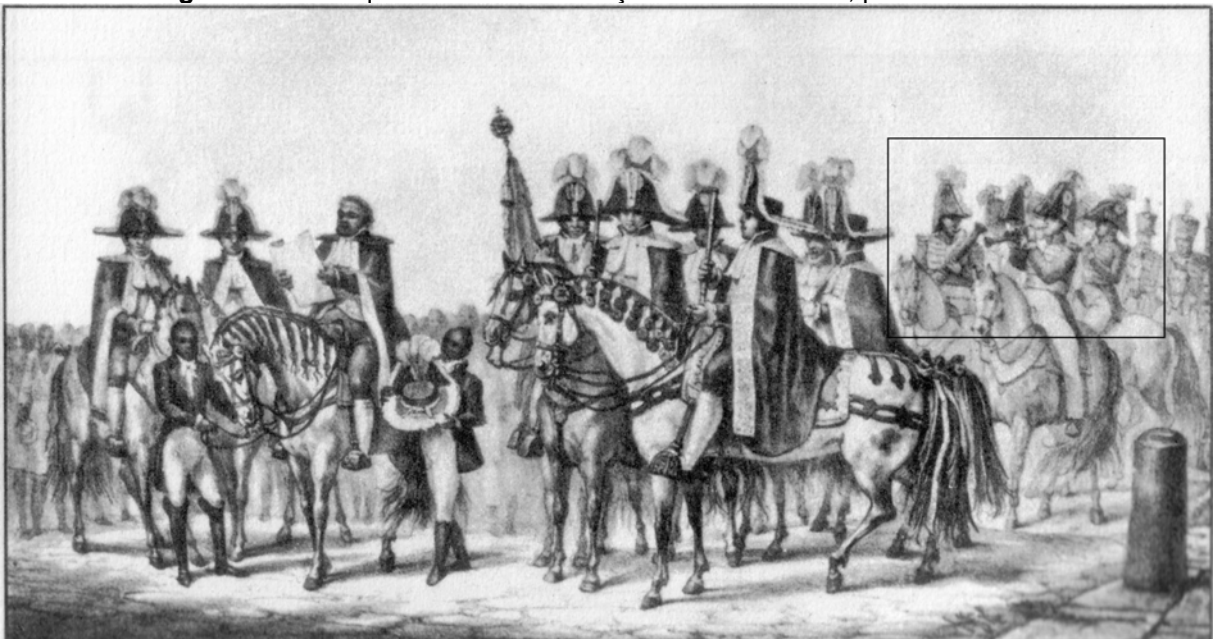


Figura 9: Aclamação de dom João VI, por J. B. Debret.

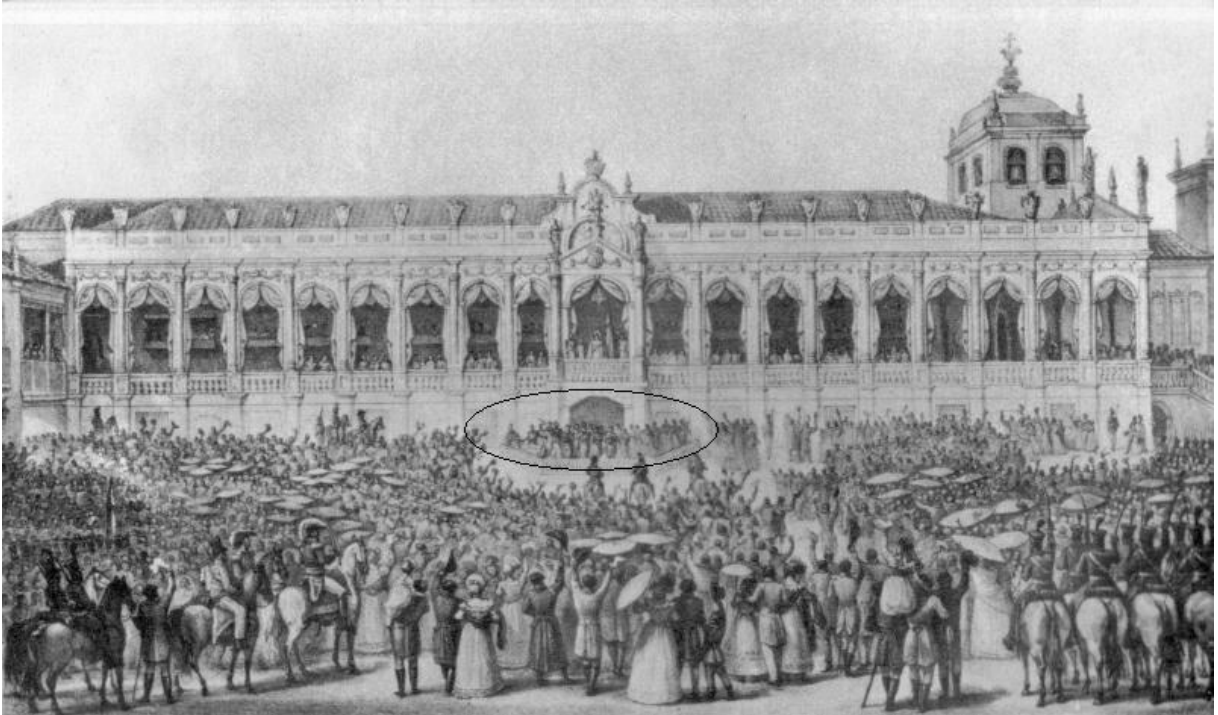
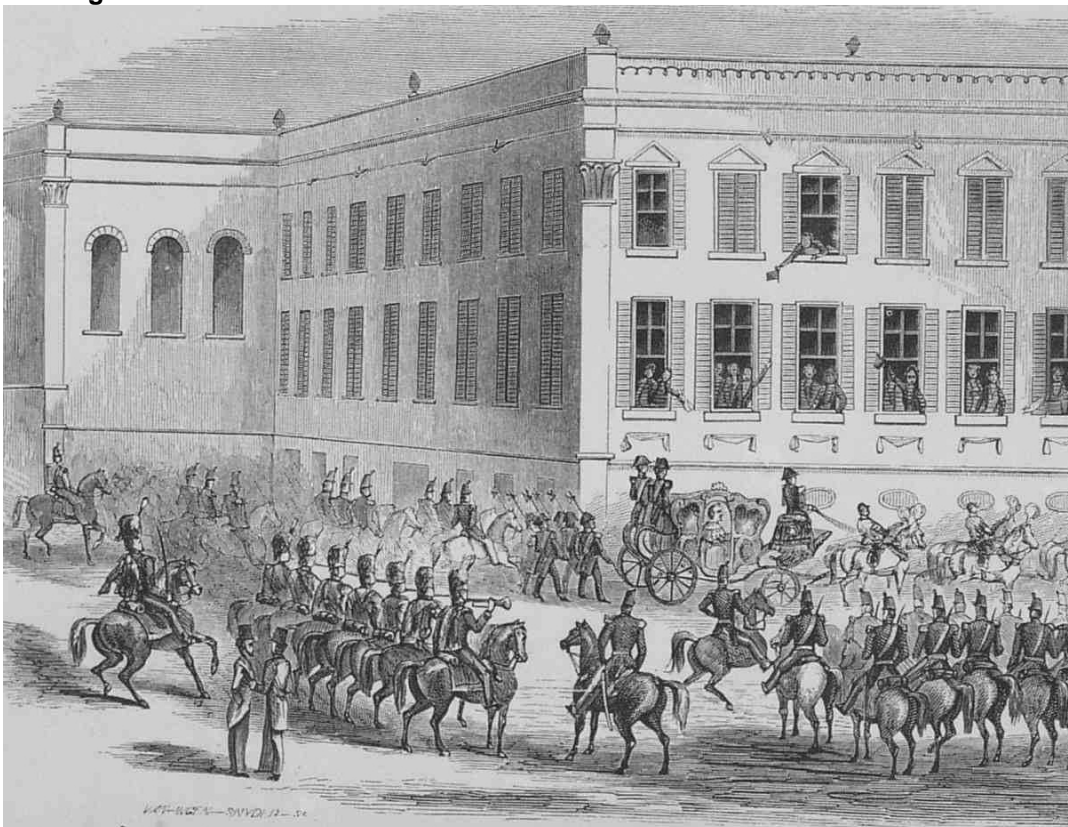


Figura 10: Chameleiros anunciando dom Pedro II na Abertura da Assembléia



2.2 Ecos de ordem: bandas e festa nas províncias

Pelo Brasil afora, as comemorações das festas reais, perpetuavam práticas que vinham desde pelo menos o século XVIII, como as salvas de artilharia, fogos de artifício, iluminações, *Te Deum*, cortejos, desfiles, sem que faltasse, é claro, música.

Em 13 de maio de 1803, as bandas da milícia e da primeira linha da cidade da Paraíba (atual João Pessoa), participaram da celebração do aniversário de dom João. Trata-se possivelmente das mesmas unidades cuja formação, para o ano de 1809, foi descrita por Pereira da Costa, já apontadas no capítulo 1. Para esta celebração construiu-se uma nova praça (atual praça Presidente João Pessoa) defronte à residência do governador da capitania e comandante Luiz da Motta Féo. Na manhã do dia 13, hasteou-se nesta praça o estandarte real, cerimônia que foi acompanhada por um destacamento da tropa paga: um tenente, alguns soldados e três peças do parque de artilharia para, oportunamente, darem as salvas costumeiras. O restante dos soldados foi liberado do serviço “*a fim de se achar na parada em maior número, e por conseqüência mais brilhante*”. A guarda da praça foi entregue ao regimento de milicianos dos brancos que apareceu com “*uma agradável musica*” (*Descrição da maneira*, 1803, p. 1-2).

O dia foi marcado pelos atos de costume: um cortejo à casa do governador com “*todas as Pessoas públicas da cidade, e seus subúrbios*”, discursos e missa solene. Após a cerimônia religiosa, algumas pessoas acompanharam o governador à sua casa, sendo servido jantar para as pessoas mais importantes da cidade. Na casa do governador havia uma pequena horta ajardinada onde...

... passearam de tarde todas as Pessoas do Povo, que quiseram entrar; e havendo na mesma horta uma casa rústica, que o governador tinha mandado fazer, aí se conservou tocando toda a tarde a melhor orquestra de Música, que tem a Terra, ao som da qual se divertia o povo, tendo começado este concerto desde que principiou o jantar (p. 3).

Neste contexto, pode-se especular que tal orquestra fosse uma banda, e que a casa rústica fosse um coreto. Após o jantar, houve nova missa e *Te Deum* na igreja, seguidos de “fogos de ar” e “fogos de vista”, na praça. Os atos do dia foram finalizados às onze horas da noite “*havendo sempre*

desde que anoiteceu até esta hora uma efetiva musica distribuída pela praça nova, compostos de músicos da tropa paga, e de todos os regimentos de milícias” (p. 4).

Além dos aniversários, os dias dos santos epônimos aos membros da família real também eram comemorados oficialmente, como registra o quadro 4. Em São Paulo, o viajante francês Auguste Saint-Hilaire presenciou a apresentação de uma banda de música, talvez de um dos regimentos paulistas, no jantar oferecido pelo governador da capitânia, conde João Carlos Augusto de Oeynhausen Gravenburg, em 1819. A ocasião celebrava o dia do nome da rainha Carlota Joaquina, 4 de novembro era o dia de São Carlos. Estavam presentes as principais autoridades da cidade, oficiais da tropa de linha e da milícia e ordenança. Após a sopa, o governador brindou à saúde do rei e *“a banda do regimento, postada à entrada da sala, executou uma marcha militar”* (SAINT-HILAIRE, 1976, p. 143).

No início do século XIX a tropa de primeira linha de São Paulo era constituída por duas unidades: uma legião de tropas ligeiras e o regimento de infantaria de Santos. A legião tinha, desde 1813, banda de música autorizada (RODRIGUES, 1978, p. 26). Em 21 de dezembro de 1819, cerca de um mês e meio após o referido jantar, o comandante do regimento de Santos encaminhou ao rei, através de ofício do governador Oyenhausen, requerimento no qual solicitava a dom João *“a mercê de ser concedida a este regimento uma banda de música”* como as concedidas aos regimentos de linha do Rio de Janeiro em 27 de março de 1810.⁵⁹ No Rio de Janeiro, onde já existiam bandas atuando, a ação de dom João foi no sentido de disciplinar seu funcionamento. Não parece ser este o caso santista; pelo menos ainda não se conhece indício que mostre a presença anterior de um conjunto musical.

A descrição do jantar em São Paulo lembra uma festa celebrada dois anos antes, em 1817, na Bahia. Ambas as ocasiões fornecem dados para entender a participação das bandas dos regimentos de linha fluminenses quando chamadas ao Paço Real, relatadas anteriormente, mas das quais somente localizaram-se as ordens para o comparecimento das bandas. Na cidade de Salvador, em setembro de 1817, os homens de negócio da Bahia promoveram uma festa em homenagem ao

⁵⁹ Cf. carta régia de 3 de fevereiro de 1820, ver CCLB:09.

conde dos Arcos, que os ajudara a construir o edifício que lhes serviria de agência comercial. O principal evento foi a colocação da efígie do conde no edifício, mas a festa também contou com recitação de poemas, ao fim dos quais soava o “*instrumental da orquestra*”, concerto de piano e flauta e um grande baile. As danças e contradanças terminaram por volta da meia-noite, quando...

...ao som de numerosos e acordes instrumentos Militares, que em dois gabinetes e huma varanda interposta nos Salões, tocavão electrisadora marcha, passou a Companhia, em Columna de dois de frente, do baile para o da Cêa: fez um giro em torno da meza, a fim de que todos gosassem de tudo: e quando o Excelentíssimo Conde chegou à cabeceira do lado Norte, tomou a cadeira: imitarão-no todos (*Relação do Festim* apud Moraes, 1969, p. 298-300).⁶⁰

Em Pernambuco, as primeiras bandas militares foram instituídas na década de 1780 e pertenciam aos regimentos de milicianos de Olinda e Recife; em 1789 a oficialidade do terço auxiliar da vila de Goiana criou o seu conjunto; em 1814 o regimento de linha de Olinda já contava com sua música; em 1817 todos os corpos da guarnição do Recife, de primeira linha ou não, tinham as suas bandas de música. Aliás, entre as medidas prometidas pelo governo provisório da Revolução Pernambucana, estava o aumento nos soldos das tropas. Para os músicos dos corpos de linha foi estipulado gratificação de cinqüenta réis diários, além dos cem réis do soldo de soldado (PEREIRA DA COSTA, 1951, p. 121-124, v. 7).

Segundo o padre Diniz, na segunda década do século XIX as bandas militares foram, aos poucos, substituindo os trombeteiros, timbaleiros e chameleiros que tradicionalmente se apresentavam nas procissões e festas religiosas, principalmente nas mais suntuosas, como as da matriz de Santo Antônio. Na contabilidade da matriz aparece em 1814, pela primeira vez, a rubrica “*música do regimento*”, claramente indicando uma banda militar. Tal despesa tornou-se mais freqüente na década de 1820, como mostra as datas dos pagamentos recolhidas por Diniz: 1820, 1824-1831, e 1835-1840 (1979, p. 108, v. 3).

⁶⁰ Relação do festim, que ao ill^{mo} e ex^{mo} senhor D. Marcos de Noronha e Brito, VIII. Conde dos Arcos... Derão os Subscritores da Praça do Commercio, aos 6 de setembro de 1817, por ocasião de collocarem nella o Retrato do Mesmo Excelentíssimo Conde, seu Fundador,... Bahia, Na Typographia de Manoel Antonio da Silva Serva. Com as Licenças Necessárias.

No mesmo ano de 1814, a banda de um dos regimentos de Olinda foi contratada para animar a festa de Nossa Senhora da Conceição, como conta Henry Koster, viajante inglês que morou em Pernambuco. Eleito um dos festeiros daquele ano, ele foi o responsável pela contratação da banda:

Começamos, na manhã seguinte, os preparativos para a festa, mandando buscar ao Recife as bandeiras de vários navios, fogos de artifício, foguetes e alguns músicos da banda regimental de Olinda, por intermédio de um amigo que falou ao coronel. [...] No correr da jornada a música tocou pela tarde [...]. A Igreja estava repleta e o rumor do povo era intenso. As roqueiras troavam nos intervalos e os músicos do festival, com violinos e violoncelos, tocavam dentro da igreja e os músicos de Olinda do lado de fora (1942, p. 404-405).

Com as agitações políticas em Pernambuco, relativas às revoluções de 1817 e 1825, as bandas militares tomaram parte em solenidades e, de maneira bastante mais dramática, contribuíam para outro tipo de demonstração de ordem e poder: a execução dos condenados à morte. Um grande ato foi montado para o enforcamento dos condenados pela Revolução Pernambucana de 1817. A tropa de linha, enviada do Rio de Janeiro e de Portugal, com cerca de 4.000 soldados, foi colocada em duas alas desde o Forte das Cinco Pontas, onde os condenados estavam presos, até o Campo do Erário (atual praça da Republica), onde estava o patíbulo. Às nove horas da manhã, 800 soldados da guarnição de Recife, presos por tomar parte na revolta, marcharam desarmados ao “*som de suas músicas militares*”, isto é, acompanhados por suas bandas, da prisão até o Campo onde assistiram à execução. Durante o enforcamento foi executado um hino “*cantado a duo e respondido pelo canto de toda a tropa e espectadores, tudo acompanhado pela fragorosa música instrumental de todos os corpos*” (PEREIRA DA COSTA, 1951, p. 502, v. 7). Segundo Pereira da Costa apurou...

... cada cabeça que rolava do alto do patíbulo era saudada com a entoação de um hino cuja primeira audição se verificou neste dia, no momento em que o patriota Antônio Henriques Rabelo era atirado do alto da força pelo algoz, com o pescoço preso ao laço do baraço, de mãos atadas para trás, e extorcendo-se às convulsões da morte (PEREIRA DA COSTA, 1951, p. 502, v. 7).

Pereira da Costa recolheu letra e melodia deste hino, que denominou por “*Hino Realista*” e a qualificou como uma “*infernal cantata*” (exemplo musical 2).⁶¹ Ele acreditava que a obra fosse de

⁶¹ PEREIRA DA COSTA, 1918, p. 196-197.

autoria de Marcos Portugal, sob a letra de Manuel Joaquim da Silva Porto, e que a obra teria sido expressamente composta para as tropas enviadas do Rio de Janeiro para sufocar a revolta (PEREIRA DA COSTA, 1951, p. 505, v. 7). De fato, a obra foi composta no Rio de Janeiro, mas seu autor foi Sigismund von Neukomm e aparece no catálogo do compositor austríaco como “*Hymne Martial*”, com a data 25 de abril de 1817 e a indicação de “*orchestre militaire*”, isto é, banda militar. A letra era de autoria do Barão de São Lourenço, Francisco Bento Maria Targini (ANGERMÜLLER, 1977, p. 80).

Exemplo musical 2: Sigismund von Neukomm, *Hino Marcial* cantado no enforcamento dos condenados à morte em razão da Revolução Pernambucana, 1817

Va - le - ro - sos Lu - si - ta - nos A vic - tó - ria por vós cha - ma A trom -
be - ta já da - fa - ma Vós - sos no - mes vai can - tar Vós - sos no - mes Vós - sos no - mes vai can
tar Va - mos to - dos ins - pi - ra - dos Pe - lo Mar - te Tu - te - llar Res - ga - tar um po - vo af -
fli - cto O me - lhor dos Reis vin - gar O me - lhor O me - lhor dos Reis vin - gar.

| | | | |
|---|--|--|--|
| CORO | II | IV | VI |
| Vamos todos inspirados Pelo Marte Tutellar, Resgatar um povo afflicto, O Melhor dos Reis vingar. | Já de Jano as portas abre A mais justa e santa guerra, Quem do nada fez a terra Nos ordena triunfar | A nós deu Joane o Justo Porque o nosso valor presa. Esta nobre, ilustre empreza Que há de o Trono sustentar | Respirai vassalos dinos Contra a vil traição e morte De El Rei vem a gente forte Vossos lares amparar |
| I | III | V | VII |
| Valorosos Lusitanos A victoria por vós chama, A trombeta já da fama. Vossos nomes vai cantar. | Nossas bélicas bandeiras Avistando o vil enxame, Pelo Atroz remorso infame Já se sente agrilhoar. | Lá no Templo da Memória Juntareis mais estandartes Aos que já em tais partes Vosso zelo fez ganhar | Viva, Viva de Bragança Viva o bom Herdeiro Augusto Que d'um jugo torpe, injusto Vem seu povo libertar |

A execução de frei Caneca, em 1825, também teve “protocolo” semelhante. Embora condenado à forca, o frei foi morto a tiros, pois nenhum carrasco se dispôs a executá-lo. Assim que ele expirou...

...a numerosa tropa, de que estava cercada a forca, com o mais selvagem e provocante escárnio, exclamava: Viva S. Majestade Imperial! Viva a Constituição! Viva a Independência do Brasil; e em seguida cantaram,

acompanhados da música militar, o hino brasileiro (PEREIRA DA COSTA, 1951, p. 14, v. 19).

Em São Luís do Maranhão, em 1820, os vereadores empossados naquele ano decidiram colocar a efígie de dom João na câmara da cidade. Como os regimentos locais não possuíam bandas de música, as bandas marciais solenizaram a cerimônia. Para que a festividade, marcada para 30 de dezembro, se realizasse com toda *“a pompa e grandeza, que é devida ao Nosso Augusto e Amável soberano”* foi encaminhado um ofício ao governador e capitão-general da capitania para que ele participasse da colocação da efígie e da celebração do *Te Deum Laudamus* que se seguiu. No mesmo ofício também foram solicitadas *“as providências necessárias para [que] o mesmo ato seja também solenizado com as continências militares e demonstrações de alegria”* que o governador e capitão achassem devidas (PEREIRA, 1824, p. 5). No dia marcado, realizaram-se os cortejos e discursos de costume. Seguiu-se ao descortinamento do retrato real, o momento mais importante da celebração, uma série de vivas, primeiro no recinto da câmara, depois fora dele, na praça onde estavam postadas tropas de infantaria e artilharia. A primeira resposta aos vivas foi do comandante da tropa, o brigadeiro Manuel Antonio Falcão, respondida por *“toda a tropa, e ao som dos instrumentos bélicos manifestaram todo o seu contentamento”* (PEREIRA, 1824, p. 7).

Contudo, se em dezembro de 1820, ainda não existiam bandas de música na guarnição de São Luís do Maranhão, o mesmo não ocorria na cidade de São João da Parnaíba (PI), no aniversário de dom João, celebrado em 13 de maio do mesmo ano. Ali, o aniversário foi comemorado com *“uma banda de mais de vinte músicos asseadamente vestidos do coronel Simplício Dias da Silva, comandante da vila”* (SILVA, 1820, p. 1). A primeira aparição do grupo foi na véspera da festa, à frente do prédio onde ocorriam as sessões do Senado da Câmara. Os músicos tocavam nos...

... vários instrumentos diversas peças bem executadas, e depois de o terem feito por muito tempo, discorreram pelas principais ruas da Villa formados em boa ordem, e seguidos de grande concurso de povo que acompanhava o harmonioso concerto até que os repiques dos sinos, e fogos de artifício fizeram sinal de extinguir a iluminação (SILVA, 1820, p. 1).

A manhã da festa foi anunciada pelo repique dos sinos, *“as clarinetas do regimento de cavalaria da milícia [o regimento de Simplício], as caixas de guerra do destacamento de linha da*

guarnição da Vila, as salvas d'artilharia, os fogos do ar, e a música" (SILVA, 1820, p. 3-4). Como de costume, realizou-se um cortejo com as principais autoridades da vila, da Câmara até a praça da igreja matriz, onde já estavam postados a cavalaria miliciana e o destacamento da tropa de linha. Chegando à praça a tropa prestou continência e a música "*deleitou os ouvidos com harmoniosos acentos*" (SILVA, 1820, p. 5). Ao final da tarde, seguiram para a câmara a nobreza militar, civil e o juiz de fora, onde aconteceu outro ato, durante o qual o presidente da Câmara discursou, dando, ao final, viva ao rei dom João VI, "*que foi repetido pelo coronel comandante da janela abaixo a tropa, e o povo que fizeram ressoar a mesma vós em alternados ecos, tocando a Musica o Hino Nacional*" (SILVA, 1820, p. 7). No mesmo local, um pouco mais à noite, foi servido uma grande mesa com doces e licores, Nesta ocasião o presidente da Câmara propôs um brinde ao rei...

...a que todos corresponderão tocando e cantando a Musica o Hino Patriótico: Eis ó Rei Excelso &c, [...] houve depois da refeição um baile dos oficiais da cavalaria, findo este, discorreu a música as ruas como na noite do dia 12, tocando e cantando o Hino Nacional.

Os clarinetes "*asseadamente vestidos*" pelo Coronel Simplício eram os escravos músicos dos quais Henry Koster ouviu falar em fevereiro de 1811, quando passava a negócios pela cidade de São Luís do Maranhão. Segundo chegara ao seu conhecimento, o coronel possuía uma casa magnífica com "*banda de música composta por seus escravos, alguns dos quais educados em Lisboa e Rio de Janeiro*" (1942, p. 237-238). A música tocada era o *Hino Patriótico*, de Marcos Portugal, e que sabemos ter sido impresso em Lisboa em 1810. Grandes fazendeiros como Simplício⁶² não tinham dificuldades em manter uma banda de música. Entre os gastos inevitáveis estavam a compra e a manutenção de instrumentos, fardamento e acessórios musicais - palhetas e bocais - além do pagamento de um mestre para ensinar, arranjar e ensaiar a música. Por um lado, o uso de escravos dispensava gastos com a contratação de músicos profissionais, porém gerava perdas na produtividade das fazendas, na medida em que desviava braços das tarefas agrícolas. Com todos estes gastos e custos, devia ser proibitivo para pequenos proprietários a manutenção de uma banda de música, fazendo com que optassem por conjuntos menores, como o próprio Koster encontrou na

seguinte ocasião. Em janeiro de 1812 ele acompanhou a revista que um capitão-mor de um distrito vizinho ao seu fez aos oficiais das companhias de ordenança sob seu comando. Na povoação de Bom Jardim (PE), a inspeção deu-se na companhia do capitão Anselmo, um agricultor de algodão de recursos mais modestos, cuja fazenda contava com cerca de 40 escravos. Conta Koster que, na hora do jantar, o capitão chamou seus músicos...

... três negros com gaitas de foles começaram a tocar pequenas toadas em tons diversos um do outro, e às vezes, [eu] supunha que um deles executava peças de sua própria composição. Imagino que alguém jamais tentou produzir harmonias sonoras com tão mal resultado como esses chameleiros. A posse de uma dessas bandas empresta um certo grau de superioridade e, conseqüentemente, os ricos plantadores têm orgulho pelos seus músicos (KOSTER, 1942, p. 272).

O vale do Paraíba, entre o Rio de Janeiro e São Paulo, foi uma região onde existiram algumas capelas musicais formadas por músicos escravos, principalmente depois da expansão cafeeira na região e o surgimento dos barões do café. A fotografia mostrada na figura 11,⁶³ possivelmente feita por volta de 1880, mostra duas bandas, com instrumental e a típica aparência de um conjunto da segunda metade do século XIX. O espantoso na cena é a semelhança quase literal com a descrição que o padre Perereca deixou dos coretos montados no Passeio Público do Rio de Janeiro, por ocasião da aclamação e coroação de dom João VI, transcrita ao lado da mesma figura. Observe-se, na base do coreto, à direita um grupo de homens portando um brasão; ao lado esquerdo nota-se um homem armado de espingarda. Assim, todos estavam presentes: o rei, o castelo, o brasão, a banda e o soldado. A presença da banda de música da maneira como foi retratada na foto - com os instrumentos e as fardas - representa uma atualização destes elementos naquele momento histórico - o final do século XIX - tendo por base uma tradição mais antiga: as bandas de música. Mas nem tudo era novidade, mantinha-se ainda uma relação de alguns séculos no Brasil: a escravidão.

Devido aos constantes conflitos na região do Rio da Prata, o Rio Grande do Sul concentrou, desde a segunda metade do século XVIII, grande quantidade de tropas brasileiras e portuguesas. Carl Seidler, viajante alemão que pertenceu ao 27º batalhão de caçadores - uma das unidades de

⁶² Segundo recolheu Câmara Cascudo, tradutor do livro de Koster, Símplicio chegou ter mais de 1800 escravos. Sua fortuna era tão grande que ele teria oferecido a dom Pedro I um cacho de bananas em tamanho natural feito em ouro.

estrangeiros contratadas pelo governo de dom Pedro I para lutar na Guerra da Cisplatina - revelou situações que mostram como, aos poucos, as bandas militares foram sendo introduzidas no cotidiano das vilas e cidades. Conta Seidler que, após a Batalha do Passo do Rosário, ocorrida em fevereiro de 1827 e considerada a maior batalha campal realizada em solo brasileiro, o exército brasileiro foi distribuído pelas vilas e cidades do Rio Grande do Sul. Seu batalhão foi mandado para a vila de Freguesia Nova (atual Triunfo), que deu uma recepção muito fria aos soldados, com portas e janelas fechadas, temendo um saque. Após alguns dias, e depois dos primeiros contatos entre civis e militares, um baile foi organizado pelos habitantes da cidade para os oficiais do batalhão, com quitutes, licores, doces e um salão de danças. Infelizmente Seidler não menciona se a banda do batalhão se encarregou da música da festa; marcaram-lhe mais a memória as representantes do “*belo sexo*” presentes ao baile (SEIDLER, 1980, p. 110). É provável que a banda tenha animado o baile, como comprovadamente participou de um cortejo fúnebre de uma criança da vila. O padre local que dirigiu o funeral do menino convidou os oficiais do batalhão a tomar parte do préstito, tornando-o mais solene. Os oficiais não só aceitaram o convite como também levaram para o cortejo a banda do batalhão. A caminho do cemitério, a marcha fúnebre executada pela banda teria assustado um cavalo preso no pasto. O animal se desprende da corda que o amarrava, atravessou o cortejo, debandou a música, derrubou o vigário, o capelão e alguns soldados do batalhão, que também participavam do préstito fúnebre. A cena produziu “*uma generalizada gargalhada*” e o padre, refeito do susto, começou a berrar aos músicos “*que tocassem o miudinho*”. Chegando ao cemitério encontram-no fechado, lá...

...o senhor padre ordenou aos portadores do esquife que o depusessem mesmo ali fora, pois o coveiro havia de achar depois o anjinho. Em seguida a música teve de tocar uma peça alegre e os dois frades foram os primeiros a entoar uma alegre canção, brejeira, alusiva aos secretos encantos da madona (SEIDLER, 1980, p. 156-157).

Este é um de muitos exemplos que ilustram a circulação de músicos e conjuntos militares pelo país, acompanhando as tropas. Outro exemplo é o de José Joaquim Mendanha. Mineiro nascido em

⁶³ SCHWARCZ, 1998, p. 265.

Ouro Preto por volta de 1798, ele se transferiu para o Rio de Janeiro, onde já estava em 1821,⁶⁴ e de lá foi para o Rio Grande do Sul. Em fevereiro de 1822 assentou praça por três anos como voluntário no 2º batalhão de caçadores de primeira linha declarando ser ourives. Teve baixa em 01 de maio de 1829 como mestre de música.⁶⁵ Por volta de 1837 atuava como cantor falsetista na Capela Imperial e, de novo, aparece como mestre da banda daquele mesmo batalhão, com o qual foi enviado ao Rio Grande do Sul para lutar na Guerra dos Farrapos.

Em 30 de abril de 1838 seu batalhão tomou parte do Combate do Rio Pardo. Atacados de surpresa pelas tropas farroupilhas, o exército imperial sofreu uma grande derrota. Entre as presas de guerra estava a banda chefiada por Mendanha, composta pelos músicos indicados na quadro 5.⁶⁶

Quadro 5: Integrantes da banda do 2º batalhão de caçadores em 1837

| Nome | Graduação |
|-------------------------------------|------------------|
| Joaquim Jose de Mendanha | Mestre de Música |
| Francisco da Motta ⁶⁷ | 1.ª classe |
| Elizario José | 1.ª classe |
| Luiz José da Cunha | 1.ª classe |
| João Ferreira Lima | 2.ª classe |
| Domingos José da Costa Pereira | 2.ª classe |
| Felicio de Mendanha Ferreira | 2.ª classe |
| Florianio Miguel Linio | 2.ª classe |
| Manoel Pereira Leite | 2.ª classe |
| Lucio José da Gloria | 2.ª classe |
| Manoel Felipe | 2.ª classe |
| João Serafim dos Anjos | 2.ª classe |
| Antonio [Fernandez?] Porto | 2.ª classe |
| João Carlos de Andrade | 2.ª classe |
| Antonio Joaquim de Souza | 2.ª classe |
| Alberto Luiz | 2.ª classe |
| Candido Jesuíno | 3.ª classe |
| Manoel Frz ^a de Santanna | 3.ª classe |
| José Antonio dos Santos | 3.ª classe |

O aprisionamento da banda parece ter sido motivo de grande alegria para os revolucionários farroupilhas, que aparentemente não contavam com conjunto musical. Assim, logo após terem sido

⁶⁴ Neste ano Mendanha assinou a petição para a fundação da Irmandade de Santa Cecília, na freguesia de São João de Icarai da Vila Real da Praia Grande, atual Niterói (ANDRADE, 1967, p. 196, v. 2).

⁶⁵ AN, DPESN, masso 43.

⁶⁶ AN, Fundo Guerra, IG9 54, 2.º batalhão de caçadores de primeira linha, primeira companhia, "Relação de mostra dos vencimentos e alterações [...] desde o dia 01 de outubro até o dia 9 de Novembro de 1837".

⁶⁷ Conta a seguinte observação sobre Francisco da Motta: "Sendo músico de partido de 1.ª classe foi despedido em 1.º de outubro de 1837"

capturados “*desfrutavam os prisioneiros [músicos] de plena liberdade, dispensado-lhes os vencedores particular deferência*” (REAL, 1980, p. 231). Em maio de 1838, logo após terem “trocado de lado”, o ex-mestre de música do exército imperial, Joaquim José de Mendanha, compôs o hino dos farroupilhas intitulado *Hino Republicano Rio Grandense* que, após a proclamação da república tornou-se hino oficial do Rio Grande do Sul.

A notícia da colaboração dos músicos chegou ao inspetor da Capela Real no Rio de Janeiro que, em novembro de 1838, pediu a suspensão do pagamento de cantor a Mendanha, como mostra o trecho do documento transcrito por Ayres de Andrade:

O outro (soprano da Capela) é Joaquim José de Mendanha, que, por Aviso da Secretária de Estado dos Negócios da Justiça, datado de 7 de outubro de 1837, foi V. Ex.^a servido ordenar-me o contemplasse na folha da Capela enquanto se achasse no Rio Grande como mestre do 2.^o Batalhão de Caçadores de 1.^a Linha, que para ali foi; o qual, tendo sido prisioneiro no Rio Pardo e constando-me que ele se havia engajado, e a Música, com os rebeldes de Piratini, me dirigi a V. Ex.^a em meu ofício de 9 de novembro de 1838 pedindo-lhe autorização para mandar suspender o seu pagamento enquanto ele não se justificasse, ao qual V. Ex.^a anuiu benignamente e me ordenou em Aviso de 13 de novembro do mesmo ano, aprovando esta minha deliberação, o que imediatamente fiz participante ao pagador para por a competente nota e suspender o pagamento (1967, p. 196, v. 192).

Durante e depois dos Farrapos, a oportunidade de divertimentos na cidade de Porto Alegre era rara. A guerra havia fechado a casa de ópera e os poderes públicos procuravam animar o “*povo acabrunhado, iluminando muitas vezes a testada dos palácios e dos quartéis e festejando com banda de música, vivas, hinos e foguetes os feitos das armas legalistas contra os revoltosos*” (DAMASCENO, 1956, p. 17). A guerra terminou em 1845 e, pouco depois, as bandas militares passaram a tocar com mais regularidade na cidade de Porto Alegre. Por volta de 1847 o público já assistia às retretas que...

...com mais regularidade, as bandas militares passaram a realizar em outro coreto construído no Largo da Matriz. ¶ Essas audições ao ar-livre não eram, evidentemente, um primor de arte. Mas, como sobrasse boa vontade à penca dos concertistas de farda, a batuta do maestro conseguia, não raro, dar jeito à balburdia dos sopros, produzindo uma conjugação de ruídos que, se não elevava a alma ao páramos do Belo, também não a afugentava das vizinhanças do tablado. ¶ Por isso, e especialmente porque não havia coisa melhor do que as retretas, toda vez que as bandas marciais bufavam, o largo da matriz esfervilhava de gente,

sobretudo aos domingos e feriados que eram os dias de programas puxados à sustância (DAMASCENO, 1956, p. 23).

O que ocorria no Rio Grande do Sul, aos poucos foi se repetindo em outros pontos do país, com bandas militares se apresentando regularmente nas retretas, e os coretos sendo incorporados permanentemente à arquitetura das praças. Tal projeto seria levado à cabo posteriormente, na *Belle Époque* mas, já em 1839, uma carta publicada no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro intitulada “Música no Passeio Público”, tratava destes temas:

Sr. Redator - Uma necessidade das grandes capitais é, sem duvida, os divertimentos públicos, e por isso, em todos os países civilizados, certas qualidades deles é especialmente protegida pelo governo. O Rio de Janeiro, cidade a mais populosa da América meridional, e nela a mais avantajada de todas no luxo da civilização européia apresenta ainda lacuna naquele objeto, que não se comporta com a disposição de seus habitantes e os elementos que em si encerra, para ser igualmente a mais agradável em razão de tais divertimentos. [...]. ¶ [...] O passeio público que, pela sua situação central, suas ruas sombrias e frescura da viração que se goza no seu terraço, deveria ser o ponto onde concorressem numerosas famílias para passear, não só está deserto nos dias de trabalho, como até nos próprios domingos e dias santos, em que é mais freqüentado, apenas apresenta uma reunião em todos os sentidos muito inferior ao que deveria se esperar da grande população desta capital, do gosto dela por divertimentos e da amenidade daquele lugar. A razão de semelhante abandono explica-se perfeitamente: é não haver ali um incentivo ocasional que atraia certas famílias, cuja presença, dando alvará de modos às reuniões e passeios naqueles sítios, chamaria muita gente que lá não vai, uma por preguiça e a mais dela porque não é moda; pois a moda é tudo, e nada há que por moda se não faça numa capital e algures mais. ¶ Para atrair, pois, grande e luzido concurso ao passeio, e fazer dele o local de um interessante e agradável divertimento publico, só é necessário que o Ilm. Sr. Luiz Alves de Lima, por mais um ato do seu reconhecido patriotismo e urbanidade, queira ordenar que a excelente banda de musica do corpo do seu comando vá ali tocar 2 horas da tarde, que findem as Ave Marias, no centro da rua principal, uma vez por semana, em um dia determinado de trabalho ou então aos domingos, advertindo, porém, que sendo nos últimos, as autoridades competentes tomem as medidas indispensáveis para que não se abuse da entrada franca que naquele lugar há, admitindo-se nele indivíduos cuja presença ou comportamento afugente dali as famílias que, alias, convêm atrair.⁶⁸

Um ponto importante e pouco inexplorado na literatura sobre bandas de música é a intenção civilizacional que as bandas de música tiveram no século XIX, afinal o missivista carioca não sugeriria o auxílio das bandas militares para franquear ao Passeio Público “alvará de modos” se as bandas já não estivessem imbuídas desta condição. Este mesmo projeto civilizacional estava presente na

introdução do carnaval à francesa no Rio de Janeiro, projeto no qual as bandas militares participaram. Já em meados da década de 1840, a nova elite burguesa da corte ambicionava criar outras formas de brincar o carnaval; de um lado procurava-se produzir uma festa burguesa, moderna e de espírito parisiense, por outro, era necessário desqualificar o entrudo (Ferreira, 2005, p. 32-40). Num primeiro momento, isto se deu através da realização de bailes promovidos por clubes e associações carnavalescos mas, na década de 1850, a disputa pelo carnaval alcançou as ruas do Rio de Janeiro e “a idéia de desfilar pela cidade começa a se definir como uma espécie de antídoto à ‘barbárie’ do entrudo e um sinônimo para civilização” (p. 61). Em 18 de fevereiro de 1855, ocorreu o primeiro passeio do Congresso das Sumidades Carnavalescas, dando forma aos anseios da nova elite carioca; alguns dias após o desfile, o Congresso publicou agradecimentos a várias autoridades que deram apoio à realização do evento, entre eles “o ministro da Guerra, que cedeu a banda de música militar para acompanhar o passeio”.⁶⁹ O ministro em questão era Pedro de Alcantara Belegarde, que foi sucedido, em julho daquele, por Luis Alves de Lima e Silva, futuro duque de Caxias.

Antes de assumir o ministério, Luis Alves dirigiu o Corpo de Guardas Municipais Permanentes. Em 1839 o corpo, que já possuía uma “excelente banda de música”, recebia elogios pelo anúncio da aula de música oferecida pelo mestre da banda, Januário da Silva Arvellos, e que o *Jornal do Comércio* anunciou com muitos encômios:

Publicando a seguinte declaração, não podemos deixar de congratularmos com o publico pela criação de uma escola de musica vocal e instrumental, estabelecida nesta corte, e devido ao zelo do Sr. comandante do corpo dos Permanentes. De há muito que se sentia na capital do império a necessidade de uma idêntica escola, a que pudessem recorrer todos aqueles jovens que se quisessem entregar á música, mas a quem obstavam embaraços que de ordinário se opõe a falta de meios pecuniários. A música é uma arte não só útil e agradável, como também mais que necessária ao desenvolvimento da civilização, a boa morigeração do povo, e a propagação e estabelecimento durável dos sentidos religiosos. ¶ Muitos talentos necessitados, sem dúvida, que por ali andavam, sem encontrarem lições, sem poderem dedicar-se a esta arte por que se pudessem talvez immortalizar, são chamados pela criação desta escola pública, que tem por fito reunir em um centro de seus esforços, anima-los, encorajá-los, aperfeiçoa-los e colocá-los, por tanto na estrada em que possam fazer serviços ao país. Louvores sejam, por tanto, dados ao digno comandante dos permanentes! ¶ [...] ¶ Louvores ao

⁶⁸ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, quinta-feira, 28 de fevereiro de 1839. Ano XIV, n. 49. p. 3. Luis Alves de Lima, é o futuro duque de Caxias, àquela altura coronel do exército e comandante do Corpo de Permanentes.

⁶⁹ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1855 apud Ferreira, 2005, p. 65.

mestre que se propõe a ensinar a mocidade, levado pelos mais nobres dos pensamentos, o de servir a seus concidadãos. ¶ Januário da Silva Arvellos, mestre e compositor da música do corpo municipal Permanente da corte, autorizado por seu comandante, o Ilm. Sr. Luiz Alves de Lima, convida a todos, os pais de família que quiserem dedicar seus filhos à arte da música, a mandá-los apresentar no quartel do mencionado corpo, na rua dos Barbonos, em todos os dias úteis, das nove horas até o meio dia, a fim de serem matriculados na aula que pretende criar o mesmo Ilm. Sr. comandante, não se lhe levando cousa alguma pelo ensino, que será feito, tanto de música vocal, como instrumental de sopro. Declara mais que, unida a esta escola, haverá outra de ler, escrever, contar, para os que necessitarem.⁷⁰

Os Guardas Municipais foram criados em 1831 pelo governo regencial, juntamente com a Guarda Nacional. A Guarda Nacional tinha amplitude nacional, mas sua atuação era eminentemente local, municipal; só excepcionalmente atuava fora da província, como corpo destacado para o serviço de guerra. Seus serviços podiam ser solicitados pelas autoridades civis a quem os guardas estavam subordinados: juizes de paz, juizes criminais, presidentes da província e o ministro da Justiça. A Guarda Nacional substituiu o lugar dos corpos de milícias e ordenanças, que foram extintos (CASTRO, 1974, p. 277-278).

A lei de criação da Guarda Nacional, de agosto de 1831, não fez qualquer menção à música, quer autorizando, quer proibindo. Em São Paulo, as primeiras notícias sobre músicos nos batalhões da Guarda Nacional são de 1838. Em 1845, estavam engajados 32 músicos e um mestre; em 1850 nos dois batalhões de infantaria estavam engajados dois mestres e 50 músicos (CASTRO, 1969).

Os guardas nacionais de Pirenópolis (GO) conseguiram sua banda imediatamente à criação do corpo, em 1831. O batalhão local herdou a banda criada no ano anterior pelo comendador Joaquim Alves de Oliveira (1770-1851), grande fazendeiro, senhor de engenho e comerciante de grosso trato. Depois da incorporação à Guarda, o conjunto passou a chamar-se Banda Militar. Curiosamente, a criação da banda, a primeira da cidade, ocorreu ao final da ascensão nobiliárquica de Joaquim Alves: em 1818 ele foi agraciado com o hábito de Cristo, em 1825 com o do Cruzeiro, em 1829 tornou-se moço fidalgo da Casa Imperial e, em 1829, comendador da Ordem Rosa (MENDONÇA, 1981, p. 114)

⁷⁰ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1839, ano XIV, n. 13, seção Rio de Janeiro, p. 4.

A reforma da Guarda Nacional, feita pela lei 602 de 19 de setembro de 1850, permitiu a criação de bandas de música em suas unidades, cujo tamanho e fardamento deveriam ser aprovados pelos presidentes, nas províncias, ou pelo governo, na corte. As bandas seriam mantidas pela contribuição voluntária de oficiais e guardas, ou seja, adotava-se na Guarda Nacional o sistema que o exército tentava eliminar desde 1802.

Por sua vez, os corpos de Guardas Municipais Permanentes surgiram na lei de 10 de outubro de 1831, com o nome de Corpo de Guardas Municipais Voluntários e deram origem às atuais Polícias Militares estaduais (HOLLOWAY, 1997, p. 92-93). Surgida em substituição à Guarda da Real Polícia, os guardas municipais também tiveram projeção nacional. Isso porque a lei que os criou concedeu aos presidentes das províncias o poder para criar tais corpos conforme as necessidades locais, inclusive no que dizia respeito ao número de praças. Embora subordinada a poderes civis - o ministro da justiça, na corte, e os presidentes, nas províncias - e sem vínculo institucional com o exército, os "Permanentes", nome pelo qual foram conhecidos durante muito tempo, eram uma força de espírito militar nos títulos, nas patentes e na organização (HOLLOWAY, 1997, p. 93). Não é de se estranhar que, assim como as outras organizações militares do período, as Polícias Militares provinciais fossem aos poucos incorporando bandas de música aos seus quadros.

Até onde foi possível averiguar, o primeiro corpo policial a ter banda de música foi o de Minas Gerais, em 1835 (quadro 6).⁷¹ As bandas das Polícias Militares provinciais atuavam constantemente em apresentações públicas regulares. Conta Manuel Querino que, em Salvador, a apresentação das bandas realizadas à noite defronte do Palácio da Presidência era uma das poucas distrações públicas "*mais proveitosas*" da população. As apresentações normalmente eram realizadas uma vez por semana, às quartas-feiras. Durante o governo do Antonio Candido Cruz Machado, de 1873 a 1874, a banda do corpo policial baiano chegou a tocar quase diariamente. Querino cita, entre as bandas que tomavam parte no "*toque de recolher*", como eram conhecidas tais apresentações, as bandas de

⁷¹ Não pudemos localizar informações sobre as bandas os Corpos de Guarda das províncias de o MA, PI, PA e PE, RN. Fontes para os estados citados: GO: MENDONÇA, 1981, 83; BA: CAMPOS, 1933; PR: RODERJAN, 1969, p. 177; PA: SALLES, 1985, 36; SC: ROSA, 2002, p. 25. Os dados dos outros estados apresentados foram obtidos nas páginas da Internet das corporações, em 03 de abril de 2006, nos seguintes endereços eletrônicos: AM: www.bv.am.gov.br; CE: www.pm.ce.gov.br; AL: www.pm.al.gov.br; SE: www.pm.se.gov.br; MT: www.pm.mt.gov.br; ES: www.pm.es.gov.br; MG: www.pmmg.mg.gov.br; RS: www.brigadamilitar.rs.gov.br.

música da Polícia, do 8º batalhão da Guarda Nacional, dos Aprendizes do Arsenal de Guerra e da Chapadista (QUERINO, 1922, p. 250-252). Esta última era formado pelos escravos um conjunto de Raymunda Porcina de Jesus, viúva abastada de Feira de Santana, e que alugava para festas civis e religiosas (ALVES, 1967, p. 11-12).

Quadro 6: Ano da criação de bandas das Polícias Militares em alguns estados brasileiros

| Estado | Ano de fundação da banda |
|-------------------|--------------------------|
| Minas Gerais | 1835 |
| Rio de Janeiro | 1839 |
| Espírito Santo | 1840 |
| Sergipe | 1844 |
| Bahia | 1850 |
| Pará | 1853 |
| Ceará | 1854 |
| São Paulo | 1857 |
| Paraná | 1857 |
| Alagoas | 1860 |
| Mato Grosso | 1892 |
| Rio Grande do Sul | 1892 |
| Santa Catarina | 1893 |
| Goiás | 1893 |
| Amazonas | 1893 |

Em 1º de outubro de 1861, uma nota no *Correio Paulistano* reclamava da velhice da música executada na província, tanto nas igrejas como nos teatros, e terminava dizendo: “a única música progressista na capital é a militar” (REZENDE, 1954, p. 254). Até 1861, segundo o levantamento feito por Janice Gonçalves, das seis bandas em atividade em São Paulo, apenas uma não era militar: a Banda de Música Sociedade Carnavalesca (GONÇALVES, 1995, p. 210-213).⁷²

A legislação administrativa do império permitia às bandas do exército se apresentarem fora de estabelecimentos militares, desde que devidamente autorizadas pelo superior competente.⁷³ A tabela de cachê da banda dos Educando Artífices de Manaus⁷⁴ para o ano 1873 mostra as muitas possibilidades que a banda tinha fora do quartel. Apresentações em solenidades oficiais eram gratuitas, incluindo retretas em praça pública, ao passo que as restantes eram cobradas de acordo com a quantidade de músicos empregados e a ocasião. A tabela incluía novenas, bailes, passeatas,

⁷² As bandas militares identificadas pela autora foram as seguintes: Música da Guarda Nacional, Música do 1º Batalhão da Guarda Nacional; Música do 2º Batalhão da Guarda Nacional; Música dos Corpos de Permanentes.

⁷³ Ver no anexo 3, volume III, CCLB: 70 e 75.

⁷⁴ As escolas para menores do exército imperial serão abordadas com mais detalhes no próximo capítulo.

acompanhamento de mascaradas, batizados, enterros, casamentos, apresentações em teatros e a cessão de músicos para tocar no coro das igrejas (PASCOA, 1997, p. 79-80).

Se algumas ocasiões davam oportunidades de remuneração extra aos músicos, outras servia para a promoção pessoal aos oficiais. Numa crônica de 1878, intitulada “Feijoada em Paquetá”, o escritor França Júnior escreve sobre as feijoadas cariocas da época, classificando-as em três tipos: feijoadas propriamente ditas, piqueniques ou feijoadas aristocráticas e feijoadas carnavalescas. No segundo tipo a música normalmente ficava a cargo da banda dos alemães,⁷⁵ que era dispensada caso houvesse entre os convivas algum militar de patente superior, saindo “*a música de graça; visto como o ilustre guerreiro oferece logo a banda militar do seu corpo*” (FRANÇA JUNIOR, 1959, p. 157). Muitas vezes tal benemerência não devia ser muito bem recebida pelos músicos. Embora não haja qualquer indício para se associar à prisão do músico José Lourenço Gabriel (1838-?) ao caso descrito por França Junior, o episódio indica que os oficiais tinham à sua disposição meios coercitivos para “convencer” os músicos a tocarem quando requisitados. José Lourenço foi mestre da banda do 3º batalhão de infantaria. Sua fé de ofício registrou que o músico passou cinco dias preso entre fevereiro e março de 1882 por...

... consentir que os músicos tocassem pessimamente num baile, no dia 25 para que haviam sido contratados sendo preciso a intervenção de um oficial do Batalhão para corresponderem à expectativa dos convivas, revelando com semelhante procedimento falta de energia.⁷⁶

2.3 O *éthos* militar

A presença multiplicada que aos poucos as bandas militares foram adquirindo a partir de 1830 parece ter contribuído para a criação de hábitos característicos que ainda hoje podem ser encontrados nas bandas de música cívica, cuja origem ou vetor de difusão foram as bandas militares. Existiram outros conjuntos de sopro e percussão, menores e mais informalmente organizados mas, toda vez que se fazia necessária uma certa pompa oficial, as bandas tinham preferência. Foi o que ocorreu em Campinas (SP), em 1846, durante a recepção do imperador dom Pedro II. Para esta ocasião, a Câmara Municipal incumbiu Manoel José Gomes de preparar toda a música necessária

para as solenidades da visita do imperador. Uma das atrações musicais planejadas foi uma banda de música, criada especialmente para a ocasião, e que recebeu o sugestivo nome de Banda Marcial (NOGUEIRA, 1997, p. 57). Não consta que o conjunto de Manoel José Gomes tivesse ligações com alguma unidade militar que justificasse o adjetivo marcial em sua denominação; evidentemente tratava-se de um conjunto privado que, devido à função que executava naquele momento - prover a música para as aparições públicas do imperador - procurava reproduzir características que os conjuntos militares apresentavam. No ano seguinte, 1847, a Banda Marcial transformou-se na Orquestra e Banda Campineira, seguindo assim um caminho trilhado por outras corporações musicais, que possuíam *ensembles* adequados aos diversos ambientes onde a música fosse necessária: teatros, igrejas, ruas e praças.

A incorporação deste *éthos* militar não se reduzia ao nome do conjunto ou ao repertório; a aparência também era um fator importante. Disso é sintomático o uso de uniformes que se inspiravam nas fardas militares. Carlos Gomes, filho de Manuel José Gomes e integrante da Banda Marcial durante a infância, em carta a José Egídio Campos Júnior comentou este aspecto ao descrever o “*mano Juca tocando 4ª clarineta e vestido de ‘sordado’, com barretina de papelão, de espada que metia medo à gente*” (NOGUEIRA, 1997, p. 61).⁷⁷

A figura 12⁷⁸ é uma das várias ilustrações feitas por Washt Rodrigues para o álbum de *Uniformes do Exército Brasileiro*, organizado por Gustavo Barroso por ocasião das comemorações do centenário da Independência, em 1922. Esta ilustração, como todas as outras, foi feita com base em documentos históricos, no caso específico da figura apresentada, figurinos preservados no Arquivo Nacional. Segundo Barroso, até aproximadamente 1855, o uniforme dos músicos era “*pura fantasia*” pois cada batalhão fardava seus músicos de acordo com um plano, apresentado pelo comandante ao ministro da Guerra para sua aprovação (BARROSO, RODRIGUES, 1922, p. 44).

O uso de uniformes inspirados em modelos militares pelas bandas civis foi largamente difundido pelo século XIX. Em seu estudo sobre as bandas de Campos dos Goitacazes (RJ), José

⁷⁵ Sobre a “banda alemã” e outros grupos que atuavam no Rio de Janeiro, ver WEHRS, 2000.

⁷⁶ AN, DPESN, masso 44.

⁷⁷ O “mano Juca” é José Pedro de Santana Gomes (1834-1908), terceiro filho de Manuel José Gomes e irmão mais velho de Carlos Gomes. Barretina é um tipo de chapéu militar antigo.

Jorge Pinto Santiago observa que, ainda no século XX, as duas bandas civis criadas por volta de 1870 e que ele estudou na década de 1990 mantiveram por longo tempo, em função da tradição, fardas que possuíam “*exatamente as características dos uniformes militares*” (SANTIAGO, 1992, p. 114).

Isto também pode ser observado nas fotografias das corporações musicais. A fotografia na figura 13⁷⁹ foi feita em 1915 e retrata a Banda São Benedito, de Botucatu (SP). Observe-se que o uniforme do mestre da banda, Lázaro G. de Oliveira (na primeira fila, ao centro, segurando a batuta) é o único dotado de dragona; este ornamento franjado, utilizado ao ombro também é um elemento típico de identificação e distinção na hierarquia do exército. Outra característica que mostra a influência militar é a maneira como os músicos da banda estão postados, em posição de sentido, isto é, calcanhares unidos, cabeça apontando para frente, peito estufado e palmas das mãos apoiadas nas laterais das coxas.

A permeabilidade das bandas de música à influência militar também foi utilizada pelo comércio de instrumentos e de músicas. No Rio de Janeiro, o Grande Armazém de Pianos e Música anunciava no *Almanaque Laemmert* de 1845 “*excelentes instrumentos para Música Militar, e de Orchestra*”. Em 1849, texto praticamente idêntico foi publicado com a ilustração apresentada na figura 14. Na parte superior lê-se “*Instrumentos Militares*”, na parte inferior foram representados instrumentos de sopro e percussão, entre estes, um chapéu chinês, ou árvore de campainha.

Outra loja carioca, a CARDOZO e C.^a, confeccionava seu catálogo de instrumentos de música desde 1871, cuja principal função era facilitar as compras dos clientes do interior. Na segunda edição do catálogo, de 1879, o termo banda militar aparece ao lado de orquestra mostrando a percepção que o *ensemble* formado por instrumentos de sopro e percussão - a banda de música - possuía características reputadas aos militares. Observe-se também na descrição o destaque dado à origem importada dos instrumentos:

Conhecedores de muitos defeitos inerentes às diversas classes de instrumentos resolvemos tratar em Paris a fabricação especial de muitos

⁷⁸ BARROSO, RODRIGUES, 1922.

⁷⁹ DONATO, 1985, p. 254.

deles para a nossa casa, com o fim exclusivo de proporcionarmos aos nossos fregueses do interior a aquisição de um instrumental completamente uniforme na sua afinação, e volume de som e timbre perfeitamente proporcionados. O péssimo efeito do conjunto de muitas bandas militares ou mesmo orquestras provém da desigualdade relativa entre os instrumentos que as compõem, de modo que esta circunstância torna improficuo todo o trabalho de execução, dando até injusta idéia do bom gosto dos mestres. ¶ Os instrumentos de fabricação especial para a casa Euterpe além de serem manufaturados com o maior escrúpulo, são depois examinados um por um, e só nos são remetidos de Paris depois de passados por esta prova (Catálogo CARDOZO & C.^a 1879, p. 21).

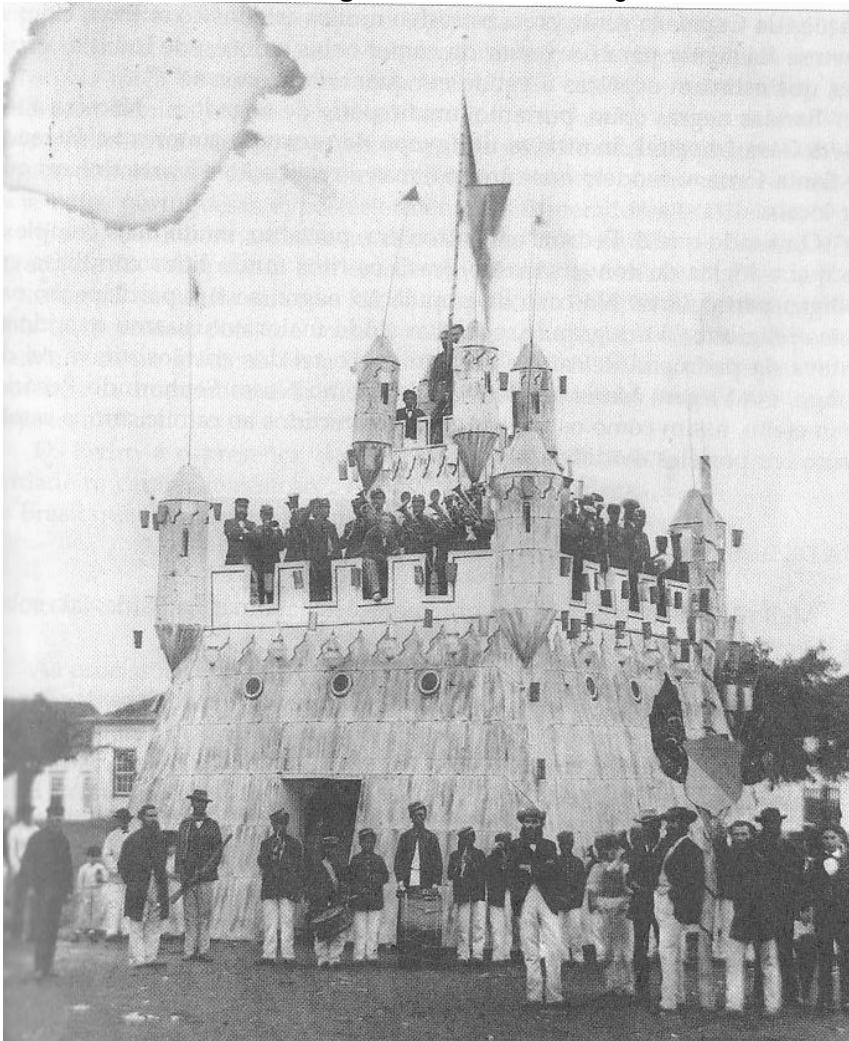
Tais instrumentos não eram vendidos apenas às bandas militares, os conjuntos civis, que àquela época já existiam em número razoável, também formavam mercado importante. Isto é o que mostra um oficleide⁸⁰ pertencente ao Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, inventariado sob a cora 1750. O instrumento foi comprado da loja CARDOZO, como se depreende da inscrição gravada na campana do instrumento: “*Cardoso e C.^{re} / À Euterpe Rio de Janeiro*”. Na mesma cidade, a Sociedade Musical Senhor Bom Jesus de Matosinhos, possui exemplar do mesmo instrumento feito por Gautrot, fabricante francês, e importado por outra loja carioca, a *Casa Minerva*.⁸¹

Além dos instrumentos tais lojas também vendiam músicas. O catálogo da casa comercial A Minerva, de 1872, iniciava a seção dedicada à venda de partes e partituras anunciando música para banda. Eram dobrados, marchas, quadrilhas, polcas, *schottisches*, valsas, redovas, polonesas, mazurcas, varsovianas, aberturas e fantasias, todas, sem nenhuma exceção, seguidas da expressão “*para Banda Militar*”; os compositores eram todos estrangeiros: “*E Marie, Léon Chic, Donard, Brunet, Coutner, J. Kufner, J. Ascher, Passloup, Blanchetaux, G. Fisher, Offenbach e muitos outros*” (A *Minerva*, 1872, p. 66-67). À exceção das marchas e dobrados, tais gêneros musicais estavam muito longe de serem descritos como “militares”. Tal repertório estava em voga no segundo reinado e transitava por outros círculos que integrava o que Cristina Magaldi chamou de *Subcultura Operática*: adaptações de óperas e outros gêneros de música teatral que extrapolavam o restrito círculo das casas de óperas e alcançavam contextos mais informais como as casas da recém formada burguesia carioca, os salões de danças, as paradas carnavalescas, as ruas (MAGALDI, 2004, p. 55), sem deixar de participar, conspicuamente, do repertório das bandas de música.

⁸⁰ N.º inventario 1750.

⁸¹ Agradeço a Mary Biason, responsável pelo setor de musicologia do Museu da Inconfidência, por fornecer estas informações.

Figura 11: Bandas de negros no Vale do Paraíba



No vão inferior dos Castelos se formavam quartos muito decentes, onde se serviu gratuitamente, e com profusão ao povo os refrescos, que qualquer apetecia, e no alto dos mesmos castelos se colocou em cada um deles um coro de música militar, que tocava de espaço em espaço muito agradáveis sinfonias (SANTOS, 1981, p. 178, v. 172).

Figura 12: Uniformes dos músicos do 2º batalhão de infantaria, 1850



Figura 13: Banda São Benedito em Botucatu (SP) em 1915



Figura 14: Anúncio de instrumentos no *Almanaque Laemmert* em 1849



3. DIREITO, LEGISLAÇÃO ADMINISTRATIVA E HISTÓRIA SERIAL: CONSIDERAÇÕES PARA A ANÁLISE DOS TEXTOS DAS COLEÇÕES DE LEIS.

A historiografia luso-brasileira sobre banda militar utiliza a legislação administrativa emitida no início do século XIX. Em Portugal, o primeiro musicólogo a recorrer a esta fonte foi Ernesto Vieira (1899), mas Albino Lapa (1941) mais se aproveitou desta fonte. No Brasil, Pereira da Costa (1951), frei Pedro Sinzig (1959) e Vicente Salles (1985) utilizaram alguns decretos bastante conhecidos; Dalmo Reis (1962) parece ter consultado a legislação diretamente e, possivelmente, tenha sido a fonte de Oscar Brum ([1987?]). Ainda que a legislação administrativa venha sendo recorrentemente usada para se escrever a história das bandas militares, não existe estudo sistemático sobre esta legislação, tanto no arrolamento mais abrangente desta legislação como nas possibilidades de análise e interpretação.

Ao procurar os textos de alguns dos decretos citados pelos autores acima relacionados, encontrei o *Repertório da Legislação Militar*, de Raimundo José da Cunha (1837-1846) e o *Repertório geral ao índice alfabético das leis do Império do Brasil*, de Francisco Maria de Souza Furtado Mendonça (1850-55). Tais repertórios, verdadeiras “páginas amarelas” da legislação brasileira e portuguesa dos séculos XVIII e XIX, listam a legislação existentes em verbetes alfabeticamente arranjados por assunto. Embora estes repertórios não contivessem o texto dos decretos, indicavam a existência de uma legislação sobre as bandas de música do exército desconhecida até então. Os repertórios conduziram-me às *Collecções de Lei do Brazil* e *Collecção de Leis do Imperio do Brasil*, editadas pela Tipografia Nacional, depois Imprensa Nacional. Em 2002, consultei os volumes destas coleções na Biblioteca Central da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo e na Biblioteca Mário de Andrade. Atualmente os volumes destas coleções podem ser consultados na íntegra no sítio na internet da Câmara dos Deputados, que os disponibiliza em arquivos *pdf*.⁸²

Além da legislação publicada no Brasil, realizei a leitura sistemática das coleções de legislação portuguesa, entre 1750 e 1822, nos quais identifiquei 12 textos que, de alguma forma, abordam assuntos relacionados às bandas de música. Os textos foram reunidos no anexo 4 do

volume III. Isto foi feito porque a antiga legislação portuguesa era válida no Brasil mesmo após a independência, como se explicará adiante.

A história destas coleções de leis é pouco conhecida. A prática de reunir a legislação promulgada em determinado período, dotá-la de índice e publicá-la em volumes de coleções foi comum no direito português desde, pelo menos, a metade do século XVIII.⁸³ No Brasil, devido à “*necessidade urgente de dar publicidade aos atos do Governo, que vinha legislando desde a chegada de D. João à Bahia*” foi criada a Imprensa Régia, em 13 de maio de 1808, (CAMARGO, MORAES, 1993, p. XVII, v. 1) dando continuidade tal expediente. A impressão sistemática dos volumes das coleções de leis parece ter começado na década de 1830, influenciada pelo processo de codificação do direito brasileiro e pela necessidade de funcionamento das próprias instituições públicas do império.⁸⁴

Compulsando as coleções publicadas no Brasil coletei 147 textos⁸⁵ que, direta ou indiretamente, tratam de música. Destes, 110 continham informação sobre a prática musical no exército, dos quais 93 eram relativos às bandas militares no exército. O objetivo deste capítulo é desenvolver uma maneira de estudar estes 93 textos. Diante da quantidade e da pluralidade dos textos o problema inicial foi encontrar uma maneira adequada de os interpretar. A abordagem que desenvolvi baseou-se no trabalho de Paulo Henrique Martinez (2003) sobre os irmãos Andrada; os procedimentos metodológicos e estatísticos se baseiam na seriação e quantificação sistemática da história serial, conforme definido por Flamarion Cardoso (1983).

Martinez estudou a atuação ministerial dos irmãos José Bonifácio e Martins Francisco de Andrada, entre 1822 e 1823. Ele utilizou como principal fonte as ementas dos atos administrativos,

⁸² Em maio de 2006 o endereço eletrônico era <http://www2.camara.gov.br/legislacao/publicacoes/doimperio>. Pela manipulação destes foram criados os anexos 2 e 3.

⁸³ Martins Júnior, ao comentar a legislação trazida por dom João VI afirma: “*Não há felizmente, falta de trabalhos históricos e mesmo coleções oficiais dizendo respeito à legislação que se trata. [...] Existe além disso a coleção denominada Código Brasileiro, organizado e publicado por ordem do próprio príncipe desde 1811, á semelhança das coleções portuguesas do século 18, intitulados josephinas*” (MARTINS JÚNIOR, 1895, p. 241-242).

⁸⁴ Agradeço ao Prof. Paulo Henrique Martinez, do depto. de História da Faculdade de Ciências e Letras de Assis da UNESP por estas duas considerações.

⁸⁵ Como o material reunido possui uma grande variedade de diplomas (lei, decreto, carta régia, avisos etc) e não apenas leis, optei pela expressão genérica “texto” para me referir tanto ao conjunto da legislação como a um ato em específico.

publicadas nas *Decisões do Governo*, uma dos tomos das coleções de leis.⁸⁶ Seu objetivo era conhecer a atuação dos Andradas enquanto ministros e secretários de Estado naquele período; identificar, nos atos dos ministérios, uma política de Estado particular, suas características, peculiaridades e sentido. Enfim, procurar por um projeto político orientado nas ações dos Andradas (p. 472). Martinez escolheu os atos administrativos como principal fonte para seu estudo porque:

A documentação governamental abre possibilidades para o conhecimento da constituição do poder e da autoridade política do Estado perante as demais formas de poder, difusas em outras partes da vida social. Esse elenco de atos administrativos permite visualizar, em uma perspectiva horizontal, a atuação do Estado em determinado grau de autoridade e raio de ação, no caso a dos Ministros. As ações práticas de administração, central e nas províncias, fazem reluzir sentidos do governo grafados em regulamentações, hierarquias, competências, comportamentos de indivíduos e instituições, intervenções econômicas e manifestações de força entre outras dimensões da esfera estatal (p. 473).

De maneira análoga, procurei estabelecer a política de Estado para as bandas de música no exército, buscando identificar, na série de medidas tomadas nos diferentes governos, entre 1808 e 1889, o sentido da atuação do governo na condução dos assuntos que a legislação administrativa contém.

O procedimento utilizado por Martinez consistiu em inventariar, classificar e agregar as ementas - resumo em poucas linhas do que a lei determina - nos grandes campos de atuação do Estado "*segundo a concentração, expressividade e sentido das medidas adotadas*" (p. 474). Por incluir todos os textos com informação sobre as bandas de música, e não apenas as ementas em um recorte temporal bem mais amplo, meu estudo lida com quantidade de informação superior à de Martinez. Por isto foi necessário criar um procedimento que ajudasse a organizar, medir e recuperar as informações nos textos coletados. Tal procedimento foi desenvolvido com o instrumental conceitual da história serial e da quantificação sistemática que, embora surgida com estudos de história econômica, pode ser aplicada "*a tipos muito diversos de problemáticas e de documentos*" (CARDOSO, 1983, p. 30). Segundo Flamarion Cardoso, uma série é constituída de "*elementos*

⁸⁶ A maioria dos volumes das coleções de leis foi publicada em três tomos: o primeiro continha os atos do poder legislativo, o segundo continha os atos do executivo e o terceiro continha os atos dos ministérios, este último era intitulado como *Decisões do Governo*.

escolhidos (ou construídos) segundo o critério de seu caráter recorrente, que os faz comparáveis no âmago de um dado período de tempo” (p. 36). Segundo ele, tal procedimento vinha sendo aplicado a três tipos de fontes: a) fontes numericamente estruturadas e reunidas para responder questões diretamente relacionadas a elas; b) fontes numericamente estruturadas e reunidas para responder questões estranhas às mesmas; c) fontes não estruturadas numericamente, entre estas, “*fontes administrativas ou relacionadas à justiça*” (p. 30). Além disso, a seriação e quantificação em documentos e suas informações permitem uma visão global dos dados através de análises estatísticas e matemáticas:

Quando se raciocina em termos de séries de dados que se sucedem no tempo, esboçando curvas que são a representação gráfica de ciclos de expansão e depressão [...] o mais importante não é cada um dos dados, individualmente, mas o próprio desenho da curva, sua evolução no tempo - preferencialmente de longa duração -; o dado defini-se pelo valor relativo que apresenta quando comparado aos que o precedem e seguem (p. 235).

3.1 A criação da série: a escolha dos elementos

De acordo com Flamarion Cardoso, a seriação de fontes não estruturalmente numéricas consiste num...

... procedimento duplamente substitutivo; é necessário que lhes atribua uma significação unívoca, relativamente à questão colocada, mas também que possa organizá-las em séries, quer dizer, em unidades cronológicas comparáveis, à custa de um trabalho de padronização ainda mais complexo que o precedente (p. 233).

Cabe, então, a seguinte questão: deve-se atribuir o valor unívoco ao documento, isto é, a unidade serializável é a carta-régia, o decreto, a decisão ou as informações neles contidas, as ações, as normas, os procedimentos criados por esse ou por aquele decreto, esse ou aquele aviso? A opção pelo documento leva a um caminho onde devem ser consideradas questões ligadas ao estudo da história do direito, em particular o direito administrativo, fatores como o ordenamento jurídico, as fontes do direito, sua hierarquia e seus protocolos. A segunda - pelas informações - levaria a explorar o próprio conteúdo dos textos, as ações e disposições contidas nos textos das leis, independente do diploma legal onde as determinações foram publicadas.

O período delimitado neste estudo, 1808 a 1889, contém uma legislação bastante heterogênea, decorrente das mudanças na organização jurídica brasileira. Sucintamente, o direito brasileiro percorreu dois pólos, aquele herdado de Portugal, indicado aqui como o direito do Antigo Regime, e o direito codificado durante a segunda metade do século XIX.

Após a independência “a primeira tarefa dos legisladores foi dotar o país de um quadro legal e institucional” (LOPES, 2002, p. 281) e, paulatinamente, as Ordenações Filipinas⁸⁷ e a legislação extravagante especial para a colônia foram abandonadas. Os legisladores brasileiros, inspirados no positivismo jurídico, começaram a codificar o direito, isto é, dispor a lei de maneira sistemática e completa sobre determinado assunto, que então passava a ter um caráter axiomático. Assim, após a promulgação da Constituição em 1824, foram sancionados o Código Criminal, em 1830; o Código do Processo Criminal, em 1832; a Lei 737, que serviu como Código de Processo Civil e o Código Comercial, ambos em 1850. No entanto, nem as Ordenações nem as leis extravagantes foram abandonadas de pronto após a Independência, continuando como fonte do direito em determinados assuntos por muito tempo.

Os textos reunidos pertencem ao direito administrativo, “a ciência da ação e da competência do Poder Executivo” (URUGUAI, 1862, p. 84). Seus objetivos deveriam ser distinguidos entre a...

...disposição e o mecanismo dos serviços públicos, as relações respectivas dos agentes superiores com os inferiores, a execução material e o lado puramente técnico dos diferentes serviços [...] e as relações da administração com o cidadão para a execução das leis e regulamentos, isto é, os direitos e deveres recíprocos dos administrados e dos administradores (p. 84-85).

Outra consideração refere-se às fontes do direito, isto é, “às formas ou modos pelos quais o direito se manifesta”, onde ele está fixado: no costume, na legislação, em regimentos e estatutos, convenções coletivas, atos negociais, jurisprudência e doutrina (*Enciclopédia Saraíva do Direito*,

⁸⁷ As ordenações “foram editadas em 1603 por Filipe II de Portugal tanto para reorganizar o direito régio português quanto para agradar aos portugueses” (LOPES, 2002, p. 268) As Ordenações registravam em cinco livros o conjunto das leis em vigor. Em 1769 as Filipinas foram reformadas pelo Marquês de Pombal na *Lei da Boa Razão* cujo objetivo era “concentrar o poder legislativo nas mãos do soberano, o que foi feito através do remodelamento das fontes do direito, introduzindo novos métodos de interpretação que assegurassem a vigência das leis nacionais e eliminassem as extravagâncias. A reforma pombalina refletia um desejo de ordem, hierarquia e concentração legislativa no Estado, produzidas pelo despotismo esclarecido” (LOPES, 2002, p. 208-209).

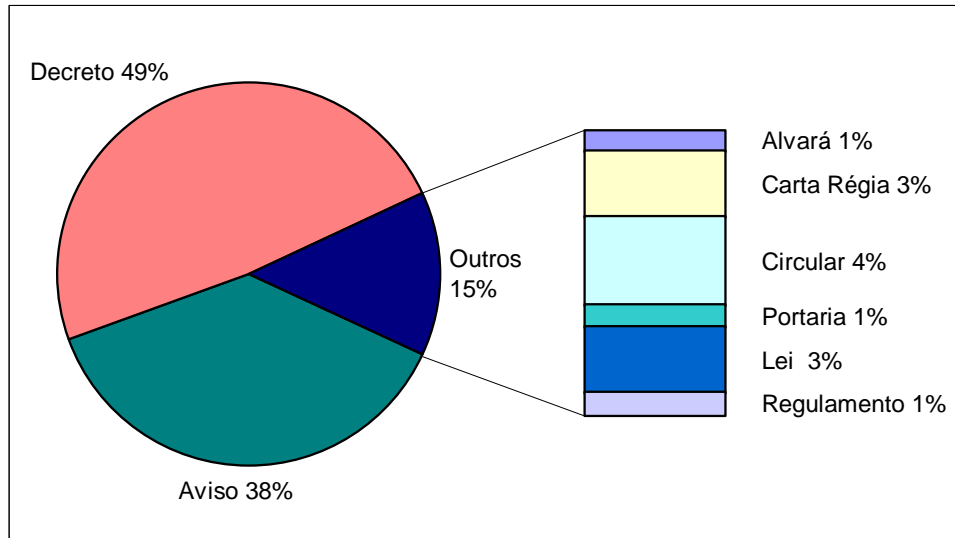
1977, p. 94, v. 38). Segundo Ribas, as fontes do direito brasileiro na segunda metade do século XIX estava nos atos do Poder Constituinte de 1823, na Constituição de 1824, nos atos do Poder Legislativo, nos atos do Poder Executivo e em boa parte da antiga legislação portuguesa (p. 41).

Os atos legislativos eram expedidos em diferentes fórmulas (RIBAS, 1866, p. 133) ou diplomas (COSTA, 2000, p. 394), isto é, formas prefixadas que, de certa maneira, determinavam o conteúdo, a autoridade e o trâmite institucional desses textos.⁸⁸ No Antigo Regime, o importante era “*saber a vontade do Rei*” (RIBAS, 1866, p. 137) pois centralizava-se “*no monarca a criação do direito*” (COSTA, 2000, p. 285). No Império, a concepção destes atos muda, pelo menos no que diz respeito à teoria do Estado expressa nos manuais consultados: cabia à administração pública, confiada ao Executivo e cujo chefe supremo era o imperador, promover “*a segurança do interesse público [...] e dos direitos particulares*”. Para tanto a administração se submetia “*a certo processo e os seus atos a formas prefixas*” (RIBAS, 1866, p. 133).

Nos textos selecionados neste estudo existem oito diplomas ou fórmulas: 45 decretos, um alvará, três cartas régias, 35 avisos, três leis, quatro circulares, uma portaria e um regulamento. A distribuição dos textos pode ser vista no gráfico 1.

O decreto é o diploma predominante e corresponde a 49% do total de textos reunidos, ele fundamentalmente expressa uma ordem. No Antigo Regime “*os decretos começavam pela exposição da providência, sem que o rei se dirigisse a alguém individualmente, eram assinados com a rubrica. Algumas vezes estatuiam sobre certas pessoas ou negócios, outras vezes continham medida legislativa geral*” (RIBAS, 1866, p. 136). No Império, o “*regime atual*” de Ribas, os decretos tornaram-se fórmula comum aos atos dos poderes legislativo, moderador e executivo, cada um deles com sua redação padrão e trâmite peculiar (RIBAS, 1866, p. 138).

⁸⁸ Sobre estes diplomas ver também Camargo e Borba (1993, p. XI-XIII, v. II).

Gráfico 1: Distribuição por Diplomas dos textos coletados nas coleções de lei

A carta régia era outra maneira pela qual o imperador possuía para exprimir sua vontade ou, dependendo da época, zelar pela administração pública. Os exemplares que incluíram assuntos relativos às bandas militares foram emitidos por dom João VI, ainda na forma do Antigo Regime. As cartas régias *“eram dirigidas a certas autoridades e pessoas e começavam pelo nome destas, seguindo-se da fórmula – Eu El Rei vos envio muito sauda – sua assinatura era como a dos alvarás e a sua remessa se fazia em avisos dos secretários de Estado. Algumas vezes continham medida geral e permanente e neste caso faziam parte da legislação”* (RIBAS, 1866, p. 136).

O aviso é o segundo diploma mais presente na legislação correspondendo a 38% dos textos coletados. O aviso era publicado nas *Decisões do Governo* junto com portarias, circulares, ofícios e despachos etc, fórmulas pelas quais os ministros e secretários de Estado administravam os órgãos, instituições e funcionários sob seu comando. Os avisos aqui utilizados foram emitidos pelo Ministério da Guerra. A motivação para a emissão dos avisos poderia ser uma deliberação do ministro ou uma ordem para coibir práticas ilícitas que, de alguma maneira, chegavam ao seu conhecimento. Os avisos também eram expedidos em resposta às consultas dos comandantes das unidades do exército, que pediam orientação para o cumprimento de ordens e regulamentos. Embora os avisos tratassem de casos particulares e, muitas vezes, de uma só província, Ribas prescrevia que tais

ordens deveriam ser cumpridas por todo império, garantindo a execução da lei uniformemente pelo território e nas diferentes instâncias da administração.⁸⁹

Conforme Flamarion Cardoso prescreve, a construção ou utilização de séries “*só têm sentido quando construída para responder a certas perguntas muito precisas*” onde é inevitável “*selecionar, recortar, construir seu objeto de pesquisa em função das suas hipóteses, de seu marco teórico e metodológico*” (p. 30). Minha hipótese é que as bandas militares atuaram de duas maneiras para a difusão deste tipo de *ensemble* instrumental: a primeira, decorrente de sua participação nos rituais da monarquia, como um brasão sonoro; a segunda, criando a infra-estrutura necessária para o funcionamento deste tipo de conjunto: instrumentos, músicos, repertório, ensino etc. Se, através das ações práticas da administração é possível conhecer o sentido da atuação do poder público, como afirma Martinez, é examinando estas ações, isto é, as informações que os textos contêm que tal sentido será encontrado. Portanto, a seriação deve procurar capturar a ação independente do diploma em que elas foram anunciadas; é mais importante saber que houve uma determinação para criação ou extinção de uma banda, que os instrumentos e o número de músicos foram padronizados, que o mestre passou a ensinar música aos soldados etc, e não tanto como isso foi feito, por meio de alvará, decreto ou aviso. É como estar diante de um carrinho de supermercado cheio de compras e perguntar para que são. Poderíamos olhar a constituição dos pacotes, a forma das embalagens, o material de que são feitos os sacos plásticos e o próprio carrinho. O embrulho certamente nos forneceria informações pertinentes. No entanto, neste estudo, é mais importante saber se dentro dos sacos estão molho de tomate, macarrão, vinho, bombons e velas ou carne, lingüiça, pão francês e cerveja, ou seja, se as compras são para um jantar romântico ou um churrasco com os amigos.

3.2 Séries e grupos

Feita a opção pela seriação das ações contidas nos 93 textos selecionados, é necessário proceder à construção das séries segundo critérios de recorrência que permitam comparar a mesma

⁸⁹ “A ação de cada um destes agentes [administrativos] não deve, pois, ser solitária, ou segregada da dos outros; pelo contrário, o impulso deve partir de um centro único, e difundir-se pelos membros da hierarquia administrativa, espalhados por todos os pontos do País...” (RIBAS, 1866, p. 69)

série em períodos diferentes, bem como diferentes séries no mesmo período de tempo. A opção pela seriação das ações produz, automaticamente, um primeiro critério: os temas propostos nos próprios textos. Assim, numa leitura preliminar, os temas mais recorrentes foram listados e posteriormente reunidos em três grupos: *Banda*, *Infra-Estrutura* e *Músicos*. Tais séries possuem informações mais objetivas, diretamente relacionadas às ações presentes nos textos. No entanto, existe um segundo tipo de informação, que aparece à medida que as leis são comparadas entre si; informações não tão explícitas, reunidas no Grupo *Abordagem*. O quadro 7 de grupos e séries é construído da seguinte maneira:

Quadro 7: Grupos e séries criados para a análise da legislação administrativa sobre bandas de música do exército

| Grupos | Séries |
|------------------------|---|
| <i>Infra-estrutura</i> | <p>Fardamento e ornamentos: compra de figurinos e materiais do fardamento dos músicos;</p> <p>Instrumentos: compra, venda, tipo e quantidade dos instrumentos das bandas;</p> <p>Rendas e contabilidade: arrecadação de fundos para financiar as despesas das bandas e sua contabilidade;</p> <p>Apresentações: ocasiões e repertório das bandas.</p> |
| <i>Banda</i> | <p>Cria: bandas efetivamente criadas;</p> <p>Extingue: bandas efetivamente extinguidas;</p> <p>Conserva: bandas efetivamente conservadas;</p> <p>Prevê: dados que permitem prever a existência de bandas no exército mas não possibilitem estabelecer inequivocamente se os conjuntos foram criados ou não;</p> <p>Número de integrantes: dados sobre o número de músicos nas bandas militares;</p> <p>Total de músicos: dados que indicam e/ou permitem calcular o total de músicos empregados nas diferentes armas e/ou em todo o exército;</p> <p>Arma: dados que identificam as diferentes armas onde as bandas eram alocadas (artilharia, infantaria, caçadores, fuzileiros etc).</p> |
| <i>Músicos</i> | <p>Músico mestre: obrigações, deveres e tarefas específicas do mestre;</p> <p>Músico aprendiz: obrigações, deveres e tarefas específicas dos aprendizes;</p> <p>Musico: obrigações e tarefas do músico em geral;</p> <p>Remuneração: remuneração dos músicos;</p> <p>Engajamento: situação dos músicos dentro dos quadros hierárquicos do exército;</p> <p>Ensino: ensino de músico aos soldados no exército.</p> |
| <i>Abordagem</i> | <p>Prioritário: textos exclusivamente destinados às bandas de música;</p> <p>Colateral: textos com informações sobre temas referentes às bandas de música, mas dentro de um contexto mais amplo da administração do exército.</p> |

Estabelecidas estas dezenove séries, todos os textos foram relidos e as ações contidas em cada um destes foram associados à sua respectiva série em forma de tabela. O tabelamento consta do anexo 5, volume III.

Uma última consideração refere-se às formas de análise dos resultados da seriação. No tocante à periodização dos quase 82 anos em que foram publicados os 93 textos analisados, foi empregado a cronologia proposta por Capistrano de Abreu (ABREU apud CARVALHO, 2003, p. 62). A periodização apresentada por José Murilo de Carvalho foi rejeitada por não isolar a Guerra do Paraguai, acontecimento marcante para o exército brasileiro. Além disso, foi necessário incluir no quadro cronológico o período de 1808 a 1822, que não consta em ambas as divisões. Os sete períodos são apresentados no quadro 8.

Quadro 8: Periodização adotada para a análise da legislação administrativa

| Nome | Data | Duração (anos) |
|-------------------------------|-------------------------|----------------|
| Dom João e Regência dom Pedro | 22/01/1808 - 07/09/1822 | 14,62 |
| Primeiro Reinado | 08/09/1822 - 07/04/1831 | 8,57 |
| Regência | 08/04/1831 - 23/06/1840 | 9,2 |
| Bases do Segundo Reinado | 24/06/1840 - 04/09/1850 | 10,19 |
| Apogeu | 05/09/1850 - 14/11/1864 | 14,49 |
| Guerra do Paraguai | 15/11/1864 - 01/03/1870 | 5,29 |
| Crise e Queda | 02/03/1870 - 15/11/1889 | 19,7 |
| Período Total | 22/04/1808 - 07/09/1822 | 82,6 |

A separação dos períodos considerando dia, mês e ano não teve a intenção de ser um preciosismo cronológico: isto foi necessário para a classificação coerente dos textos coletados que, em sua promulgação, continham estes elementos.

3.3 Procedimentos estatísticos

Para padronizar os resultados da seriação dos textos e torná-los comparáveis entre si, dado que os períodos cronológicos possuem durações desiguais de tempo, foram criados alguns parâmetros baseados fundamentalmente no conceito de média aritmética. Os parâmetros criados foram os seguintes:

Média da série (MS): para cada um dos sete períodos somou-se o número de vezes que os dados de cada série apareceram nos textos coletados. A informação foi contada somente uma vez por texto, independentemente do número de menções em um mesmo texto. O total deste soma foi dividido pela duração, em anos, de cada período cronológico, a terceira coluna do quadro 8.

Exemplo: no Primeiro Reinado a média para a série *Engajamento* do grupo *Músicos* é 0,12, ou seja, entre 8 de setembro de 1822 a 7 de março de 1831 anualmente foram publicados 0,12 textos por ano com dados sobre o engajamento dos músicos.

Média final da série (MFS): como a Média da Série, considerando que o período inicia em 1808 e termina em 1889.

Média do grupo (MG): para cada um dos sete períodos, somou-se o número de vezes que os dados das várias séries de um grupo aparecem nos textos coletados. Esta soma foi dividida pelo tamanho de cada período, expresso em anos. Unidade de medida: textos por ano.

Exemplo: A média do Grupo músico para o período de 1808 a 1822 foi de 2,94 textos por ano, ou seja, nos textos publicados do período temas relativos às séries reunidas no grupo Músico aparecem 2,94 vezes por ano.

Média final do grupo (MFG): como a precedente (MG), considerando que o período iniciou-se em 1808 e terminou em 1889.

Taxa de presença do grupo (TPG): entre todos os textos de um período, a porcentagem deste que continham informações relativas à séries de cada grupo.

Média dos textos (MT): quociente da divisão entre o número total de textos do período pela duração do período em anos.

Taxa de crescimento de textos (TCT): diferença entre a média dos textos de determinado período e seu antecessor imediato, em porcentagem.

Para a série Arma e Local foram calculados os seguintes elementos:

Citação (CIT): número de vezes que cada arma foi citada.

Taxa de presença (TP): CIT dividido pelo número de leis nas quais existe menção a locais ou armas.

4. AS BANDAS DO EXÉRCITO NAS COLEÇÕES DE LEIS ENTRE 1808 E 1889

Neste capítulo apresentarei a análise das informações relativas à atuação das bandas de música registradas nos 93 textos selecionados nas coleções de leis segundo a metodologia proposta no capítulo 3. As seções do texto procuram seguir o agrupamento das séries e grupos propostos, o que, no entanto, não ocorreu em todos os casos.

4.1 Grupo Abordagem

O gráfico 2 mostra representa a Média de Textos, a Média da Série e Média Final da Série do grupo Abordagem ao longo dos sete períodos que compõem o estudo. Observa-se que os textos colaterais, que identificam textos genéricos com informações sobre as bandas de música do exército, estão presentes em todos os períodos, suplantando numericamente os textos prioritários nos quatro períodos entre 1831 e 1870. Já os textos prioritários, que identificam textos relacionados exclusivamente às bandas, não estão presentes em todos os sete períodos e só suplantam os textos colaterais em três destes, nos dois primeiros e no sétimo. Pelo gráfico conclui-se que: a) considerando o todo, os textos colaterais predominam sobre os prioritários; b) esta preponderância foi estabelecida a partir de 1831, quando as bandas de música foram formalmente incorporadas à estrutura do exército.

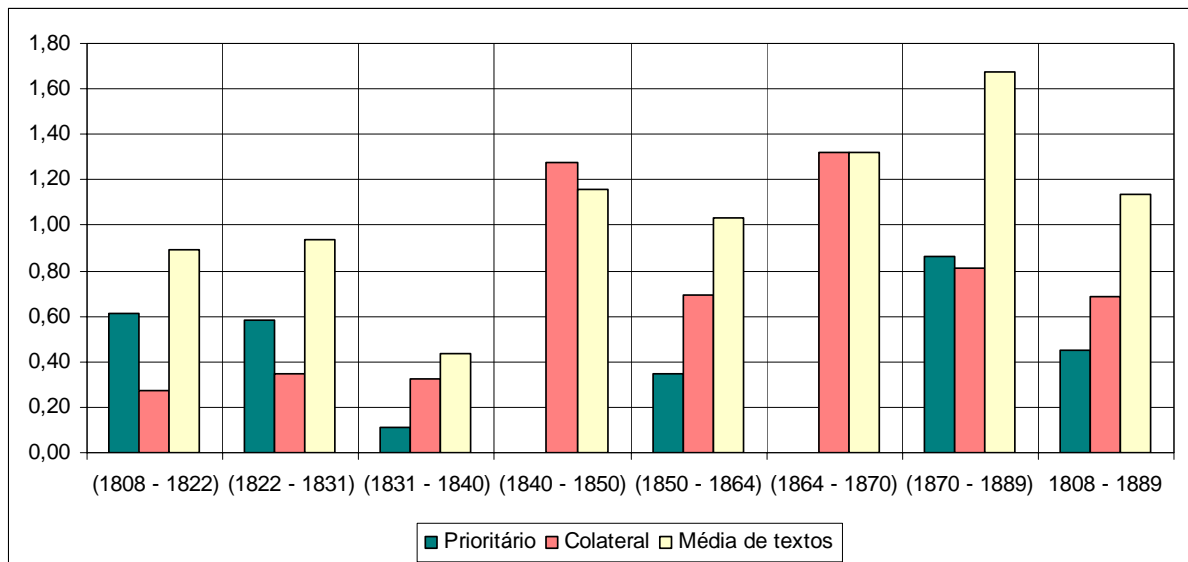
Um aspecto que evidencia essa incorporação é a transformação como os registros contábeis das bandas eram realizados. Em 1802, quando a Fazenda Real lusitanaa assumiu os gastos com as bandas, pelo decreto de 20 de agosto de 1802 (CCLPT:02),⁹⁰ os coronéis passavam recibo de recebimento das verbas pagas aos seus tesoueiros. O decreto de 27 de março de 1810 (CCLB:02),⁹¹ que regularizou as situação das bandas das unidades de primeira linha da cidade do Rio de Janeiro, estabeleceu como gestor dos recursos repassados pela Tesouraria Geral das Tropas o *Conselho de Administração do Fardamento*. Tal conselho, criado e gerido pelo alvará de 12 de março de 1810 era

⁹⁰ (CCLPT:02) Ementa: “[Ordena o pagamento aos Coronéis de Infantaria da Corte, da Província de Extremadura, do Norte e do Sul para a satisfação de onze músicos de Instrumental]”.

⁹¹ (CCLB:02) Ementa: “*Determina sobre as Bandas de Músicas dos Regimentos do Rio de Janeiro*”

composto pelo coronel, tenente-coronel e três capitães de cada unidade. Em 1855, duque de Caxias, à época ministro de Estado dos Negócios da Guerra e ainda marquês, criou os *Conselhos Econômicos* pelo decreto nº1649 de 06 de outubro de 1855 (CCLB:44)⁹². Uma das despesas administradas pelo conselho era o “*concerto do instrumental bélico*”, feito com verbas governamentais repassadas para essa finalidade. Tais conselhos foram substituídos pelo *Conselho de Fornecimento*, criado pelo decreto nº7685 de 6 de março de 1880 (CCLB:75),⁹³ que administrava a “*caixa da música*”, conforme o prescrevia o artigo 43, apresentado na figura 15.

Gráfico 2: Grupo Abordagem, séries Prioritário e Colateral, Média da Série, Média Final da Série e Média de Textos por período.



⁹² (CCLB:43) Ementa: “Crea conselhos econômicos nos Corpos arregimentados do Exército e aprova o Regulamento para sua gerencia”.

⁹³ (CCLB:75) Ementa: “Cria conselhos, em tempo de paz, para o fornecimento de viveres, forragens de aprendizes artilheiros e fortalezas, e a prova o respectivo regulamento.”

Figura 15: Decreto nº7685 de 06 de março de 1880 regulamentando o funcionamento do *Conselho de Fornecimento*

Art. 43. As disposições relativas aos quartéis-mestres dos corpos são extensivas aos almoxarifes das fortalezas.

Art. 44. Fica revogado o Decreto n. 1649 de 6 de Outubro de 1855, que creou conselhos economicos nos corpos, subsistindo, porém, naquelles que tiverem bandas de musica, um conselho para a gerencia e fiscalisação da receita e despeza dos dinheiros relativos á mesma musica, observando-se o seguinte :

§ 1.º Constituirá a receita da caixa do instrumental bellico, não só a respectiva consignação mensal, destinada á substituição e conservação do mesmo instrumental, mas tambem as gratificações obtidas pela banda de musica em serviços particulares.

§ 2.º Para as bandas de musica tocarem fóra do serviço publico, é indispensavel prévia autorização do Ajudante General, na Côrte, e dos Commandantes das Armas, ou de quem suas vezes fizer, nas provincias.

§ 3.º Das gratificações recebidas pelas bandas de musica, por serviço particular, entrarão para a caixa duas terças partes, sendo a outra dividida proporcionalmente pelos musicos que prestaram o mesmo serviço.

§ 4.º Os fundos recolhidos á caixa da musica serão applicados ás despezas necessarias com o concerto e substituição do instrumental e compra de musicas, papel e outros accesorios.

Art. 45. O conselho da caixa da musica será organizado e regido, tanto quanto fór possível, de accôrdo com o que está prescripto no Regulamento que baixou com o referido Decreto n. 1649 de 6 de Outubro de 1855.

Palacio do Rio de Janeiro, 6 de Março de 1880.— *João Lustosa da Cunha Paranaguá.*

A inserção das bandas militares na estrutura do exército não ocorreu de forma contínua e linear ao longo do século XIX. A tabela 1 mostra os valores da Média de Textos (MT) e a Taxa de Crescimento de Textos (TCT), na qual nota-se uma contração de 53% nestes parâmetros no Período Regencial (1831-1840) em relação ao período Primeiro Reinado (1822-1831). No período seguinte, Bases do Segundo Reinado (1840-1850), a MT volta ao patamar próximo à média final de 1,13 textos por ano. Outra contratação na MT verifica-se no período de 1850-1864 que, em relação ao anterior, produz TCT negativa em 11%. Apesar dessas duas quedas, pode-se dizer que o perfil geral da curva da MT é ascendente pois: a) não existem dois períodos seguidos com queda na MT; b) os valores dos períodos posteriores às quedas nunca são inferiores aos valores anteriores a ela. Assim a MT de 1840-1850 é superior em quase 25% em relação à MT de 1822-1831. Esse perfil ascendente da MT reflete a crescente inclusão da atividade musical no exército e, mais especificamente, a

necessidade das autoridades militares em regulamentação esta atividade. Em princípio, isto se dava em razão ao aumento no número de músicos e de bandas nas unidades do exército, mas, sob um ponto de vista mais amplo, isso também pode ser como parte do próprio crescimento do aparato militar e governamental.

Tabela 1: Média e Taxa de Crescimento dos textos nos 7 períodos considerados

| Períodos | Média de textos (MT) | Taxa de crescimento de textos (TCT) |
|-------------|----------------------|-------------------------------------|
| 1808 – 1822 | 0,89 | _ ⁹⁴ |
| 1822 – 1831 | 0,93 | 5% |
| 1831 – 1840 | 0,43 | -53% |
| 1840 – 1850 | 1,16 | 167% |
| 1850 – 1864 | 1,04 | -11% |
| 1864 – 1870 | 1,32 | 28% |
| 1870 – 1889 | 1,68 | 27% |
| 1808 – 1889 | 1,13 | -- |

4.2 Grupo Banda

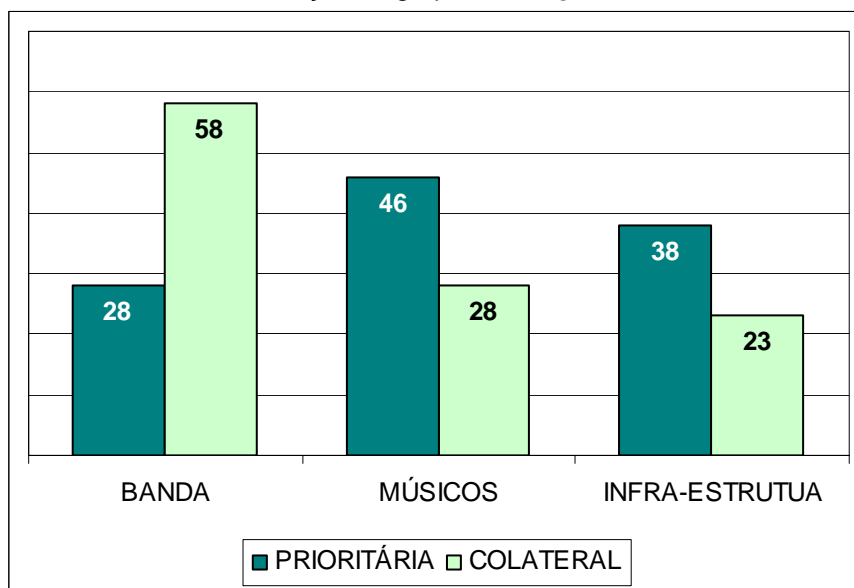
Neste grupo de séries,⁹⁵ cujas médias estão indicadas na tabela 2, identificam-se as informações sobre a disposição das bandas na estrutura funcional das unidade do exército. No gráfico 3 os grupo das séries Banda, Músicos, Infra-estrutura foram organizados em função das series do Grupo Abordagem – Prioritária ou Colateral. Por este gráfico observa-se que o Grupo Banda é o único onde o número de textos colaterais predomina sobre os prioritários. Isto se deve à alta frequência de um tipo peculiar de decreto presente na legislação administrativa: os Planos de Organização dos Corpos. Tais Planos criavam ou modificavam a forma das diferentes unidades do exército (regimentos, batalhões, legião etc) que, muitas vezes, era representados em forma de tabela indicando a composição das unidades (número de companhias, postos de oficiais superiores e inferiores, músicos etc). Os Planos foram classificados na série Prevê, pois somente prevêm a criação das bandas, sem fornecer dados que possibilitem identificar o preenchimento das vagas destinadas aos músicos.

⁹⁴ Como não há dados sobre o período anterior a 1808 não é possível calcular a TCT.

⁹⁵ Os textos da CCLB que contem dados relativos às séries do Grupo Banda são os seguintes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 19, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 51, 54, 61, 66, 73, 74, 78, 90, 91, 93.

Tabela 2: Média das séries do Grupo Banda.

| TOTAL | MS | | | |
|-----------------------------------|------|------|-------|-------|
| | Cria | Ext. | Cons. | Prevê |
| D.João e D. Pedro (1808 - 1822) | 0,07 | 0 | 0,34 | 0,27 |
| Primeiro Reinado (1822 - 1831) | 0 | 0,12 | 0 | 0,23 |
| Período Regêncial (1831 - 1840) | 0 | 0,11 | 0 | 0,22 |
| Bases Seg. Reinado (1840 - 1850) | 0 | 0 | 0 | 0,88 |
| Apogeu Seg. Reinado (1850 - 1864) | 0 | 0 | 0 | 0,14 |
| Guerra do Paraguai (1864 - 1870) | 0 | 0 | 0 | 0,19 |
| Crise e Queda (1870 - 1889) | 0 | 0,10 | 0,15 | 0,20 |
| 1808 - 1889 | 0,01 | 0,05 | 0,10 | 0,29 |

Gráfico 3: Quantidade de textos publicados nos grupo de séries *Banda*, *Músico* e *Infra-estrutura* em função do grupo *Abordagem*

Na legislação administrativa é possível detectar a adequação das bandas já existentes para a totalidade das tropas no Brasil aos procedimentos administrativos inicialmente implantados em algumas unidades que estavam no Rio de Janeiro, assunto já foi tratado em parte no capítulo 1 e 2. O decreto de 27 de março de 1810 (CCLB:02) estabeleceu uma série de normas para as bandas dos regimentos de infantaria e batalhões de artilharia fluminenses, posteriormente aplicadas aos conjuntos existentes no regimento de infantaria do Recife, carta régia de 26 setembro de 1811

(CCLB:03)⁹⁶ e no regimento de infantaria de linha de Extremóz (PA) carta régia de 20 de julho de 1812 (CCLB:04).⁹⁷

Se de um lado, algumas bandas já existentes no Brasil tiveram de se adaptar de se adaptar às normas criadas para bandas no Rio de Janeiro, por outro, normas criadas na metrópole tiveram de ser republicadas aqui após a chegada da Divisão Auxiliadora, em 1817. Este foi o caso do decreto de 11 de dezembro de 1817 (CCLB:07),⁹⁸ que regularizou a situação dos conjuntos da Divisão Auxiliadora, praticamente uma reedição da portaria de 16 de dezembro de 1815 (CCLPT:10),⁹⁹ preparada por dom Miguel Pereira Forjaz e publicada em Portugal. A principal diferença entre o decreto e a portaria é que, no segundo, baixado em Portugal, constavam quatro artigos cortados no decreto brasileiro: o primeiro artigo proibia a existência de mais de quatro aprendizes nas bandas; o segundo proibia a contribuição de soldados e oficiais como forma de financiamento da banda; o terceiro tratava do fardamento a ser utilizado; e o quarto extinguiu as bandas nas armas da cavalaria e da artilharia.

4.2.1 O tamanho das bandas

Um dos temas mais freqüentes na legislação administrativa dizia respeito ao número de integrantes das bandas. Na legislação portuguesa, o decreto de 20 de agosto de 1802 (CCLPT:02) estipulou 11 músicos para as bandas dos regimentos de infantaria em Lisboa e nas províncias de Extremadura, Norte e Sul. A organização dos regimentos artilharia do exército português prevista no plano de 20 de outubro de 1809 (CCLPT:04)¹⁰⁰ mencionava oito músicos e um mestre, mesma organização dada aos regimentos de infantaria e aos batalhões de caçadores no plano de 20 de novembro de 1809 (CCLPT:05)¹⁰¹ e posteriormente mantida nos planos de 29 de outubro de 1814

⁹⁶ (CCLB: 03) Ementa: “Regula o pagamento da Música do Regimento de Infantaria de Linha do Recife Capitania de Pernambuco”

⁹⁷ (CCLB:08) Ementa: “Manda pagar pela Junta da Fazenda as despesas com a música do Regimento de Infantaria de linha d’Extremoz, destacada na capitania do Pará.”

⁹⁸ (CCLB: 07) Ementa: “Aprova a criação e regulamento da Banda de Música dos Batalhões de Infantaria nos. 11 e 15 e de Caçadores no. 3 da Divisão de Portugal aqui destacada”

⁹⁹ (CCLPT:10) Ementa: “[Regula o estabelecimento e entretenimento da Musica dos Corpos do Exercito Português]”.

¹⁰⁰ (CCLB:04) Ementa: “Plano proposto pelo Marechal Carr Beresford para Organização dos quatro Regimentos de Artilharia”.

¹⁰¹ (CCLPT:05) Ementa: “Altera os Regimentos de Linha, Corpos de Caçadores e Regimento de Caçadores”.

(CCLPT:09).¹⁰² Na portaria de 16 de dezembro de 1815 (CCLPT:10), que entrou em vigor em 1 de janeiro de 1816, o número de músicos permitidos ficou entre 11 e 17, mas o alvará de 21 de fevereiro de 1816 (CCLB:05),¹⁰³ publicado por dom João VI no Brasil, restaurou o número de nove músicos, incluindo o mestre.

No Brasil, o decreto de 21 de agosto de 1809 (CCLB:01)¹⁰⁴ fixou nove músicos (um músico-mor e oito músicos) para estado maior da legião de caçadores a pé da Bahia. O decreto de 27 de março de 1810 (CCLB:02) autorizou 12 ou 16 músicos. O decreto de 11 de dezembro de 1817 (CCLB:07) permitiu 11 a 17 músicos, incluindo também critérios meticulosos para o aumento no tamanho das bandas. O número de integrantes poderia ser aumentado acrescentando-se soldados aprendizes e diminuindo-se o número de músicos, como se observa na tabela 3. Ao que tudo indica, a intenção desta norma era restringir que músicos profissionais fossem contratados. As bandas seriam formadas por soldados que, após passarem por um período inicial de aprendizagem sob a orientação do mestre de música, deixariam as fileiras das companhias e entrariam para a banda de música. Este decreto estabeleceu a norma predominante para o tamanho das bandas durante boa parte do século XIX. Assim, quando a Guarda Nacional foi reorganizada, e as bandas de música foram oficialmente permitidas no decreto nº 722 de 25 de outubro de 1850 (CCLB:37),¹⁰⁵ 17 músicos foram autorizados. No exército, este número só foi modificado na legislação 77 anos depois, no decreto nº 10.015 de 18 de agosto de 1888 (CCLB:90),¹⁰⁶ quando o número de músicos autorizados passou a 21, incluindo o mestre de música.

A tabela 4 mostra a distribuição no número de componentes presentes na legislação administrativa do exército. Embora existam oito combinações, elas podem ser reduzidas basicamente a três: 9, 11 a 17 e 20 músicos. A variante mais significativa é a formação com 13 músicos prevista na

¹⁰² (CCLPT:09) Ementa: “[Regula em tempo de Paz a composição dos Regimentos de Infantaria, Caçadores, Cavallaria e Artilharia, entre outras coisas]”

¹⁰³ (CCLB:05) Ementa: “*Dá regulamento para a organização do Exército de Portugal*”.

¹⁰⁴ (CCLB:01) Ementa: “*Manda criar na Capitania da Bahia uma Legião de Caçadores a Pé e a Cavallo*.”

¹⁰⁵ (CCLB:37) Ementa: “*Contem as instruções para a execução da lei n. 602 de 19 de setembro d’este ano, que deu nova organização à Guarda Nacional*.”

¹⁰⁶ (CCLB:90) Ementa: “*Reorganiza as forças arregimentadas do exército*”.

unidade de artilharia do Corpo de Mato-Grosso, embora a unidade de caçadores do mesmo corpo pudesse ter uma banda com mestre e 16 músicos.

Tabela 3: Aumento no número de componentes conforme o decreto de 11 de dezembro de 1811

| Músicos | Soldados Aprendizes | Total |
|---------|---------------------|-------|
| 9 ou 10 | 2 ou 3 | 12 |
| 8 ou 9 | 4 ou 5 | 13 |
| 7 ou 8 | 6 ou 7 | 14 |
| 6 ou 7 | 8 ou 9 | 15 |
| 5 ou 6 | 10 ou 11 | 16 |
| 5 | 12 | 17 |

Tabela 4: Distribuição no número de componentes nas bandas do exército.¹⁰⁷

| Número de Integrantes | Ano de Publicação | Referência CCLB |
|-----------------------|--|--|
| 1+8 | 1808 | 1 |
| 12 ou 16 | 1810, 1811, 1812 | 2, 3, 4 |
| 11 a 17 | 1817, 1818, 1821, 1822 | 7, 9, 11, 14 |
| 1+16 | 1839, 1842, 1843, 1846, 1847, 1849, 1851, 1852, 1860, 1870, 1874, 1881 | 25, 27, 30, 31, 32, 34, 38, 39, 51, 61, 66, 78 |
| 1+12 | 1846, 1849, 1851, 1852, 1860 | 31, 34, 38, 39, 51 |
| 16 | 1825 | 19 |
| 17 | 1851 | 38 |
| 1+20 | 1888 | 90 |

O número de músicos autorizados não parece ter sido muito respeitado nas bandas do exército. O Batalhão do Imperador teve 24 músicos, como se deduz do aviso nº 35 de 7 de março de 1831(CCLB:21),¹⁰⁸ onde ordenou-se que “a música do Batalhão do Imperador fique reduzida, como a de qualquer outro batalhão, ao número de dezasseis indivíduos com o vencimento de 4\$600, considerando-se vagas oito praças suprimidas, até a nova organização geral do Exército”.

¹⁰⁷ O 1+8 indica mestre e 8 músicos, assim como 1+16 e 1+12, um mestre e dezesseis e doze músicos respectivamente.

¹⁰⁸ (CCLB:21) Ementa: “Manda dissolver a música do 1.º Corpo de Artilharia de Posição de 1º Linha, e reduzir a música do Batalhão do Imperador.”

4.2.2 Quem pode ter banda de música

A distribuição das bandas de música no exército não era feita de maneira uniforme em todas as armas. No exército português, o decreto de 20 de agosto 1802 (CCLPT:02) autorizou músicos nos regimentos de infantaria na corte e nas províncias. Seis anos mais tarde, o decreto de 14 de outubro de 1808 (CCLPT:03)¹⁰⁹ assinalava músicos para a infantaria, os caçadores e a artilharia, excluindo apenas a cavalaria. Esta mesma disposição foi mantida nos planos de organização dos corpos de 14 e 20 de outubro de 1809 (CCLPT:04, 05). A portaria de 03 de junho de 1813 (CCLPT:07)¹¹⁰ permitiu músicos na infantaria e nos caçadores, as bandas na artilharia foram proibidas. Esta distribuição foi mantida pela portaria de 29 de outubro de 1814 (CCLPT:09) e pelo alvará de 21 de fevereiro de 1816 (CCLB:05).

No Brasil, o decreto 27 de março de 1810 (CCLB:02) autorizou bandas nos regimentos de infantaria e de artilharia da corte. Posteriormente, este decreto foi estendido aos regimentos de infantaria de Recife (PE), em 1811, de Extremóz (PA) e, em 1812, à banda no batalhão de caçadores de Santos (SP), após a autorização para sua criação (CCLB: 03, 04 e 09).¹¹¹ As bandas em unidades da artilharia foram permitidas até 1831, neste ano, o aviso n.35 de 7 de março (CCLB:21) mandou dissolver a música do 1º regimento de artilharia de posição “*por não ser próprio daquela arma*”. Até aquela data, a legislação arrolava informações sobre bandas na artilharia, infantaria e caçadores.

Durante a Regência o governo reduziu o tamanho do exército e os gastos com as bandas de música, política explicitamente registrada no primeiro orçamento do Império para o ano de 1832: a lei de 15 de novembro de 1831 (CCLB:23).¹¹² O parágrafo 4 do artigo 15, que tratou das despesas do Ministério dos Negócios da Guerra, autorizou o governo a “*reduzir o número dos corpos [...] e fazer economias com as bandas de musicas e as mais que julgar convenientes*”. Ainda durante a Regência, a primeira reorganização do exército, anunciada no decreto de 04 de maio de 1831 (CCLB:22),¹¹³

¹⁰⁹ (CCLPT:03) Ementa: “*Plano de 14 de Outubro de 1808: Regulando o Soldo dos Officiaes Inferiores, Soldados, e Tambores*”.

¹¹⁰ (CCLPT:07) Ementa: “[Estabelece o vencimento dos músicos dos Corpos de Linha do Exército]”.

¹¹¹ (CCLB:09) Ementa: “*Concede uma banda de música ao Regimento de Caçadores da praça de Santos, da Província de São Paulo.*”

¹¹² (CCLB:23) Ementa: “*Orça a receita e fixa a despesa para o ano financeiro de 1832-1833*”

¹¹³ (CCLB:22) Ementa: “*Reorganiza as tropas de 1.ª linha do Império*”

portanto anterior à lei orçamentária, dividiu o exército em três armas: caçadores, cavalaria, artilharia de posição e artilharia a pé. Poderiam ter banda de música todos os 24 batalhões de caçadores e as duas unidades da legião de Mato Grosso. Oito anos depois, na segunda reorganização, o número de bandas foi mais uma vez reduzido, o decreto n.30 de 22 de fevereiro de 1839 previu banda de música apenas aos 12 batalhões de caçadores.

Com a ascensão de dom Pedro II ao trono essa situação foi modificando e o número de bandas e músicos previstos para o exército foi gradualmente aumentado. Note-se que foi nos primeiros anos de governo de Pedro II que a série *Prevê* do grupo *Banda* alcançou seu maior valor, 0,88 textos por ano, três vezes a média final, indicada na tabela 5. A primeira reorganização do exército, que marca o início desta nova fase, foi o decreto n.167 de 14 de maio de 1842 (CCLB:28)¹¹⁴ que autorizou bandas de música nas unidades de fuzileiros, caçadores e artilharia à pé. Em 1851, segundo o decreto n.782, de 25 de outubro de 1851 (CCLB:38),¹¹⁵ existiam 18 bandas previstas no exército: quatro em batalhões de artilharia a pé; quatro em batalhões de caçadores; uma no depósito de aprendizes; oito no batalhão de fuzileiros e uma no batalhão de caçadores de Mato Grosso. Esta distribuição pouco se alterou¹¹⁶ até 1870, quando o decreto n.4.572 de 12 de agosto (CCLB:61)¹¹⁷ estabeleceu que uma banda de música em cada um dos cinco batalhões de artilharia a pé, nos seis batalhões de infantaria pesada e nos quinze batalhões de infantaria ligeira. Ao total foi prevista a criação de 26 bandas, cada uma tinha com um mestre e dezesseis músicos, ao total, eram 442 músicos empregados no exército brasileiro. Em 1888, o decreto nº 10.015 de 18 de agosto de 1888 (CCLB:90) reorganizou novamente as “*forças arregimentadas do exército*”, cada um dos 27 regimentos de infantaria e os quatro de artilharia de posição teria direito a um conjunto com 21 integrantes, totalizando 31 bandas empregando 655 músicos.

¹¹⁴ (CCLB:28) Ementa: “*Aprova o plano da organização dos Corpos Do Exército Do Império Do Brasil, em circunstâncias extraordinárias, na conformidade do art.2º do Decreto Nº 159 de 25 de abril de 1842*”

¹¹⁵ (CCLB:38) Ementa: “*Aprova o Plano da Organização do Exército em circunstancias ordinárias*”

¹¹⁶ Ver CCLB:30, 32,38

¹¹⁷ (CCLB:61) Ementa: “*Aprova o plano da organização dos corpos das armas da artilharia, cavallaria e infantaria*”

4.3 Grupo Músico

O exame das médias das séries do grupo Músico,¹¹⁸ representadas na tabela 6, aponta dois períodos nos quais o conteúdo de informação na legislação coletada administrativa esteve bem acima dos demais. O primeiro compreendeu aos governos de dom João VI e dom Pedro I, com 2,94 textos por ano, quase quatro vezes a média final; o segundo foi o período Regencial, com 1,30 textos por ano. Isto pode ser explicado a dois motivos: a abrangência do conteúdo dos textos desses períodos e a metodologia utilizada na construção e quantificação das informações nos textos coletados.

Alguns textos tratam de muitos assuntos ao mesmo tempo, contendo informações que são identificadas em várias séries, o que faz com que um mesmo texto acabe sendo “contado” várias vezes. Isto acontece, por exemplo, com o decreto de 11 de dezembro de 1817 (CCLB:07) que aborda assuntos relativos a todas as séries do grupo músico: mestre, músicos, aprendizes, remuneração, engajamento e ensino. Posteriormente outros textos tratariam desses aspectos, mas não em conjunto como estes fizeram, diluindo as informações em várias normas administrativas. Na realidade, os decretos de 27 de março de 1810 (CCLB:02) e o de 11 de dezembro de 1817 foram as principais normas administrativas da primeira metade do século XIX, tendo sido utilizado como referência sete textos que posteriores.¹¹⁹ Todas as vezes que isso ocorreu, considerou-se necessário repetir informações daqueles decretos nos textos que os citam, como o decreto de 4 de outubro de 1821 (CCLB:12).¹²⁰ Sua redação é bastante curta e objetiva, mandando aplicar as determinações estabelecidas nos decretos de 1810 e 1817. Neste caso, para fins estatísticos, considerou-se que o decreto de 4 de outubro de 1821 como tendo o mesmo conteúdo dos textos que ele manda cumprir.

¹¹⁸ Textos deste Grupo na CCLB: 1, 2, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 26, 29, 32, 35, 37, 48, 49, 54, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 64, 67, 72, 77, 83, 84, 86, 88, 92.

¹¹⁹ CCLB: 3, 4, 9, 11, 12, 18, 24. Os dois primeiros não citam o decreto de dezembro de 1817 pois são anteriores a ele.

¹²⁰ (CCLB:12) Ementa: “Sobre as *Bandas de Música dos Corpos de Infantaria de Linha da Guarnição da Corte*.”

Tabela 5: Média das séries do Grupo Músico

| TOTAL | MS | | | | | | MG |
|---------------|--------|----------|--------|--------|--------|--------|------|
| | mestre | aprendiz | músico | remun. | engaj. | ensino | |
| (1808 - 1822) | 0,27 | 0,27 | 0,55 | 0,75 | 0,55 | 0,55 | 2,94 |
| (1822 - 1831) | 0 | 0 | 0 | 0,35 | 0,12 | 0 | 0,47 |
| (1831 - 1840) | 0,11 | 0,11 | 0,11 | 0,11 | 0,22 | 0 | 1,30 |
| (1840 - 1850) | 0 | 0 | 0,10 | 0,20 | 0,10 | 0,10 | 0,49 |
| (1850 - 1864) | 0 | 0,07 | 0 | 0 | 0,14 | 0 | 0,21 |
| (1864 - 1870) | 0 | 0 | 0 | 0,57 | 0 | 0,38 | 0,95 |
| (1870 - 1889) | 0,10 | 0,05 | 0 | 0,30 | 0,25 | 0,15 | 0,86 |
| 1808 - 1889 | 0,09 | 0,09 | 0,12 | 0,32 | 0,23 | 0,18 | 0,80 |

4.3.1 Engajamento dos músicos: mestres, músicos e aprendizes

A necessidade de regulamentar o tamanho das bandas estava ligada a três aspectos: o engajamento dos músicos, sua remuneração e o financiamento das bandas. Resumidamente, a hierarquia no exército no Império possuía três níveis: oficiais, oficiais inferiores e praças de companhia, apresentada no quadro 9.¹²¹ Oficiais tinham postos; oficiais inferiores tinham postos inferiores e praças tinham graduação. Embora os oficiais inferiores fossem considerados praças, como os soldados, formavam uma camada intermediária, pois ganhavam mais, tinham certo prestígio entre os soldados e certo poder para com os capitães e tenentes, com quem lidavam diariamente.¹²²

Quadro 9: Hierarquia de oficiais, oficiais inferiores e praças no exército imperial brasileiro

| Oficiais | Oficiais Inferiores | Praças de Companhia |
|----------------------|-----------------------------|---------------------|
| marechal-de-exército | sargento ajudante | primeiro-sargento |
| tenente-general | sargento quartel-mestre | segundo-sargento |
| marechal-de-campo | tambor-mor | furriel |
| brigadeiro | corneta-mor | cabo-de-esquadra |
| coronel | ferrador | anspeçada |
| tenente-coronel | seleiro | soldado |
| major | coronheiro ou espingardeiro | |
| capitão | mestre de música | |
| tenente | músicos | |
| alferes | | |

O soldado ingressava no exército como voluntário, forçado ou pelo recrutamento. No caso dos músicos havia três possibilidades de engajamento relacionados na legislação do exército: a primeira era se tornar um músico de contrato, normalmente o caso de músicos profissionais contratados e pagos para tocar na banda durante determinado período de tempo. Este foi o caso de Erdmann

¹²¹ Cf. o verbete hierarquia em Houaiss, Villar, Franco, 2001

¹²² Agradeço ao prof. Hendrik Kraay por este esclarecimento.

Neuparth, apresentado no capítulo 2. A segunda possibilidade de engajamento era como músico de praça ou soldado músico, alguém que se alistava conforme estabelecia a legislação, recebendo graduação de músico, soldo, gratificação, etapa e fardamento. A terceira possibilidade era o soldado de fileira que se tornava aprendiz de música, a quem o mestre lecionava e que ao ser considerado apto entrava para a banda, tornando-se um músico de praça.

Na passagem do século XVIII para o XIX, as bandas do exército português começaram a ser formadas por músicos de contrato. No entanto, esta forma de engajamento causava muitas irregularidades e, como mostra a legislação administrativa, o progressivo ingresso das bandas de música na estrutura do exército procurava acabar com as irregularidades. A introdução dos músicos nos quadros do exército português começou com o decreto de 20 de agosto em 1802 (CCLPT:02), pelo qual os coronéis da infantaria passariam a receber fundos para “a *satisfação de onze músicos de instrumental*”. No plano que acompanhou o decreto de 14 de outubro de 1808 (CCLPT:03), os músicos eram arrolados abaixo dos soldados, o que indica que sua posição ainda não estava totalmente acomodada na hierarquia do exército. Já os planos de 20 de outubro e 20 de novembro de 1809 (CLPT:04, 05) alocam os músicos no estado maior dos regimentos de artilharia, infantaria e batalhões de caçadores do exército português.

No Brasil, o decreto de 27 de março de 1810 dava aos músicos a graduação de soldado, recebendo soldo, farinha, fardamento de soldado e uma gratificação como músicos. O objetivo de tal decreto era restringir acabar o emprego de músicos de contrato, pagos com contribuições pessoais e pelas licenças de economia, métodos considerados onerosos aos soldados e oficiais e prejudiciais à disciplina das unidades. Em consonância a estas observações, feitas no texto do decreto, Ernesto Vieira apurou a divisão entre músico contratados e músicos de praça de fato “*era prejudicial à disciplina; porque os primeiros [contratados] vexavam os segundos [praças] tratando-os com desprezo e considerando-se quase como não militares*” (VIEIRA, 1900, p. 443, v. 2). Além dos problemas entre os músicos, a arrecadação também era fonte de conflito. De um lado havia o confisco de parte do soldo de soldados e oficiais, como já foi abordado no capítulo 2. Por outro,

contribuir para a música era um forma de facilitar a concessão de licença irregulares do serviço, prática comum também na Guarda Nacional, como mostrou Jeanne Berrance Castro (1969).

O ensino de música aos soldados parece ter sido uma das soluções destinadas para solucionar tais problemas. O ensino na legislação administrativa é mencionada pela primeira vez na portaria de 16 de dezembro de 1815 (CCLPT:10), quando criou-se a figura do soldado aprendiz, nos seguintes termos:

Em cada um dos sobreditos Corpos haverá sempre quatro soldados destinados para músicos, a quem o mestre de música será obrigado a ensinar por meio de lições regulares, a tocarem aqueles instrumentos, que se houveram por mais convenientes. Estes soldados serão escolhidos dos que voluntariamente quiseram aprender, e ficarão dispensados de outro qualquer serviço.

Aos poucos estes três regimes foram se sedimentando. Com o decreto de 28 de março 1825 (CCLB:17)¹²³ foi consolidada a posição dos músicos como oficiais inferiores do pequeno estado maior dos corpos. Também foi consolidada a hierarquia entre os músicos que o decreto de 11 de dezembro de 1817 mencionava: mestre de música, músico de 1ª classe, músico de 2ª classe e músico de 3ª classe. Este também é o único texto que relaciona a classe do músico e com o instrumento que ele deveria tocar, informações consolidadas na tabela 7. A princípio, se esperava que o mestre fosse clarinetista. Caso ele tocasse outro instrumento, haveria um clarinetista a mais e um músico a menos para o instrumento que o mestre tocasse. Possivelmente os percussionistas não eram considerados músicos porque os tambores¹²⁴ das unidades eram “os *tocadores de bomba, campainhas, e de outros instrumentos desta qualidade*”, como consta no trecho do decreto de 27 de março de 1810. Em 1851, os mestres de música passaram a ter a graduação de 1º sargento. O texto da resolução imperial de 20 de setembro 1851 não foi publicada nas coleções de leis, mas consta do aviso nº 21, do Ministério dos Negócios da Guerra, de 01 de fevereiro de 1859 (CCLB:48),¹²⁵ que diz o seguinte:

¹²³ (CCLB:17) Ementa: “*Declara de nenhum efeito a tabela de 25 deste mês de aumento de vencimento dos militares e manda substituir por outra. de previsão dos músicos os músicos de contrato*”

¹²⁴ O tambor integrava a banda marcial das unidades. Ver capítulo 1, p. 31.

¹²⁵ (CCLB:48) Ementa: “*Declarando em virtude da Imperial Resolução de 22 de janeiro deste ano tomada sob consulta do Conselho Supremo Militar de 22 de janeiro deste ano que as praças de pret Estrangeiras engajadas podem conservar graduações inferiores nos Corpos do Exército. Como mestre de música, de tambores, &t.*”

Ilm. e Exm. Sr – Subiu á Presença de sua Majestade o Imperador o officio de V. Ex. sob n.º 2.388, datado de 31 de maio do ano findo, em que ponderando ter a Imperial Resolução de Consulta de 20 de setembro de 1851, conferindo a graduação de 1º Sargento aos Cornetas-mores, Tambores-mores, e Mestre de Música, [...] graduações estas que gozam vários Estrangeiros por se acharem engajados servindo nosso Exército algum destes lugares, quando a lei de 24 de novembro de 1830 determina que nos Corpos do mesmo exército não haja Officiais Inferiores, Cabos d'Esquadra e Anspeçadas Estrangeiros, [...] tendo ouvido a semelhante respeito o Conselho Supremo Militar, Há por bem, Conformando – se como seu parecer, Manda declarar, [...] que os indivíduos de que trata o officio de V. Ex. não devem ser compreendidos nas disposições do art. 10 da citada Lei; por quanto aqueles não exercem posto de comando algum, e sim unicamente gozam de graduações honoríficas em quanto servem nos lugares para que foram engajados temporariamente; e isso porque a boa ordem do serviço exige; [...]

Tabela 7: Hierarquia entre os músicos segundo instrumentos

| Decreto | Hierarquia | | |
|--|--------------------------|--------------------------------|--------------------------------|
| 1817 | Músicos | Soldado aprendiz de 1ª. classe | Soldado aprendiz de 2ª. classe |
| 1825/1851 | Músico de 1ª. classe | Músico de 2ª. classe | Músico de 3ª. classe |
| Instrumentos marcados pelo decreto de 11 de dezembro de 1817 | 1.ª requinta | 1.ª requinta | 3.º primeiro clarinete |
| | 2.º primeiro clarinete | primeiro clarinete | 2.º clarinete |
| | 2.º segundo clarinete | 2.º primeiro clarinete | 2.ª trompa |
| | 1.ª e 2.ª trompa | 1.º flautim | 1.º ou 2.º clarim |
| | 1.º clarim | 1.º trompa | 2.º fagote |
| | 1.º fagote | 1.º fagote | trombone ou serpente |
| | 1.º trombone ou serpente | | |

Ainda que fossem contratados temporariamente, os músicos estavam sujeitos às leis militares, como fica claro no aviso nº39 de 22 de junho de 1886 (CCLB:86).¹²⁶ Este texto dispõe sobre os vencimentos de José Vicente Barbosa, mestre do 2º corpo de cavalaria, na província do Paraná, e que respondia a Conselho de Guerra, ou seja, era réu num tribunal de justiça militar. A dúvida enviada pelo comandante da unidade era Barbosa tinha o direito a receber todos os vencimentos caso não fosse condenado a mais de seis anos de prisão, como o restante dos praças. A resposta do

¹²⁶ (CCLB:86) Ementa: "Resolve a consulta relativa aos vencimentos que devem ser abonados ao mestre de música de um corpo do exército, estando em conselho de guerra".

Conselho Supremo Militar foi que "*não obstante ser contratado, se acha perfeitamente compreendido nela [na condição de praça], visto ter-se sujeitado a todas as disposições das leis e regulamentos militares*".

Existem apenas quatro textos nas coleções de leis que tratam das funções que os músicos tinham nas unidades onde eram empregados, textos que ainda assim são bastante vagos. O primeiro deles é o aviso nº 58, de 07 de março de 1825 (CCLB:16).¹²⁷ O aviso marcava os novos dias de gala, os dias de festa nacional, e indicava as solenidades que ocorriam na corte e que deveriam ser observadas convenientemente nas províncias. Esta foi a única notícia em toda a primeira metade do século XIX registrada pela legislação administrativa que menciona as ocasiões nas quais as bandas do exército deveriam tomar parte. Esta completa ausência de regulamentação formal da atividade musical no exército pode também ser observada no "*Regulamento para a disciplina e serviço interno dos corpos arregimentados do exército em quartéis fixos*", baixado com o decreto nº 6373 de 15 de novembro de 1876 (CCLB:68).¹²⁸ Nas 247 páginas em que se descrevem detalhadamente o funcionamento das unidades militares, a palavra música não compareceu sequer uma vez; a palavra banda aparece duas vezes, no Capítulo XXII, sobre as "*Revista do Meio-dia, de recolher e incertas*":

Art. 59. A do meio-dia será passada da forma seguinte

[...]

§2o. Feito o toque geral, por toda a banda, os sargenteantes formarão as praças dentro das respectivas companhias, verificando pela escala do serviço aquelas praças que faltarem

Art 60. Na revista de recolher observar-se-há o seguinte:

§1o. Um quarto de hora antes da hora determinada para o toque de recolher, o oficial de estado maior mandará tocar a chamada geral de clarins, cornetas ou tambores, para que aquela hora se execute o toque geral por toda a banda."

As outras duas menções a atividades musicais de bandas militares, registradas nas coleções de leis, tratavam da cessão das bandas de música do exército para festas particulares. A primeira, no aviso nº 513 de 28 de novembro de 1877 (CCLB:70),¹²⁹ proibiu a cessão dos conjuntos para as festas privadas. A segunda, no decreto nº 7685 de 6 de março de 1880 (CCLB:75), permitiu o empréstimo

¹²⁷ (CCLB:16) Ementa: "*Declara os dias de gala e sua solemnidade*"

¹²⁸ (CCLB:68) Ementa: "*Aprova o Regulamento para a disciplina e serviço interno dos corpos arregimentados do exército em quartéis fixos*"

das bandas, desde que devidamente autorizadas e com destinação de parte dos recursos à caixa da música para subsidiar a compra e conservação do instrumental.

As preocupações registradas na legislação administrativa estavam mais voltadas à coerção de abusos na disciplina, principalmente em função do financiamento das bandas, do que ao estabelecimento de responsabilidades mínimas para o serviço musical. É significativa a existência de maior número de textos dispondo sobre uniformes e fardamento - quatorze¹³⁰ - do que sobre as *performances* - apenas três.¹³¹ Tal situação pode ser observada na tabela 6, onde as séries com menores médias são exatamente as que registram as responsabilidades de mestres, músicos e aprendizes, enquanto as séries com maiores médias, a remuneração e o engajamento dos músicos.

4.3.2 A remuneração dos músicos

A série Remuneração teve a maior média final do grupo Músicos, registrando 0,32 textos por ano entre 1808 a 1889. O vencimento dos músicos do exército era composto de três partes: gratificações, soldo e etapa; tais valores eram estabelecidos por dia de serviço e seu pagamento era chamado de *pret*, ou *pré* pela na grafia moderna. Segundo Cunha Matos, desde 1763, o pagamento do *pré* era feito de cinco em cinco dias e a palavra era um galicismo de “*Preter (emprestar, ou adiantar), por se considerar como empréstimo o soldo recebido antes de se acabar o mês. É palavra modernamente introduzida no exército*” (MATTOS, 1837-1846, vol.3, p. 163).

Na legislação portuguesa, o decreto de 20 de agosto de 1802 não especificou a quantia paga aos músicos, ao passo que o decreto de 14 de outubro de 1808 (CCLPT:03) constou apenas que os músicos deveriam receber “*como atualmente*”. Já a portaria de 3 de junho de 1813 (CCLPT:07) estabeleceu 300 réis diários para a gratificação do mestre e 200 para os músicos, além de soldo, pão e etapa de soldado a que ambos faziam jus. A portaria de 30 de abril de 1814 (CCLPT:08)¹³² confirmou os mesmos valores e incluiu no total da soma a parte referente ao soldo de soldado; ao

¹²⁹ (CCLB:70) Ementa: “*Declara que as músicas dos corpos do Exército não devem ser cedidas gratuitamente para festejos de caráter particular*”

¹³⁰ CCLB: 2, 7, 10, 11, 12, 13, 24, 41, 45, 46, 53, 55, 80, 82.

¹³¹ CCLB: 16, 68, 70.

total, o mestre recebia 360 réis diários em tempo de paz e 380, em tempo de guerra, já os músicos recebiam 260 e 280 réis, respectivamente. Portanto, a gratificação dos membros das bandas do exército em tempo de paz ou em tempo de guerra era a mesma, o aumento devia-se ao aumento da parte relativa ao soldo de soldado, 60 e 80 réis diários, respectivamente.

É importante notar que os membros das bandas de música do exército estavam entre os oficiais inferiores mais bem pagos: o mestre de música tinha o maior vencimento de sua categoria em tempo de paz, já em tempo de guerra seu vencimento só era inferior ao do alveitar, que de tratava das doenças dos animais e recebia 400 réis diários por este serviço. O soldo dos músicos também era alto em relação aos outros oficiais inferiores: dos 14 postos indicados na portaria, o vencimento dos músicos era o quarto mais alto; o menor soldo era pago aos soldados de infantaria e caçadores, que recebiam de 60 a 80 réis diários. A portaria de 16 de dezembro de 1815 (CCLPT:10) não estabeleceu o soldo dos músicos, marcou apenas que o total pago ao mestre, aos músicos e as gratificações dos aprendizes não poderiam ultrapassar 4\$100 réis diários. Por outro lado, o valor a ser descontado, caso a banda estivesse incompleta, quando alguém faltasse, sugere que os soldos pagos eram de 900 réis diários ao mestre, 350 aos músicos, 200 ou 160 réis diários aos soldados aprendizes, de acordo com o instrumento. Estes eram os mesmos valores que constavam do decreto de 11 de dezembro de 1817 (CCLB:07), reedição brasileira, ligeiramente alterada, da portaria portuguesa em questão.

No Brasil, o decreto de 1 de agosto de 1809 (CCLB:01) estabeleceu em 240 réis diários o soldo do músico-mor e em 160 o dos músicos. Pelo decreto de 27 de março de 1810 (CCLB:02) a remuneração dos músicos de infantaria e de artilharia da guarnição do Rio de Janeiro constituía-se de soldo, farinha e fardamento de soldado, além de gratificação, cujo total não deveria ultrapassar 36\$000 mensais, quantia repartida *“pelo coronel, na proporção do merecimento de cada um”*. A legislação tem indícios da existência de diferenças entre os valores pagos aos músicos portugueses e aos brasileiros, que acabou entre março e maio de 1821, quando dom Pedro I concedeu a todos os

¹³² (CCLPT:08) Ementa: *“Portaria de 30 de Abril de 1814: Regula o soldo dos Oficiais Inferiores, Cabos, Anspeçadas, Soldados, Tambores, e outras praças dos Pequenos Estados Maiores, e Companhias dos Corpos de Linha do Exército, em Tempo de Paz, e no de Guerra”*.

oficiais e praças do exército brasileiro os mesmos soldos e etapas pagas aos soldados e oficiais portugueses.¹³³ Após esta menção, o vencimento dos músicos só reapareceu na legislação em 1825, no decreto de 28 de março daquele ano (CCLB:17),¹³⁴ que aumentou para 940 réis diários o vencimento pago ao mestre de música, e dividiu os músicos em três classes arbitrando o soldo de 370, 220 e 140 réis para cada uma delas. Acompanhando o aumento dos soldos, o valor total pago diariamente também foi reajustado pelo aviso n.95 de 20 de abril de 1825 (CCLB:18)¹³⁵, que estabeleceu como teto 4\$600 diários para as gratificações dos músicos, primeiramente para os corpos do Rio de Janeiro e, a partir de 1843, pelo decreto n.263 de 10 de janeiro desse ano (CCLB:29),¹³⁶ para os demais corpos.

Após o aumento concedido por dom Pedro I, em 1825, outro reajuste no soldo dos músicos, registrado na coleção de leis, só aconteceu em 1872, no decreto n.2105 de 8 de fevereiro (CCLB:64).¹³⁷ O mestre passou a ganhar 1\$200 reis diários e os músicos, com a mesma divisão em três classes, 500, 300, 200 réis diários respectivamente. Até o ano de 1889 estes valores não foram modificados. A tabela 8 mostra os valores dos soldos pagos aos músicos em Portugal e no Brasil.

As aposentadorias de guerra eram outra forma de rendimento que a legislação administrativa registrou. Possivelmente, os poucos músicos mencionados na legislação que recebiam este benefício devem ter adquirido tal direito pela participação na Guerra do Paraguai. Pelo decreto n.1514 de 28 Setembro de 1867 (CCLB:58),¹³⁸ concedeu-se pensão de 400 réis diários aos músicos Germiano de Souza Pacheco, do 29º batalhão de Voluntários da Pátria, Francisco José Rodrigues e Libanio de Oliveira Santos, estes últimos do 12º batalhão de infantaria. No entanto, o nome do voluntário da pátria não foi corretamente grafado; o decreto n.1649 de 21 julho de 1869 (CCLB:59),¹³⁹ ao tentar corrigir a falha registrou outro variante, dando o músico como Germiniano Pacheco de Souza. A

¹³³ Decreto de 07 de março de 1821, Decreto de 22 de abril de 1821, Decreto de 08 de maio de 1821.

¹³⁴ (CCLB:17) Ementa: "*Declara de nenhum efeito a tabela de 25 deste mês de aumento de vencimento dos militares e manda substituir por outra.*"

¹³⁵ (CCLB:18) Ementa: "*Determina que a despesa com os soldados músicos dos corpos da guarnição da Corte, não exceda diariamente de 4\$600 por corpo.*"

¹³⁶ (CCLB:29) Ementa: "*Manda executar as instruções da mesma data sobre os vencimentos militares.*"

¹³⁷ (CCLB:64) Ementa: "*Aumento o soldo dos oficiais e praças do Exército e Armada, e os vencimentos dos empregados do Tesouro e diversas repartições do Ministério da Fazenda.*"

¹³⁸ (CCLB:58) Ementa: "*Approva as pensões concedidas [...]*"

última variante, Geminiano de Souza Pacheco foi dado pelo decreto n.1679 de 16 agosto de 1869 (CCLB:60).¹⁴⁰ Como estes três textos tratam do mesmo caso excluimos os decretos de julho e agosto de 1869 da estatística da série Remuneração.

Tabela 8: Soldos dos músicos registrados nas coleções de leis brasileiras e portuguesas, em réis

| | PORTUGAL | | | | BRASIL | | | | |
|-------------------------|--------------------------------|------|----------|-------------------|--------|--------------------|-------------------|-------------------|--------|
| | 1802 | 1813 | 1814 | 1817 | 1809 | 1810 | 1821 | 1825 | 1872 |
| Mestre | - | 300 | 360/380* | 900 | 240 | - | 900 | 940 | 1\$200 |
| Músico 1ª classe | - | 200 | 260/280* | 350 | 160 | - | 350 | 370 | 500 |
| Músico 2ª classe | - | - | - | 200 | - | - | 250 | 220 | 300 |
| Músico 3ª classe | - | - | - | 160 | - | - | 160 | 140 | 200 |
| Percussão | - | - | - | 100 | - | - | 100 | - | - |
| Limite máximo | 60\$600/ 58\$400 mensais | - | - | 4\$100 diários | - | 36\$000 mensais | 4\$100 diários | 4\$600 diários | |

* - em tempo de paz e em tempo de guerra

Joaquim Gonçalves da Ressurreição, músico do 7º corpo de Voluntários da Pátria Outro músico também recebeu direito a pensão diária de 400 réis, concedida pelo decreto de 17 de novembro de 1866 e aprovado pelo decreto n.1421 de 28 de agosto de 1867 (CCLB:58).¹⁴¹ Em 1873, pelo decreto n.2102 de 1 de fevereiro de 1873 (CCLB:63),¹⁴² esta pensão foi elevada a 500 réis, pelo fato de Joaquim também ter sido 2º sargento no 20º corpo de Voluntários da Pátria.

4.3.3 Arrecadação de fundos e contabilidade

O desconto nos vencimentos de oficiais e soldados foi a primeira maneira utilizada para pagar os membros das bandas de música que foi registrada na legislação administrativa, como deixou claro o decreto de 20 de agosto de 1802 (CLPT:02), que ordenava que “*ficasse sem efeito daqui por diante o desconto, que nos soldos dos soldados se fazia para este objeto*”. Esta foi a primeira tentativa de reger o pagamento dos músicos no século XIX. Tal sistema de descontos gerou descontentamentos e muita “ladroeira”, como apontou Neuparth, em trecho já citado. Assim, a solução encontrada pelas autoridades portuguesas para garantir a existência dos conjuntos musicais e manter a disciplina no

¹³⁹ (CCLB:59) Ementa: “Declara entender-se com o músico do 29º corpo de Voluntários da Pátria, Geminiano Pacheco de Souza, a pensão concedida por Decreto de 27 de março de 1867, ao músico do mesmo corpo Geminiano de Souza Pacheco.”

¹⁴⁰ (CCLB:60) Ementa: “Declara-se referir-se ao músico do 29º Corpo de Voluntários da Pátria Geminiano de Souza Pacheco, a pensão aprovada pelo Decreto n.º 1514 de 28 de setembro de 1867; reduz uma pensão já concedida e aprova a concessão de várias outras.”

¹⁴¹ (CCLB: 56) Ementa: “Aprova as pensões concedidas ao Soldado Joaquim Maria Maciel, e outros”.

¹⁴² (CCLB:63) Ementa: “Declara que a pensão de 1500 réis diários concedida por [...]; e aprova o Decreto de 23 de agosto de 1871, que elevou a 500 réis diários a pensão concedida ao músico do 7º corpo de voluntários da pátria Joaquim Gonçalves da Ressurreição”

exército foi transferir ao Erário Régio o encargo de remunerar os músicos, que passou a entregar os recursos aos coronéis de infantaria da corte e das províncias do Norte, Sul e Extremadura. Aos primeiros eram pagos 60\$600 réis mensais e aos demais, 58\$400, o que garantiu aos regimentos a “*satisfação de onze músicos de instrumental*”, como consta no texto daquele decreto.

No Brasil, os comandantes dos regimentos utilizavam métodos semelhantes para arrecadar os fundos necessários à manutenção das bandas de música, descritos no decreto de 27 de março de 1810 (CCLB:02). Os recursos para a música eram amealhados com a “*prestação gratuita*” ou “*contribuição*” dos oficiais e com as “*licenças de economia*”. Licença era a folga autorizada para que um determinado militar se ausentasse do serviço por determinado período, havendo condições previstas para isto. A licença de economia consistia na dispensa dos militares e a retenção, no caixa do regimento, das quantias destinadas para o pagamento dos soldos, fardamento e etapa dos dispensados. Os recursos acumulados com este expediente eram então utilizados para a manutenção das bandas. Tais métodos não contribuíam para a boa ordem no exército, e o decreto de 27 de março qualifica-os como onerosos e prejudiciais à disciplina dos corpos. Vale ressaltar que, em 28 de março de 1810, no dia seguinte à promulgação deste texto relativo às bandas, outro decreto foi baixado tratando exatamente da distribuição das licenças, revelando o freqüente descumprimento das normas estabelecidas.

Como em Portugal, o decreto de 27 de março de 1810 estabeleceu que as bandas de música dos regimentos de primeira linha sediados no Rio de Janeiro passassem a receber do governo, uma quantia de mensal através da Tesouraria Geral das Tropas para a manutenção das bandas. O valor concedido foi de 48\$000 reis, dos quais 36\$000 era para a gratificação dos músicos e o restante aplicado na compra e manutenção de instrumentos, enfeites e fardamento.

Entre 1811 e 1820, foram encaminhadas ordens a outras três unidades determinando que as regras estabelecidas no decreto de 27 de março fossem observadas no regimento de infantaria de Extremóz (PA), carta régia de 26 de setembro de 1811 (CCLB:03); no regimento de infantaria de linha no Recife, pela carta régia de 20 de julho de 1812 (CCLB:04) e no regimento de caçadores da praça de Santos, pelo aviso n.32 de 12 de maio de 1820 (CCLB:09). À exceção do corpo paulista, cuja qual

a banda de música foi criada com a autorização do rei, os outros dois corpos já possuíam bandas de música antes do envio das cartas régias e os fundos para a manutenção dos conjuntos era feita com fundos arrecadados juntos aos soldados e oficiais das unidades. Assim, como informa as missivas de dom João VI, a banda do regimento em Pernambuco era “*mantida por contribuição da oficialidade*” e, no Pará “*a musica [era] desde sua criação conservada até o presente com as economias do mesmo regimento*”.

Ainda que os textos administrativos não permitam estabelecer com precisão como os valores repassados aos regimentos eram administrados, permitem concluir que em Portugal, e possivelmente no Brasil, o controle sobre a contratação, pagamento e arrecadação dos fundos monetários não promoveu os efeitos disciplinadores desejados. Veja-se, por exemplo, o que diz o início da portaria de 16 de dezembro de 1815 (CCLPT:10):

Constando na Real Presença do PRINCIPE REGENTE Nosso Senhor, os graves inconvenientes, que se tem seguido do modo arbitrário com que na maior parte dos Corpos do Exército se procede ao estabelecimento, e entretenimento das Musicas, que lhes he permitido ter: E Querendo Sua Alteza Real fazer cessar por huma vez por todos os abusos, que desta arbitrariedade se tem originado, providenciando ao mesmo tempo, que os Corpos a quem compete Musica a possam ter, sem que para isso se empreguem outros quaisquer meios, que não sejam os que o Mesmo Senhor manda destinar para este objeto.

Observe-se ainda que, no tocante à arrecadação de fundos, a portaria repetia a mesma ordem dada em 1802. De maneira clara e veemente o artigo XIII da portaria determinava:

Fica igualmente prohibido haver qualquer contribuição voluntária, ou obrigada de individuo algum para a conservação da Musica; e assim mesmo todo e qualquer outro meio de haver dinheiro para esta; pois que seja qual for o empregado para tal fim, se haverá como extorsão feita aos indivíduos contribuintes, ou à Fazenda Real, se ella vier prejudicada.

Curiosamente, esse parágrafo excluído na reedição da portaria, feita no Brasil: o decreto de 11 de dezembro de 1817. No que diz respeito à arrecadação de fundos, o decreto não estabeleceu novidades, embora concedesse considerável aumento para as despesas com soldos e instrumentos.

A equiparação dos soldos pagos aos músicos brasileiros aos portugueses concedida por dom Pedro I, entre 1821 e 1822, deve ter provocado um aumento significativo nos gastos do governo com

as bandas de música no exército. Tanto assim que, em 1830, tais gastos foram discriminados no orçamento imperial: o artigo 44 da lei de 15 de novembro de 1830 (CCLB:20)¹⁴³ consignou 30.000\$000 (trinta contos de réis) “*com a música dos corpos que o governo conservar, incluindo os instrumentos.*” No ano seguinte, a lei de 15 de novembro de 1831 (CCLB:23), nenhum valor foi destinado às bandas militares. Pelo contrário, a determinação do governo regencial era para que se fizessem “*economias com as bandas de música*”.

Na segunda metade do século XIX, além dos recursos oriundos do Tesouro e previstos em orçamento, dois outros meios alternativos de financiamento foram registrados na legislação administrativa. O primeiro era trabalhar em serviços fora do regimento, proibido pelo aviso n.513 de 28 de novembro de 1877 (CCLB:70) pois isto distraía as bandas da finalidade para a qual haviam sido criadas e, por ser gratuita, causava o “*prejuízo do respectivo instrumental, que se inutiliza antes do tempo marcado.*” Já em 1880, a participação das bandas fora do serviço público foi permitida pelo decreto n.7685 de 6 de março de 1880 (CCLB:75), desde que as bandas fossem pagas e autorizadas a tal. Da receita auferida, dois terços eram destinados à caixa da música para financiar despesas com os instrumentos, papéis e acessórios; o terço restante era distribuído proporcionalmente entre os músicos. Além disso, as unidades que possuíam cavalos poderiam utilizar para subsidiar as atividades das bandas, os rendimentos obtidos com a venda dos resíduos das ferragens, conforme autorizava o aviso n.559 de 12 de novembro de 1881 (CCLB:79).¹⁴⁴ O uso destes meios alternativos não promoveu o abandono dos antigos métodos, como informa o aviso n.2 de 3 de janeiro de 1852 (CCLB:40),¹⁴⁵ o aviso n.314 de 25 de junho de 1880 (CCLB:74)¹⁴⁶ e o aviso n.2 de 4 de janeiro de 1882 (CCLB:81).¹⁴⁷ O primeiro foi emitido para o 4º batalhão de artilharia a pé, em Pernambuco, e ordenou o fim das contribuições dos cadetes e os descontos dos voluntários e engajados. O segundo,

¹⁴³ (CCLB:20) Ementa: “*Orça a receita e fixa a despesa para o ano financeiro de 1831-1832*”

¹⁴⁴ (CCLB:79) Ementa: “*Manda escriturar em receita das caixas das músicas dos corpos montados da guarnição da Corte o produto da venda dos resíduos de ferragens e de arcos de ferro de ligação dos fardos da alfafa.*”

¹⁴⁵ (CCLB:40) Ementa: “*Veda que os Cadetes contribuirão para as músicas dos Corpos, e que se desconte aos voluntários e engajados quantia alguma para as mesmas músicas.*”

¹⁴⁶ (CCLB:74) Ementa: “*Estabelece disposição a cerca da clinica dos médicos militares, dos facultativos encarregados de enfermaria militares, dos convites feitos pelas autoridades superiores para qualquer ato público, e das bandas de música organizadas a expensas dos oficiais.*”

¹⁴⁷ (CCLB:81) Ementa: “*Ao Ajudante General - Proíbe a aceitação de auxilio pecuniários dos oficiais dos corpos para a manutenção das respectivas bandas de música.*”

destinado ao comandante do 2º regimento de cavalaria ligeira, proibiu a organização de bandas em caráter particular. O terceiro, sem registro de destinatário, determinou que não fossem “*aceitos auxílios pecuniários dos oficiais dos corpos para a manutenção das respectivas bandas de música.*”

A introdução das bandas de música nos corpos da Guarda Nacional mostra como os métodos que se tentavam eliminar do exército desde 1802, permaneceram por muito tempo entre as opções para o financiamento das bandas. Em 1850, a Guarda Nacional, criada em 1831, foi reorganizada pela lei n.602 de 19 de setembro de 1850 (CCLB:36).¹⁴⁸ No artigo 40 permitiu a existência de “*bandas de música por conta dos oficiais e guardas que voluntariamente concorrem*”. Além disso, os corpos da Guarda, quando prestavam serviço de destacamento, poderiam ter o soldo dos músicos pagos pelo Ministério da Guerra, segundo o determinado pelo aviso n.358 de 14 de novembro de 1855 (CCLB:44),¹⁴⁹ pelas circulares n.111, de 10 de maio de 1859 (CCLB:50),¹⁵⁰ e n.125 de 2 de março de 1861 (CCLB:52).¹⁵¹

4.3.4 O ensino musical no exército

O ensino da música foi oficialmente instituído no exército português pela portaria de 16 de dezembro de 1815 (CCLPT:10). O mestre deveria ensinar a quatro soldados os instrumentos de sopro disponíveis - flautim, requinta, clarineta, clarim (trompete), trompa, trombone ou serpente. Os soldados receberiam gratificação de 120 a 200 réis diários e estariam dispensados de outros serviços.

No Brasil, o decreto de 11 de dezembro de 1817 (CCLB:07), reedição da portaria de 1815, mencionava o ensino musical às bandas dos batalhões de infantaria n.ºs 11 e 15 e dos caçadores n.º 3, pertencentes à Divisão Auxiliadora. Entre 1821 e 1822 dom Pedro estendeu as providências adotadas por este decreto 1817 a algumas unidades cariocas e, no aviso n.105 de 6 de março de

¹⁴⁸ (CCLB:36) Ementa: “*Dá nova organização a Guarda Nacional do Império*”

¹⁴⁹ (CCLB:44) Ementa: “*Declara que os oficiais da Guarda Nacional em serviço de destacamento, tem direito à quinta parte do soldo, que as músicas dos Corpos em tais circunstâncias se devem abonar os respectivos soldos, bem como 80 réis diários para fardamento aos Guardas Nacionais, e enfim que os Capitães que servirem de Majores só devem perceber o soldo de seu posto e as gratificações correspondentes aos exercícios.*”

¹⁵⁰ (CCLB:50) Ementa: “*Determina que só se pague á música da Guarda Nacional quando destacar um corpo inteiro*”

¹⁵¹ (CCLB:52) Ementa: “*Declara que, quando os corpos da Guarda Nacional forem chamados a serviço de destacamento, e se aquartelarem com toda a sua força efetiva, e esta compreender a música, devera a sua despesa correr pela Repartição da Guerra.*”

1834 (CCLB:24), a regência deixou claro que tais normas valeriam para todo país. A legislação administrativa não fornece elementos que permitam avaliar a real abrangência do ensino musical ministrado nas bandas e instituições militares. No entanto, ao regulamentarem a educação musical deixam claro a existência de um projeto no qual a música foi parte importante na formação oferecida aos aprendizes das diversas escolas da corporação.

Em 1842, dois textos indicam uma nova fase para a música no âmbito do exército. O primeiro foi o decreto n.167 de 14 de maio de 1842 (CCLB:28) que aumentou a previsão e distribuição de bandas pelas armas da corporação. O segundo foi o regulamento n.113 de 3 janeiro de 1842 (CCLB:26)¹⁵² que reorganizou as companhias de menores dos Arsenais de Guerra do Império, introduzindo nestas unidades aulas de música instrumental, além das primeiras letras e desenho linear. Além do Rio de Janeiro, o regulamento era válido para os Arsenais da Bahia e de Pernambuco. No Rio de Janeiro, o Arsenal de Guerra foi criado em meados do século XVIII era conhecido como *Casa do Trem*, em 1808 passou a chamar-se de Arsenal de Guerra. Nessa época o Arsenal já possuía uma companhia de artífices, sua finalidade era formar operários para as fábricas, fundições e outras tarefas do próprio Arsenal. Desta unidade surgiu a companhia de menores. Em 1842, as condições para admissão na companhia de menores do Arsenal eram: ter entre oito e doze anos, ser enjeitado, órfão indigente, menor abandonado ou filho de pais pobres. Os menores permaneciam na companhia até serem declarados mancebos e, completados dezoito anos, eram alistados como artífices. O músico mais famoso formado pelo Arsenal do Rio de Janeiro foi Anacleto de Medeiros que, aos nove anos, em 1875, recebeu suas primeiras aulas de música na companhia de menores do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro (MARCONDES, 1977, p. 466, v. 1).

Com a introdução do ensino de música, a carreira musical tornava-se mais uma opção para alguns menores. Em 1859, o aviso n.25 de 25 de fevereiro de 1859 (CCLB:49)¹⁵³ autorizou o engajamento dos alunos mais adiantados em música e com idade suficiente para serem desligados

¹⁵² (CCLB:26) Ementa: “Dando nova organização às Companhias de Aprendizes Menores dos Arsenais de Guerra, em conformidade do art. 39 da Lei n. 243 de 30 de Novembro de 1841”

¹⁵³ (CCLB:49) Ementa: “Determinando que os menores dos diversos Arsenais de Guerra, quando adiantados em música, e tiverem idade de serem desligados das Companhias sejam destiando a preencher as vagas que se verificarem nas musicas dos corpos”

das companhias nas “*músicas dos corpos*”, desde que o desligamento do aluno do Arsenal não fosse prejudicial ao serviço das oficinas. A transferência dos menores músicos do Arsenal para as bandas de outras unidades do exército parece ter sido disputada. Neste ano, o aviso n.260 de 8 de maio (CCLB:72),¹⁵⁴ negou um pedido para que os músicos do Arsenal completassem a banda do 13.º batalhão de infantaria, alegando que, pelos novos regulamentos, a transferência deveria ser voluntariamente solicitada pelos menores.

Além dos Arsenais da corte, da Bahia e de Pernambuco, passaram a incluir aulas regulamentares de música as unidades do Pará, do Rio Grande do Sul e de Mato Grosso, pela reorganização dada pelo decreto n.5118 de 19 de dezembro de 1872 (CCLB:62)¹⁵⁵. O mestre de música era considerado empregado do Arsenal e era nomeado por portaria do ministro da Guerra ou do governador da Província, conforme o caso. Na corte, o mestre de música recebia 1.200\$000 réis anuais, dos quais 700\$000 como ordenado e 500\$000 como gratificação. Nas províncias o mestre recebia 800\$000 mil réis anuais, 500\$000 de ordenado, 300\$000 de gratificação.

A partir de 1865, a artilharia também passou a ter uma unidade de instrução de menores, denominada Depósito de Aprendizes Artilheiros, criado pelo decreto n.3555 de 9 de dezembro de 1865 (CCLB:54).¹⁵⁶ A unidade situava-se no Rio de Janeiro, conforme consta nas instruções para o funcionamento, publicado no aviso n.121 em 21 de março de 1867 (CCLB:55).¹⁵⁷ A idade para ingresso no Depósito era de 12 a 19 anos. Concorriam à aula de música “*somente aqueles aprendizes, que para isso mostrarem vocação, e forem julgados aptos pelo comandante do depósito; não ficando por isso dispensado de seguir os demais estudos, e de fazer os respectivos exames*”. A recomendação de não se conceder regalias aos músicos levanta a suspeita de que isto era comum, o que, de fato, não seria novidade. Em 1885, com o decreto n.9367 de 31 de janeiro (CCLB:83),¹⁵⁸ o Depósito de Aprendizes Artilheiros ganhou novo regulamento e passou a chamar-se Escola de

¹⁵⁴ (CCLB:72) Ementa: “*Declara que as vagas que se verificarem nas bandas de músicas dos corpos do exércitos, só serão preenchidas por aprendizes artifices quando estes voluntariamente requererem sua transferência.*”

¹⁵⁵ (CCLB:62) Ementa: “*Aprova o regulamento que reorganiza os Arsenais de Guerra do Império*”

¹⁵⁶ (CCLB:54) Ementa: “*Extingue os Corpos de Guarnição Exército, eleva o numero dos móveis, dá nova forma aos Corpos e Companhias de Artilharia, reduz os de Cavalaria, cria Corpos de Caçadores a cavalo, estabelece depósitos especiais de instrução a de disciplina, e Companhias ou baterias e depósitos de Aprendizes Artilheiro*”;

¹⁵⁷ (CCLB:55) Ementa: “*Dá Instruções sobre a organização e regime dos depósitos de Aprendizes Artilheiros*”.

¹⁵⁸ (CCLC:83) Ementa: “*Aprova o regulamento para a escola de aprendizes artilheiros*”.

Aprendizes Artilheiros. As aulas passaram a ser ministradas em duas classes de dois anos cada, num total de quatro anos. O conteúdo, previsto no regulamento para a primeira classe, era constituído de rudimentos de música, exercícios parciais de solfejo, canto, instrumento e execução de peças fáceis. Na segunda classe, o programa era constituído de exercícios gerais de solfejo, canto, instrumentos e execução de peças de harmonia. A gratificação anual do mestre era 960\$000 réis. O texto do decreto permite supor que se esperava da banda de música um desempenho suficiente que lhe possibilitasse tocar fora da escola. Em sua regulamentação estava prevista uma “caixa da música” para administrar as sobras da caixa geral e as gratificações obtidas pela banda, cujo destino devia ser *“aquisição de louça, talheres e mais objetos necessários para o rancho, e bem assim a aquisição e concerto do instrumental”*.

Em 1876, o decreto n.6304 de 12 de setembro(CCLB:67)¹⁵⁹ criou outras duas escolas para menores onde a música fazia parte do currículo escolar. Tratava-se das companhias de aprendizes militares de Minas Gerais e Goiás. Estas unidades eram direcionadas à formação dos soldados e oficiais inferiores para a infantaria, funcionando em moldes semelhantes aos criados na artilharia e no Arsenal de Guerra. A novidade introduzida nestas unidades, no tocante ao planejamento da aula de música, foi o ensino de solfejo e de canto concomitantemente ao *“toque de instrumentos metálicos de sopro do sistema - Saxe - dos três gêneros: soprano, tenor e baixo: de modo que os discípulos possam ensaiar e executar peças concertantes, como meio de distração e entretenimento nos dias e horas de descanso”*. O mestre de música recebia apenas gratificação, no valor anual de 500\$000 réis.

4.3.5 Instrumental

Pelo que a legislação administrativa sugere, a padronização do instrumental das bandas de música do exército tinha dois objetivos: controlar os gastos envolvidos na compra e manutenção dos instrumentos e regular o tamanho das bandas através da prescrição da quantidade de instrumentos permitidos. Questões de equilíbrio sonoro e instrumentação também estiveram envolvidas, embora o

¹⁵⁹ (CCLB: 67) Ementa: *“Aprova o Regulamento para as Companhias de Aprendizes Militares de Minas Gerais e de Goiás e para as demais que forem criadas nas Províncias onde não há Arsenais de Guerra”*.

objetivo mais evidente fosse criar formas de controle que inibissem a contratação de músicos e gerassem gastos extras.

Pelo decreto de 20 de agosto de 1802 (CCLPT:02), o governo de dom João VI assumiu a responsabilidade pelo pagamento dos músicos e dos instrumentos das bandas da infantaria portuguesas. O decreto de 27 de março de 1810 (CCLB:02) estabeleceu que, dos 48\$000 réis pagos às unidades autorizadas a ter música, 12\$000 eram destinados à compra e concerto dos instrumentos e enfeites dos uniformes.

No entanto, a norma mais detalhada sobre os instrumentos musicais utilizados na primeira metade do século XIX foi o decreto de 11 de dezembro de 1817 (CCLB:11). O quadro 10 mostra a distribuição dos instrumentos especificados nos decretos de 1802 e 1817 segundo as funções musicais elementares de instrumentação musical. Pelo quadro, é possível supor que, nas bandas do início dos oitocentos, a seção de percussão fosse maior incluindo pratos, tímpanos e árvores de campainhas. Em favor disto pode-se argumentar que a presença de pratos em 1802 e sua ausência em 1817, quando o tamanho do conjunto foi aumentando, não faz sentido.

O próximo texto a prescrever uma instrumentação padrão, ainda que indiretamente, é o de decreto n.547 de 8 de janeiro 1848 (CCLB: 33).¹⁶⁰ Nele, os instrumentos musicais, indicados na tabela 8, representam uma ínfima porção dos apetrechos distribuídos no exército, junto a pás, pistolas, capotes e clavinas. Embora não fosse explícito no texto, a coluna *valor* representa a quantia repassada aos corpos para a compra dos itens especificados. Na tabela 8, a coluna músicos apresenta o número máximo de instrumentistas, segundo o decreto de 1817; adicionando-se a estes os instrumentos acrescentados no decreto de 1848, chega-se que o número de músicos de uma banda militar padrão, a partir de 1848, teria de 20 elementos, três a mais do que o permitido na maioria dos planos de organização dos corpos. O instrumental desta banda custaria ao ministério da guerra 1.019\$000 réis (um conto e dezenove mil réis). Pela mesma tabela também fica claro que os

¹⁶⁰ (CCLB:33) Ementa: “*Aprova a tabela dos preços de diversos artigos de armamento, equipamento, arreios, fardamento e mais objetos para o Exército e Fortalezas*”

oficleides substituíram os fagotes e serpentes. Introduziram-se nas bandas o pistom e a cornetas de chave.

Quadro 10: Função musical dos instrumentos prescritos pelo decretos de 1802 e 1817

| Decreto de 20 de Agosto de 1802 | | |
|--|--|---------------------------------|
| Função Musical | Instrumentação | Instrumentação aumentada |
| Reforço melódico | flautim | |
| Melodia | clarinete I, 1.º clarinete II | |
| Preenchimento harmônico | 1.º clarinete II, trompas I-II, clarim I | |
| Baixo | fagote I | |
| Reforço do Baixo | | |
| Ritmo | zabumba (bumbo), prato, caixa de rufo | |
| Decreto de 11 de dezembro de 1817 | | |
| Estrutura | Instrumentação | Instrumentação aumentada |
| Reforço melódico | requinta | flautim |
| Melodia | clarinete I (mestre), 1.º clarinete II | 2.º clarinete II |
| Preenchimento harmônico | 1.º clarinete II, trompas I-II, clarim I | clarim II, clarinete III |
| Baixo | fagote I | fagote II |
| Reforço do baixo | trombone ou serpente | serpente |
| Ritmo | caixa, bombo | |

Tabela 8: Instrumentos de música a ser utilizados pelas bandas do exército em 1848¹⁶¹

| Instrumento | Quantidade | Valor | Músicos |
|----------------------|-------------------|--------------|----------------|
| Flautim | 1 | 40\$000 | 1 |
| Clarinete | 1 | 30\$000 | 5 |
| Requinta | 1 | 24\$000 | 1 |
| Trompa | 1 | 70\$000 | 2 |
| Trombão | 1 | 40\$000 | 1 |
| Clarim | 1 | 30\$000 | 2 |
| Piston | 1 | 60\$000 | 1 |
| Ophicleide | 1 | 85\$000 | 3 |
| Pratos | Par 1 | 110\$000 | 1 |
| Cornetas de chaves | 1 | 35\$000 | 1 |
| Bocal | 1 | 2\$000 | 1 |
| Árvore de companhias | 1 | 70\$000 | 1 |
| Triângulo de aço | 1 | 4\$000 | 1 |
| Atabales | Jogo 1 | 90\$000 | 1 |
| Bombo pronto | 1 | 70\$000 | 1 |
| Maceta do dito | 1 | 1\$000 | 1 |

¹⁶¹ A grafia dos instrumentos foi mantida como consta no decreto. A coluna Músicos é inclusão minha.

O último texto sobre a distribuição de instrumentos musicais na legislação administrativa do exército publicada das coleções de leis foi o decreto n.5352, de 23 julho 1873 (CCLB:63). Os instrumentos arrolados no decreto constam da tabela 9.

Tabela 9: Instrumentos a serem distribuídas para as bandas de música do exército segundo o decreto n.5352 de 23 de julho 1873.

| Instrumental | Batalhões ou Companhias | | | |
|---------------------------------|-------------------------|----------------------|-----------------|-------------------------|
| | De artilharia a pé | De infantaria pesada | De dita ligeira | tempo de duração [anos] |
| Flautins | 1 | 1 | 1 | 10 |
| Flautas | 1 | 1 | 1 | 10 |
| Requintas | 1 | 1 | 1 | 10 |
| Clarinetas | 3 | 3 | 3 | 10 |
| Pistões | 2 | 2 | 2 | 10 |
| Trompas | 4 | 4 | 4 | 10 |
| Trombones | 3 | 3 | 3 | 10 |
| Saxofones | 1 | 1 | 1 | 10 |
| Oficleides | 2 | 2 | 2 | 10 |
| Baixos | 3 | 3 | 3 | 10 |
| Bombardões | 1 | 1 | 1 | 10 |
| Árvore de campainha | 1 | 1 | 1 | 10 |
| Caixa de rufo de metal, pronta | 1 | 1 | 1 | 15 |
| Baquetas para caixa de rufo | 2 | 2 | 2 | 2 |
| Pratos de música, pares | 1 | 1 | 1 | 5 |
| Triângulo de aço com forrinho | 1 | 1 | 1 | 10 |
| Bombo pronto com coroa imperial | 1 | 1 | 1 | 10 |
| Macete para bombo | 1 | 1 | 1 | 4 |
| Número de Músicos | 25 músicos | | | |

A conservação dos instrumentos foi outra preocupação registrada nos textos da legislação administrativa. Em 1810, o valor previsto para este item era 12\$000 réis mensais e incluía o fardamento. Em 1817 passou a 53\$000 mil réis anuais. Pela circular n.212 de 22 de junho de 1857 (CCLB:47),¹⁶² o valor mensal foi elevado de 20\$000 para 30\$000 réis. Conforme a circular, a primeira quantia foi arbitrada por provisão do Conselho Superior Militar, de 23 de junho de 1853, texto ausente na coleção de leis daquele ano. Entre 1872 a 1877, o valor previsto foi de 240\$000 réis, mas depois o

¹⁶² (CCLB:47) Ementa: " Eleva a 30\$ mensais a consignação para concertos e substituição dos instrumentos das bandas de música dos Corpos de Infantaria e Artilharia."

aviso n.137 em 12 de março de 1878 (CCLB:71),¹⁶³ que citava estes valores, reduziu para 150\$000 anuais a quantia destinada à compra e manutenção dos instrumentos.

4.3.6 Fardamento

O fardamento dos músicos foi assunto freqüentemente abordado na legislação administrativa relativa ao exército. No entanto, o ponto de vista adotado pela legislação foi basicamente contábil, sem qualquer informação sobre figurinos ou modelos. Assim, apesar da farda ser um aspecto importante tanto para as corporações militares, como civis, os tal aspecto não será abordado nesta dissertação.

¹⁶³ (CCLB:71) Ementa: “*Reduz a 150\$000 a consignação anual de 240\$000, destinada ao concerto e conservação do instrumental das músicas dos depósitos de aprendizes artilheiros, e do 1.º batalhão de infantaria*”.

CONCLUSÕES

A introdução das bandas no exército luso-brasileiro ocorreu em data anterior ao que se acreditava, processo que já estava em andamento em 1808, quando a corte portuguesa transferiu-se ao Brasil. Este processo acompanhava novas formas da cultura aristocrata europeia, compartilhada pela oficialidade militar luso-brasileira e europeia de uma maneira em geral.

Ao confrontar relatos de quatro festas reais ocorridas no Rio de Janeiro entre 1808 e 1818 com a documentação oficial identificou-se que certos termos registrados nos relatos - coros de música instrumental, música instrumental, música do regimento, instrumentos músicos ou música marcial - indicavam a participação das bandas militares fluminenses. Por outro lado, o termo banda tornou-se corrente a partir do final da segunda década do século XIX. Devido a esta peculiaridade terminológica, parte da atuação das bandas militares na passagem do século XVIII para o XIX passou despercebida dos estudiosos modernos.

Pode-se dizer com segurança que, antes de 8 de março 1808, quando o real pé de dom João tocou o solo brasileiro, já existiam bandas de música no Rio de Janeiro e em outros pontos do país. Desta forma, a introdução ou atualização das bandas de música no Brasil, não ocorreu em razão da presença de um conjunto, a banda da Brigada Real, e sim da necessidade da corte em solenizar com a pompa adequada as festas reais que passaram a ocorrer no Rio de Janeiro. Nas festas, as bandas militares se apresentavam em vários momentos: nos bandos anunciativos, nas paradas, nos cortejos e nas noites de festa. Tocavam nas ruas e nos coretos, para a população que não era admitida no interior dos palácios e teatros. Pode-se concluir que as bandas militares foram parte importante da representação sonora oficial da casa dos Bragança no Brasil.

É possível notar, a partir de 1840, uma mudança na atuação das bandas, surgindo os primeiros indícios da realização e da popularização das retratas, apresentações em praça pública sem vinculação direta com as festas oficiais. Também foi na década de 1840 que o exército, continuamente reduzido e desprestigiado pelos governos regenciais, voltou a ser re-aparelhado e, conseqüentemente teve o número de músicos e conjuntos aumentado. Neste período outras unidades militares do exército passaram a contar com banda de música e, talvez o mais importante, o

ensino musical para crianças e jovens foi oficializado e ampliado. Além do aumento das unidades do exército que poderiam ter banda de música, houve também uma multiplicação de conjuntos feitos pela Guarda Nacional e pelas Polícias Militares provinciais, que também colaboraram para a difusão da banda enquanto modelo de conjunto musical. Esta multiplicação de conjuntos e a atuação contínua em ocasiões festivas criou um *éthos* militar: características militares passaram a ser associadas às bandas de música em geral, e não apenas àquelas pertencentes às corporações militares. As festas oficiais e comemorações cívicas foram importantes neste processo. Além disso, as bandas militares tiveram grande atuação fora do âmbito militar ou da representação oficial, com grande penetração social, suprimindo com música atividades civis e religiosas.

Para os músicos, as bandas militares foram uma fonte de renda extra. Para os soldados fazer parte da banda significava reforço no soldo e privilégios. Apresentações fora do serviço eram também garantiam renda extra aos músicos já que parte do cachê era dividida entre os músicos e outra iria para a caixa de sustentação da banda.

Assim, confirma-se a hipótese que as bandas militares atuaram como fatores simbólicos e instrumentais para a difusão da banda de música, entendida como uma combinação peculiar de instrumentos de sopro e percussão.

As bandas de música não foram criações da corte no Brasil, faziam parte de um imaginário onde tais conjuntos eram símbolos sonoros de poder e status. Este imaginário dava sentido à atuação das bandas, justificava a existência e criação dos conjuntos, pagamentos dos músicos, compras de instrumentos etc. Por outro lado, as bandas militares também atuavam sobre estes significados herdados do passado transformando-os, dando novos sentidos aos significados existentes, como a reprodução por conjuntos civis de costumes, ou atributos considerados como militares. No século XIX, as bandas de música estavam para as forças armadas assim como, atualmente, o futebol está para a televisão. As redes de tevês não inventaram o futebol nem suas regras, mas é impossível entender a mobilização criada em torno dos jogos sem considerar a transmissão ao vivo dos jogos pela televisão. Da mesma forma, o exército não inventou as bandas ou seus instrumentos, mas ajudou a criar um *éthos* em torno desta formação que ainda hoje se conserva.

BIBLIOGRAFIA DO VOLUME I

A Minerva Catálogo dos Instrumentos de Música, Cirurgia, Matemáticas, Dentista, Óptica e Vários Artigos do Estabelecimento Raymundo Nunes & Azurar. Rio de Janeiro: Typographia Perseverança, 1872.

ALMEIDA, Aluísio de. *Folclore da banda de música.* **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, vol. 176, p. 47-79, 1969.

ALVES, Marieta. *Música de barbeiros.* **Revista brasileira de folclore**, Rio de Janeiro, vol. 17, p. 5-13, jan. abr., 1967.

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 vols.

ANGERMÜLLER, Rudolph. **Sigismund Neukomm: Werkverz, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen.** München, Salzburg: Katzbichler, 1977. (Musikwissenschaftliche Schriften; Bd 4)

AZVEDO, Luís Heitor Correa. *Sigismund Neukomm, an Austrian Composer in the New World.* **The Musical Quartely**, Oxford, vol. 45, n. 4, p. 473-483, 1959.

BARROSO, Gustavo; RODRIGUES, J. Washt. **Uniformes do exército brasileiro: obra comemorativa do centenário da independência do Brasil.** Rio de Janeiro, Paris: Ministério da Guerra, A. Ferroud, F. Ferroud, 1922. 2 vols.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes.** São Paulo, Rio de Janeiro: Metalivros, Odebrecht, 1994. 3 vols.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas de música no Brasil: uma revisão de conceitos a partir de formações instrumentais entre 1796 - 1826.* In: **Encontro de Musicologia Histórica**, VI. 2004, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006, p. 276-293.

_____. *O Dossiê Neuparth.* **Rotunda**, Campinas, n. 4, p. 71-101, abril 2006.

BINDER, Fernando Pereira; CASTAGNA, Paulo. *Trombeta, clarins, pistões e cornetas no século XIX e as fontes para a história dos instrumentos de sopro no Brasil.* **Música Hodie**, Goiânia, vol. 5, n. 1, p. 11-20, 2005.

BLANCO, Pablo Sotuyo. *Damião Barbosa de Araújo: de músico militar a mestre de capela.* In: XV. 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPPOM, UFRJ, 2006, p. 268-272.

BLUTEAU, Rafael. **Diccionario da Lingua Portugueza.** Ed. reformada e aum. por Antônio de Moraes Silva ed. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. 2 vols.

BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. **Dicionário Musical Ilustrado.** Lisboa: Cosmos, 1956-1958. 2 vols.

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

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; MORAES, Rubens Borba. **Bibliografia da Impressão Régia do Rio de Janeiro.** São Paulo: EDUSP, Kosmos, 1993. 2 vols.

CAMPOS, João da Silva. **A Música da Polícia da Bahia.** Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1933.

CAMUS, Raoul F. **Military music of the American Revolution**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1976.

CARDOSO, Ciro Flamarion S. **Os métodos da história**. 4 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983. (Biblioteca de História, vol. 5)

CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASTRO, Jeanne Berrance de. *A Música na Guarda Nacional, O Estado de São Paulo*, 31 maio 1969, Suplemento Literário, p. 4.

_____. *A Guarda Nacional*. In: **História Geral da Civilização Brasileira**. HOLANDA, Sérgio Buarque de. São Paulo: DIFEL, 1974. t. 2, vol. 4, p. 275-298.

Catálogo de instrumentos de Música, Cirurgia, Dentista, Óptica, e Vários artigos do estabelecimento de CARDOZO & C.^a 2 ed. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1879.

COSTA, Mário Julio de Almeida. **História do Direito Português**. 3 ed. Coimbra: Almedina, 2000.

CUTILEIRO, Alberto. **Alguns subsídios para a história da Banda da Armada**. Lisboa: Centro de Estudos de Marinha, 1981.

DAMASCENO, Athos. **Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX. Contribuição para o estudo do processo cultural do Rio Grande**. Rio de Janeiro: Globo, 1956.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. 6 ed. São Paulo, Brasília: Martins Fontes, INL, 1975. 2 vol. (Biblioteca Histórica Brasileira) [Voyage pittoresque et historique au Brésil: ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement. Paris: Firmin Didot frères, 1834-39. 3 vols]

Descrição da maneira porque foi aplaudido na capitania da Paraíba do Norte o memorável dia de 13 de maio de 1803, em que fez annos o serenissimo PRINCIPE REGENTE de Portugal. Lisboa: Imprensa Régia, 1803.

DINIZ, Jaime C. **Músicos Pernambucanos do Passado**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1979. 3 vols.

DODERER, Gerard. *Nach Lissabon - mit Pauken und Trompeten! Die Verpflichtung eines deutschen Trompeterkorps an den Hof Johannis V (1723)*. **Musica instrumentalis: Zeitschrift für Organologie**, Nürnberg, vol. III, p. 79-103, 2001.

DONATO, Hernani. **Achegas para a história de Botucatu**. 3 ed. Botucatu: Banco Sudameris, Prefeitura Municipal de Botucatu, 1985.

DUPRAT, Régis. *Da Modinha ao Samba*. **DO Leitura**, São Paulo, vol. 7, n. 76, p. 6-7, set., 1988.

Enciclopédia Saraíva do Direiro. São Paulo: Saraiva, 1977. 78 vols.

Ferreira, Felipe. **Inventando carnavais: o surgimento do Carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. (História, cultura e idéias)

FRANÇA JUNIOR, Joaquim José da. *Feijoada em Paquetá*. In: **A cidade, o mar e as serras: Espírito Santo, Rio de Janeiro e Distrito Federal**. Bruno, Ernani Silva; Diaulas Riedel. São Paulo: Cultrix, 1959. (Histórias e Paisagens do Brasil; vol. 5)

FREITAS, Benedito. **Santa Cruz, Fazenda Jesuítica, Real e Imperial**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1987. 3 vols.

GONÇALVES, Janice. **Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito da partitura**. Dissertação, Mestrado em História Social, Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, Universidade de São Paulo. São Paulo. 1995.

HELLYER, Roger. *Harmoniemusik*. In: **Grove Music Online**. [s.l.]: Oxford University Press, [2001]. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 2 out. 2002.

HERBERT, Trevor. *Brass Band and other vernacular brass band traditions*. In: **The Cambridge Companion to Brass Instruments**. HERBERT, Trevor; John WALLACE. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HOLLOWAY, Thomas H. **Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência**. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

Houaiss, Antônio, Villar, Mauro; Franco, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

KIDDER, Daniel Parish; FLETCHER, James Cooley. **Brazil and the Brazilians**. Philadelphia: Childs & Peterson, 1857.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX**. 4 ed. Porto Alegre: Movimento, 1997. (Luís Cosme, vol. 9).

KOSTER, Henry. **Viagens ao nordeste do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

LANGE, Francisco Curt. *Algumas Novidades em Torno da Atividade Musical Erudita no Período Colonial de Minas Gerais*. **Latin American Music Review**, Austin, vol. 4, n. 2, p. 247-268, fall/winter, 1983.

LAPA, Albino. **Subsídios para a História das Bandas Militares Portuguesas - Guarda Real da Polícia - Guarda Municipal e Guarda Nacional Republicana de Lisboa**. Lisboa: s. n., 1941.

LIMA, Oliveira. **Dom João VI no Brasil**. 3 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

LOPES, José Reinaldo de Lima. **O Direito na História, lições introdutórias**. 2 ed. São Paulo: Max Limonad, 2002.

MAGALDI, Cristina. **Music in imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu**. Lanham: Scarecrow Press, 2004.

MAGALHÃES, João Batista. **A evolução militar do Brasil**. 2 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2001. (Biblioteca do Exército, 671; Coleção General Benício, vol. 343)

MALERBA, Jurandir. **A corte no exílio: interpretação do Brasil Joanino**. Tese (Doutorado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo. 1997.

MARCONDES, Marcos Antônio (org.). **Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular**. Marco Antonio Marcondes (editor) ed. São Paulo: Art Editora, 1977. 2 vols.

_____. **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica**. 2 ed. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998.

MARTINEZ, Paulo Henrique. *O Ministério dos Andradas (1822-1823)*. In: **Brasil: Formação do Estado e da Nação**. Jancsó, István (org.). São Paulo: Hucitec, Ed. Unijuí, Fapesp, 2003. (Estudos Históricos, 50) p. 469-496.

MARTINS JÚNIOR, J. Izidoro. **História do Direito Nacional**. Rio de Janeiro: Democrática Editora, 1895.

MATTOS, Raimundo José da Cunha. **Repertório da legislação militar, atualmente em vigor no Exército e na Armada do Brasil do Império do Brasil, copilado e oferecido a S. M., o Senhor D. Pedro II.** Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de F. De Paula, 1837-1846. 3 vols.

MELO, Edilberto de Oliveira. **Raízes do Militarismo Paulista.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982.

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. **A música em Goiás.** 2. ed. Goiânia: UFG, 1981. (Documentos Goianos, n. 11)

MENDONÇA, Francisco Maria de Souza Furtado de. **Repertório geral ou índice alfabético das leis do império do Brasil publicadas desde o começo do anno de 1808 até o presente em seguimento ao repertório geral do desembargador Manuel Fernandes Thomaz.** Rio de Janeiro: Liv. Universal Ed. Eduardo & Henrique Laemmert, 1850-55.

MORAES, Rubens Borba de. **Bibliografia brasileira do período colonial; catálogo comentado das obras dos autores nascidos no Brasil e publicadas antes de 1808.** São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1969.

Necrológio [de Raimundo José da Cunha Mattos]. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, p. 72-76, 1839.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Maneco músico: pai e mestre de Carlos Gomes.** São Paulo: Arte & Ciência, UNIP, 1997. (Coleção Universidade Aberta, vol. 23)

PASCOA, Márcio. **A vida musical em Manaus no tempo da borracha.** Manaus: Imprensa Oficial, 1997.

PAULA, Eurípedes Simões de. *A organização do exército brasileiro.* In: **História Geral da da Civilização Brasileira.** HOLANDA, Sérgio Buarque de. São Paulo: DIFEL, 1976. t. 2, vol. 1, p. 225-277.

PEREIRA, Ângelo. **Os filhos de el-rei D. João VI.** Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1946.

PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. *O Hino Realista de 1817.* **Revista do Instituto Archeológico e Geográfico Pernambucano**, Recife, vol. XIX, n. 95-8, p. 196-197, 1918.

_____. **Anais pernambucanos.** Recife: Arquivo Público Estadual, 1951. 10 vols. [Disponível em <http://www.liber.ufpe.br/pc2/index.jsp>. Acesso em: 27 mar. 2006.]

PEREIRA, Isidro Rodrigues. **Relação fiel da acção de patriotismo, e fidelidade, que a camara e povo da cidade de S. Luiz do Maranhão praticou, em obsequio do muito alto e poderoso Rey, o senhor D. João VI no ano de 1820.** LISBOA: João Batista Morando, 1824.

POHL, Johann Emanuel. **Viagem no interior do Brasil.** Belo Horizonte, São Paulo: Livraria Itatiaia Editora, Universidade de São Paulo, 1976. (Coleção Reconquista do Brasil, vol. 14)

POLK, Keit et al. *Band.* In: **Grove Music Online.** [s.l.]: Oxford University Press, [2001]. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 2 out. 2002.

PRADO Jr, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo.** São Paulo: Brasiliense, Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro)

QUERINO, Manuel. **A Bahia de outr' ora: vultos e factos populares.** 2 ed. Salvador: Livraria Econômica, 1922.

REAL, Antonio T. Corte. **Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/IEL, 1980.

REIS, Dalmo da Trindade. **Bandas de Música, Fanfarras e Bandas Marciais**. Rio de Janeiro: Eulenstein Música, 1962.

Relação das festas que se fizerão no Rio de Janeiro, quando o Príncipe Regente N. S. e toda a sua real família chegarão. Lisboa: Imprensa Régia, 1810.

REZENDE, Carlos Penteado de. *Cronologia musical de São Paulo (1800-1870)*. In: **IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo: São Paulo em Quatro Séculos**. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954. vol. 2, p. 234-268.

RIBAS, Antonio Joaquim. **Direito Administrativo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro & Cia, 1866. [São Paulo: Ministério da Justiça, Serviço de Documentação, 1968]

RODERJAN, Roselys Vellozo. *A Música em Curitiba*. In: **Historia do Paraná**. BALHANA, Altiva Pilatti, MACHADO, Brasil Pinheiro; WESPHALEN, Cecília Maria. Curitiba: Grafipar, 1969. vol. 3, p. 173-189.

RODRIGUES, Washt J. **Tropas Paulistas de Outrora**. São Paulo: Governo do Estado, 1978.

ROSA, Hélio Teixeira da. **Dicionário da Música em Santa Catarina**. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2002. (Coleção Catariniana, 2)

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à província de São Paulo**. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, Universidade de São Paulo, 1976. (Coleção Reconquista de Brasil: 18)

SALLES, Vicente. **Sociedades de Euterpe: As Bandas de Música no Grão-Pará**. Brasília: Ed. do autor, 1985.

SANTIAGO, José Jorge Pinto. **Liras e Bandas de Música: entre práticas e representações**. Dissertação de mestrado, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 1992.

SANTOS, Antonio Carlos dos. **Os Músicos Negros - Escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808 - 1832)**. Dissertação de mestrado, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humans, UNESP. Assis. 1998.

SANTOS, Luis Gonçalves dos (Padre Perereca). **Memórias para Servir de História do Brasil**. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia, Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. 2 vols. (Reconquista do Brasil, vol 36-37) [Memórias para Servir de História do Brasil, Lisboa: Imprensa Régia, 1825. 2 vols]

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEIDLER, Carl. **Dez anos no Brasil**. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, Editora da Universidade de São Paulo, 1980. (Coleção Reconquista do Brasil Nova sér; v 24)

SILVA, Antonio Delgado. **COLLECÇÃO DA LEGISLAÇÃO PORTUGUEZA DESDE A ÚLTIMA COMPILAÇÃO DAS ORDENAÇÕES, REDIGIDA PELO DESEMBARGADOR ANTONIO DELGADO DA SILVA. LEGISLAÇÃO DE 1791 A 1801**. Lisboa: TYPOGRAFIA MAIGRENS, 1828.

SILVA, João Candido de Deos. **Relação das festas com que o senado da câmara com toda a nobreza da vila de S. João da Paruaíba celebrou no dia 13 de maio de 1820 o aniversári natalício de sua magestade elrei nosso senhor**. Lisboa: Na nova impressão da Viúva Neves e Filhos, 1820.

SINZIG, Pedro. **Pelo mundo do som: dicionário musical**. 2. ed. São Paulo: Livraria Kosmos, 1959.

SMITH, Robert Chester; FERREZ, Gilberto. **Franz Frühbeck's Brazilian journey; a study of some paintings and drawings made in the years 1817 and 1818 and now in the possession of the Hispanic Society of America**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1960.

SOUZA, Adriana Barreto. *A Serviço de Sua Majestade: a tradição militar portuguesa na composição do generalato brasileiro (1837-50)*. In: **Nova história militar brasileira**. CASTRO, Celso; IZECKSON, Vitor; KRAAY, Hendrik. Rio de Janeiro: EDITORA FGV, Bom Texto, 2004. p. 159-178.

SOUZA, Bernardo Avellino Ferreira e. **Relação dos festejos que á feliz aclamação do muito alto muito poderoso e fidelissimo Senhor D. João VI**. Rio de Janeiro: TYPOGRAPHIA REAL, 1818.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. **Pátria Coroada: o Brasil como um corpo político autônomo 1780-1831**. São Paulo: Unesp, 1999.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. **Viagem pelo Brasil; 1817-1820**. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, Editora da Universidade de São Paulo, 1981. 3 vols. (Coleção Reconquista do Brasil Nova série; 46-48)

TARR, Edward H. *Die Musik um die Instrumente der Charamela Real in Lissabon*. **Forum musicologicum: Basler Studien zur Interpretation der alten Musik**, Zúrique, vol. vol. 2, p. 181-229, 1980.

_____. **The trumpet**. Portland: Amadeus Press, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular de índios, negros e mestiços**. 2 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

_____. **Música Popular, os sons que vêm da rua**. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

TITCOMB, Caldwell. *Baroque Court and Military Trumpets and Kettledrums: Technique and Music*. **The Galpin Society Journal**, vol. 9, jun., p. 56-81, 1956.

URUGUAI, Visconde do (Paulino José Soares de Souza). **Ensaio sobre direito administrativo**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1862. (Formadores do Brasil) [Re-edição: CARVALHO, José Murilo de (org. e intr.). Visconde do Uruguai. São Paulo: Ed. 34, 2002.]

VAINFAS, Ronaldo (dir.). **Dicionário do Brasil Colonial 1500 - 1808**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

VIEIRA, Ernesto. **Dicionário Musical**. 2 ed. Lisboa: Typ. Lallemand, 1899.

_____. **Dicionário biográfico de músicos portugueses. História e bibliografia da música em português**. Lisboa: Lambertini, 1900. 2 vols.

WAGNER, Robert; BANDEIRA, Júlio. *A Noiva do Príncipe Herdeiro de Portugal Arquiduquesa Leopoldina*. In: **Viagens ao Brasil nas Aquarelas de Tomas Ender: 1817 – 1818**. Petrópolis: Kapa, 2000. vol. 1, p. 33-40. 3 vols.

WEHRS, Carlos. *Rio Antigo: as pequenas bandas de música e o "perigo alemão"*. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 18-23, jan., 2000.