

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

JOELSON PONTES VIEIRA

BANDAS DE MÚSICA MILITARES:
PERFORMANCE E CULTURA NA CIDADE DE GOIÁS
(1822-1937)

VOLUME I

Goiânia
2013

JOELSON PONTES VIEIRA

BANDAS DE MÚSICA MILITARES:
PERFORMANCE E CULTURA NA CIDADE DE GOIÁS
(1822-1937)

VOLUME I

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como exigência parcial para aprovação no Mestrado em Música na Contemporaneidade e obtenção do título de mestre.

Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo.

Goiânia
2013

JOELSON PONTES VIEIRA

BANDAS DE MÚSICA MILITARES:
PERFORMANCE E CULTURA NA CIDADE DE GOIÁS
(1822-1937)

Dissertação defendida no Mestrado em Música na Contemporaneidade do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal, para a obtenção do grau de Mestre, aprovada em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo – UFG
Presidente da Banca

Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco – UFG

Prof. Dr. Marshal Gaioso Pinto - IFG

A José Antônio Vieira e Antônia Pontes Vieira,
Amores além do tempo e da vida.

RESUMO

A presente dissertação discorre sobre a história das bandas de música militares durante o século XIX e início do século XX (1822-1937) e as relações sociais estabelecidas entre estes conjuntos musicais e a sociedade vilaboense. Com pesquisa bibliográfica sobre a história da Cidade de Goiás e documental sobre as bandas de música militares, o presente estudo utiliza como base analítica o dialogismo bakhtiniano e suas características principais, focadas em três eixos: a carnavalização, a polifonia e a intertextualidade. Objetivando contribuir para o levantamento da memória social e cultural na antiga capital do Estado de Goiás, o presente estudo, na linha da musicologia histórica e da história cultural, permite recriar uma das possíveis narrativas sobre as origens, atividades e relações estabelecidas pelas bandas militares com outros grupamentos e a sociedade vilaboense, analisando-os interdisciplinarmente de acordo com o que oferece o eixo triádico bakhtiniano.

Palavras-Chave: bandas de música; cultura e sociedade goianas; dialogismo.

Área de conhecimento: Música, Cultura e Sociedade.

ABSTRACT

The present thesis discusses the history of the military wind bands from the City of Goiás during the nineteenth and early twentieth century (1822-1937) and its relationship with the local society. After the analysis of the current literature about the history of Goiás, as well as the official documents regarding military wind bands, the present study make use as its analytical bases the bakhtinian dialogism ant its main characteristics, focused on three points: carnivalization, polyphony and intertextuality. Seeking to contribute for the construction of the cultural and social memory of the former capital of the State of Goiás, the present study, in the fields of musicology and cultural history, allows the recreation of one of the possible narratives about the origins, activities and relationships established by the military wind bands with other musical ensembles and with the local society. These origins, activities and relationships are analyzed based on an interdisciplinary approach, following the principles given by the bakhtinian triadic categorization.

Key-words: wind band; culture and society of Goiás; dialogism.

Fields of study: music, culture and society.

AGRADECIMENTOS

Muitas instituições e, principalmente, pessoas colaboraram para que esta dissertação fosse levada a termo, fornecendo informações, livros, artigos, documentos, cedendo seus trabalhos e estabelecendo vínculos diversos. Agradeço a todos que comigo estiveram nesta caminhada que demandou tempo, parcerias e respeito pelo conhecimento adquirido e partilhado mutuamente.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Música na Contemporaneidade na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, em especial ao Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo pela orientação paciente e motivadora, sempre buscando novos caminhos e me fazendo acreditar no potencial deste trabalho; à Profa. Dra. Ana Guiomar Rego Souza, pelas oportunidades e pela confiança; à Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco, por me fazer olhar com espanto filosófico e curiosidade a história da música; agradeço a todos os outros professores pela confiança em meu trabalho, pelas críticas construtivas, diversas contribuições e a sinceridade e desprendimento de seus saberes.

Às Profas. Dras. Heloísa Capel, Cristina de Cássia Moraes e Maria Amélia Alencar, meu carinho e agradecimento pelas contribuições, meu muito obrigado pela disposição e generosidade dispensadas.

Ao Prof. Dr. Marshal Gaioso Pinto, professor e músico apaixonado por sua arte, por acreditar nesta possibilidade, contribuir e incentivar a feitura deste trabalho desde antes do processo seletivo. Meu obrigado também a Ana Paula (cantora e esposa do Prof. Marshal) e Amanda (clarinetista), pelas contribuições e paciência durante a pesquisa na Cidade de Goiás.

À Fundação Frei Dorvi/Fundação Educacional da Cidade de Goiás (FECIGO), na pessoa de seu Presidente Elder Camargo. Pelo carinho e auxílio fundamental de Maria de Fátima Silva Cansado, Irene e Terezinha, meu muito obrigado.

Ao Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC/PUC) da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, através de seu coordenador Antônio César Caldas Pinheiro e demais colaboradores.

Ao Museu das Bandeiras, pelos préstimos; especialmente a Myrelle Alves Salgado e à coordenadora e organizadora do acervo documental Milena, por seu apoio incondicional e contribuição ímpar através de sua compreensão ampla da história de Goiás.

Aos militares do Arquivo Histórico do Exército (AHEX), em especial ao Cel. EB Mario Gustavo Freire da Silva Caldas, ao TC Mauro, ao Cap. Daniel e ao Sgt. Álvaro: pela

presteza e interesse no caminhar do trabalho, sempre prontos a indicar novos lugares e possibilidades de pesquisa.

Aos representantes da Assessoria de Comunicação Social das corporações militares aqui pesquisadas: Exército Brasileiro e Polícia Militar do Estado de Goiás. Em especial aos militares: TC PM Anésio Barbosa da Cruz Júnior, Cap. EB Daniel, Cap. PM Ronaldo e Ten PM Nicolau.

Aos oficiais da Banda de Música do CBMGO, onde trabalho. Agradecimentos sinceros por me permitir cursar o Mestrado em Música: Maj. QOA/Mús. Josué da Conceição Santos, Cap. QOA/Mús. Israel da Cunha Fonsêca, 1º Ten QOA/ Mús. Carlos Alberto Venâncio, 1º Ten QOA/Mús. Robson Fagundes de Resende, 1º Ten QOA/Mús. Francinilton Bezerra da Silva e 2º Ten QOA/Mús. Elias Corrêa da Veiga. Aos colegas de trabalho, pelo incentivo, respeito e atenção dispensados a mim durante todo o período do curso.

A meus irmãos: Joseane Pontes Vieira, Josilane Pontes Vieira e José Antônio Vieira Júnior. Amo muito vocês, obrigado por viverem essa aventura comigo. Também a Ana Cristina de Souza, minha querida prima!

A Marcos Dávila (Marcos Antônio Ferreira dos Santos), artista, companheiro e amigo que pacientemente se dispôs a ler, corrigir, criticar, cobrar e apontar novos rumos. Muito obrigado por me ensinar a enxergar o mágico neste processo. A Ernestina Rosa dos Santos (D. Tininha), por cuidar de mim durante o período da confecção deste texto.

Aos amigos, minha segunda família: Profa. Dra. Eliesse dos Santos Teixeira Scaramal, Edson Raudislei Scaramal (*in memoriam*), Eliot Santovich Scaramal, Bruno Camilo Rodrigues, Profa. Dra. Urânia Maia, Suzete Aparecida Gomes, Miguel Santovich, Prof. Dr. Leandro Mendes Rocha e Kênia Paula Guiotti. Entre estes, tenho uma dívida especial com a Profa. Dra. Mary Anne Vieira Silva, que colaborou ‘intempestivamente’ para o término do trabalho. Vocês fazem a vida valer muito a pena.

Especialmente, a meus amigos músicos: Edinei Alves de Brito, Carina da Silva Bertunes, Michele Bolba, Kerle Cristina de Oliveira, José Marconi Andrade Costa e Kamilla Thaís Couto do Nascimento. Amigos de uma fase muito boa da minha vida, que nunca esqueceram a música e as parcerias. Obrigado também aos amigos da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás, em especial ao Maestro Eliseu Ferreira pelo aprendizado e vivência musical nos últimos anos.

“Revestir de carne externa essa personagem central da vida e do sonho centrado na vida é a primeira tarefa do artista.”

Mikhail Mikhailovitch Bakhtin

SUMÁRIO

	RESUMO	iv
	ABSTRACT	v
	LISTA DE ILUSTRAÇÕES	xi
	LISTA DE ABREVIACÕES E SIGLAS	xii
	INTRODUÇÃO	13
1	A CIDADE DE GOIÁS NO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX	18
1.1	As disputas pelo poder e as guerras pelo território: um quadro político de Goiás.....	20
1.2	As mudanças governistas e a realidade social.....	33
1.3	Culturas: os fenômenos musicais no Brasil e suas reverberações em solo goiano.....	36
2	BANDAS DE MÚSICA MILITARES E CIVIS: O que são bandas de música afinal?	47
2.1	Bandas de música no Brasil: discussões e ressignificações culturais.....	53
2.2	A Cidade de Goiás e as bandas de música: quem e onde?.....	67
2.3	A doutrina militar e a arte musical: perspectivas e necessidades.....	88
2.4	As bandas de música militares: criadas ou designadas a atuar na Cidade de Goiás?.....	90
2.5	Os ofícios: relação entre as bandas de música militares e a sociedade goiana.....	97
2.6	Colaborações entre grupamentos civis e militares.....	108
3	PERFORMANCE DAS BANDAS DE MÚSICA MILITARES NA CIDADE DE GOIÁS SOB O ENFOQUE DA TRÍADE BAKHTINIANA	115
3.1	A ambiguidade carnavalesca das bandas militares.....	122
3.2	Polifonia na trama social e cultural das bandas de música militares.....	130
3.3	Intertextualidade nas leituras transversais: sociedade e cultura.....	135
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146
	BIBLIOGRAFIA	149

INDICE DE ANEXOS	154
Anexos, Vol. 1 - Documentos da Fundação Frei Dorvi (FECIGO).....	154
Anexos, Vol. 2 - Documentos do Museu das Bandeiras.....	156

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 01	Cidade de Goiás (MENDONÇA, 1981, p. 17).....	18
Ilustração 02	Carimbo da Banda “Phil’ harmônica” (MENDONÇA, 1981, p. 82).....	68
Ilustração 03	Banda de Joaquim Marques (MENDONÇA, 1981, p. 32).....	70
Ilustração 04	“Banda Ypiranga” (MENDONÇA, 1981, p. 86).....	76
Ilustração 05	Conjunto “Bola Vermelha” (MENDONÇA, 1981, p. 40).....	81
Ilustração 06	Banda da Catedral (acervo particular de Elder Camargo, de 05/07/1931).....	85
Ilustração 07	“Orquestra Ideal” (MENDONÇA, 1981, p. 72).....	87
Ilustração 08	Programa de <i>Soirée</i> em benefício do “Club Caravana Smart” (Mendonça, 1981, p. 67).....	113
Ilustração 09	Banda do 6° BC (MENDONÇA, 1981, p. 88).....	114

LISTA DE ABREVIACOES E SIGLAS

AHEx	Arquivo Histórico do Exército (Rio de Janeiro);
CBMGO	Corpo de Bombeiros Militar do Estado de Goiás;
EB	Exército Brasileiro;
EMAC	Escola de Música e Artes Cnicas (Goiânia);
FBN	Fundao Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro);
FECIGO	Fundao Educacional da Cidade de Goiás;
GL	Gabinete Literário (Cidade de Goiás);
GN	Guarda Nacional;
IHGG	Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (Goiânia);
IPEHBC	Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (PUC, Goiânia);
IPHAN	Instituto do Patrimnio Histórico e Artístico Nacional;
MUBAN	Museu das Bandeiras (Cidade de Goiás);
OVAT	Organizao Vilaboense de Artes e Tradies (Cidade de Goiás);
PMGO	Polícia Militar do Estado de Goiás;
PUC	Pontifícia Universidade Católica de Goiás;
SiBi	Sistema de Bibliotecas da UFG;
UFG	Universidade Federal de Goiás.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo as bandas de música militares, sua interação sociocultural e presença histórica no panorama musical e cultural da Cidade de Goiás no século XIX, mais precisamente, do ano de 1822, ano da Independência do Brasil, até o ano de 1937, ano da transferência da capital para a cidade de Goiânia.

Meu interesse pessoal neste tema está relacionado à minha longa atuação em bandas de música profissionais em prefeituras municipais (nas cidades de Anápolis, Goiânia e Trindade), na Banda de Música do Corpo de Bombeiros Militar do Estado de Goiás e na Banda Sinfônica do Instituto Federal de Goiás, onde venho atuando como clarinetista desde o ano de 1994. Destes dezoito anos de vivência musical, os últimos onze foram dedicados, principalmente, à Banda de Música do Corpo de Bombeiros Militar do Estado de Goiás.

Como músico de ofício e estudante na graduação em música da Universidade Federal de Goiás (1999-2003), ao aprofundar as leituras relacionadas à produção musical e à cultura no Estado de Goiás, pude observar a parca existência de trabalhos que se dedicassem a detalhar adequadamente a atuação das bandas de música militares em sua longa trajetória, tanto em aspectos musicais como socioculturais, e que estivessem dispostos a estabelecer um relacionamento adequado da história e atuação destes grupamentos frente à historiografia musical existente. A escassez de publicações que registrem a história das bandas de música em Goiás, ou mesmo no Brasil, e que averiguem detalhadamente as contribuições desses grupos para o panorama cultural no Estado de Goiás, constitui uma lacuna que contribui para marginalizar e impedir o conhecimento da influência centenária das bandas na formação musical, histórica e cultural da sociedade goiana, tornando-se um fato que obstaculiza o conhecimento de parte do rico processo de formação social e cultural no Estado de Goiás.

A literatura consultada registra que as bandas de música constituíram uma das primeiras práticas de música de conjunto na história de nosso Estado (MENDONÇA, 1981; RODRIGUES, 1982; BORGES, 1998), juntamente com as pequenas formações camerísticas dos serviços religiosos e populares atuantes na sociedade goiana durante o século XIX e início do século XX. Constata-se que não existia na Cidade de Goiás, no período abordado, uma orquestra propriamente dita, ou seja, nos moldes das grandes orquestras profissionais que atuavam na Europa oitocentista (MENDONÇA, 1981)¹.

¹ O modelo de orquestra oitocentista a que me refiro faz referência às orquestras do período Clássico ou Pré-clássico, cujo modelo partiu da orquestra de Johann Stamitz em Mannheim, ou mesmo do período Romântico que culminou nas grandes formações instrumentais das óperas wagnerianas.

Sendo assim, as bandas de música cumpriam uma função múltipla de orquestra tanto de concerto como de baile, de certa forma recuperando o sentido original² de seu nome. As bandas de música atuaram, no período aqui focado, nos serviços das igrejas, em apresentações de cinema não falado e em comemorações de datas cívicas importantes para a história do Estado de Goiás (MENDONÇA, 1981); além de participarem estreitamente do cotidiano social dos moradores da antiga capital, direta e indiretamente, através de atividades ligadas às irmandades, nos carnavais e em diversos bailes. Neste sentido, considero importante acompanhar, mesmo que parcialmente, social e culturalmente os grupamentos musicais militares no processo formador da(s) identidade(s) nos habitantes do Estado de Goiás.

Estudando a literatura existente sobre a música em Goiás, observei o pouco espaço dado às bandas de música civis nos trabalhos críticos e, em especial, às militares. Normalmente, os grupamentos musicais militares aparecem em diversos livros como o de Mendonça (1981) e em trabalhos acadêmicos como o de Souza (2007), mas apenas ilustrando textos que têm como principal objetivo outros aspectos da história musical e cultural do nosso Estado, como a música de concerto (clássica ou erudita) vocal ou instrumental e ilustrando memórias ligadas ao plano social e religioso em festas diversas (AZEVEDO, 1925; ALENCASTRE, 1979; BORGES, 1998).

Algumas perguntas dirigem a minha pesquisa: Como as bandas militares apareceram na Cidade de Goiás? Em que consistiram suas atuações? Qual o repertório comumente tocado? Quais gêneros musicais predominavam? Onde as bandas tocavam? Quais eram os contingentes e as formações instrumentais mais comuns? Qual a relação com o público e com a sociedade? Qual a importância ou relevância cultural das bandas na Cidade de Goiás? A que estrato social pertenciam seus músicos? Qual a relação desses grupos com outros conjuntos musicais, como outras bandas militares, civis, orquestras e formações camerísticas diversas? Tais questionamentos me motivaram a pensar as possíveis contribuições sócio culturais das bandas de música militares, com especial interesse na Cidade de Goiás, antiga capital, entre 1822 e 1937.

A maneira como as bandas militares se desenvolveram e atuaram no Brasil foi foco de alguns estudos (SALLES, 1985; JESUS, 2008), sendo o mais abrangente e um dos mais significativos a dissertação de Fernando Pereira Binder (UNESP, 2006), que discorre sobre a

² Orquestra tem como origem a palavra grega *orkhēstra* ὀρχήστρα (Orquestra = espaço para a dança), lugar destinado à dança e aos músicos, na antiga Grécia.

atuação das bandas militares no Brasil no período monárquico (1808-1889). O estudo de Binder tem como objetivo principal “esclarecer a função das bandas militares no processo de difusão das bandas de música no Brasil” (BINDER, 2006, p. 10).

Segundo o musicólogo goiano Marshal Gaioso Pinto, nas últimas duas décadas do século XX, foram publicados alguns livros que trazem contribuições importantes para a história da música em Goiás. Os trabalhos das autoras Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues (1982) e Maria Helena Jayme Borges (1998), apesar de não tratarem especificamente sobre o tema deste projeto, fornecem elementos para novas investigações sobre outras atividades musicais. Assim como os diversos livros existentes sobre história de Goiás e as crônicas dos viajantes europeus que estiveram no Estado no início do século XIX (PINTO, 2004).

Com atenção especial à história da música no Estado de Goiás, destaco o livro de Belkiss Spencièri Carneiro de Mendonça, *A Música em Goiás* (1981), que fornece alguns rumos investigativos. A autora destaca as bandas de música como importantes "fomentadores do movimento cultural" na cidade de Goiás. Neste contexto, as bandas participavam de atividades religiosas, paradas cívicas, festas sociais e retretas, além de apresentações no Teatro São Joaquim. No capítulo intitulado *Bandas de Música*, Mendonça aponta: “quanto às Bandas de Música, foram inúmeras as que existiam na cidade de Goiás” (MENDONÇA, 1981, p. 82).

Examinando a lista das bandas registradas por Mendonça, pude verificar a ocorrência de um grande número de bandas de música ligadas às instituições militares e, no decorrer da leitura de seu livro, encontram-se vários registros da participação das bandas militares em atividades junto à sociedade. Dessa forma, considero que documentos como boletins, estatutos e diretrizes das corporações militares que façam referência à atuação dessas bandas durante o séc. XIX e início do XX também possam auxiliar na composição de um acervo documental que registre com maior densidade a atuação dessas formações instrumentais junto à sociedade. Estes documentos estão em acervos das corporações militares ou acervos históricos de museus, fundações e institutos do patrimônio histórico-cultural.

As bandas militares formam um grupo que funciona com particularidades estruturais importantes a serem estudadas e melhor entendidas, pois agregam em si, além das atividades musicais, as características administrativas concernentes ao meio militar. Baseadas em princípios como hierarquia e disciplina e obedecendo a leis e estatutos específicos, as bandas de música das corporações militares possuem uma estrutura organizacional que vem se

modificando mais lentamente no campo das artes, devido ao forte apelo às tradições militares e suas idiossincrasias.

Os trabalhos sobre o contexto histórico-social de Goiás no século XIX e início do século XX contribuem para o levantamento da produção artístico-musical na Cidade de Goiás, merecendo uma investigação mais detalhada. Devido a essas possíveis contribuições no campo da musical, da história e da estética que as bandas militares trazem para o panorama cultural da antiga capital, as relações das bandas militares com o contexto social merecem ser melhor investigadas. Podem ainda ser consideradas as vivências sociais estabelecidas, pois esses grupos eram relevantes centros de formação de civismo e cidadania.

Apesar do recente interesse de alguns pesquisadores sobre o tema, como os de Meira & Schirmer (2000) e de Fernando Pereira Binder (2006), as contribuições ainda são escassas sob o ponto de vista sociológico e também musical. Considero, para tal afirmação, a diversidade cultural das regiões do país e as pesquisas existentes tenderem a uma visão homogeneizadora das atividades das bandas de música militares no Brasil.

Sobre o espaço e o tempo a que o presente estudo se propõe discorrer, saliento em primeiro lugar a importância histórica da Cidade de Goiás para o Estado, por ter sido a primeira capital, também ponto de partida para o povoamento e criação de outros arraiais. Sobre o recorte cronológico, advém da importância que obteve o movimento cultural na Cidade de Goiás no século XIX e início do século XX, o que possibilitou a origem de diversas formações instrumentais e teve como importante produto a contribuição para a formação de instituições voltadas para formação musical na futura capital. Este estudo utiliza como marcos cronológicos o ano da Independência do Brasil (1822) e a transferência da capital para a cidade de Goiânia (1937).

A escolha dos grupamentos militares deve-se à singularidade de suas formações, à sua dinâmica de funcionamento e à riqueza documental que constituem: estatutos, boletins e regulamentos. Dentre estes documentos, resalto ainda a existência de outros meios de comunicação e documentação oficial de que possam dispor essas instituições e que registrem a atuação das bandas de música e sua relação com a sociedade goiana.

Para encadear as proposituras que orientaram o estudo na presente dissertação, primei por organizar de forma cadenciada as ideias por meio da seguinte macro estrutura em capítulos:

I – Contexto: Goiás no século XIX e início do século XX, onde discorro, com base em estudos recentes sobre a história política, social e cultural da Cidade e do Estado de Goiás em relação ao que acontecia no Brasil do mesmo período;

II – Bandas de música militares e civis: abordo, através de pesquisa documental e bibliográfica, as possíveis definições sobre banda de música e a história das bandas de música militares e civis na Cidade de Goiás dos séculos XIX e XX;

III – Performance das bandas de música militares de Goiás sob o enfoque da tríade bakhtiniana: relaciono histórica e socialmente as bandas de música militares, tendo como base o dialogismo bakhtiniano e o eixo triádico - carnavalização, polifonia e intertextualidade.

Com tal apresentação, busco introduzir o leitor às principais determinantes que acompanharão o desenvolvimento textual. Sendo assim, resumidamente, (I), apresento o contexto político, social e cultural da sociedade goiana do século XIX e início do século XX, assim como (II), a pesquisa histórico social sobre as bandas de música civis e militares, procurando conhecê-las de acordo com sua origem e seus ofícios, e, por fim, (III) analiso com base nos conceitos da teoria bakhtiniana as relações culturais e sociais, seguindo-se as considerações finais.

A escolha do referencial teórico se deveu ao fato de que uma teoria me chamou a atenção pela proximidade que estabelece entre o tema que escolhi para investigar e as fontes populares do estudo sociológico e contextual: o dialogismo de Mikhail Bakhtin (2010). A análise do objeto se dará da seguinte forma: o material recolhido sobre as bandas de música militares, devidamente organizado, será submetido aos conceitos teóricos que caracterizam o dialogismo (intertextualidade, polifonia e carnavalização), extraídos da obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (São Paulo: Hucitec, 2010), de Mikhail Mikhailovitch Bakhtin (1895-1975). Interessa-me, especialmente, extrair da referida obra de Bakhtin, a maneira como o autor constrói seu suporte analítico e sua visão sobre a cultura popular na obra do escritor François Rabelais.

1 GOIÁS NO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX



Cidade de Goiás

Ilustração 01 – Cidade de Goiás (MENDONÇA, 1981, p. 17).

Para abordar contextualmente as bandas de música militares, escolhi um recorte histórico-cronológico e um espaço geográfico que delimita este estudo: a Cidade de Goiás do início do século XIX (1822) ao início do século XX (1937). Como estou direcionando o estudo a uma sociedade específica, com características diferentes das encontradas na Cidade de Goiás e na sociedade vilaboense atualmente, torna-se necessário, primeiramente, um estudo dirigido para a compreensão sócio-política e cultural da Cidade e do Estado de Goiás, nos principais períodos históricos que o referido recorte cronológico abrange.

Antes de iniciar a exposição do conteúdo, considero importante fazer algumas observações. Destaco, como elemento essencial para a compreensão da exposição histórica que se segue, que o viés interpretativo comumente encontrado na leitura da historiografia musical do Estado de Goiás está ligado ao que se pode chamar de um pioneirismo romântico (MENDONÇA, 1981; BORGES, 1998; RODRIGUES, 1982). Tal viés traz consigo o estabelecimento de um princípio hierarquizador social e cultural, privilegiando apenas a cultura musical chamada erudita³, de tradição ocidental, em detrimento daquelas culturas provenientes das manifestações populares. O pioneirismo tem seu espelho ou referencial em determinado estrato social, mantendo contato estreito com as culturas europeias dominantes que pretendiam de certa forma, se reproduzir aqui na colônia, negligenciando ou minorizando

³ Também chamada clássica ou de concerto, refere-se à de tradição europeia praticada em conservatórios ou academias de música. Optei pelo termo erudito por considerar o que sintetiza mais diretamente tal tradição musical.

a importância das múltiplas culturas preexistentes ou existentes no Brasil do século XIX e início do século XX.

Observo ainda que, apesar de as historiadoras supracitadas terem trabalhos com incursão em temas como o folclore (como é o caso de Mendonça e Rodrigues), é nas obras sobre a tradição musical urbana de tais autoras onde pode-se encontrar - não no objeto de estudo em si, mas no viés interpretativo - o que nomino aqui de pioneirismo romântico. O pioneirismo romântico pode ser importante para se entender algumas iniciativas históricas, mas é limitado do ponto de vista da análise sócio antropológica, constituindo-se por uma leitura tendenciosa dos fatos, com a finalidade de se destacar ou privilegiar determinado estrato social ou cultura específica. Tal viés também carrega o que se pode denominar de uma perspectiva evolucionista, enfatizando iniciativas importantes, mas carregando e valorizando em seu bojo, certo “vir a ser” de cada expressão cultural, como se algo que se apresenta agora só encontrasse razão de ser em seu potencial futuro de realização, sendo visto como produto ainda inacabado e elegendo padrões de perfeição artística oriundos de uma cultura tida como melhor desenvolvida.

Considero importante que o historiador se distancie de determinados vieses interpretativos, como o anteriormente exposto. Isto se dá devido à criação de categorias estanques (Ex: erudito, popular, folclórico) e à consequente valorização de determinadas culturas provenientes ou reflexivas de classes sociais (academicistas, “melhor elaborados”, eurocentristas, etc.), provocando uma situação de negligência histórica nas pesquisas da área de música sobre as manifestações populares e formações antes consideradas como produtos de amadores da arte musical. Utilizo assim a exposição sobre o pioneirismo romântico para justificar uma revisão histórica baseada na contraposição de elementos presentes em tal viés interpretativo.

É na tentativa de acrescentar outras possibilidades ao viés até aqui exposto em importantes trabalhos, que recorro a estudos recentes, como os *Estudos de História de Goiás* de Wilson Rocha Assis (2009). Tal estudo revisa os principais fatos ocorridos no período em questão e auxilia na composição de uma narrativa histórica factual distinta sobre a história de Goiás, onde a historiografia musical pode se apoiar e ser compreendida, tendo em vista alguns elementos antes deixados em segundo plano.

Não negligencio, no entanto, a origem europeia dos modelos de banda de música civil ou militares destacados por Binder (2006), em seu trabalho sobre a origem das bandas de músicas militares no Brasil. Porém, concordo com historiadores como Tinhorão (1998), que apontam as ressignificações pelas quais esta cultura europeia passou ao entrar em contato com

outros tipos de manifestações socioculturais urbanas preexistentes no Brasil do início do séc. XIX - como a música dos barbeiros -, resultando em uma produção musical híbrida, que será melhor explicada no decorrer do capítulo três (TINHORÃO, 1998, p. 177).

Objetivando uma melhor organização e compreensão, esta dissertação discorre sobre três importantes períodos da história de Goiás: o final do Período Colonial (1722-1822), o Período Imperial (1822-1889) e o início do Período Republicano (1889-2006), a divisão presente em Assis (2009), minha principal fonte de estudo sobre o panorama histórico contextual.

Apesar de o presente trabalho não pretender ser exclusivamente histórico, entendo que a compreensão dos principais acontecimentos ocorridos na Cidade de Goiás do século XIX e início do século XX, pode nos auxiliar na composição do contexto sócio cultural e a realizar uma análise mais detalhada dos fatos. Procuro, por meio desta análise, contextualizar as bandas de música militares política e culturalmente, e situá-las em um panorama mais amplo, o sociológico.

Como os fatos ocorridos em Goiás neste período não são isolados e os elementos contextuais se ligam a um panorama histórico brasileiro, de fundamental importância para compreender culturalmente a antiga Vila Boa de Goiás, farei, o mais sinteticamente possível, uma narrativa sobre a história de Goiás estabelecendo relação com o Brasil do século XIX e início do século XX. Na medida em que revelo o contexto social, faço inserções e reflexões sobre as influências de tal contexto nas atividades das bandas de música e suas características.

1.1 As disputas pelo poder e as guerras pelo território: um quadro político de Goiás

Para que se possa entender o processo de Independência no Brasil, ponto de partida do presente trabalho (1822), primeiro considero importante fazer um breve apanhado sobre o contexto histórico brasileiro e goiano do Período Colonial (1722-1822), buscando apreender os fatores que levaram aos períodos posteriores e suas idiossincrasias.

No início do subcapítulo *Goiás nos Quadros da Independência*, do livro *Estudos de História de Goiás* (2009), o historiador Wilson Rocha Assis afirma:

Muito embora os acontecimentos verificados em Goiás à época da Independência não tenham repercutido no processo geral que levou à emancipação política do Brasil, tais fatos são reveladores do quadro político que se instalava na Capitania a partir daquele momento (ASSIS, 2009, p. 45).

As características políticas e sociais do Brasil no Período Colonial e pré-Independência ajudarão a explicar o surgimento de elementos históricos da cultura goiana que permanecerão durante outros períodos, mesmo ressignificados, e as possíveis influências deste processo no surgimento e manutenção da cultura das bandas de música civis e militares na Cidade de Goiás⁴.

A sociedade colonial brasileira do final do século XVIII caracterizou-se, de maneira geral, por alguns fatores que desencadearam o processo de Independência. Tais fatores apontados por Assis (2009) em relação à realidade sociopolítica em Goiás, são⁵: o rápido declínio da atividade mineradora; ruralização da sociedade e sua dedicação aos meios de subsistência; o restrito mercado local e o isolamento geográfico, que impossibilitava o comércio externo, assim como, a permanência da administração na mão do império português, objetivando garantir a manutenção e a lucratividade das colônias. Esses são indicadores de um quadro político que revelaria uma crise social permanente e de difícil resolução. Por intermédio do exposto aqui, questiono se, de alguma forma, este difícil período de transição social para características mais rurais e, posteriormente, politicamente mais autônomos em relação à corte, influenciaram algumas culturas populares consideradas essencialmente urbanas, como são classificadas por Tinhorão (1997, p.177) as bandas de música. Para além, Gomide ainda aponta:

O primeiro vazio correspondente ao período do fim do ciclo do ouro, no século XIX, em que ocorreu a diminuição do fluxo de pessoas no espaço urbano da então Vila Boa, acarretando a construção da imagem de decadência econômica e social vividas na época e, conseqüentemente, o desenvolvimento de formas próprias de movimentação urbana, que mesclou hábitos rurais e urbanos (2005, p. 101).

Sobre a classificação das bandas de música, para o âmbito da presente dissertação, utilizarei a definição de Tinhorão (1997). Segundo este autor, as bandas de música, tanto as civis quanto as militares, são produtores de música popular urbana, se manifestando como agentes de uma cultura musical das cidades, com características distintas do que se apresenta em meios rurais (TINHORÃO, 1997, p. 178). Tal classificação e definição tornam-se importantes para que se faça uma distinção entre as produções musicais existentes na Cidade de Goiás, assim como, para que se apresentem as características deste tipo de produção e se possa compreender o contexto onde floresceram e atuaram tais grupos musicais na antiga capital.

⁴ Cf. PALACIN, 1981, p. 299.

⁵ Cf. *ibidem*, p. 179, 186, 207, 221, 225.

A compreensão sócio-política da Capitania pré-Independência está estreitamente ligada à compreensão da crise do sistema colonial, ao crescimento do ideário liberal-iluminista e a influência das revoluções norte-americana (1776) e francesa (1789). O cenário político que desencadeou o processo de independência estava também ligado à insatisfação das elites locais⁶ para com a administração da corte portuguesa, que pretendia recolonizar o Brasil, “revogando as conquistas brasileiras obtidas durante o Período Joanino” (ASSIS, 2009, p. 46). Para além disso, Assis afirma que, “as elites coloniais, opondo-se à proposta das Cortes, começaram a articular a independência, tramando a ruptura definitiva dos vínculos que uniam Brasil a Portugal” (*ibidem*).

Tais articulações das elites regionais no final do Período Colonial são importantes para que se possa caracterizar parte da historiografia musical, podendo indicar influências inclusive para as pesquisas históricas em música e suas escolhas interpretativas, em se tratando de repertório de compositores goianos da música popular. Mas, para além disso, ligando estreitamente tal acontecimento político ao tema da pesquisa, torna-se interessante investigar as relações das necessidades desta elite local para com a cultura musical, uma vez que é a construção de um novo centro de poder que começa a querer se firmar e tais estruturas demandarem também o estabelecimento de certo reconhecimento representado na área cultural.

Isto posto, pode-se também considerar que se estabeleceu um novo cenário político a partir dos acontecimentos que marcaram o início da década de 1820, o retorno da Família Real para Portugal e o desfecho do processo de independência, deixando “incertezas e imprecisões que representavam brechas das quais os mais variados setores, antes excluídos do processo político, podiam se manifestar” (ASSIS, 2009, p. 46). Vislumbro também nesta afirmação uma mudança política e social importante no cenário nacional, apesar de os setores aos quais Assis se refere ainda serem a elite ou parte dela, excluindo, portanto, a voz da maior parte da população.

Em Goiás, o cenário político apontava para a formação de dois importantes grupos políticos, os radicais e os moderados. A maioria dos embates políticos da então Capitania de Goiás ocorria em função de ideologias ligadas ao grupo político liberal e visava difundir suas “ideias [...] na Capitania e [...] conseguir o controle da região, substituindo o domínio português” (ASSIS, 2009, p. 47). Os episódios políticos durante o período pré-independência em Goiás podem ser considerados o início do processo de consolidação da elite local e de sua

⁶ Cf. *ibidem*, p. 180.

cultura no poder, também como o *gérmen* das futuras oligarquias na República Federativa e do coronelismo (p. 49). Talvez a hegemonia política de tais grupos, que assumirão o poder em momentos históricos posteriores, tenham seus representantes na área cultural em diversos setores, inclusive nas representações oficiais das bandas de música militares.

Outro importante acontecimento para a Capitania de Goiás foi a separação do norte da Capitania em relação ao centro-sul. Segundo Assis, “as causas que justificaram a separação do norte são de variada ordem” (2009, p. 49), sendo considerados mais importantes os fatores: econômico, as características do povoamento, a representação política e a geografia vertical do território goiano. Estes fatores tiveram importância devido às históricas ligações do norte da Capitania com as regiões Norte e Nordeste do país e do centro-sul com a região Sudeste. Tais ligações influenciaram as características regionais da Capitania, fortalecendo o primeiro movimento autonomista do norte de Goiás (1821-1823) e colaborando para a futura hegemonia política (ASSIS, 2009).

Tal separação pode ter definido culturalmente as características musicais que se apresentavam na sociedade vilaboense do período? Seriam estas características musicais possíveis de serem verificadas em relação ao que era produzido no Sudeste do país? Apesar de este questionamento não se ligar diretamente à proposta do presente estudo, consiste em um importante elemento de definição artística a ser estudado por outros pesquisadores.

Cavalcante comenta a importância histórica de tais movimentos separatistas que, assim como os movimentos que fortaleceram o projeto de mudança da capital, foram impulsionadores de uma mudança política, geográfica e social:

Muito embora o Governo Independente do Norte tenha arrefecido em meio às querelas políticas de interesses conflitantes das lideranças do Norte e do Centro-Sul de Goiás, o projeto de autonomia política do Tocantins foi retomado por outras gerações em dois momentos politicamente significativos: de 1956 a 1960 e nos anos 1980, não excluindo falas isoladas que se manifestaram por meio da imprensa local (CAVALCANTE *apud* ASSIS, 2009, p. 52).

No início do Período Imperial brasileiro (1822-1889), um importante marco merece ser destacado: a outorga da primeira Constituição do Brasil, em 25 de março de 1824, que encerrava uma importante etapa do processo de Independência. Segundo Assis, politicamente, para que o Brasil se tornasse efetivamente um país soberano, era necessário

estruturar a máquina administrativa e repressora do Estado, celebrando um delicado contrato social que garantisse legitimidade mínima ao exercício dos poderes constituídos, assim como, construir a identidade nacional, a noção de brasilidade

capaz de superar as grandes disparidades regionais e garantir a unidade do Estado recém-formado (ASSIS, 2009, p. 55).

Para o Estado, ainda restava a responsabilidade de “vencer [...] as forças que se opunham à Independência e [...] as forças centrífugas que ameaçavam fragmentar o império, especialmente no Período Regencial” (ASSIS, 2009, p. 55). Outro fator importante para entender o Período Imperial, são as Guerras de Independência, resultante da resistência de algumas províncias que ainda mantinham forte vínculo com Portugal na época da emancipação política.

A leitura histórico-musicológica nos leva a crer que os vínculos da corte com Portugal resultam em uma forte ligação também das bandas de música a um repertório europeu, fato que passa a mudar com a paulatina mudança do centro de poder e a características musicais mais híbridas entre o repertório estrangeiro e as características ou maneiras de tocar próximas à brasilidade, ou mesmo, goianidade. Para o presente estudo, são pontos importantes para análise: o papel das possíveis bandas de música militares existentes nestas disputas territoriais e políticas como símbolo legitimador de determinado poder, assim como sua participação nos movimentos culturais contra ou a favor das medidas políticas adotadas pelo Estado.

Socialmente, segundo Assis, para a imensa maioria do povo brasileiro, a Independência será um fato desprovido de maior significado, uma vez que persistem a escravidão para os negros, a indigência e a opressão para as massas livres, porém miseráveis. Estes

continuam desprovidos do direito de participação política e submetidos ao jugo dos proprietários de terra e escravos. A implantação do voto censitário representou a garantia da hegemonia das classes abastadas e a exclusão das massas populares da condição de cidadãos. O povo será apenas objeto da ação do Estado, mas não sujeito ativo do processo político (ASSIS, 2009, p. 56).

A Constituição de 1824 instalou a forma unitária de Estado, formando um só centro de exercício do poder no Brasil e privando as províncias de autonomias como: governo próprio, constituição local e participação na economia tributária – impostos. Com a centralização do poder, os presidentes das províncias eram nomeados diretamente pelo Imperador, que “elevava ao poder [...] elementos estrangeiros desvinculados do contexto político regional” (ASSIS, 2009, p. 56), constituindo o que se denominou oficialismo político. Dentro desta conjuntura social e de uma estagnação das classes pobres, efetivamente agravada pelas decisões políticas, infiro aqui se a música de conjunto, em particular as bandas de

música militares, tenha contribuído para a afirmação de classes sociais, constituindo um meio de expressão artístico-social. Tal centralização e uniformização do poder proporcionou liberdade para as expressões musicais mais regionais ou as tolheu em suas particularidades culturais? As bandas de música militares constituíam efetivamente uma voz institucional e agregadora ou uma manifestação popular que absorvia as expressões espontâneas do povo?

Devido a uma série de ações como a dissolução da Assembleia Constituinte, a legalização do Poder Moderador pela Constituição de 1824, o massacre da Confederação do Equador, a intervenção na questão sucessória portuguesa e a nomeação de portugueses para as administrações durante o Primeiro Reinado, o Imperador Dom Pedro I havia se desgastado com as elites nacionais brasileiras. Tais ações resultaram na abdicação e na instalação da Regência Trina, devido à menoridade do herdeiro Pedro de Alcântara, com apenas 04 anos de idade (ASSIS, 2009).

Segundo Assis,

As forças descontentes com os rumos tomados pelo país desde a Independência [...] promoveram sucessivas revoltas contra o poder central. As revoltas Regenciais que eclodiram nas províncias são a expressão máxima da crise política característica do período [Imperial] (ASSIS, 2009, p. 57).

Social e economicamente, Goiás passou pela crise da mineração no Período Imperial, onde o fluxo de mercadorias e de escravos é interrompido, juntamente com a estagnação das minas. Arraiais são abandonados, a população que permanece na Capitania vai para o campo e uma economia de caráter comercial dá lugar a uma produção de subsistência. Segundo Assis, a “lavoura e a pecuária passam a ser as principais atividades econômicas, sendo esta última, a única atividade de caráter nitidamente comercial” (2009, p. 61).

A Capitania de Goiás do século XIX estava à margem do sistema produtivo do Brasil e não se inseria dentro da lógica capitalista de produção. Outro fator importante que define algumas características das práticas musicais de conjunto na cidade de Goiás pode ser considerado o fator econômico que, juntamente com outros fatores pode justificar a sensação de atraso social, devido às dificuldades em se manter atividades culturais que exigiam à época investimentos consideráveis para serem criados ou mesmo mantidos. Como se davam, assim, as atividades das bandas de música? Como faziam para comprar instrumentos musicais, transportá-los e mantê-los funcionando?

A realidade socioeconômica de Goiás na primeira metade do século XIX pode ser também verificada a partir das impressões deixadas pelos diários dos viajantes europeus que percorreram o centro do Brasil de então. Segundo Assis:

Os viajantes ressaltam a péssima condição das estradas, a penúria dos habitantes dos pequenos núcleos urbanos, o aparente clima de indolência e ócio que tomava conta da sociedade. A administração, por sua vez, enfrentava um déficit crônico em suas rendas, gravemente abaladas pela regressão das atividades econômicas, sendo incapaz de promover o desenvolvimento da região (ASSIS, 2009, p. 62).

Goiás passa a ser identificado como: região de atraso, decadência, isolamento e pobreza extrema. Porém, ressalvas devem ser feitas ao usar essas impressões dos viajantes europeus, pois a ótica que tinham ao enxergar Goiás dessa forma, era a ótica do recente processo de industrialização por que passavam os países europeus do início do século XIX, em contraposição a uma sociedade goiana

...fundada em valores diferentes daqueles que orientam a sociedade capitalista [...]. No século XIX, com o progresso da pecuária, o aparecimento de novos arraiais, bem como o crescimento contínuo da população da província apontam o rumo próprio do desenvolvimento histórico de Goiás (ASSIS, 2009, p. 62-63).

Neste contexto socioeconômico, encontro explicações preliminares para a grande proliferação de conjuntos pequenos de música de câmara nas igrejas e a dificuldade em se criar e manter bandas de música, assim como conjuntos musicais com formações maiores que os camerísticos das igrejas. O que me leva a crer e ratificar os indícios de que as bandas de música militares somente encontrariam solo fértil para suas atividades na segunda metade do século XIX.

A única atividade que se caracterizou como potencialmente comercial foi a pecuária, existindo como atividade secundária, “à sombra do ouro”, durante o apogeu da mineração e só ganhando espaço com a rápida estagnação das minas. Entretanto, mesmo considerando-se ser o gado a única possibilidade comercial, pois era a única mercadoria capaz de transportar-se para os mercados consumidores,

...o gado perdia peso nos longos trajetos e chegava magro aos centros de abate [...] além da falta de sal, necessário à saúde dos animais, donde Eurípedes Funes conclui que o “rebanho bovino goiano não era da melhor qualidade” (FUNES *apud* ASSIS, 2009, p. 65).

A atividade comercial com outros centros de produção encontrava obstáculo na quase inexistência de vias de comunicação, pois, segundo Assis, as

estradas eram, em verdade, picadas abertas na mata pelos primeiros colonizadores, depois percorridas pelos tropeiros, que faziam o comércio na região, ligando

precariamente o sertão ao litoral [...] intransitáveis nos períodos de chuva, infestada de salteadores de toda ordem e sujeitas a ataques indígenas (ASSIS, 2009, p. 65)

Tendo em vista o problema verificado com a precariedade das vias terrestres vários governos trabalharam no sentido de viabilizar a navegação, sendo a única alternativa capaz de salvar o comércio goiano, o que se deu somente em parte. Assis considera que, as vias de comunicação serviram não somente ao progresso econômico da região, “mas também à constituição de um fluxo de ideias e mercadorias capaz de proporcionar a gradativa integração de Goiás às demais regiões do Brasil” (p. 65). Como sobrevivia a sociedade em termos de atividades musicais frente às dificuldades apresentadas neste período? Qual o papel das bandas de música neste contexto?

A segunda metade do século XIX terá como marco as disputas pelo poder por parte das oligarquias, que terão uma participação na política regional mais efetiva. Esta luta se dava entre as famílias e, principalmente, contra o oficialismo político. Em Goiás, durante o Segundo Reinado, a efervescência política reflete-se através das campanhas republicana e abolicionista. A Guerra do Paraguai⁷ (1864) trouxe modificações importantes para o cenário com a entrada do Exército (importante marco para a presente pesquisa), voltando-se à defesa da causa republicana. O conflito ocasionou o fortalecimento político dos militares brasileiros, o que colaborou para a derrubada do regime monárquico em 1889.

Goiás, uma das províncias mais próximas do conflito, teve papel importante para o abastecimento das tropas brasileiras. As implicações desse papel foram importantes, uma vez que ocasionou a instalação do 20º Batalhão de Infantaria, o “Glorioso 20”, levando também à formação do Batalhão Goiano de Voluntários da Pátria (ASSIS, 2009). Em um panorama maior, o fortalecimento do Exército trará para o Brasil do final do Império várias implicações. Comenta Assis,

O Exército brasileiro, vitorioso na Guerra do Paraguai (1864-1870), sai fortalecido do conflito, aderindo às causas republicana e abolicionista. A difusão dos ideais positivistas no meio militar, promovida principalmente por Benjamin Constant, professor da Escola Militar da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, estimulava o desejo crescente de participação política da corporação militar. Seguindo os princípios positivistas, setores do Exército passam a defender a instalação de uma república ditatorial, com os militares instalados no centro do poder.

Republicanos positivistas, com destaque para os militares, dividem espaço com os chamados republicanos históricos, de inspiração liberal, que publicam o Manifesto Republicano em 1870. Em 1873, na Convenção de Itu, surge o Partido Republicano

⁷ Conflito resultante de disputas geopolíticas entre os recém-formados estados americanos da bacia platina. Liderados por Solano Lopes, o Paraguai, nacionalista e militarista, defrontou-se com a Tríplice Aliança, formada por Brasil Argentina e Uruguai, resultando no massacre das forças políticas paraguaias e na total destruição do país (ASSIS, 2009, p. 72).

Paulista (PRP), marcando a adesão dos cafeicultores do Oeste Paulista à causa. (ASSIS, 2009, p. 73)

Ocorre um surto modernizador neste mesmo período, marcando o início da industrialização do Brasil e o crescimento dos setores médios urbanos, uma mudança social. Fatores como: o desenvolvimento da lavoura cafeeira no Oeste Paulista, a obsolência do regime escravista – e a conseqüente extinção pela lei Eusébio de Queiroz, em 1850 – que ocasionou também a transição para o trabalho livre, caracterizam esse período. Assis afirma “que a articulação entre setores civis e militares, com destaque para o PRP e o Exército, permitiu a proclamação da República, em 15 de novembro de 1889” (2009, p. 73).

As transições por que passaram o Brasil durante este período também marcam a história da música no país e em Goiás, uma vez que, possibilitaram um desenvolvimento mais regionalizado devido aos planos de expansão e à nova política econômica e que transformam as características da atividade musical. A transição do regime escravista – que tem como marco a mão de obra de músicos escravos nas grandes fazendas – para características paulatinas de trabalho livre, trazem uma nova perspectiva para os músicos.

O desenvolvimento da cafeicultura no Sudeste empurrou a fronteira agrícola para o sul de Goiás, que ocupava a função de abastecer os mercados internos. A nova estrutura comercial em definição permite uma conjuntura favorável para que se estendam os trilhos de ferro da ferrovia até Goiás. Paralelamente, o fortalecimento da economia regional possibilita o fortalecimento das elites para que o poder político seja reconfigurado, estruturando os partidos Liberal e Conservador (1878 e 1882). Eis aí um importante elemento de fortalecimento da cultura musical na região Centro-Oeste, uma nova configuração de poder e novas características de desenvolvimento cultural.

Estando os partidos ligados às oligarquias, começa o período de hegemonia das principais famílias: os Fleury, os Bulhões e os Caiado, respectivamente. O período das oligarquias constitui um fator determinante para a música, uma vez que tais famílias são responsáveis pelo implemento de diversas atividades culturais e, mesmo para o momento presente, possíveis detentoras de arquivos musicais, utilizados por musicólogos e historiadores da cultura no Estado de Goiás.

A necessidade de reestruturação das forças de trabalho, tendo em vista a mudança do regime escravista para o trabalho livre, se dá em função do desenvolvimento das forças capitalistas. Assis afirma que, “em Goiás, a campanha abolicionista foi encampada pelos liberais, com destaque para [...] Félix de Bulhões, [...] autor do Hino Abolicionista Goiano” (2009, p. 77). A campanha a favor do abolicionismo mobilizou setores da sociedade goiana,

surgindo as sociedades emancipatórias, se unindo após a morte de seu principal representante e formando a Confederação Abolicionista Félix de Bulhões. A lei Áurea libertou em Goiás menos de 4.000 escravos, não se preocupando em promover a integração do negro, que, segundo Assis, engrossou “as fileiras da pobreza e da exclusão social” (2009, p. 78). O principal interesse dos partidos, que se apropriavam de causas como a da bandeira abolicionista, era consolidar a autonomia das províncias através do ideal Federalista. Negros e mulatos ingressariam nas fileiras militares, como comprovam documentos existentes sobre a música no Museu das Bandeiras (será melhor relacionado no capítulo três).

No início do Período Republicano, surgem divergências entre os líderes do golpe que proclamou a República: o Exército brasileiro e os cafeicultores de São Paulo, com os militares defendendo a implantação de uma República autoritária e os cafeicultores favoráveis a um regime liberal federativo, garantiria a autonomia das províncias. Como resultado de tais divergências, originaram-se diversos embates políticos como: as revoltas da Armada e a Revolução Federalista e, em Goiás, diversos embates entre as elites locais e crises políticas como a da república da Espada.

Com a implantação da forma federativa de Estado, houve maior espaço para o poder estadual moderador. As oligarquias em ascensão firmaram alianças com os coronéis no âmbito dos municípios, sendo que, à esfera federal restava a possibilidade de intervir na política estadual, se necessário. Surge, como fenômeno característico do período, o coronelismo de caráter sócio-político, com o regime latifundiário e os currais eleitorais (voto de cabresto⁸), garantindo os interesses e fortalecendo o poder dos chamados coronéis. Segue, assim, o domínio das oligarquias, com disputas pelo poder nas diversas regiões do Estado, sempre articulando politicamente o poderio dos coronéis e das oligarquias estaduais, dos partidos políticos e das forças militares, a saber, Polícia e Exército (ASSIS, 2009).

Curiosamente, as primeiras manifestações sobre bandas de música na Cidade de Goiás, surgem na segunda metade do século XIX, quando tais forças militares têm inserção nas disputas políticas. Neste período, Polícia e Exército são reconhecidos também como forças propulsoras para se validar ou contrapor determinadas lideranças e atuam ostensivamente na área cultural através de suas bandas de música.

Advindos das diversas contendas entre forças das esferas de poder, houveram vários movimentos contestatórios em Goiás, sendo os mais famosos o episódio em São José do Duro, atual Dianópolis, o de Calamita dos Anjos, às margens do Rio do Peixe, a Coluna

⁸ Os eleitores eram coagidos a votar nos candidatos apontados pelos coronéis (ASSIS, 2009, p. 87).

Caiado e a Questão do Judiciário (ASSIS, 2009). As disputas políticas de cunho oligárquico, isto é, que eram motivadas pelos ideais políticos das famílias que revezavam no poder, tinham entre seus representantes músicos de bandas ou de retretas que defendias tais ideais e os representavam através das práticas coletivas das bandas de música? Em tais circunstâncias, as forças militares e suas bandas de música seriam vozes socioculturais a serem consideradas neste emaranhado de interesses?

Assis ainda observa:

As crises políticas assistidas em Goiás nos momentos finais da República Velha guardam relação com as transformações sociais e econômicas verificadas na região. A chegada em Goiás da ferrovia, em 1913, constituiu o principal elemento propulsor da modernização econômica da região, promovendo transformações também na esfera social e ideológica. (ASSIS, 2009, p. 99)

A transição de Goiás para uma sociedade industrializada foi lenta e se deu em boa parte em função da chegada do trilho de ferro no sul do Estado, graças ao domínio do comércio pelas cidades do Triângulo Mineiro. As relações políticas se modificam graças ao fortalecimento da atividade agrícola (agricultura e pecuária), em detrimento das relações de trabalho, onde prevalecem os não assalariados. No plano nacional, a união dos coronéis dissidentes à Aliança liberal resulta na Revolução de 30⁹.

A partir deste momento, configura-se novamente uma transformação nas forças políticas que irá influenciar as práticas musicais e, conseqüentemente, as bandas de música militares. Os ideais que serão aqui expostos fazem parte de um período de transição social, político e cultural que marcarão o período de transferência da capital e suas idiossincrasias.

A Revolução de 30, no plano nacional, traz para o cenário político a figura de Getúlio Vargas e uma série de modificações para que se estabelecesse uma nova conjuntura sócio-política. A conquista de diversos direitos políticos e trabalhistas, como os votos feminino e secreto e a criação da legislação trabalhista, fazem frente aos jogos de interesse administrados por Getúlio, legítimo representante de oligarquias dissidentes e dos velhos coronéis em articulação com os setores militares e classes médias urbanas.

Nesta conjuntura, o Estado torna-se um agente do desenvolvimento e do progresso e, principalmente, passa a intervir na esfera econômica. Como traços marcantes, o governo de Getúlio traz o nacionalismo e o autoritarismo, materializando-se com a “Marcha para o Oeste” e com as preocupações do Governo Federal em controlar efetivamente o território. Os

⁹ Movimento político contestatório que fortaleceu e possibilitou a ascensão ao poder do coronel Pedro Ludovico Teixeira (ASSIS, 2009, p. 104).

planos nacionalistas expressavam, em concordância com o pensamento capitalista ascendente, a necessidade de expansão do sistema econômico nacional.

As bandas de música passam por uma nova fase de representação, atuando em atividades diversas na sociedade e transpondo para o meio do povo tanto os ideais políticos como assimilando as especificidades das manifestações musicais populares. É nesta fase de transição onde as bandas de música comporão, na Cidade de Goiás, várias narrativas sobre os laços entre a música e a sociedade vilaboense, representando os anseios e angústia do povo com a transferência da capital.

Os reflexos no Estado de Goiás desta nova etapa desenvolvimentista por que passava o país, foram uma integração econômica efetiva e um fortalecimento político e social com a deposição das antigas oligarquias. A estrada de ferro tem fundamental importância neste desenvolvimento, consolidando os novos eixos comerciais que, aliado à criação das colônias agrícolas, possibilitava uma redistribuição populacional e uma inédita expansão comercial. Os planos governistas para a expansão comercial visavam a exploração da região amazônica pela Fundação Brasil Central, que inicia o processo com a primeira expedição: a Expedição Roncador-Xingu dos irmãos Villas-Boas (ASSIS, 2009).

A consolidação de novos paradigmas no desenvolvimento comercial afetou diretamente o desempenho das atividades musicais coletivas, uma vez que proporcionou também a influência musical entre centros antes isolados e possibilitou facilidades de comunicação e de comércio de instrumentos musicais. Os discursos progressista e de integração nacional ganhavam espaço, debelando o isolamento e estagnação. Estabeleceram-se novas disputas, pois além dos embates políticos, passaram a ser travadas lutas simbólicas. As disputas políticas que se estabeleceram, se firmaram com articulações entre os principais expoentes da Revolução de 30, dando origem a novos partidos políticos. Com o estabelecimento do poder de Pedro Ludovico, através do golpe do Estado Novo, resultado de alianças políticas, veio confirmar o apoio de Getúlio, possibilitando uma sintonia que fortaleceu o projeto de Ludovico: a construção da nova capital.

Desde o período colonial, vários dirigentes políticos - Conde dos Arcos (1749-1754), Miguel Lino de Moraes (1827-1831), Couto Magalhães (1863-1864) e Rodolfo Gustavo da Paixão (1890-1891) (ASSIS, 2009, p. 110) - tentaram transferir a capital da antiga Vila Boa para outro local, alegando, dentre outras razões, a precariedade da situação geográfica da cidade, a dificuldade de acesso e a insalubridade do clima. Segundo Assis, “a oposição da população instalada na antiga capital e os grandes gastos necessários para a efetivação da medida foram razões que inviabilizaram, naqueles momentos, a transferência da

capital” (2009, p. 110). Entretanto, como principal plataforma política de Pedro Ludovico, a nova capital representava a integração econômica e a mudança política, em contraposição à oposição por parte das antigas oligarquias, que tentaram mobilizar a opinião pública.

A transferência da capital, para Getúlio Vargas e Pedro Ludovico, consistia em uma mudança significativa em três campos distintos: político, com a derrocada da oligarquia Caiado; econômico, com a inserção de Goiás no sistema produtivo nacional e o plano de interiorização e ocupação; e simbólico, uma vez que foi considerada o grande símbolo da Marcha para o Oeste (ASSIS, 2009).

Com a nomeação, em 1932, da comissão que escolheria o local do novo centro político, sendo a cidade de Campinas a vencedora da disputa, em 24 de outubro de 1933 foi lançada a Pedra Fundamental de Goiânia. Através de empréstimos, vendas de lotes e da ajuda do Governo Federal, foi possível iniciar as obras nas terras que foram conseguidas através de compra e doação. O jornal *O Social* realizou um concurso para a escolha do nome, sendo Goiânia o escolhido. Houve um afluxo de trabalhadores de todas as regiões do país, criando o município oficialmente em 1935.

Assis faz a seguinte narrativa:

A falta de verba impôs um ritmo lento às obras e as constantes greves demonstram as péssimas condições a que estavam submetidos os operários engajados na construção do novo centro político [...] Na cidade de Goiás, crescia a oposição às medidas de Pedro Ludovico, que não hesitou em utilizar medidas de força para garantir seu intento (ASSIS, 2009, p. 111).

Através do Decreto nº 1.816, de 23 de março de 1937, foi transferida definitivamente a capital para Goiânia, significando, segundo Assis, “a vitória do ideal mudancista e a consolidação de Pedro Ludovico no poder em Goiás” (2009, p. 112).

A inauguração oficial da nova capital ocorre somente em 1942. A antiga capital, Cidade de Goiás, com seus mais de 200 anos de história, passa a fazer parte fundamental da memória do povo goiano, cedendo lugar a uma nova capital, Goiânia, que já no Batismo Cultural, contava com quase o dobro do contingente populacional da antiga Vila Boa. Assis ainda afirma: “Goiânia contava com população superior a 15.000 habitantes, enquanto a cidade de Goiás contava com pouco mais de 8.000 habitantes” (2009, p. 113).

Com a efetivação da transferência da capital, começa uma nova história das bandas de música e da cultura musical não só em Goiânia, mas no Estado de Goiás. Porém, é preciso refletir sobre as práticas das bandas de música na antiga capital, suas determinantes,

influências e o que ficou por ser dito sobre o sentimento goiano para com as bandas de música militares e suas práticas neste período.

1.2 As mudanças governistas e a realidade social

Antes complementando as informações sobre o quadro político, este subitem busca contrapor as visões mais comumente encontradas (ligadas ao pioneirismo) e objetiva trazer uma nova leitura que ora se faz vertical, ora horizontal, buscando sempre contrapor o que pode ser verificado na historiografia musical e contribuir para entender a dinâmica polifônica e intertextual trazidas pelas partes do texto e consideradas finalmente como um todo.

Para Bakhtin, a leitura se faz não antagonicamente e sim de forma complementar: “é a própria vida apresentada com os elementos característicos de representação” (2010, p. 06). É na representação de elementos sociais através das bandas de música e suas atividades junto à sociedade onde se encontram os elementos de reafirmação cultural do povo. De certa forma, o surgimento das bandas de música e as características sociais e políticas fazem com que se entenda a forte identificação do povo vilaboense com as práticas coletivas das bandas. É neste sentido que a análise histórico-social caminhará, buscando identificar os elementos sociais, políticos e culturais e estabelecer o diálogo característico da teoria bakhtiniana.

Foram inúmeros os fatores que influenciaram as mudanças na sociedade goiana do século XIX e início do século XX. Os fatores políticos e econômicos determinaram a maior parte das mudanças verificadas. Porém, pode-se constatar que, de fato, tais mudanças ocorreram paulatinamente no âmbito social e que, algumas mudanças políticas não chegaram a interferir no *modus vivendi* da maioria dos goianos. Basta constatar que para a maioria do povo goiano, a situação em que se configurava a sociedade à época da Independência do Brasil, não foi alterada significativamente devido às diversas características que impediam a participação efetiva do povo no quadro político e econômico (ASSIS, 2009, p. 56). Importante considerar também que era quase inexistente a comunhão social igualitária de benefícios, devido às imensas diferenças entre as classes. Pode-se conferir que, até a metade do século XIX, quando já eram registradas atividades de bandas de música militares em diversos centros urbanos do país, na Cidade Goiás, de fato, não existem registros que apontem efetivamente para a existência de uma banda de música militar atuando, de acordo com o modelo de banda de harmonia de Binder, seja criada ou designada a atuar.

Dentre os principais fatores que caracterizaram a sociedade goiana do século XIX, podemos relembrar alguns importantes elementos que definiram o primeiro período da

narrativa política, o final do Período Colonial ou a fase pré-Império, como a ruralização da sociedade, isolamento geográfico, restrito mercado local, entre outros. A crise do sistema escravista conseguiu mudanças importantes, porém lentas, vindo alcançar seus objetivos somente no final da segunda metade do século XX. As disputas pelo poder baseadas nas mudanças de ideário definiam situações de organização da sociedade no âmbito das leis ou organizações político-partidárias, porém, não implicavam de fato em mudanças efetivas no modo de vida da maior parte da população, de acordo com o exposto no subitem anterior.

A riqueza do período do ouro proporcionou uma ocupação e um crescimento ímpar para a região, porém, esta riqueza jamais foi igualmente distribuída entre os habitantes da Cidade de Goiás. Na área cultural, acredito que o crescimento de igrejas, a ocupação de terras e a criação de fazendas onde se mantinham bandas de música tenham contribuído significativamente para o estabelecimento de uma cultura musical coletiva com características ainda distantes da brasilidade, mais ligadas às manifestações da corte e às características europeias de manifestação cultural. Porém, após este período, com as características de ruralização e atividades de subsistência, tenham persistido somente atividades musicais coletivas nas igrejas e pequenos centros de ensino da Cidade de Goiás, sejam pequenos grupos de música de câmara ou atividades de música nos seios das famílias vilaboenses mais tradicionais.

Outro fator importante, urgente no âmbito nacional, mas que ainda não havia atingido de fato a sociedade goiana era a construção de uma identidade nacional. Segundo Assis:

Mais significativa ainda era a necessidade de construir a identidade nacional, a noção de brasilidade capaz de superar as grandes disparidades regionais e garantir a unidade do Estado recém-formado [...] Inexistia, naquela época, a figura do brasileiro. Havia, quase em oposição, a imagem do gaúcho, do paulista, do baiano, do pernambucano, do goiano... As realidades regionais sobrepujavam a ideia de uma nação brasileira (ASSIS, 2009, p. 55).

Neste sentido, ainda é nos seios das famílias que se pode identificar elementos de goianidade. A maneira como os goianos interpretavam o repertório musical estrangeiro (*polkas*, *mazurcas*, etc.), ainda fortemente ligada a uma concepção musical europeia, híbrida e ligada à melancolia e saudosismo das manifestações rurais, cujas características são apontadas por Assis (2010, p. 55).

Socialmente, o quadro é desolador porque as disputas pelo poder e o sistema de organização fazia com que o bem-estar do povo estivesse em último plano a ser considerado para que se houvesse uma reforma social efetiva. Tanto que Assis aponta:

Para os negros permanece a escravidão. Para as massas livres, porém miseráveis, perdura a indigência e a opressão, já que continuam desprovidos do direito de participação política e submetidos ao jugo dos proprietários de terra e escravos. A implantação do voto censitário representou a garantia da hegemonia das classes abastadas e a exclusão das massas populares da condição de cidadãos. O povo será apenas objeto da ação do Estado, mas não sujeito ativo do processo político (ASSIS, 2009, p. 56)

De início, a outorga da Constituição de 1824, a forma unitária de Estado e o oficialismo político, reestruturaram politicamente o Brasil, mas o povo continuou sendo massa de manobra no sistema, refém dos interesses das elites locais que brigavam para assumir ou manter o poder. As diversas Revoltas Regenciais que eclodiram nas províncias (Cabanagem, Balaiada, Sabinada e Farroupilha) eram manobras idealistas que revelavam as crises políticas e não conferiam mudança na situação social, o povo continuava relegado ao esquecimento e a desolação.

O lento processo de industrialização não satisfazia as necessidades e anseios da população, que permanecia cultivando atividades de subsistência, e os anseios políticos de autonomia não alteravam a situação social, uma vez que o povo apenas deixava de ser massa de manobra dos portugueses para passar a ser das lideranças locais. Na Cidade de Goiás, as diversas tentativas de mudança do centro político, que começaram com Miguel Lino de Moraes, em 1830, e culminaram com o intento bem sucedido de Getúlio Vargas, em 1937, trouxeram enorme descontentamento por parte da população local (observação a ser complementada por narrativas presentes no capítulo três da presente pesquisa).

O processo de transição entre o período do ouro e a ruralização em Goiás foi extremamente difícil para a população, e a situação social infelizmente não mudou significativamente, considerando as afirmações de Assis:

A maior parte da população das minas vivia sob condições de extrema penúria e a carência de gêneros alimentícios fez da fome uma constante na região. Riqueza e pobreza coexistiam conflituosamente e sobre todos pairava a imagem onipotente do Estado metropolitano, a todos fiscalizando e vigiando, garantindo a fúria arrecadadora do fisco (ASSIS, 2009, p. 60)

Porém, existiam investimentos quando do período do ouro e, mesmo que não beneficiassem diretamente a maior parte do povo, geravam um movimento necessário para a

sobrevivência da Capitania. Com o fim do ciclo do ouro em Goiás, acontece o esvaziamento. Arraiais são abandonados, a população migra e os habitantes que permanecem encaminham-se para o campo.

A maior parte da população começou a ganhar vez e voz no processo democrático em Goiás apenas na segunda metade do século XIX. Vários fatores políticos contribuíram para que as mudanças sociais se efetivassem, mas em uma cadência lenta e sofrível para o povo que, inserido no processo político, não tinha acesso às informações necessárias para agir ativamente, considerando-se o que acontecia nos grandes centros urbanos brasileiros.

O quadro de atraso e indolência do povo se efetivava em relação ao que acontecia nos grandes centros, pois o povo goiano mantinha um modo de vida que obedecia às dinâmicas locais. Carentes de investimentos em várias áreas como saúde e educação, o povo se via refém de uma difícil situação, onde não era enxergado pela elite como sujeito ativo do processo político, mas continuava alienado e sendo utilizado como mão de obra, de acordo com o que convinha aos interesses dos grupos que revezavam no poder, bem como, enfrentando problemas para manter suas necessidades básicas com atividades de subsistência no meio rural.

Para as atividades das bandas de música, todo este lento processo por que passou o povo durante a maior parte do século XIX somente tornaria possível as práticas musicais coletivas das bandas na Cidade de Goiás no final do século XIX e início do século XX. Porém, o povo goiano musical por natureza, como afirmado por Mendonça (1981) e Borges (1998), era talentoso e carente de se expressar musicalmente.

1.3 Cultura: os fenômenos musicais no Brasil e suas reverberações em solo goiano

Confiro, nesta seção da dissertação, algumas características culturais da sociedade vilaboense apontadas por diversos historiadores. Tais historiadores, ainda imbuídos do sentimento pioneirista, destacaram algumas das principais conquistas na área social, salientando a educação do povo goiano e os inúmeros talentos para desenvolver atividades nas várias áreas da cultura, como o teatro, a música, a literatura ou as artes plásticas.

No campo das ideias, a vida cultural em Goiás teve importantes expressões. A fundação, em 1830, no arraial de Meiaponte do primeiro jornal goiano, *A Matutina Meiapontense*, que circulou até 1834, veiculava ideias de cunho liberal-iluminista, defendendo o respeito à constituição e às instituições, “foram 526 edições publicadas, informando a respeito dos principais acontecimentos no país e na província” (ASSIS, 2009, p.

68). Através dos meios de comunicação local, não só *A Matutina*, mas outros citados adiante, as atividades musicais nas igrejas e praças da Cidade de Goiás ganharam maior abrangência, divulgando atividades de ensino, vendas de instrumentos musicais, saraus e outras apresentações musicais.

No campo das artes, mais especificamente, destacou-se José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874), natural de Meiaponte. Pintor e escultor que trabalhou, principalmente, em Vila Boa, com seus santos de influência barroco colonial. Suas obras estão reunidas no Museu da Boa Morte na Cidade de Goiás. Destaco aqui alguns fatos e personalidades importantes no campo da cultura e das ideias, como exemplos culturais. Porém, para além dos citados, pode-se verificar inúmeros outros periódicos (*Correio Oficial*, *Tribuna Livre* e outros) e personalidades (Silva e Souza, Hugo de Carvalho Ramos, Henrique Pinto, Félix de Bulhões), que se fizeram notar em publicações e manifestações artísticas importantes não só para a Cidade de Goiás, mas para o Estado de Goiás.

Alguns intelectuais goianos merecem ser citados por deixarem obras que são verdadeiros testemunhos sobre o funcionamento e desenvolvimento da sociedade goiana do período. Entre eles, José Martins Pereira de Alencastre (1861-1862), escreveu *Anais da Província de Goiás*; José Vieira Couto de Magalhães (1863-1864), legou-nos a obra *Primeira Viagem ao Araguaia* (1863); e o Comandante das Armas Raymundo Jose da Cunha Matos, português que escreveu *Chorografia Histórica de Goiás* (1823). Interessa-me nessas obras a revisão de conceitos e o entendimento do modo de vida do goiano, as relações estabelecidas entre a sociedade, suas representações culturais e as relações estabelecidas na diversas esferas de poder. Outras obras sobre o mesmo assunto foram relacionadas na bibliografia geral, porém, as aqui apontadas são as que fornecem maior riqueza de detalhes sobre o tema abordado.

Sobre as instituições de ensino, só em 1846 nasceria o Liceu de Goiás e em 1882 a Escola Normal de Goiás, funcionando precariamente. A formação cultural dos filhos da elite local se fazia nos centros considerados mais avançados como São Paulo, na escola de direito do Largo do São Francisco, e Rio de Janeiro, na Escola Militar de Engenharia (ASSIS, 2009). Considero ser possível, a partir de tais constatações, fazer um apanhado das várias instituições que funcionaram na Cidade de Goiás do período, através de publicações sobre a história da instrução pública em Goiás. Registro apenas alguns marcos, que considero fundamentais ou imprescindíveis de ser registrados como importantes para o campo das artes ou das ideias.

Dentre os vários gêneros musicais estrangeiros e nacionais existentes e das diversas formações identificadas, interessam para o presente trabalho, os ligados mais

estritamente à história da música popular brasileira. As expressões da sociedade através da música instrumental urbana, de conjuntos de músicos que faziam parte da memória social, estando presentes nas diversas ocasiões festivas oficiais, religiosas ou profanas, pois dialogam diretamente com a caracterização de Tinhorão sobre o tipo de manifestação artística que compõem as bandas de música.

Para o estudo da música no Brasil, esta pesquisa parte da classificação do objeto de estudo, as bandas de música militares, portanto, considero o contexto que influenciou mais diretamente a composição dos grupamentos e o repertório popular do qual as bandas faziam uso em suas apresentações públicas e sociais mais frequentemente: o contexto da música popular urbana brasileira. Utilizo a historiografia da música popular brasileira para que seja possível construir um suporte analítico em relação às práticas das bandas de música militares. Aponto, assim, alguns marcos relevantes em relação à história do Brasil e de Goiás no campo da cultura musical e os relaciono às atividades regionais, na medida em que fornecem elementos para a análise sociológica.

José Ramos Tinhorão, no subcapítulo intitulado *Os Poetas Românticos e a Canção Seresteira* de seu livro *História Social da Música Popular Brasileira* (1998), discorre sobre a música vocal brasileira e fornece elementos importantes para a compreensão de manifestações populares da música no Brasil no século XIX. Ao descrever e analisar o que chama de: a evolução do processo sociocultural brasileiro no âmbito das camadas urbanas, Tinhorão destaca “a busca de uma pretendida identidade nacional” (p. 129), após o período colonial.

O autor afirma:

No plano da nascente música popular urbana dirigida a camadas sociais mais amplas, que começavam a formar-se, esse movimento de interesse romântico dos eruditos pelas manifestações consideradas “do povo” iria resultar no aparecimento da modinha seresteira, o que se daria através do casamento da linguagem rebuscada dos grandes poetas, nas letras, com a sonoridade mestiça dos choros que traduziam para as camadas médias os novos ritmos dançantes importados pela Europa, na música (TINHORÃO, 1998, p. 129).

É efetivamente da parceria existente entre poetas e músicos do choro que surge a modinha tipicamente brasileira, formas e ritmos musicais populares ressignificados pela classe média urbana, sobretudo, no Rio de Janeiro. Tinhorão contextualiza aqui ao gênero chamado modinha, porém, se referindo a uma ressignificação chamada modinha seresteira¹⁰.

¹⁰ Para acompanhar a trajetória da modinha em Goiás, ler *A Modinha em Vila Boa de Goiás* de Maria Augusta C. de S. Rodrigues (1982).

Como fator significativo deste período, ocorre também a adoção do piano no Brasil¹¹, como instrumento acompanhador predileto da classe média, que se populariza de acordo com as modificações ocorridas na divisão das classes sociais brasileiras durante todo o século XIX e início do séc. XX e com o surgimento dos pianeiros¹² (TINHORÃO, 1998, p. 130). Alguns acontecimentos também influenciam não somente a música vocal, mas a música instrumental do Período Imperial brasileiro, como a criação das sociedades recreativas e o crescimento das editoras musicais, possibilitando uma comunicação efetiva entre os artistas da época e a reprodução e divulgação de obras emblemáticas do período (TINHORÃO, 1998).

No âmbito da música popular instrumental, oriundo da Bahia e do Rio de Janeiro, surge um importante fenômeno cujas raízes remontam ao séc. XVI, ainda com os jesuítas: a música de barbeiros. Possivelmente ligada aos grupos de charamelleyros, constitui um marco para a história da música popular do Período Imperial, em especial das bandas de música, pois os grupos de barbeiros se tornam uma referência musical popular em um período onde o Brasil encontra-se em transição entre uma cultura fortemente influenciada pelos colonizadores, para uma diversificação cultural característica, que, segundo Tinhorão (1998), ganhará novo significado histórico na formação de grupos de choro e rodas de samba (Rio de Janeiro) e de bandas de música militares (Bahia).

A música de barbeiros também demonstrará a influência da espontaneidade popular das classes mais desfavorecidas da sociedade, uma vez que os barbeiros (em sua maioria pretos e pardos, faziam a barba, aparavam cabelos, arrancavam dentes e aplicavam sanguessugas), em seu tempo vago, cultivavam a atividade musical. Tinhorão salienta que os barbeiros produziam

um tipo de música alheia a qualquer preocupação de funcionalidade, o que valia dizer gratuita e em nível de gosto puramente estético, porém em um estilo de tocar muito mais próximo dos padrões de cultura popular já nacionalizados em relação aos modelos musicais das elites, ligados pela origem a uma tradição europeia herdeira das formas musicais vindas da Idade Média (1998, p. 159 e 161).

¹¹ Tal fato reverberará em Goiás com a criação de uma importante escola de pianistas, dos quais a pesquisadora Belkiss Spencièri Carneiro de Mendonça se tornará uma emblemática figura.

¹² Pianista popular que ganhava a vida tocando em cinemas, festas familiares, bailes, casamentos, batizados, festas de aniversário, agremiações musicais (ranchos, sociedades dançantes e etc.) e lojas de música. O termo "pianeiro" muitas vezes era pejorativo (vindo dos meios eruditos), pois muitos desses instrumentistas não liam partituras, embora improvisassem e demonstrassem técnica (nem sempre aquela ensinada nos conservatórios). Os "pianeiros" cumpriam um papel social importante, pois, além de animar a maioria das festas sociais da época, também ditavam, de certa maneira, os sucessos musicais daquele tempo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Em: <http://www.dicionariompb.com.br/pianeiro/dados-artisticos>, Acessado em 19/11/2012. Às 18h55min.

É do importante fenômeno da música de barbeiros que, segundo Tinhorão, surgirá parte importante dos grupos musicais civis e militares no Brasil. Este tipo de formação instrumental terá grande influência na formação musical de grupos de choro e músicos de banda de diversas instituições. Essas características do plano cultural no campo da música brasileira terão suas implicações nas atividades musicais desenvolvidas em solo goiano.

Como fato curioso e ainda pouco investigado, destaco também a criação da *Edição Goyana* que, de acordo com Mendonça, constituiu um movimento idealizado por Edilberto Santana, sendo realizado “com o fito de imprimir e divulgar obras musicais de autores goianos [...] Essa edição foi realizada pelos Irmãos Vitale em 1930...” (MENDONÇA, 1981, p. 39). Tal dado constitui um dos poucos registros sobre movimentos de divulgação e impressão de músicas citados na bibliografia sobre música na antiga capital, Cidade de Goiás. Sobre a *Edição Goyana*, encontrei na FECIGO/Fundação Frei Dorvi, um documento que não consta da bibliografia sobre música em Goiás (Anexos XXXII a XXXIII) e que vincula o mentor da *Edição Goyana*, Edilberto Sant’Anna, à prefeitura da cidade de Goiás, com o seguinte conteúdo:

Exmo. Snr. Cel. Prefeito Municipal desta Cidade.

Saudações respeitosas.

A Edição Goyana, creada nesta Capital para o fim da difusão das músicas dos inteligentes com[po]sitores do nosso Estado, bem como o de propaganda de nossas possibilidades intellectuaes e [e] das riquezas com que se revestem o nosso solo e sub-solo e cujos resultados já se tem feito sentir pelo interior do nosso grande Brasil e mesmo no estrangeiro – achando-se no momento, a mingua de recursos para solver os seus grandes compromissos assumidos com as duas firmas de S. Paulo, Srs. E. Mangione e Irmãos Vitale, com as impressões de suas músicas – vem respeitosamente solicitar a V. Excia. que se digne de, pela verba de propaganda de que é dotada essa Prefeitura, conceder-lhe um auxílio, á critério de V. Excia, afim de suavizar a alta responsabilidade que acarreta na pessoa de seu editor.

Confiado no altruísmo de vosso espírito patriótico e conhecidamente progressista, na pessoa de seu editor, a Edição Goyana se subscreve antecipando-vos os seus melhores agradecimentos.

Goiaz, 22 de julho de 1936.

Pela Edição Goyana,

Edilberto de Sant’Anna

(Transcrição de documento FECIGO, conforme Anexo XXXIII)

Ao que parece, devido a gastos com a importação de material de impressão, o diretor da instituição pede ao prefeito auxílio em verba específica da prefeitura a título de propaganda, para quitar as dívidas com os fornecedores de São Paulo. Dois itens do referido documentos são importantes de ser destacados para o presente trabalho: o primeiro é o fato de o prefeito da Cidade de Goiás ser intitulado pelo músico como coronel (Cel.), não se sabe se era militar ou se o seu título era uma inferência comum às autoridades não militares da cidade

à época; outro item importante constitui a caracterização do prefeito como sendo de espírito patriótico e progressista o que, no entendimento do autor do documento, poderia contribuir para que sua solicitação fosse atendida, aliviando os altos encargos da editora musical. Conforme pode ser verificado nos documentos (Anexos XXXIV a XXXVI), a solicitação do Sr. Sant'Anna logrou êxito, tendo passado por vistas, com parecer favorável por parte do Sr. Augusto Fleury e, pela conclusão dos autos (Anexo XXXVI), o solicitante recebeu a quantia de 1:000\$000 (um conto de réis) para alívio da dívida da Editora Goyana.

Na literatura existente sobre a música em Goiás, pode-se encontrar vários elementos relacionando a sociedade goiana e o cultivo da música. Em seu livro *A música e o piano na sociedade goiana (1805-1972)*, de 1998, a professora Maria Helena Jayme Borges comenta que na antiga capital, Cidade de Goiás, havia uma vida musical intensa: “Os músicos ocupavam aí uma posição de destaque na sociedade. Eram requisitados para participar de todas as comemorações festivas, sempre cercados de carinho e de atenção especiais” (1998, p. 21-22).

Para exemplificar tal afirmativa, Borges transcreve um ofício enviado pelo Presidente da Província, João Bonifácio Gomes de Siqueira, para o Inspetor da Tesouraria da fazenda, em 1868, em resposta a um convite feito para assistir o ato da colocação do retrato do Imperador na sala das sessões da Tesouraria, onde o Presidente complementa: “será postada na frente do respectivo edifício uma Guarda de honra com bandeira e Música a fim de tornar mais solene e pomposo o Ato, como V. S. requisitou no final d'aquela seu ofício” (1998, p. 22).

O livro mais conhecido e usado hoje como ponto de partida para a história da música em Goiás é o livro *A Música em Goiás* (1981), da musicista Belkiss Spencièri Carneiro de Mendonça. Pode-se dizer que o trabalho de Mendonça (1981), juntamente com o de Rodrigues (1982), tornaram-se verdadeiros testemunhos da dedicação de profissionais que colocaram Goiás no mapa da produção histórico-musical brasileira, através de uma pesquisa que aponta importantes personagens considerados pioneiros do fazer musical em diversas cidades do Estado de Goiás, principalmente na Cidade de Goiás (Vila Boa) e em Pirenópolis (Meiaponte).

As contribuições de Mendonça cumprem com louvor o trabalho ao qual a autora se propôs como apontado em subitem intitulado “Explicação Necessária: Pela simplicidade da obra esperamos apenas que sirva de ponto de partida para pesquisas mais detalhadas e aprofundadas sobre os assuntos abordados” (1981. p. 08). Neste sentido, coloco aqui alguns dos pontos importantes do trabalho de Mendonça que dialogam diretamente com o tema desta

pesquisa, sem me ater a gêneros musicais ou práticas mais específicas, em um primeiro momento.

Partindo da biografia de alguns músicos e de narrativas históricas, Mendonça aponta as origens da música em Goiás, destacando figuras de vulto como o padre Manuel de Andrade Verneck¹³ e José Joaquim Pereira da Veiga¹⁴, de Vila Boa e Meiaponte, respectivamente. A pesquisadora também supõe, através das “informações obtidas, [...] serem esses dois vigários o embrião do cultivo da música nas duas cidades goianas” (MENDONÇA, 1981, p. 15).

Considero importante destacar, como parte da dinâmica do ensino e reprodução musical de então, a seguinte afirmação de Mendonça:

As famílias ali proporcionaram aos filhos a oportunidade de se dedicarem ao instrumento de sua preferência, formando, até há bem poucos anos, pequenos conjuntos instrumentais integrados por pais e filhos. [...] Verdadeiros embriões de conjuntos, orquestras e bandas musicais... (MENDONÇA, 1981, p. 15).

A pesquisadora também afirma: “quase todo o goiano [...] se esforçava para estudar também a música e executar um instrumento” (ARAÚJO *apud* MENDONÇA, 1981, p. 20). As afirmativas são gerais, dizem respeito às tradições familiares e encontra-se em passagens que discorrem sobre a música sacra na Cidade Goiás, tradicionalmente religiosa, não havendo ainda discussões ou afirmações sobre práticas específicas na música popular. Porém, ao discorrer sobre José do Patrocínio Marques Tocantins¹⁵, Mendonça diz que, entre outras atividades, “tocava todos os instrumentos de sopro, [...] foi professor de música de várias famílias goianas [também da Escola Normal], [...] e, em 1870, estava à frente da Banda Phil’harmonica [sic], a mais antiga que se tem notícia na cidade” (MENDONÇA, 1981, p. 26).

Falando sobre os usos e costumes do povo vilaboense na arte musical, Almeida nos fornece outras características do povo goiano com relação ao talento musical nato e cita personalidades em destaque à época, assim como das práticas de música em conjunto, destacando a presença da figura feminina:

de ordinário também conhecem música e tocam algum instrumento como piano, bandolim, flauta, violino, ou o violão que é comum nos serões, para acompanhamento da modinha.

¹³ Vigário da igreja de Vila Boa em 1757 (MENDONÇA, 1981, p. 15).

¹⁴ Vigário, natural de Meia Ponte (1772-1840), estudou e foi ordenado no Rio de Janeiro pelo bispo D. José Joaquim Justiniano Mascarenhas Castelo Branco (MENDONÇA, 1981, p. 15).

¹⁵ (1851-1891) Nasceu na Cidade de Goiás. Foi cantor, instrumentista e compositor (*ibid.*).

E, note-se bem, há bons musicistas em Goiás. No violino, entre outros, ouvimos melodias cheias de expressão sentimental e vida, tocadas por um verdadeiro artista. No piano, entre muitas outras jovens e senhoras que dominam o teclado, merece citação especial Maria Brandão, que poderia exibir-se com aplausos bem merecidos, no Rio, ou em São Paulo.

As bandas de música, em Goiás, sempre foram ótimas, sempre dispuseram de mestres consagrados, para dirigi-las. E nos tempos que se foram, a música sacra, da antiga e nacional, teve notável relevo em Goiás. As semanas santas eram celebradas com notável esplendor, e cantadas por coros a quatro vozes, sendo todos de música clássica. Tivemos ensejo de ouvir essas harmonias palestrinianas em 1895, e de tomar conhecimento do precioso arquivo musical do Cônego José Iria Serradourada, Vigário da Sé, e do Mons. Pedro Ribeiro da Silva, cultores da boa música sacra. (ALMEIDA, 1944, p. 29) [grifo meu].

Infere-se, no entanto, que o conceito de família ao qual Mendonça se refere em seu trabalho está ligado às famílias vilaboenses tradicionais ou às pessoas que compunham os núcleos familiares predominantemente da elite, muitas das quais obtinham formação educacional em renomadas instituições dos grandes centros brasileiros urbanos da época ou mesmo em escolas europeias. Um exemplo desta formação e do tipo de sociedade ao qual Mendonça se refere, pode ser dado pelo seguinte excerto de seu texto: “Seus habitantes [da Cidade de Goiás] cultivavam as artes, o latim e a retórica. O francês era a língua do bom-tom: todos a falavam em sociedade” (1981, p. 19).

Pode também ser demonstrado pelo trecho onde narra a notícia da Proclamação da República em Goiás, a 5 de dezembro de 1889. Citando o episódio narrado por Goiás do Couto, Mendonça registra: “Ante êsse espetáculo empolgante, delirante de civismo, de tamanha profundidade histórica, espontaneamente, foi entoado o hino francês, a gloriosa Marselhesa, num impressionante côro de milhares de vozes [?]”. Ao que Mendonça acrescenta: “a escolha da Marselhesa deve ter se dado por transmitir os ideais revolucionários de ‘Liberdade, Igualdade e Fraternidade’, tão divulgados naquela época” (COUTO *apud* MENDONÇA, 1981, p. 20).

Este componente social irá influenciar também a historiografia musical, pois esta característica na educação dos filhos das famílias abastadas terá como consequência, em diversas ocasiões, a tentativa de se reproduzir a cultura da côrte ou da elite dos grandes centros urbanos brasileiros de então (Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia), aqui em Goiás (Vila Boa e Meiaponte). Em minha leitura da obra de Mendonça (1981), percebo a negligência da figura popular, de uma referência a músicos que não faziam parte de famílias abastadas, os componentes de bandas de música que não compunham o paradigma da personalidade goiana bem letrada, mas que fazia parte dos conjuntos musicais como instrumentista, que aprendeu

música mesmo sem saber ler ou escrever e que teve a oportunidade de desenvolver seu dom com algum dos mestres citados nas biografias parciais da autora.

Da primeira biografia às demais que se sucedem no trabalho de Mendonça (1981), destacando as personalidades que se avultaram no desenvolvimento de atividades relacionadas à música em Goiás, pode-se inferir alguns elementos que compõem a cultura musical em transição na Cidade de Goiás dos períodos Colonial, Imperial e Regencial. Como Mendonça não menciona de forma ordenada as datas e não prioriza a cronologia de biografias ou acontecimentos musicais, farei um breve apanhado das principais atividades sobre a música em Goiás no século XIX.

A começar pela atividade de educação ou formação musical que se dava, em grande parte, entre os membros das famílias ou em aulas particulares dadas por personalidades destacadas no texto de Mendonça (José do Patrocínio Marques Tocantins, Joaquim Marques, etc.) às famílias vilaboenses, havendo a criação de núcleos de estudo musical, o que a autora nomina, por vezes, de “orquestra familiar” (MENDONÇA, 1981, p. 28), onde proliferavam os estudos musicais e parte das influências culturais. A criação de agremiações musicais era parte importante para a movimentação cultural da cidade, propiciando a articulação dos músicos e a colaboração para empreendimentos sociais de divulgação e apreciação musical em diversos meios. Assim, encontram-se em narrativas sobre a Cidade de Goiás alguns clubes como: “Clube Bellini”, “Club Caravana Smart” e o “Goiás-Clube” (MENDONÇA, 1981, p. 62-63 e 73). Tais clubes ou agremiações, através de programas lítero-musicais, contribuíram para a implementação das atividades artísticas na antiga Vila Boa.

Vários cinemas são encontrados durante a leitura do livro de Mendonça, entre eles, os cinemas Ideal, Iris, Luso-Brasileiro e Goyano. As atividades nos cinemas foram importantes na medida em que neles os grupos instrumentais que Mendonça chama de “orquestra” se originaram, para atuar em sonorizações de filmes e outras atividades musicais. Porém, devo salientar que as chamadas orquestras destes cinemas eram grupos instrumentais com características que os aproximavam mais de grupos de música de câmara que de uma orquestra propriamente dita e podem ter sido criados para substituir a participação das bandas de música, tidas nesta situação como sinônimos de atraso. Como pode-se conferir no seguinte exceto:

Os **films** focalizados tem sido muito apreciados pela sua cuidadosa escolha, concorrendo para a animação das sessões a irrepreensível orchestra que sobre a abalizada direcção da maestrina D. Nhanhan do Couto tem deliciado os **habitués**

do Luzo. A modificação feita pelo proprietário do Luzo, substituindo a banda policial pela actual orchestra, mereceu os applausos de todos aquellos que querem que a nossa terra acompanhe o progresso. Na verdade que bandas de musicas em Cinemas, só se vêem em Goyaz [sic.] (O Democrata 24/05/1917 *apud* MENDONÇA, 1981, p. 65, grifos da autora).

Quase todas as formações musicais chamadas de orquestra por Mendonça são híbridas na medida em que não constituem bandas de música ou orquestras, segundo se convencionou chamarem as formações orquestrais desde o séc. XIX. São formações musicais camerísticas que continham tanto instrumentos de corda quanto os sopros característicos das bandas de música e, às vezes, até piano. A própria autora faz ressalvas quando afirma que os “conjuntos orquestrais organizados, dos quais tivemos notícia, foram os acima relacionados. Improvisavam-se, entretanto, pequenos grupos, a fim de alegrar reuniões festivas, saraus e festas íntimas” (1981, p. 75).

Dos ambientes destinados oficialmente às apresentações artísticas na Cidade de Goiás, grande destaque deve ser dado ao famoso Teatro São Joaquim, tendo sido palco para a apresentação de várias peças teatrais. Pode-se conferir tais atividades na leitura do livro de Maria Helena Jayme Borges, *A Música e o Piano na Sociedade Goiana* (1998), onde encontramos exemplos na encenação de peças, como *O primo da Califórnia*, de Joaquim Manuel de Macedo (fevereiro de 1887), e narrativas sobre como eram os preparativos para tais apresentações (BORGES, 1998, p. 28-29). Tanto Borges, na referida passagem de seu livro, como Mendonça (1981, p. 59-61), afirmam haver acompanhamento musical em peças teatrais, operetas e pequenos dramas musicados, assim como apresentações musicais nos intervalos de outras encenações. Mendonça afirma:

Os dramas encenados no teatro S. Joaquim eram entremeados de música e também, nos intervalos, executavam-se valsas, tangos e shottishs [sic]. “O Fantasma Branco”, “Conde S. Germano”, “Terra Natal”, “O dote”, a opereta “Tim-tim por tim-tim”, e muitos outros espetáculos que eram cuidadosamente ensaiados (MENDONÇA, 1981, p. 61).

Mendonça também narra algumas particularidades sobre como eram improvisadas algumas funções de profissionais com “maquilador e cenarista” [sic], ocupadas por familiares como o próprio avô de Mendonça, não deixando de registrar que “os artistas, todos amadores, pertenciam às melhores famílias [de Vila Boa]”, exemplificando algumas famílias em seguida (MENDONÇA, 1981, p. 61). A característica de improvisação nas atividades artísticas constitui fato recorrente na obra da autora, podendo ser interpretado conforme as dificuldades para se realizar atividades artísticas, segundo o contexto social anteriormente levantado.

Vários gêneros musicais da música popular do séc. XIX são encontrados em *A Música em Goiás* (MENDONÇA, 1981). Podemos listar Valsas, Mazurkas, Lanceiros, Quadrilhas, Tangos, Dobrados, Modinhas, Sambas, Samba-Canção, Marcha, Fox-Trot, Marcha Fúnebre, Fox-Rumba, Shottishs e algumas operetas. Torna-se necessário registrar esses gêneros musicais, uma vez que são parte importante do repertório dos grupos instrumentais e podem demonstrar as influências musicais transformadas, que se deslocam, partindo de uma forte influência europeia à formação de alguns gêneros mais característicos da música brasileira, tornando-se híbridos à medida em que se mesclam as características europeias e as raízes da música popular brasileira.

É narrado em Mendonça, através das biografias apresentadas e das entrevistas com personalidades tradicionais cujos olhares acompanharam as transformações sócio históricas na Cidade de Goiás, a participação efetiva de vários músicos instrumentistas, que contribuíram com suas diversas especialidades para colorir a paisagem sonora da antiga capital. Dentre os diversos instrumentos musicais, podemos citar: clarineta, violino, flauta, trombone, bandolim, violão, cavaquinho, bombardino, baixo em mi bemol e tenor em si bemol, piano, violoncelo, contrabaixo, pistom, trompete, piano, saxofone e vozes (MENDONÇA, 1981). Podemos inferir também, através das mesmas narrativas que os instrumentistas, em sua grande maioria, tocavam vários instrumentos, seguindo uma tradição de educadores e formadores de conjuntos musicais que se estende até o presente momento, através das praticas de ensino coletivo nas bandas de música das escolas de ensino regular.

Sobre os conjuntos instrumentais, optei por dedicar todo o capítulo 2 ao assunto (subcapítulo 2.2 – Bandas de Música em Goiás), onde tratarei das várias formações instrumentais encontradas na Cidade de Goiás no século XIX. Tais grupos serão discriminados, de acordo com suas particularidades de formação instrumental e principais características na história da cidade e, à medida que a relação entre as narrativas bibliográficas e os documentos permitirem, serão feitas relações entre tais grupos e as bandas de música militares. Posso adiantar que foram vários e atenderam às mais diversas finalidades sociais e artísticas, possuindo características peculiares em suas formações e em suas relações históricas com o contexto sócio cultural.

Para além do cunho histórico, algumas definições gerais e conceitos sobre o entendimento do que seja uma banda de música precisam ser expostos. Sendo assim, concluo este capítulo e inicio a exposição geral sobre bandas de música antes de chegar à exposição sobre o objeto de estudo e suas particularidades históricas.

2 BANDAS DE MÚSICA MILITARES E CIVIS: O que são bandas de música afinal?

Para que se possa entender e definir o objeto da presente pesquisa, torna-se necessário conceituar o que vem a ser uma banda de música, o que por si só, não constitui tarefa simples. Tal conceituação pode partir de várias fontes de estudo: etimológica, técnico-instrumental, organizacional ou mesmo social. Procuo aqui, da melhor forma possível, abranger algumas das possibilidades mais abordadas na literatura específica existente sem, contudo, transformar o presente subitem em um compêndio sobre o tema.

Em seu livro, *Música Militar & Bandas Militares: origem e desenvolvimento* (2000), os autores Antônio Gonçalves Meira e Pedro Schirmer definem ou conceituam o que é uma banda militar. Etimologicamente, para estes autores, temos o seguinte conceito: “Banda é palavra de raiz germânica – *bandwa*, isto é, bandeira ou estandarte [...] Pelo italiano *banda* passou ao francês, ao português e a outras línguas latinas. Também ao inglês – *band*” (p. 33). Para os referidos autores, a origem do termo banda vem de termos estrangeiros que designavam os símbolos (bandeiras, estandartes) que representavam as tropas, assim como as bandas de música são utilizadas hoje para representar as corporações de que fazem parte, como Exército, Marinha, Aeronáutica, Polícias e Corpos de Bombeiros Militares. De tal definição, é importante notar a origem militar dos termos que foram largamente utilizados por outras bandas de música não militares.

Ainda para Meira & Schirmer, se referindo às origem dos símbolos militares, o termo banda:

No século XIV, já designa a tropa que forma sob um determinado estandarte ou uma bandeira própria, mais propriamente o vexilo, insígnia que se ostenta disposta em uma haste perpendicular ao mastro e que deve ter origem romana, onde foi própria da cavalaria, para depois, generalizar-se. (MEIRA & SCHIRMER, 2000, p. 33)

Sobre as origens italianas dos termos e a organização, com bases na análise etimológica, os autores apontam:

A tropa referida, liderada por um *condottiero* (palavra derivada de *condotta*, isto é, o pagamento dos seus integrantes), teve, no apogeu de sua atuação na Itália, dentre os seus mais destacados *condottieri*, Giovanni dalle Bande Nere (Giovanni das Bandas Negras, filho de Giovanni de Médici e Caterina Sforza, morto em decorrência de ferimentos em combate). (p. 33)

Curiosamente, no Brasil do século XIX, ainda pude acompanhar em Tinhorão e Binder a prática de pagamento dos músicos de maneira particular, diferente do que era feito

aos militares da tropa. Tanto Binder quanto Tinhorão se referem às particularidades do que chamam “pagar à música”. Este termo é comumente encontrado nos trabalhos destes historiadores e se referem à maneira como os oficiais das corporações pagavam o trabalho dos músicos, os quais nem sempre eram militares de ofício.

Ainda etimologicamente, Meira & Schirmer apontam os diversos empregos dos termos musicais nas corporações estrangeiras, de acordo com as designações em cada país:

Na Alemanha ficou a palavra *Kapelle*, curiosa permanência de “capela” e remontando aos músicos de igreja – “capelães-músicos”, “músicos de capela”, etc. lá os músicos militares foram chamados *Feljäger* (caçadores de montanha) ou *Schalmeier* (tocadores de *chalumeau*, a primitiva clarineta, mas por extensão, a própria banda militar – em português arcaico, a “charamela”). Mais tarde, pela predominância dos oboés (que precedem do *chalumeau*) nas *Kapellen*, chamávamos, na generalidade, *Oboisten*. Leve-se em conta que “banda”, “bando” e “bandeira” têm origem comum (*opus cit.*, p. 33).

Sobre a nomenclatura de origem estrangeira, também chamo a atenção para a tradução dos termos (*Schalmeier*, *chalumeau* ou *charamela*), que viria a designar os grupos de músicos chameleiros do início do século XIX. O termo chameleiros também é usado para se referir aos barbeiros, sendo que, o primeiro termo designa os músicos que tocavam charamela¹⁶ e o segundo as funções sociais que desempenhavam em seus ofícios. Normalmente, os chameleiros eram barbeiros que também tocavam charamela em seu tempo vago, em portas de igrejas e comemorações sociais diversas (TINHORÃO, 1997, p. 177). É preciso salientar que, apesar de serem designados comumente como chameleiros, os grupos de músicos compunham de outros instrumentos além das charamelas, recebendo esta alcunha devido à sonoridade estridente característica deste tipo de instrumento.

Assim, além da origem etimológica da palavra, os autores em questão citam as semelhanças entre a origem dos termos em diversas línguas e a ligação com as designações militares dos termos na prática ou nas teorias sobre a organologia dos diversos grupos de instrumentos na história das bandas de música civis e militares. Ressaltando assim, certa concordância em haver uma origem militar dos termos que designaram a nomenclatura banda.

Existe concordância entre a origem estrangeira dos termos que designam a banda de música entre Meira & Schirmer e Binder (2006) e a origem europeias das bandas de música militares no Brasil. Porém, para Tinhorão, a difusão das bandas de música militares no Brasil só teria sido possível através da incorporação dos músicos chameleiros/barbeiros que

¹⁶ Instrumento de sopro, cuja origem remonta ao aulos grego ou à tibia romana. Seu mecanismo de produção sonora deu origem a instrumentos de sopros utilizados em bandas e orquestras (oboés, clarinete e fagote). (N. A. com base em BORBA & GRAÇA, 1962, p. 305).

tocavam em portas de igreja, o que leva em consideração anedotas sociais sobre os bandos de músicos e a dificuldade em se conseguir mão de obra especializada para compor os quadros de músicos das bandas militares (TINHORÃO, 1997, p. 178). Binder, sobre o surgimento do termo banda no Brasil, afirma: “até onde nos foi possível examinar, somente na segunda década do século XIX é que alocação adjetiva banda de música passou a ser usada com frequência no Brasil” (2006, p. 26).

Para Nylton Gomes Batista, o conceito de banda de música está relacionado a um “grupo de músicos, na maioria homens, uniformizados e a tocar os mais variados instrumentos de sopro e de percussão, sob o comando do regente” (2010, p. 22). Ainda que genérico, tal conceito abrange o que se pode chamar de uma visão mais leiga sobre a banda, formulada por algum receptor ou espectador, por exemplo. O conceito citado ignora termos técnicos e também o que chamamos de valores agregados pela relação dos grupamentos com o meio social. Este tipo de conceito também é registrado por Meira & Schirmer: “A banda é um conjunto de sopro ou percussão, com seus executantes e um regente” (2000, p. 34).

Segundo Fernando Pereira Binder,

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 charamelas¹⁷ e dulcianas¹⁸. Nesta época, as bandas de música atuavam basicamente nas cortes e nas igrejas da elite aristocrática, sem a conotação de conjunto popular que possui hoje (2006, p. 8).

Este conceito formulado por Binder parece simples à primeira vista, porém, concede dimensões diferentes sobre o que seja uma banda de música. Em um primeiro momento, verifica-se a repetição de algo já fornecido em Batista, sobre um conceito mais geral que, por sua vez, negligencia a figura do regente. Em segundo momento, tem-se uma perspectiva histórica que situa o leitor em relação às determinantes europeias que contribuíram para se chegar ao que se conhece, moderna e organologicamente, como banda de música. Em último plano, e talvez mais importante para a presente pesquisa, encontra-se uma informação que indica os rumos tomados na investigação histórico-sociológica.

Quando o autor observa, nos antecedentes históricos, que as bandas de música europeias no séc. XVII atuavam no meio aristocrático e não possuíam a conotação de

¹⁷ Instrumento de palheta dupla, originário do aulos *grego* ou da *tíbia* romana, que precedeu a utilização do oboé em bandas militares e orquestras do período barroco (Definição do autor da presente dissertação, com base em: BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. Dicionário de Música (Ilustrado). Lisboa: 1962, p. 305).

¹⁸ Instrumento de palheta dupla, espécie de baixo da charamela, que precedeu a utilização do fagote em bandas militares e orquestras do período barroco (*ibid.*, p. 487).

conjunto popular observada nos dias de hoje no Brasil, acaba por sugerir outra perspectiva: a sociológica e histórica; sobre as mudanças por que passaram as bandas de música e as influências sociais que modificaram a forma com que tais bandas foram vistas no contexto social brasileiro desde o início do séc. XIX.

No campo das classificações nas formações de banda de música, segundo Oscar Brum, as bandas de música podem ser classificadas em três tipos: “Pequena, Média e Grande, pela exigência de desempenhos nos serviços (de desfile, cultural, religiosos e recreativos), paralelamente à classificação dada pelos norte-americanos: *Standard Band*, *Full Band* e *Symphonic Band* (BRUM, s/a, p. 12). Brum ainda aponta as modificações por que passaram as bandas de música durante o século XIX e início do século XX no Brasil:

No Rio de Janeiro (não podemos afirmar se em todo o Brasil), na primeira metade deste século, talvez anteriormente mesmo, e até bem recente, a Pequena Banda era, também, chamada de Banda Militar; a Grande Banda, de Banda de Concerto; e, em data ainda bem mais próxima de nossos dias, passou-se a chamar de Banda Sinfônica, a Banda de Concerto. (p. 12).

Para este autor, a banda militar compõe o que é classificado aqui de pequena banda, e “nela entram os instrumentos de embocadura livre, de palhetas simples (exceção deverá ser dada ao clarone e saxofone baixo), de metais e percussão (de som indeterminado)” (BRUM, s/a, p. 13). A justificativa para este tipo de formação instrumental utilizada por Brum é a seguinte:

A Pequena Banda, ou Militar é aquela, na qual só devem ser empregados os instrumentos que tenham bastante intensidade sonora, de sons mais rígidos e que sejam fáceis de serem conduzidos tocando e marchando, porque, o maior interesse por este tipo está na sua característica marcial para “puxar desfiles; para execução de hinos, marchas, dobrados e canções patrióticas de Organizações Militares, Governamentais e Populares, ocasião em que traz à empolgação o povo e o soldado, implantando-lhes o tão necessário amor à Pátria [...] Isto, no entanto, não impede que ela sirva como instrumento de recreação e próprio, ainda, para atuar em funções culturais e religiosas (p. 13).

Como as definições de banda de concerto ou sinfônicas são muito recentes (segunda metade do séc. XX), utilizarei, no âmbito desta dissertação, apenas a classificação de pequena banda ou militar. Apesar de a classificação utilizada por Brum ser recente e levar em consideração as formações atuais de banda de música civil e militar, acompanhar-se-á ainda em Binder parte das formações históricas de bandas de música militares no Brasil (subcapítulo 2.2).

Para além, pode-se também fazer outra distinção no campo das variantes institucionais, uma vez que as bandas de música podem ser mantidas ou fazer parte de instituições com características distintas, as quais definem de certa forma, algumas variações em seu funcionamento. Para fins de definição deste trabalho, divido as bandas de música entre civis e militares, tendo em consideração as instituições que as mantêm e, a partir desta divisão, farei um breve resumo sobre algumas características das bandas de música de acordo com traços gerais das corporações musicais mantidas no meio civil e no meio militar.

As bandas de música civis são os grupamentos musicais compostos por instrumentos de sopro e percussão que funcionam sob um modelo organizacional próprio, subsidiados pelo Estado ou por fundações ou organizações do meio civil, como organizações não governamentais (ONGs) ou associações de músicos. Apesar de historicamente, no Brasil, as bandas de música civis terem como modelo as bandas militares, estas não possuem como princípio organizacional e legal os mesmos preceitos, direitos e deveres que as militares, mas se assemelham em algumas de suas atividades. Ainda que seja comum encontrarem-se algumas bandas de música civis que possuem características do modelo de funcionamento das bandas mantidas por corporações militares, o fato de não comporem ou de não serem mantidas por tais corporações traz em si algumas diferenças se comparadas ao modelo de origem, leia-se: o militar, como poderá ser verificado a seguir.

As bandas de música militares são grupamentos musicais presentes nas corporações que integram o Sistema de Segurança Pública, ou seja Exército, Marinha, Aeronáutica, Polícias e Corpos de Bombeiros Militares. Os dois principais conceitos que norteiam a formação e organização do militarismo, em uma perspectiva *lato*, são a hierarquia¹⁹ e a disciplina²⁰. Tais conceitos podem ser averiguados quando se leem os estatutos e regulamentos que legalizam, legitimam e organizam as instituições militares, regem ainda o funcionamento das bandas de música militares, somados às normas e regulamentos específicos sobre a música em cada corporação²¹. As implicações advindas do *modus operandi* militar diferem e caracterizam alguns fatores importantes nas atividades das bandas de música militares em relação a outras não militares, como hierarquia e disciplina, segundo regulamentos das forças armadas. Prevalecendo, assim, os interesses coletivos em

¹⁹ Conforme Artigo 26, Capítulo I, Título III do *Estatuto Dos Militares das Forças Armadas* - EMFAR (1999, p. 07).

²⁰ Conforme Artigo 5, Capítulo II, Título I do *Regulamento de Disciplina Militar* - RDM (1980, p. 03).

²¹ Cf. *Manual de Toques, Marchas e Hinos das Forças Armadas* (1988) e *Manual de Campanha – Inspeções, Revistas e Desfiles das Forças Armadas* (1996).

detrimento ao pensamento e criação artística individuais, determinando o que é comumente chamado de espírito de corpo ou de conjunto.

Considero importante salientar que a hierarquia e a disciplina nas bandas de música mantidas pelas corporações militares não possuem as mesmas características observadas nas bandas das corporações civis. Prevalece nas bandas de música civis precedência hierárquica semelhante à estabelecida nas orquestras, onde o poder de decisão é distribuído, em ordem descendente, entre o maestro, seguido pelo *spalla* ou concertino²² da banda e os chefes de naipe. Nas bandas de música militares, a precedência hierárquica obedece à distribuição estabelecida pelos postos e graduações²³ que não são, necessariamente, os mesmos verificados nas distribuições por naipes de instrumento.

A disciplina militar é alcançada, por meio de um regulamento próprio (Regulamento Disciplinar), onde cada transgressão ou não observação de ordens verbais e escritas possui sua pena correspondente, sendo tal pena por desobediência previamente estabelecida em estatuto ou regulamentos (RDM, 1980 p. 03). No caso das bandas de música militares, os regulamentos próprios que regem tal atividade devem prever o funcionamento do grupo, estabelecendo direitos e deveres no desempenho das atividades profissionais específicas e variam de corporação para corporação, mas mantendo, na medida do possível, certa uniformidade cujo modelo hierárquico parte dos regulamentos do Exército Brasileiro (RDM, 1980, p. 03-04).

Nos regulamentos e estatutos militares, infelizmente, pouco se pode averiguar em relação ao funcionamento das bandas de música durante o século XIX, pois a legislação militar ainda estava em formação no Brasil e não contemplava uma regência ou regimento específico para o funcionamento das bandas de música, seja na caserna ou em sociedade²⁴. A maneira como as bandas militares atuavam e a relação dessas com outras bandas (militares e civis) e com a sociedade, ocorria de maneira bastante particular, sendo que o princípio orientador verificado com bastante frequência nas práticas das bandas militares advinha da experiência individual dos comandantes ou maestros das bandas; cuja experiência era previamente adquirida em outros conjuntos instrumentais e vocais no meio civil.

²² Concertino, *s. m.* É concertino o primeiro violino de uma orquestra, ao qual compete executar a solo, transmitir aos do seu naipe as instruções recebidas do chefe da orquestra, etc. § Foi *concertino* o nome que primitivamente se deu à *viola de spalla*, hoje *rabeca* ou *violino*. (BORBA & GRAÇA, 1962, p. 345).

²³ De maneira mais simples e direta, pode-se dizer que os postos, nas corporações militares, designam as diversas patentes hierárquicas em que são distribuídos os oficiais, ex: coronel, tenente-coronel, major, capitão e tenentes. As graduações designam os diversos graus hierárquicos em que estão distribuídas as praças, ex: subtenente, sargentos, cabos e soldados (*cf.* EMFAR, 1999, p. 08, 39, 40 e 70).

²⁴ Os manuais de campanha do Exército Brasileiro só viriam a ser sistematizados na segunda metade do século XX, especialmente, a partir de 1980 (*cf.* Manuais de Campanha C 22-5, C 22-6 e IP 20-10).

Todavia, não posso deixar de registrar que os conceitos encontrados, tanto na bibliografia geral quanto na específica, constituem formas ainda reducionistas de abordar esse tipo de agrupamento musical e núcleo artístico, pois excluem outras relações que as bandas de música, enquanto agentes de expressão cultural, constroem e estabelecem com a sociedade. Neste sentido, chamo a atenção para o fato de que as bandas agregam também valores sociais e podem ser consideradas ou analisadas segundo seu papel na formação geral do coletivo-cultural e social. É justamente na perspectiva de análise dos valores agregados (culturais, sociais e artísticos) pelas bandas de música, onde pude encontrar solo fértil para uma investigação que pretende apontar os complexos elementos que envolvem estas formações musicais, em particular as bandas de música militares, na sociedade.

2.1 Bandas de música militares no Brasil: discussões e ressignificações culturais

Neste subcapítulo reviso os principais trabalhos sobre bandas de música militares no Brasil. Escolhi discutir e refletir sobre a história das bandas militares através dos estudos de Fernando Pereira Binder (2006) e José Ramos Tinhorão (1998). Estes pesquisadores, além de abordarem o tema das bandas de música militares com maior profundidade e rigor científico, se debruçaram sobre o objeto com visões diferentes, fornecendo, cada um à sua maneira, contribuições importantes em vários aspectos históricos, técnico-organizacionais e sociológicos. Apesar de Binder contribuir mais significativamente com o desenvolvimento das formações instrumentais e Tinhorão abordar o tema com foco em contribuições sociais, considero que a leitura e a reflexão complementar sobre os componentes histórico sociais fornecidos por ambos estudiosos pode resultar em um importante subcapítulo sobre antecedentes históricos e a relação comparativa entre as bandas militares no Brasil e em Goiás.

A dissertação de Binder intitulada *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889* (UNESP, 2006) revisa os principais conceitos sobre as bandas de música luso-brasileiras a partir das formações instrumentais entre 1793-1826. Partindo de definições vernaculares (New Grove II; POLK, 2001), o autor também procura definir o que seja uma banda de música e aponta as principais dificuldades em se chegar a um bom termo para tal definição, uma vez que se precisa recorrer a vários aspectos para se chegar a um conceito satisfatório sobre a banda de música (formação, função, estilo, gênero) e suas variações (civil, militar, religiosa, processional, de marcha, rock, pagode, etc.).

De maneira geral, os pesquisadores consultados que escreveram sobre este tema encontram as mesmas dificuldades em conceituar, classificar e sistematizar o conhecimento. Porém, é um consenso entre os musicólogos que “na historiografia musical brasileira predomina uma classificação que discrimina as bandas em civis e militares” (BINDER, 2006, p. 13-14). Binder adjetiva tal categorização como funcionalista e generalista, o que dificulta a compreensão de outros aspectos como o estudo das formações instrumentais ou organologia, principal foco de estudo do historiador. De fato, a dificuldade que os historiadores têm em identificar as bandas de música de acordo com as diversas nomenclaturas (chameleiros, pistões, cornetas, oboés e outras variantes) constitui um empecilho que desafia diversos estudiosos que discorrem sobre o tema, não sendo diferente com os goianos que escreveram sobre bandas de música civis e militares.

Fazendo uma síntese sobre as transformações sofridas pelos grupos de instrumentos de sopro e percussão em países de tradição austro-germânica e francesa durante os séculos XVII a XIX, Binder aponta as principais formações, características e transformações das bandas de música militares. Começando por apontar o que chama de dificuldades metodológicas, Binder cita Polk (2001) quando discorre sobre o uso da locução banda militar na Europa:

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 (POLK *apud* BINDER, 2006, p. 14-15, grifo meu).

Destaco aqui uma importante observação de Binder, quanto aos fatores que caracterizam o estudo sobre as bandas: “Se, por um lado, o critério classificatório de constituição instrumental evita certas ambiguidades, por outro encobre indícios históricos e sociológicos que podem revelar aspectos importantes para o estudo do passado destes conjuntos” (BINDER, 2006, p. 15). Com esta observação o autor reconhece certo encobrimento histórico existente nos estudos sobre bandas de música no que concerne às relações que estas estabelecem com o meio social.

Das funções inter-relacionadas, desempenhadas pelas bandas de música dentro das forças armadas, a saber: “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 *apud* BINDER, 2006, p. 15, grifo meu), me

interessam especialmente os últimos dois itens listados, devido à sua proximidade com a sociedade. Para além, o autor ainda fornece alguns elementos de classificação dos grupamentos musicais militares, divididos em banda marcial e banda de música, classificação esta que se faz de acordo com as funções dos grupos instrumentais em suas atividades na instituição militar e na sociedade. De acordo com Camus:

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 de tropa -, além de tomar parte nas cerimônias militares, como paradas e formaturas. A banda de música também participava das cerimônias militares e provia com música as atividades sociais, recreativas (CAMUS *apud* BINDER, 2006, p.15).

Sendo assim, como o presente trabalho tem como foco a relação das bandas de música com a sociedade vilaboense, não trabalharei com as atividades das bandas marciais, que atuam em campo ou em caserna. Embora devam ser considerados os possíveis conflitos existentes durante o século XIX em Goiás e os conflitos que envolveram a origem das atividades das bandas de música militares na Cidade de Goiás, a atuação restrita de bandas marciais nos quartéis não viria acrescentar elementos significativos em uma relação social mais ampla, considerando aqui a figura do espectador.

Organologicamente, o que difere as bandas marciais das bandas musicais é a existência do naipe de madeiras (clarinetas, flautas, oboés, fagotes e saxofones), estes não existindo em fanfarras e bandas marciais (BRUM, p. 12-13). Assim sendo, trato aqui das bandas de música militares com a formação: metais, madeiras e percussão; com atividades sociais dentro e fora dos quartéis e com função de abrilhantar eventos junto à sociedade. Dentro do que é proposto neste texto, remontar historicamente o presente estudo ao desenvolvimento das formações instrumentais, mesmo no Brasil, acredito que não acrescentará suficiente informação ao que já foi feito por Binder em sua dissertação (2006). Portanto, buscarei no presente subitem o estudo das influências entre o aspecto organológico e suas implicações sociais.

Em seu texto sobre o desenvolvimento organológico das bandas militares, Binder aponta algumas características que ressaltam a importância da relação musical com o militarismo. Temos um exemplo disso quando, em falando sobre a formação denominada banda mista ou militar, o autor afirma que a banda era militar devido “à importância das bandas militares para sua padronização, embora ainda existissem conjuntos nesta configuração que não pertenciam ou eram mantidas por instituições militares ou oficiais

militares” (BINDER, 2006, p. 17). Frequentemente, encontrei referências às bandas fardadas das corporações, mas não pude precisar se tais bandas eram efetivamente militares, devido ao fato de algumas associações e entidades que mantinham as bandas também serem referendadas como corporações.

Ao olhar o fenômeno das bandas com o auxílio dos conceitos do dialogismo bakhtiniano, ressalto duas questões principais: a complementaridade entre as vozes do discurso (polifonia) e a macro visão de Bakhtin em relação às análises sociológicas que efetua em sua abordagem. Ao estabelecer relação entre as atividades das bandas de música militares no Brasil e em Goiás, torna-se possível encontrar elementos anacrônicos e diacrônicos nos relatos históricos que viabilizam a leitura sociológica sobre surgimento e atividades das bandas de música militares em Vila Boa. O estudo sobre a sociedade vilaboense, em relação ao que é exposto sobre as práticas das bandas militares no Brasil, contribui para caracterizar elementos negligenciados por historiadores e musicólogos em relação às especificidades regionais.

Contrapondo pesquisas anteriores, como a de Tinhorão, por exemplo, Binder afirma existirem indícios de que “havia bandas de música no Brasil com formações instrumentais semelhantes às encontradas em Portugal antes da chegada da corte portuguesa ou da banda da brigada Real da Marinha” (2006, p. 24). Mais uma vez apontando o descompasso gerado pela dificuldade com as nomenclaturas utilizadas para se nominar as bandas de música no início do século XIX no Brasil, Binder discorda de Tinhorão (1998), confirmando indícios da presença de bandas de música militares no Brasil quando da chegada de Dom João VI e de parte da corte portuguesa. Para isso, o autor apresenta documentos que discorrem sobre a recepção da corte no Rio de Janeiro e relatos sobre as atividades dos regimentos militares em períodos anteriores (BINDER, 2006, p. 26-27).

Para melhor entender os diferentes pontos de vista levantados por Binder e Tinhorão, tem-se que considerar o foco dos estudos realizados por estes dois historiadores. Enquanto Binder realiza um estudo histórico organológico das bandas de música apoiado em documentos oficiais das corporações, Tinhorão realiza um estudo sociológico musical sobre o desenvolvimento de gêneros e formas em vários momentos históricos por que passou a cultura musical brasileira desde os tempos do Brasil colônia. Portanto, o estudo de Tinhorão é menos específico em termos técnico organizacionais, porém mais rico do ponto de vista sociológico e cultural. Longe de serem antagônicos, tais estudos se complementam e dialogam entre si, proporcionando leituras diferentes que discorrem sobre a história musical popular brasileira.

Com um minucioso estudo sobre a organização das tropas militares brasileiras do início do século XIX, Binder aponta a presença e as possíveis formações das bandas de música existentes, classificando-as e inferindo algumas características. Dentre tais inferências, considero importante destacar a observação do autor sobre a composição das tropas de primeira linha:

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 apud BINDER, 2006, p. 27).

A composição das tropas, de acordo com fatores sociais, pode consistir um importante elemento a ser considerado, de acordo com a relação que se estabelece entre tais formações e as classes sociais. Restando-me conferir a relação dos músicos quanto ao ingresso nas corporações e sua situação em conformidade com a realidade político-social vilaboense - econômica, étnica, formação musical e outros. Binder ainda completa sua exposição com a seguinte narrativa:

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 (BINDER, 2006, p. 28).

Em relação ao que se pode verificar na Cidade de Goiás na segunda metade do século XIX, acredito que a realidade social dos músicos que ingressavam nas forças de segurança pública obedecia a outra dinâmica social, conforme narrativas de periódicos e livros de memórias e reminiscências. Afirmando isso, tendo em vista o surgimento das bandas de música militares em Goiás apontarem para a segunda metade do século XIX, quando a influência da corte portuguesa era bem menor do que no início do mesmo século e as necessidades de criação de tropas obedeciam a outra dinâmica que a verificada na vinda de D. João VI e da corte portuguesa.

Registro, a partir daqui, o surgimento de bandas de música militares nas várias regiões do Brasil, para que se verifique nos próximos subitens o descompasso entre a difusão

de bandas de música pelo Brasil e o que será verificado em Goiás, especialmente em Vila Boa.

Para além do que se podia verificar no Rio de Janeiro em relação à transferência da corte, Binder afirma ainda haver conjuntos instrumentais similares, segundo decreto português de 1802, em outras localidades do nordeste, como Recife, Olinda e João Pessoa. Conhecidos como tropas de segunda linha, eram compostas por oficiais e soldados recrutados entre a população civil da colônia para o serviço obrigatório e gratuito, reuniam-se apenas para exercícios ou quando convocadas para serviço, não estavam mobilizadas permanentemente (PRADO *apud* BINDER, 2006, p. 28).

Com fundamentação em Costa (2004) e Salles (1985), Binder aponta também para o início do século XIX a existência de tropas militares em Pernambuco e no Pará. Sendo que, em Pernambuco, a principal figura responsável por organizar as bandas de música foi o músico Francisco Januário Tenório. Já em relação ao Pará, contrariando as informações verificadas em Salles sobre não haver bandas de música antes de 1836, Binder aponta a existência de banda de música militar no regimento de linha de Estremóz, conforme carta régia de 1812 (BINDER, 2006, p. 29). Também em 1812 existem, segundo Binder, registros documentais sobre banda de música em Ouro Preto que, segundo documentação musicológica baseada em manuscritos musicais, aponta para a existência de uma banda de harmonia (p. 31).

Binder data de 1809 a criação, segundo documentação (decreto de 31 de agosto de 1809), de um regimento na Bahia, que previa pequeno efetivo de músicos – em um total de nove. Com base no decreto de 27 de março de 1810, o autor aponta as principais formações das bandas que compunham as forças militares no Brasil, os regimentos da corte, em que os números de instrumentos variavam entre 12 (doze) e 16 (dezesseis), podendo, ocasionalmente, chegar ao número máximo de 17 músicos, sendo tal quantidade distribuída de acordo com os instrumentos especificados no referido decreto (2006, p. 31-32).

Os dados sobre o surgimento de regimentos nas diversas regiões do Brasil apontam para o que é descrito em Assis no capítulo anterior (subitem 2.1), sobre a paulatina ocupação do território nacional pelas forças de segurança, em virtude da necessidade de defesa do território. Com tais perspectivas resultantes dos diversos embates e disputas pelo poder, as bandas de música militares seriam beneficiadas pelos planos de defesa e, posteriormente, a Marcha para o Oeste.

Na primeira metade do século XIX, as bandas de música militares são classificadas por Binder como vozes cerimoniais que abrilhantaram os festejos da corte

portuguesa. Surgindo na Cidade de Goiás apenas na segunda metade do século XIX, teriam as bandas de música militares as mesmas funções em relação às lideranças políticas?

Binder afirma que “As tropas de primeira linha estavam em constante movimentação pelo Brasil, sendo enviadas aos pontos onde sua presença fosse necessária” (MAGALHÃES *apud* BINDER, p. 27-28). Em relação ao Exército Brasileiro, então em fase de estruturação, seria esta uma explicação para a dificuldade em se estabelecer uma história das atuações das bandas desta força? Acredito que pelo motivo aqui exposto pelo autor, as bandas de música do Exército tenham atuado na Cidade de Goiás em períodos de conflitos, que depois de solucionados ou minimizados os riscos, as bandas militares, assim como as tropas, tenham sido designadas a atuar em outras regiões.

De fato, alguns conflitos, como os da Província da Cisplatina e Revolução Pernambucana, exigiam constante movimentação das tropas no Brasil e também a vinda de tropas de Portugal para reforçar as deficiências oriundas de tais movimentações. Segundo Binder, cada uma destas unidades de reforço tinha sua banda de música - especialmente os batalhões da Divisão Auxiliadora (2006, p. 34-35). Acredito que não era diferente em relação à Cidade de Goiás e a região Centro Oeste, quando as tropas concluíam suas missões eram remanejadas para outras de maior risco à soberania nacional. Porém, para além das festas e solenidades da aristocracia portuguesa e dos conflitos, existiam outros componentes sociais de fundamental importância para o âmbito do presente estudo: as características de funcionamento e organização do militarismo em relação à corte portuguesa.

O exército no tempo de dom João era uma instituição diferente da atual. [...] 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 *apud* BINDER, 2006, p. 35).

Segundo Binder: “a convergência entre exército e nobreza no oficial-aristocrata colaborou para que as bandas militares participassem nas festas reais [...] e complementa, com efeito, simbolizar status e poder é uma das mais antigas funções associadas aos instrumentos de sopro” (p. 35). As bandas de música eram consideradas como manifestação cultural de elite, símbolo de status e poder social, sendo posteriormente desvinculadas de tais características para assumir outras que marcariam as atividades das bandas de música a partir da segunda metade do século XIX e início do XX. Seria possível, através da teoria do

dialogismo, fazer uma análise sobre estas vozes sociais que se fazem representar através do militarismo e das bandas de música?

Não se pode concluir de forma categórica, em um contexto mais geral, se o que havia era realmente a representação social através de uma cultura específica que reconhecia a nobreza portuguesa no Brasil, ou os resquícios de algo que acabou se transformando em contato com as características da colônia e sua dinâmica própria de funcionamento. Porém, como esta representação e simbolização cultural se apresentava entre as bandas militares e a sociedade vilaboense à época?

Ligando as atividades das bandas de música militares a antecedentes históricos relacionados à oficialidade aristocrática europeia, Binder relata algumas características que, por semelhança, definem a relação entre a corte, a oficialidade e a prestação de serviço dos músicos militares, atuando tanto nas atividades militares quanto nas festas reais de caráter aristocrático (2006, p. 37-39). Como os oficiais financiavam as atividades dos músicos nos regimentos com seus soldos ou através de descontos nos soldos dos soldados – conhecido comumente por “pagar a música” (TINHORÃO, 1997, p. 177), estes determinavam como funcionariam tais grupos, as bandas de música militares.

Acredito que tais antecedentes tenham influenciado enormemente o início da música militar e a formação das bandas de música no Brasil da primeira metade de século XIX. Porém, a partir da segunda metade deste mesmo século, os conflitos que tiveram como mote e consequência a paulatina perda de influência da corte e as mudanças de regime governamental no Brasil dos oitocentos, contribuíram para uma manifestação diversa da cultura brasileira ou das culturas brasileiras. Esta(s) se encontrava(m) em formação ou definição, o que pode ser melhor entendido em relação ao contexto histórico-social e suas transformações. Mas, o que ainda é considerado por muitos historiadores como manifestações antagônicas, pode ser revisto por diversas teorias analíticas como complementares, e Bakhtin, neste sentido, pode contribuir para analisá-las.

Em subitem de seu trabalho, intitulado *Ecos de Ordem: bandas e festa nas províncias* (2006, p. 61), Binder registra as festas que ocorreram nas diversas províncias em virtude das datas comemorativas correspondentes ao calendário festivo da corte. Em tais festas, o autor registra a participação das bandas de música dos regimentos militares, sejam bandas musicais ou marciais, em diversas localidades²⁵, ressaltando assim, a preexistência ou criação de bandas de música militares pelo território nacional durante o final do século XVIII

²⁵ Paraíba, São Paulo, Bahia, Pernambuco, Olinda, Recife, São Luís do Maranhão, São João da Paraíba, região do Rio da Prata e Ouro Preto (BINDER, 2006, p. 61).

e início do século XIX. Vislumbro aqui o que, segundo Bakhtin, pode constituir uma das muitas vozes que se acham representadas na dinâmica social, indício de um discurso polifônico, componente essencial do diálogo.

Porém, na leitura cuidadosa do texto de Binder, pode-se conferir a ligação estreita nos registros documentais com as atividades de proteção e manutenção do poder durante o Brasil Império. O que me leva a inferir sobre as dificuldades de se manter controle sobre as diversas revoltas antes apontadas e as ligações da Coroa Portuguesa com as lideranças locais. Tal fato torna-se extremamente importante, levando-me a crer que seria possível, por meio de tais ligações, estender às províncias o símbolo e poder da corte através das atividades militares. Em concordância com o que Binder intitula de voz cerimonial e que tem dupla função: registrar a “presença” do Imperador e demarcar o território (2006, p. 126).

Através das festas, organizadas comumente por lideranças militares, era possível estender as ações da corte para as províncias e manter o controle militar através dos símbolos da aristocracia portuguesa. As lideranças militares organizavam o território através de decretos e atividades de defesa, assim como era representada pelo símbolo de poder da aristocracia na imagem cultural das bandas de música dos regimentos, que foram paulatinamente ocupando território durante o século XIX.

Como acontecia também em Goiás, como se poderá verificar adiante, a necessidade de pompa e gala das festas portuguesas fez com que houvesse certo romantismo característico, possível de ser verificado na leitura de documentos remetidos à corte, onde narrativas rebuscadas como a que se segue, eram comuns e sintomáticas:

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 (Descrição da maneira *apud* BINDER, 2006, p. 3).

Para o âmbito do presente estudo, a observação de Binder sobre este tipo de narrativa se faz importante e reveladora: “Neste contexto, pode-se especular que tal orquestra fosse uma banda, e que a casa rústica fosse um coreto” (2006, p. 61). Verifiquei que, nas atividades das bandas de música em Goiás, a continuação deste tipo de linguagem tenha se estendido e confundido alguns pesquisadores sobre as bandas de música na sociedade. Levo em conta aqui as contribuições de Mendonça (1981), que descreve de maneira próxima à exposta, a participação do povo goiano em festividades e solenidades públicas.

Para além das atividades iniciais das bandas de música militares no Brasil do início do século XIX, temos outra perspectiva:

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 (DINIZ *apud* BINDER, 2006, p. 63).

É possível acompanhar, na leitura da dissertação de Binder, a gradual ocupação do Brasil pelas tropas, principalmente devido a conflitos ou necessidades de controle geográfico e as transformações sociais. Tais transformações tinham relação com as necessidades da população em manter as atividades das bandas de música dos regimentos, findos tais conflitos. Terminadas as contendas e ameaças, e reestruturadas as bases territoriais, restam as festas e as imagens das bandas de música e das tropas militares, como símbolo de patriotismo e nacionalidade, configuradas pelas comemorações em retretas e presenças constantes nos coretos, que foram “incorporados à arquitetura das praças” (BINDER, 2006, p. 71-72). Identifico, assim, nas narrativas de Binder, elementos da teoria dialógica de Bakhtin, quais sejam a existência de uma representação, composta por diversas vozes sociais que dialogam entre si e que se influenciam mutuamente (intertextualidade).

Ao discorrer sobre outros fatores mais característicos dos acontecimentos musicais no Brasil, é possível discutir apontamentos sobre as funções²⁶ sociais das bandas de música militares de acordo com suas características, sobretudo no que diz respeito às transformações das maneiras com que passam a atuar na sociedade brasileira. Neste sentido, Binder já aponta as diferenças entre as funções desempenhadas pelas bandas em caserna (quartel) e na sociedade.

Binder registra: “Um ponto importante e pouco [in]explorado na literatura sobre bandas de música é a intenção civilizacional que essas tiveram no século XIX” (2006, p. 72). Tal intenção pode ser ainda verificada quando da introdução de elementos festivos em meados do século XIX no Rio de Janeiro, como, por exemplo, o carnaval. Destaco também que, após o período difícil de defesa do território na fase pós-colonial do Brasil, as atividades das bandas de música militares passam a incorporar elementos de maior inserção na sociedade, participando assim de atividades recreativas e ressignificando suas atuações em relação à nova conjuntura político social que se apresenta. Tais elementos carnavalescos se fazem sentir

²⁶ Para um melhor entendimento sobre funções sociais da música, o pesquisador interessado encontrará referência certa em Vanda Bellard Freire (1992).

nas práticas das bandas militares em sociedade, em uma perspectiva mais ampla abordada por Bakhtin em sua teoria de carnavalização, que compõe diretamente o dialogismo histórico social.

Marcando comemorações no âmbito das atividades externas das bandas de música militares, pude acompanhar, em Binder (2006, p. 73), as atividades de inserção do movimento carnavalesco no Rio de Janeiro. Como o anseio de uma nova classe social que começava a se firmar e em contraposição a valores estrangeiros, introduzia o carnaval em um estilo mais “moderno”, opondo-se às festas de entrudo do calendário europeu, com raízes na idade média (cf. BLOES, 2006, p. 25). Aliás, é de se notar que até os dias de hoje o carnaval é registrado pelos meios de comunicação de massas como se não tivesse relação com as festas europeias similares e antecedentes. Em tais festas, entre outros símbolos, fazia-se necessária a participação da música alegre e descontraída das bandas de música que, cedidas pelas corporações militares de então (meados do século XIX), compunham a imagem festiva desta nova manifestação de caráter mais popular. Binder aponta vários documentos em que autoridades agradecem a participação das bandas de música militares nos festejos desse primeiro momento histórico do carnaval brasileiro, com influências das festas parisienses, mas já tomando forma e características próprias das manifestações populares plurireferenciais (híbridas) brasileiras.

No período abordado, século XIX e início do século XX, as principais forças militares que marcaram atuação na Cidade de Goiás foram a Guarda Nacional e, no final do século XIX, a Polícia Militar. Por este motivo, tona-se necessário fazer um relato histórico mais detalhado sobre o surgimento das bandas de músicas destas duas instituições no Brasil oitocentista.

Os documentos colhidos por Binder registram a criação da Guarda Municipal e da Guarda Nacional no Brasil pelo governo regencial no ano de 1831. Apesar de abranger todo o país a Guarda Nacional tinha atuação apenas municipal, somente atuando fora da província, como reforço em situação de guerra, sendo solicitadas por autoridades civis e vindo a substituir os corpos de milícias. Ainda segundo o autor, a música destes grupamentos, diferentemente do que acontecia nos regimentos e milícias anteriormente citados, não se encontra nos documentos de criação destes corpos policiais, ocupando lugar de acordo com as necessidades locais de manifestação cultural por parte das lideranças (políticas ou militares) e sendo registradas notícias de manifestações de grupos musicais somente em 1838, em São Paulo, “chegando ao efetivo de 50 músicos e dois mestres em 1850” (BINDER, 2006, p. 74).

Porém, o autor registra que os Guardas Nacionais de Pirenópolis (GO) conseguiram sua banda imediatamente após a criação do corpo, em 1831, incorporando uma banda pré-existente criada no ano anterior pelo comendador Joaquim Alves de Oliveira e vindo a se chamar, após incorporação, Banda Militar (MENDONÇA *apud* BINDER, 2006, p. 74).

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 (BINDER, 2006, p. 75).

Surgindo também pela lei de 10 de outubro de 1831, os corpos de Guardas Municipais Permanentes, também chamados Voluntários, deram origem às Polícias Militares estaduais. Estas substituíram à Guarda da Real Polícia, também com projeção nacional, porém, com autonomia para ser criadas de acordo com as necessidades locais pelas lideranças políticas, sendo estas subordinadas a poderes civis e sem vínculos hierárquicos com o exército, mas constituindo uma força de espírito militar nos títulos, patentes e organização (HOLLOWAY *apud* BINDER, 2006, p. 75).

Os Permanentes, como eram conhecidos, incorporaram pouco a pouco bandas de música às suas fileiras. Binder registra a existência da banda de música dos Permanentes em Minas Gerais, em 1835, e faz alusão às atividades da banda de música de Salvador. Com atividades regulares, normalmente semanais, tais bandas perpetuavam a tradição militar e o seu repertório na sociedade. Ilustrando a importância deste tipo de conjunto e seu repertório, o autor cita Resende: “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’.” (RESENDE *apud* BINDER, 2006, p. 76). O autor também disponibiliza um quadro com o ano em que foram criadas as bandas em diversos estados brasileiros, principiando por Minas Gerais em 1835 e finalizando em Santa Catarina, Goiás e Amazonas, em 1893 (p. 76).

Considero importante registrar ainda que, através de documentos oficiais como folhas de pagamentos ou leis específicas, é possível confirmar que as bandas militares eram autorizadas a atuar junto à sociedade, sendo que, para tal, percebiam remuneração de acordo com a quantidade de músicos empregados no evento. Binder, concordando com tal afirmativa, registra alguns dos eventos descritos na tabela de atividades remuneradas das bandas

militares: “novenas, bailes, passeatas, acompanhamento de mascaradas, batizados, enterros, casamentos, apresentações em teatros e a cessão de músicos para tocar no coro das igrejas” (PÁSCOA *apud* BINDER, 2006, p. 76-77). Existem ainda ocasiões em que se fazia uso das bandas de música com fins pessoais por parte dos comandantes dos regimentos e outros oficiais. Tal fato é registrado por Binder em anedota sobre as feijoadas cariocas e o caso de José Lourenço (*cf.* BINDER, 2006, p. 77). Seria possível verificar uma organização similar no desempenho dos serviços das bandas militares na Cidade de Goiás no século XIX?

Em subcapítulo intitulado *O ethos militar* (2006, p. 77), Binder discorre sobre a influência das bandas das instituições militares no *modus operandi* das bandas civis, atribuindo às primeiras valor histórico como responsáveis pela origem, constituindo vetor de difusão das bandas de música civis. Alguns fatores que podem ter contribuído para este fato são a flexibilidade que se tinha para se formar conjuntos diversos, tendo os músicos militares como componentes, para atender às atividades públicas ou privadas no meio civil (p. 78). E, para além disso, as diversas influências de bandas militares em outros aspectos organizacionais e estéticos das bandas de música no meio civil (*cf.* MEIRA & SHIRMER, 2000, p. 110).

Aspectos como uniformização, postura, organização, formação instrumental, repertório e outros, segundo Binder, possivelmente influenciaram as práticas das bandas de música civis durante todo o século XIX. Com as palavras do autor: “O uso de uniformes inspirados em modelos militares pelas bandas civis foi largamente difundido pelo século XIX [...], outra característica que mostra a influência militar é maneira como os músicos estão postados, em posição de sentido” (BINDER, 2006, p. 79-80). Para além dos gêneros musicais estrangeiros - polcas, schottisches, valsas, polonesas, redovas, mazurcas, varsovianas, aberturas e fantasias -, o autor ainda aponta a larga difusão de gêneros caracteristicamente militares como marchas e dobrados (*cf.* BATISTA, 2010, p. 156-160).

Binder realiza um estudo importante sobre a legislação militar, intitulada: *Direito, Legislação Administrativa e História Serial: Considerações para a análise dos textos das coleções de leis*, desde o início do século XIX. Retrocedendo à legislação portuguesa e brasileira dos séculos XVIII e início do século XIX, Binder disponibiliza meios para entender sistematicamente a metodologia com que trabalha, assim como, organiza e analisa tais documentos. Segundo o autor, “o direito brasileiro percorreu dois polos, aquele herdado de Portugal, indicado aqui como Antigo Regime, e o direito codificado durante a segunda metade do século XIX” (2006, p. 87). Porém, tal mudança a partir de meados do século XIX não foi

abrupta, permanecendo várias áreas da legislação amparadas pelas leis do Antigo Regime durante a segunda metade dos oitocentos.

Como o presente trabalho trata também da legislação local e as práticas musicais das bandas de música militares, em relação ao que era observado em outras localidades do país, uso como referência a documentação local e faço menção, sempre que possível, às práticas mais amplas verificadas na documentação conhecida por Binder sobre as bandas militares. Sobretudo, destaco algumas variantes das leis conferidas por Binder, de acordo com o período escolhido por mim para o estudo contextual, a saber:

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). (2006, p. 88, grifo meu).

Nesta citação, me chama a atenção o que o autor registra como prática administrativa do Império, ainda utilizada quando do surgimento das bandas de música militares na Cidade de Goiás. Partindo de asserções estruturais sobre a legislação, Binder procura validar suas hipóteses sobre as práticas das bandas de música militares:

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. (2006, p. 90).

De acordo com os procedimentos estatísticos escolhidos por Binder, separando o objeto em grupos de análise, cada grupo é abordado de forma sistemática de acordo com as particularidades inerentes às categorias previamente estabelecidas. São elas: abordagem, banda (dividido pelo contingente e propriedade, características), engajamento, remuneração, contabilidade, ensino, instrumental e fardamento.

Considerando-se a metodologia empregada por Binder consistir em uma análise estatística extensa sobre tais bandas, tendo como base os regulamentos e suas proposições, opto por não descrever em sua totalidade o processo analítico. Reservo os resultados obtidos pelo autor, para uma possível aplicabilidade no último capítulo da presente dissertação. Porém, adianto que a conclusão do trabalho de Binder e os postulados por ele formulados,

confirmando suas hipóteses, apresentam um novo quadro com contribuições para a história das bandas de música militares e civis, principalmente sobre a origem e o desenvolvimento da formação instrumental das bandas de música militares.

Ao verificar toda a metodologia e análise empregada por Binder, considero interessante e válido tomar como partida para novas investigações os seguintes fatores: formação instrumental e documentação histórica oficial. Porém, acredito haver certa discrepância entre as teorias ou a documentação oficial e a prática efetiva, uma vez que nem sempre se pode precisar o que realmente ocorria nas províncias em virtude das dificuldades de transporte, financeiras, de efetivo e outros fatores a serem levados em consideração, já levantados no contexto com base em Assis (2009). Neste caso, acredito que, possivelmente, existiam as regras gerais e as exceções, que devem ser estudadas em pormenor pelos pesquisadores de cada região. Partindo das contribuições sobre as bandas militares no Brasil, espero que este estudo possa, em âmbito regional, confirmar ou refutar os indícios expostos por Binder através do estudo documental e as narrativas sobre memória e reminiscência de moradores da antiga capital.

2.2 A cidade de Goiás e as bandas de música: quem e onde?

As origens das bandas de música no Estado de Goiás ainda são controversas para a maioria dos pesquisadores que escreveram sobre este tema. Ainda não é possível precisar se as primeiras formações das bandas de música foram pertencentes a grupamentos civis ou militares, instituições religiosas ou governamentais, criadas especificamente por personalidades goianas ou trazidas de outras localidades, designadas a atuar em solo goiano. Porém, acredito que alguns indícios documentais e de narrativas bibliográficas históricas podem apontar rumos investigativos importantes a ser estudados e complementados por novas pesquisas.

Para Alencar, a origem das bandas de música em Goiás deve-se às “irmandades cecilianas” [*sic*], ainda no séc. XVIII (2009, p. 3). Segundo a autora, as irmandades acolhiam os músicos lhes garantindo trabalho e assistência social numa forma primitiva de mutualismo. Para além, Alencar também registra as atividades de fazendeiros que organizavam conjuntos musicais compostos por escravos que tocavam em cerimônias religiosas, eventos oficiais e nas festividades populares (PINTO *apud* ALENCAR, 2009, p. 3). Registro que, em sua narrativa, a autora aponta as origens das bandas no Estado de Goiás e não na Cidade de Goiás,

antiga capital. Portanto, Alencar associa claramente o surgimento de bandas de música a atividades em irmandades e fazendas da região, discordando com o que Binder aponta como uma origem estrangeira desvinculada das práticas preexistentes nas diversas regiões do Brasil.

Na bibliografia consultada (Mendonça, Rodrigues, Borges), ainda não é possível se falar conclusivamente em pioneirismo nesta área, embora existam alguns indícios sobre a origem das principais atividades das bandas de música na Cidade de Goiás - em sua maior parte da segunda metade do século XIX em diante. Mesmo havendo concordância com Tinhorão em relação ao que é descrito anteriormente em Alencar, sobre os antecedentes históricos, a dificuldade com as terminologias apontadas no subcapítulo anterior por Binder, com relação aos grupamentos religiosos e práticas musicais em conjuntos musicais pertencentes a fazendeiros (da fazenda Santa Cruz, por exemplo), ainda não permite aos pesquisadores alcançar uma narrativa suficientemente clara a respeito de tais origens.

Início o estudo sobre as bandas de música na Cidade de Goiás com o seguinte exceto de Mendonça: “Quanto às Bandas de Música, foram inúmeras as que existiram na cidade de Goiás, tendo sido a mais antiga a “Banda Phil’armônica”, criada em 1870 e cujo carimbo estampamos a seguir” (1981, p. 82):



Ilustração 02 - Carimbo da Banda “Philarmônica” (MENDONÇA, 1981, p. 82).

Para além das bandas de música, pode-se dizer que foram diversos os conjuntos instrumentais que atuaram na Cidade de Goiás durante o século XIX e início do século XX. Encontram-se em Mendonça (1981, p. 19-90) diversas passagens que discorrem sobre os grupos de música instrumental na Cidade de Goiás, permitindo a confecção de uma lista dos grupos musicais que atuaram em ocasiões festivas e solenidades cívicas. Considero que as classificações desses grupos merece melhor detalhamento, impelindo-me a investigar sobre as características de cada um e suas finalidades, de acordo com o que nos é fornecido pela autora.

Elaborei a partir da leitura do livro *A Música em Goiás* (1981) de Belkiss Spencièri Carneiro de Mendonça, uma lista preliminar dos conjuntos instrumentais citados, sem uma preocupação inicial em categorizá-los. Partindo da lista que se segue, farei algumas inferências a respeito das formações instrumentais encontradas.

Foram presentes e marcaram sua participação na sociedade vilaboense do séc. XIX os seguintes grupos musicais: Banda “Phil’harmonica” [*sic.*], Banda de Joaquim Marques, Jazz-Band “9 de Julho”, Jazz “Bola Vermelha”, orquestra do cinema “Iris”, orquestra do cinema “Ideal”, “Jazz da 3ª Companhia do 6º BC”, “Jazz da Prefeitura”, Banda de Música Santa Cecília ou Lira Musical da Sociedade Santa Cecília, Banda do Senhor dos Passos, Banda Ypiranga, Coral do Colégio Estadual de Goiás, Coral do Instituto de Educação, Banda do 6º Batalhão de Caçadores, Banda da Catedral, Conjunto musical da Casa Zacheu [*sic.*], Banda da Polícia e Banda do Exército. Cito aqui apenas os que aparecem com maior frequência ou em maior destaque.

Em diferentes épocas e criadas ou designadas a atuar objetivando diferentes fins, dos conjuntos musicais listados: alguns pertencem a membros da sociedade civil, alguns às irmandades, outros foram criados para atos específicos em festejos religiosos e profanos. Complementarei estas informações, durante a exposição dos tipos de conjuntos musicais encontrados, com algumas informações obtidas através de documentos históricos e fontes bibliográficas encontradas nas instituições pesquisadas por mim. Não tratarei, nesta pesquisa, sobre os grupos de música vocal.

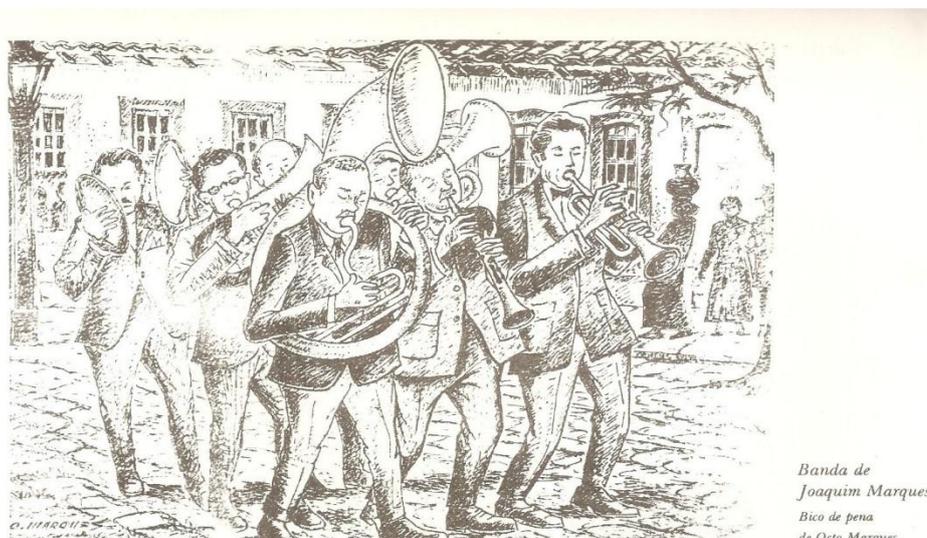
Ao investigar os conjuntos citados, agora fazendo uma pré-categorização, pude perceber que as formações mais comumente encontradas são:

As bandas de música civis que, para Mendonça, são, de maneira geral, grupos de instrumentistas formados através da iniciativa de amigos ou de membros de uma mesma família, atendendo a finalidades artísticas específicas e agregam, por vezes, atividades de ensino musical para filhos das famílias vilaboenses ou para os outros membros da comunidade. De acordo com as narrativas encontradas, pude inferir que as bandas de música assim categorizadas normalmente não recebem soldo fixo, porém, não podem ser consideradas como atividade amadora, de iniciantes na arte musical, pois não raro alcançam um alto grau de nível artístico. O aqui exposto é apreendido apenas pela leitura de Mendonça (1981), o que não significa que outros documentos ou narrativas não venham a entrar em desacordo com o que é exposto pela historiadora. Antes, desejo ampliar o conhecimento sobre as características desses grupos e discutir as relações sociais estabelecidas, assim, utilizo a referida autora como ponto de partida.

Dentre as bandas de música, várias foram as que atuaram na Cidade de Goiás sob os mais diversos sistemas organizacionais, porém, destaco neste momento, as organizadas pela iniciativa de músicos profissionais ou leigos, pelas irmandades e as militares como as

mais importantes. Neste momento da pesquisa, me ateei aos grupamentos civis e suas principais características, não me fixando inicialmente a uma cronologia dos fatos.

Na presente dissertação, procuro criar uma teia de influências contextuais e culturais, definindo parâmetros no meio civil e religioso para que seja possível melhor caracterizar as bandas de música militares e sua história, assim como, suas particularidades funcionais, suas relações sociais e as inter-relações que estabelece entre as bandas militares, as civis e outras formações musicais na sociedade vilaboense.



*Banda de
Joaquim Marques
Bico de pena
de Octo Marques*

Ilustração 03 – Banda de Joaquim Marques (MENDONÇA, 1981, p. 32).

Pude verificar, através de documentos, que as bandas de música da Cidade de Goiás alcançaram, de maneira geral, alto grau de organização dispondo frequentemente de mecanismos legais que viabilizavam o financiamento dos serviços prestados pelas bandas em solenidades públicas, já no final do período estudado. Tenho como exemplo para tal asserção o documento encontrado na FECIGO, datado de 14 de julho de 1938 (Anexo I), em que o Sr. Américo Rizzo solicita determinada quantia para pagamento da banda de música, onde se lê:

Precisa-se da quantia de duzentos mil réis (200\$00) para ocorrer o pagamento do toque executado pela banda de música – Senhor dos Passos – por ocasião da inauguração dos retratos dos Exmos. Srs. Presidente da República e Interventor Federal, no salão de honra desta prefeitura.

Portaria da Prefeitura Municipal de Goiaz, 14 de julho de 1938.

(Transcrição de documento FECIGO, conforme Anexo I).

Documentos como o aqui transcrito, a respeito do grupo musical da irmandade Senhor dos Passos, fornecem informações importantes para entender parte do processo

organizacional e mantenedor das bandas de música. Tais documentos possibilitam inferir sobre algumas formas de que as bandas de música dispunham para manter seu funcionamento. Entendo que, após 1937, com a partida de alguns conjuntos militares em virtude da transferência da capital, a prefeitura municipal pagava pelos serviços prestados por bandas de música das irmandades e de outras instituições.

A municipalidade pagava pelos serviços prestados em solenidades públicas que exigissem pompa e circunstância, uma vez que a prefeitura, até esta data, não possuía banda de música mantida exclusivamente pelo erário público. Uma das formas de que dispunham para efetivar os pagamentos eram as ordens de pagamento, onde não existia vínculo empregatício duradouro.

Justifica-se de fato a cobrança de valores pelas apresentações das bandas de música, uma vez que encontrei em pesquisa no IPEHBC/PUC, matéria de jornal com o seguinte texto: “Parágrafo 37 Dita de 10\$ sobre cada pessoa que tocar realejo ou qualquer outro instrumento com fim lucrativo inclusive as bandas de musica que tirão Reis” (*O Goyaz*, 1890, p. 4). Tal publicação consiste em um edital da Intendência Municipal da Cidade de Goiás, sobre cobrança de taxas por atividades diversas e serviços cobrados pela prefeitura.

Pressupõe-se, a partir deste recorte, uma organização que consistia em controle sobre as atividades musicais e os consequentes impostos que incidiam sobre as atividades, ficando a municipalidade responsável pela fiscalização, de acordo com as solicitações dos músicos contribuintes ou instrução de parecerista da prefeitura. Como exemplo documental desta fiscalização exercida pela prefeitura, temos o requerimento de Pedro Valentim Marques, datado de 1915, em que figura o seguinte texto:

Exmo. Sr. Cel. Intendente Municipal da Capital.

O abaixo assignado, tendo dissolvido a banda musical que pretendia manter nesta Capital, vem requerer a V. Excia., a sua eliminação do imposto correspondente, conforme consta do lançamento deste anno.

E, confiado no espirito de Justiça que emanam os actos de V. Excia., E. R. Deferimento. Goiás, 30 de Abril de 1915.

Pedro Valentim Marques

(Transcrição de documento FECIGO, conforme anexo LXXXVII).

Havia também algumas investigações, com o objetivo principal de assegurar a veracidade das informações prestadas pelos músicos e o parecer de instâncias responsáveis por fazer o controle das atividades municipais, como pode ser conferido por outro documento relativo ao pedido supracitado:

Ilmo. Snr. Collector Municipal.

Em obediência ao Vosso despacho exarado na presente petição, cumpre-me vos informar, que a banda musical regida pelo peticionário na verdade foi dissolvida mas tendo funcionado nas folias do Divino no corrente anno. E o que posso vos informar. Goyaz, 21 de Maio de 1915.

O Fiscal externo

Joaquim Gabriel dos Santos Guimarães

(Transcrição de documento FECIGO, conforme anexo LXXXVIII).

Como acima exemplificado, cabia também a algumas instâncias da municipalidade, além de fiscalizar, dar parecer sobre os pedidos efetuados pelos músicos referentes às taxas devidas por tais atividades. Conferir-se-á, através de documentos seguintes, algumas das formas de que a dispunha para manter o controle sobre as ações dos grupos vilaboenses de música. Em capa de outro processo, pude verificar uma importante iniciativa no campo da educação (Processo nº 64, de 1952, com data de entrada em 31 e julho de 1952 na Prefeitura Municipal de Goiás), com requerimento do Exmo. Sr. Vereador João Baptista de Oliveira e Silva, cujo assunto assim se resumia: “Creando nesta cidade, a Escola Municipal de Economia Doméstica, Canto e Música, denominada “Pedro Marques”, com a finalidade de ministrar instrução aos jovens de ambos os sexos” (Transcrição de documento FECIGO, conforme anexo XC).

Como pode ser verificado pela leitura da proposta de lei de autoria do Vereador Oliveira e Silva, a iniciativa consistia em estabelecer um novo centro de formação artística e social, para suprir uma carência social e artística do povo vilaboense, também em uma homenagem ao músico Pedro Marques, com reconhecida atuação no campo das atividades musicais da então capital do Estado. O texto do Projeto de Lei assim se apresenta:

Projeto de Lei nº 153

A Camara Municipal de Goiaz decreta e eu, Prefeito Municipal, sanciono a seguinte lei:

Art. 1º: Fica creada, nesta Cidade, a Escola Municipal de Economia Doméstica, Canto e Música, denominada “PEDRO MARQUES”, com a finalidade de ministrar instrução aos jovens de ambos os sexos.

Art. 2º - Ficam creados dois cargos isolados para preenchimentos das cadeiras de ECONOMIA DOMÉSTICA e CANTO (1ª. Cadeira) e MÚSICA (2ª. Cadeira), de nomeação do Executivo Municipal.

Art. 3º - O Executivo Municipal regulamentará, da forma conveniente e com observância da legislação vigente, a ESCOLA “PEDRO MARQUES”, fixando os proventos mensais dos professores.

Art. 4º - Para atender as despesas decorrentes desta lei, fica suplementada de cr. \$ 5000,00, a verba 8.38.4 – (EDUCAÇÃO PÚBLICA) – ÓRGÃOS CULTURAIS – do orçamento vigente, que correrá à conta do excesso de arrecadação previsto.

Art. 5º - O Executivo Municipal providenciará instalação condigna e aquisição do material necessário, por conta da mencionada verba, no menor prazo possível.

Art. 6º - Revogam-se as disposições em contrário. Sala das seções – Câmara Municipal de Goiás, 31 de Julho de 1952.

JUSTIFICAÇÃO

Justifica-se a oportunidade da apresentação do presente projeto, pela necessidade da elevação do nível cultural do nosso Município, máximo (?) no setor de ECONOMIA DOMÉSTICA, ensinando às jovens como proceder racionalmente no lar, preparando-as para o desempenho futuro e conciente da função materna, assim como aos jovens de ambos os sexos o amor às artes, principalmente ao canto e à música.

Ressente-se o Município de uma instituição desta natureza, não só para estimular os adolescentes as práticas artísticas, como também para instruir os de todas as idades.

O nome escolhido justifica-se como homenagem a um goiano ilustre e honesto, que foi, quando vivo, um grande cultor da arte musical.

(Transcrição de documento FECIGO, conforme anexo XCI)

A proposta do texto consiste em um importante documento que, apesar de posterior ao período pretendido para a presente dissertação, fornece uma referência sobre as atividades musicais e as determinantes sociais. Assim como, sobre o reconhecimento do governo para com as personalidades da área de cultura, que prestaram relevantes serviços para o ensino da arte musical. Sendo possível de ser verificado na justificativa do projeto e pelo parecer que segue:

Parecer nº 228

Esta Comissão de Educação e Cultura opina com prazer a favor do presente projeto de lei, por ser o mesmo uma iniciativa de grande estímulo à inteligência.

Realmente, se executado, o projeto n. 153 do nobre vereador João Baptista de Oliveira e Silva concorrerá para o redespertar do sentimento de cultivo da arte musical em nossa terra, servindo, inclusive, para descobrir valores que poderão, após aperfeiçoamento em outros centros, se projetar de modo admirável para Goiás.

Com referência à Cadeira de Economia Doméstica, é também de grande utilidade, existindo em muitas cidades com enorme proveito para os que a frequentam.

Finalmente, não podemos nos silenciar a respeito do nome que terá a Escola, se for aprovado o presente projeto: PEDRO MARQUES. Como salienta muito bem o autor do projeto, na justificativa do mesmo, trata-se de um goiano ilustre e honesto, além de grande cultor da arte musical. Realmente, dentre as atividades que exerceu, a de músico fez gravar no sentimentalismo de nosso povo a saudade de sua estimada pessoa, ainda agora manifestada nesta justa homenagem à sua memória.

A aprovação do presente projeto será um serviço deste legislativo ao povo goiano.

Sala das Seções da Comissão de Educação e Cultura,

Em 1º de Agosto de 1952.

[Segue assinatura da comissão ilegível]

(Transcrição de documento FECIGO, conforme anexo XCII)

Mesmo não se podendo verificar em outro documento, no texto seguinte, a qual conjunto musical se refere, encontra-se também, datado de 25 de novembro de 1903 (Anexo II), outro arquivo da FECIGO que atesta a organização em que as bandas de música de Goiás se encontravam em período anterior, 1903. No referido documento endereçado ao Intendente Municipal (Dr. Moraes, ?) lê-se:

O abaixo assinado tendo sido lançado pelo procurador dessa Intendência sobre banda de música e não estando exercendo mais o dito cargo de diretor porque os sócios (*sic.*) elegeram o cidadão Alberto Augusto Pereira para o referido cargo, vem pedir-vos para que digneis mandar eliminar o seu nome do respectivo lançamento.

N. T. (?) - P. deferimento

Goyaz, 25 de novembro de 1903.

Joaquim de Sant'Anna Marques

(Transcrição de documento FECIGO, conforme Anexos II e III)

Pode-se deprender desse documento que a direção das bandas de música civis e das irmandades era eleita por meio de reunião dos sócios ou componentes das instituições mantenedoras, não interferindo diretamente a prefeitura por meio de nomeação. O requerimento de Joaquim Marques foi encaminhado ao Senhor Intendente em data posterior, 27 de novembro de 1903, como pode ser conferido pela transcrição do manuscrito (Anexo IV), onde se lê:

Ilustre cidadão Dr. Intendente Municipal

Informando o requerimento do Cidadão Joaquim de Sant'Anna Marques pedindo-vos eliminação do seu nome do lançamento como diretor da banda de música "União Goyana", tenho a dizer que a dita banda de música funcionou até Março do corrente, auferindo lucros até essa data e d'ahi em diante é que o Cidadão Alberto Augusto Pereira tomou a direção da referida banda de musica, vós porém resolveis o que for de justiça.

(Transcrição de documento FECIGO, conforme Anexo V).

Curiosamente, pode-se conferir em documento anterior, constante no Anexo IV, que a banda da sociedade "União Goyana" havia sido dissolvida em 1893, no mesmo ano em que é criada a banda de música da Polícia Militar da Cidade de Goiás, em manuscrito que assim discorre:

Atesto que o Sr. Epiphanio Rodrigues de Jesus musico residente nesta Capital, não faz profissão de sua arte. Actualmente mantém uma banda de musica unicamente como amator, havendo sido dissolvida a sociedade musical denominada – União Goyana desde o anno de 1893.

Goyaz 20 de Dezembro de 1897.

[Segue abaixo assinado dos músicos participantes da banda e comentário final.]

(Transcrição de documento FECIGO, conforme Anexo VII)

Conseguí encontrar documentos onde se fazem evidentes e necessários esclarecimentos sobre atividades de amadores e profissionais, tendo como parâmetro para este tipo de distinção na arte musical o fato de o músico ou grupo de músicos receber ou não pagamento para realização dos serviços da banda. Em documento manuscrito datado do ano de 1897 (Anexo VIII), podemos conferir o que se segue:

Illustre Cidadão Intendente Municipal

Ao Snr. Procurador para informar. Intendência em Goyaz, 23 d. Dezembro d. 1897.

O abaixo assignado funcionando por amor a arte musical com alguns mestres amadores, sem que por suas funções auferindo lucros alguns, como Mestre de banda de musica tendo apenas recebido alguma gratificação espontânea em outros tempos, por serviços prestados em um só acto religioso a que se prestou por espirito de devoção sem ser em character de Mestre Chefe de banda como prova com os documentos juntos; vos requer que digneis aliviar-o do pagamento do imposto a que fora lançado.

Nestes termos o suplicante

E. R. J.

(Transcrição de documento FECIGO, conforme Anexo IX).

Tal justificativa sobre o caráter profissional ou amator com que os músicos desenvolviam sua arte fica evidente no documento, uma vez que o requerente deixa clara a cobrança de imposto sobre o desenvolvimento de atividades profissionais da arte musical na Cidade de Goiás do final do séc. XIX. Não se sabe até aqui, que tipos de impostos incidiam sobre as atividades artísticas das bandas de música, porém, o texto anterior deixa claro que havia um controle de taxa sobre tais atividades e que as bandas de música possuíam meios para subsidiar suas atividades, devendo prestar contas à municipalidade sobre os lucros percebidos.

Em 23 de maio de 1928, através de documento da prefeitura pode-se, mais uma vez, verificar o lançamento e protocolo exigido na nomeação de um chefe de banda (Anexos X e XI). Apesar de pouco legível, podemos ler: “Comunico a V. Excia., para os fins de lançamento, nesta data, assumi a direção da Banda Musical “YPIRANGA”, nesta capital. Saúde e fraternidade. Goiás, 23 de Maio de 1928. Laurindo Marques de Bastos” (Transcrição de documento FECIGO, conforme Anexo XI). Esta formalidade era necessária, uma vez que os mestres que assumiam as bandas de música eram frequentemente os responsáveis pela

execução dos diversos serviços e também por prestar conta à municipalidade sobre os lucros auferidos, para posterior pagamento dos impostos que incidiam sobre as atividades musicais. Tal nomeação era submetida à apreciação do Intendente Municipal, como comprovam os anexos VII e recorte seguinte, onde lê-se: “Exmo. Sr. Dr. Intendente Municipal. Saptisfeito o respeitável despacho de V. Excia. Goyas, 12 de julho de 1928. Joaquim da Rocha Lima” (Transcrição de documento FECIGO, conforme Anexos XII e XIII).

Sobre a Banda Ypiranga, referendada no texto do documento anterior, encontramos também importante referência no texto de Mendonça:

Com a transferência, em 1922, do 6º Batalhão de Caçadores para a cidade de Ipameri, neste Estado, foi criada a “Banda Ypiranga”, cuja inauguração teve lugar no dia 7 de setembro de 1922, em comemoração ao centenário da Independência do Brasil.

Seu organizador foi o Dr. Francisco Sócrates de Sá e a regência coube a Mestre Alberto Augusto Pereira.

O retrato que estampamos a seguir nos foi cedido pelo trombonista Benedito de Jesus e Silva, integrante da Banda Ypiranga.

As fardas vestidas pelos músicos, ostentadas na fotografia, foram oferecidas pelo saudoso comerciante e ex-prefeito de Goiás, Sr. Zacheu Alves de Castro. (MENDONÇA, 1981, p. 85).

Infelizmente, alguns dados sobre criação e fim das atividades das bandas de música não constam nos documentos encontrados nas instituições pesquisadas, porém pode-se chegar a datas aproximadas de acordo com a leitura dos documentos encontrados. De início, entendo que as bandas de música civis tiveram seu apogeu durante a segunda metade do século XIX e passaram por diversas crises em seu funcionamento, devido às constantes mudanças políticas e sociais verificadas no segundo capítulo deste trabalho. Tais crises também abalaram o funcionamento das bandas militares, como veremos mais adiante. Por ora, volto à banda Ypiranga.



“Banda Ypiranga” — Cidade de Goiás 7 de setembro de 1922.

Ilustração 04 – “Banda Ypiranga” (MENDONÇA, 1981, p. 86).

Destaco no texto de Mendonça sobre a Banda Ypiranga duas afirmações: 1) o motivo da criação desta banda de música foi a transferência do 6º Batalhão de Caçadores para Ipameri, o que nos permite concluir que o Batalhão possuía uma banda de música que foi também transferida; 2) havia uma influência direta dos grupamentos musicais militares que se fazia sentir inclusive no tipo de uniforme ostentado pelos músicos, de inspiração nos uniformes militares, como pode ser conferido pela imagem número 04, acima. Existe uma concordância com o que é apontado por Binder no subcapítulo anterior sobre a inspiração nos uniformes das bandas de música civis em relação às militares e o que é apontado aqui.

Ainda sobre a Banda Ypiranga, encontramos outro documento datado de 20 de março de 1928, onde o Sr. Francisco Sócrates de Sá faz uma solicitação ao Sr. Dr. Intendente Municipal, como segue:

Ilmo. Sr. Dr. Intendente Municipal
Tendo Transferido desde Maio do anno passado ao Sr. Laurindo Marques a direção da banda de música “Ypiranga”, peço a V. Excia. se defira de mandar excluir seu nome da lista de contribuintes na qual figura como diretor na mesma. Nestes termos,
E. Deferimento
Goias, 20 de Março de 1928.
Francisco Sócrates de Sá.
(Transcrição de documento FECIGO, conforme anexo LXXXIII).

A solicitação do Sr. Francisco foi devidamente atendida, conforme despacho de 12 de junho de 1928 do Sr. Joaquim da Rocha Lima, indicando que os impostos incidiam também sobre a banda Ypiranga e que havia um controle sobre os músicos contribuintes por parte da municipalidade vilaboense (Conforme anexo FECIGO LXXXIV).

Apontamos durante este momento da pesquisa algumas características das atividades desempenhadas pelas bandas de música civis e seu funcionamento em vários aspectos organizacionais internos e externos. No entanto, sem uma preocupação imediata com a cronologia dos fatos, observe-se que boa parte dos documentos são do final do século XIX e início do século XX. Como meu intuito é exercitar a reflexão sobre as características das atividades das bandas de música, faz-se necessário realizar alguns apontamentos sobre o que ocorria em relação às bandas de Irmandades, assim como com as de iniciativa particular e de iniciativas governamentais.

Fato importante de ser observado é que, segundo documentação encontrada na FECIGO, somente em 1958, portanto em meados do século XX, é que a Cidade de Goiás ganhará a sua primeira banda de música municipal. Em propositura do Sr. Ver. Sebastião Veloso, podemos acompanhar a solicitação para que se autorize a compra de instrumentos,

criando assim a banda de música civil da Cidade de Goiás e solicitando também nomeação de diretoria e sede próprias. Apesar de não se achar dentro do período abordado por este trabalho, tal fato pode auxiliar para que se entenda as relações com outros grupamentos designados a atuar na Cidade de Goiás ou criados por iniciativas particulares, não possuindo a prefeitura um conjunto criado pela iniciativa pública da cidade, como já afirmado anteriormente.

Não encontrei documentos que atestem a existência de uma possível banda de música municipal com data anterior a este. Apesar de existir a possibilidade, de maneira geral, a documentação leva a crer, por suas características, que o movimento das bandas de música na Cidade de Goiás teve seu apogeu no final da segunda metade do século XIX, continuando a tradição durante o século XX. Alguns elementos que justificam a solicitação para a criação e as condições para tal são importantes de serem averiguados, pois no âmbito administrativo local, pude conferir a maneira como enxergavam este tipo de expressão coletiva em música.

Na solicitação de abertura do Projeto de Lei No. 371 e propositura legal, verificamos a seguinte redação:

A CAMARA MUNICIPAL DE GOIÁS, no uso de suas atribuições,
Considerando ser a nossa cidade um centro cultural de grande expressão em todo o nosso Estado, berço de co-estaduanos ilustres, os quais, no passado, como no presente, tem se distinguido no campo das artes e da literatura;
Considerando, também, que é um dever imperioso, por parte dos homens públicos da nossa terra, especialmente o nosso Poder Legislativo e Municipal, amparar, incentivar, manter, enfim, esse valioso patrimônio cultural, o qual nos foi confiada a guarda, pelos nossos heroicos antepassados, envidando, para isso, os esforços possíveis, ao nosso alcance, para que não desapareça de nosso meio e nem sejam relegados ao [estielamento - ?] completo as excelentes virtudes artísticas e intelectuais de nosso povo;
Considerando, ainda, que esta localidade vem há tempos, exigindo a existência em nosso meio, de uma corporação musical, de caráter civil, para cuja composição não nos falta o elemento humano, e sim, [tão escasso] e ajuda financeira e moral, sempre almejada do Executivo local, e mais ainda, da parte dos esforçados membros desta augusta Casa, tendo-se em vista que, de um momento para o outro, não poderemos contar com o valoroso concurso da extinta banda de música do 2º Batalhão de Infantaria da Polícia Militar, aqui sediado:
Decreta:
ARTIGO PRIMEIRO – Fica a Prefeitura Municipal de Goiás, dentro de sessenta (60) dias, após a assinatura desta lei, autorizada a adquirir os instrumentos necessários para a Banda de Música Civil, desta cidade, doando-os, em seguida à referida corporação, a qual terá Diretoria e Sede próprias.
ARTIGO SEGUNDO – Para atender ao custeio de tais despesas, fica aberto o crédito especial de cinquenta mil cruzeiros – Cz. \$ 50.000,00 – pelo orçamento em vigor, devendo, o gestante de tal quantia, ser entregue à citada entidade musical, para manutenção dos outros gastos a ela affectos.
ARTIGO TERCEIRO – Fica a Prefeitura Municipal de Goiás obrigada a entregar à referida instituição musical, os instrumentos de música existentes no almoxarifado da mesma Prefeitura, como jaz: 1 saxofone, 1 clarineta, 1 trompa, uma bateria de jaz, etc.
ARTIGO QUARTO – Revogam-se as disposições em contrário.

Sala das seções da Câmara Municipal de Goiás, em 15 de Julho de 1958.
Sebastião Veloso – Vereador.
(Transcrição de documento FECIGO, conforme Anexos XIV e XVI)

O referido projeto passou por pareceres das Comissões de Constituição e Justiça e de Finanças, conforme pôde ser verificado (Anexos XVII a XXVI), não constando parecer final no arquivo sobre a aprovação de tal intento. Porém, pode-se notar pelo texto que, segundo o autor da propositura, Vereador Sebastião Veloso, a sociedade vilaboense tinha a consciência da necessidade de se manter as tradições também no campo da música, uma vez que, com transferência da capital, boa parte dos grupamentos musicais militares foram também remanejados para atender a novos fins. As bandas de música militares que ainda exerciam atividade na Cidade de Goiás poderiam ser consideradas, a partir de meados do século XX, como de atividades inconstantes, sendo chamados a atuar em outros eventos fora da antiga capital e, portanto, não podendo os moradores contar com certa participação de tais grupos nos eventos menores, que não eram do interesse do governo de então.

Com a impossibilidade de contar com as bandas militares em alguns eventos e não possuindo a prefeitura um conjunto criado e mantido pela gestão municipal, fazia-se uso também dos conjuntos musicais mantidos pelas irmandades ou por grupos de músicos civis, como os apontados por Mendonça (1981, p. 82-90), sendo necessário para tal dispor de verba para o pagamento dos préstimos. Segundo outro documento, datado de 08 de março de 1939, pude conferir uma solicitação de autoria do regente da banda de música Senhor dos Passos, Sr. Benedito de Jesus e Silva, para que fossem efetivados pagamentos à referida banda por serviços prestados à prefeitura de Goiás. O texto do documento assim figura:

O abaixo assinado, regente da Banda de Música do “Senhor dos Passos”, tendo apresentado duas contas de tocatas para a Prefeitura no ano p. passado, nos valores de 45\$000 e 140\$000, vem requerer a V. Excia., as necessárias providências no sentido de que as mesmas sejam pagas pela verba “Exercício Findo”.

Neste termo,
P. Deferimento
Goiáz, 08 de março de 1939.
Benedito de Jesus e Silva
(Transcrição de documento FECIGO, conforme Anexo XXVII)

Não pude precisar ao certo se a verba acima referida e intitulada “Exercício Findo” era unicamente para este fim, parece-me improvável, mas o fato é que as bandas de música tinham seus serviços devidamente remunerados pela prefeitura como prestação de serviço e o devido reconhecimento por parte da administração local. Verifiquei também que estes não foram os únicos débitos da prefeitura de Goiás para com a banda de música Senhor

dos Passos, conforme pode ser comprovado por outro documento, um recibo, de 04 de março de 1939 (Anexo XXIX), no valor de 5\$000 (cinco mil réis), pago via petição do referido regente da banda.

Em documento do mesmo período, de 09 de dezembro 1939, ainda da banda de música Senhor dos Passos, verifiquei outro débito da prefeitura no valor de 140\$000 (cento e quarenta mil réis) pelo:

Funcionamento da referida banda em um baile, realizado em 8 do corrente, por ocasião da formatura dos alunos do curso ginásial da sucursal do Liceu de Goiaz, por espaço de três horas [...]
Goiaz, 09 de dezembro de 1939.
Benedito de Jesus e Silva, Regente
(Transcrição de documento FECIGO, conforme Anexo XXXI).

Como a referida banda de música chegou a este valor pela apresentação em um período de 3 horas não me foi possível inferir, pela falta de documentação específica. O fato que me chama a atenção é que a banda Senhor dos Passos exercia atividades junto à Prefeitura de Goiás, com especificações sobre o período de permanência da banda nas solenidades ou atividades sociais e subsequentes valores cobrados em relação ao tempo de permanência (tal fato pode ainda ser acompanhado por outro documento que consta do Anexo XXXII, desta vez uma retreta). Investigar sobre as relações das bandas de música civis para com a administração local torna-se importante para que se tenham elementos suficientes para fazer uma relação com as atividades das bandas de música militares e suas particularidades funcionais. Passando a outros tipos de grupos que acredito derivarem das formações das bandas de música, caracterizarei outras formações instrumentais que dialogam diretamente com as atividades deste tipo de formação.

Existiam também os chamados “Jazz” que, segundo pude averiguar, são grupos instrumentais específicos, compostos por músicos de outras formações e que se agregavam para tocar em eventos do calendário festivo da Cidade de Goiás, em eventos carnavalescos e bailes diversos. Com características próximas ao que chamamos hoje de *big-bands*, retretas e outras formações carnavalescas, têm seu modelo de formação e tomam de empréstimo a designação instrumental – Jazz – dos conjuntos e bandas de baile americanas, sendo que, diferente desses grupos, o repertório são músicas de dança como valsas, mazurkas e polkas, não havendo registros de músicas com improviso instrumental característicos do jazz americano. Alguns destes conjuntos tocavam em bailes de carnaval e outras festas populares, com repertório de marchas de carnaval e música de folia em geral, como é o caso do conjunto

Bola Vermelha (Imagem 05), que, segundo Mendonça, foi criado por Edilberto Santana (MENDONÇA, 1981, p. 39).



Ilustração 05 – Conjunto “Bola Vermelha” (MENDONÇA, 1981, p. 40).

Outras formações encontradas são as bandas de música das irmandades que, como o nome indica, são conjuntos de músicos formados a partir das ordens terceiras ou irmandades. Já mencionei algumas das relações estabelecidas entre estes grupamentos e a municipalidade vilaboense, porém, analisarei aqui os elementos estruturais sobre outras características deste tipo de grupamento, relacionando-os historicamente e bibliograficamente. Encontra-se em Borges a seguinte definição das irmandades:

As Ordens Terceiras e Irmandades eram organizações sociais importantes, ligadas à Igreja, constituídas por eitos, cuja principal finalidade era o fomento da devoção a um santo protetor e o auxílio entre seus membros. Tornaram-se importante elemento propulsor da atividade artística porque se envolviam musicalmente nas celebrações profanas e religiosas, nas quais eram o canto, a orquestra e a banda uma constante (1998, p. 14).

A partir de documentos encontrados na FECIGO, pude acompanhar o processo de número 1025, com solicitação do Sr. Olegário Antunes para a fundação de uma Banda de Música na Cidade de Goiás no ano de 1926 (Anexos LXXVIII-LXXXV). Segundo o que me foi possível inferir, é aberto um processo pelo secretário com os seguintes dizeres:

Nº 1025 (Brasão do Estado) Fls. 1
1926

ESTADO DE GOYAZ
MUNICÍPIO DA CAPITAL

INTENDÊNCIA MUNICIPAL DE GOYAZ

Requerente: Olegário Antunes

Especificação: pedindo licença para fundar uma banda de música nesta Capital
AUTUAÇÃO

Aos trinta e um dias do mês de julho de mil novecentos e vinte e seis nesta Secretaria da Intendência, autuo a petição nº ____ que adiante se vê e para constar lavro este termo. Eu, o secretário, B. Souza (?).
(Transcrição de documento FECIGO, conforme anexo LXXVII).

Juntamente com a abertura dos autos do processo de solicitação, em mesmo volume de documentos da prefeitura, hoje na FECIGO, é possível conferir o pagamento de impostos, segundo recibos nos valores de R\$ 2\$200 (dois mil e duzentos réis) e 33\$000 (trinta e três mil réis), datados de 30 de julho e 2 de agosto do ano de 1926 (conforme anexos FECIGO LXXXI e LXXXII). Tais valores eram relativos a quantias cobradas pela municipalidade para a devida licença, permitindo a criação da banda de música “Imaculada Conceição” e o reconhecimento de suas atividades com as devidas prestações de contas e pagamentos de outras taxas de funcionamento. O referido processo teve fim em 22 de dezembro de 1926, conforme anexo LXXXIII, pedindo arquivamento de acordo com a concessão da referida licença.

Exmo. Sr. Dr. Intendente Municipal
Comunico a V. Excia., para o fim de lançamento, que desde o anno p. passado, deixou de funcionar nesta Capital a banda de música intitulada “Imaculada Conceição” que se achava sob minha gerência.
Saude e fraternidade
Olegário Antunes
Goias, 31 de março de 1928.
(Transcrição de documento FECIGO, conforme anexo LXXXV).

Pude acompanhar também, a partir de documentos encontrados na Fundação Frei Dorvi/FECIGO o desenrolar do processo N. 1.296/1942 da prefeitura da Cidade de Goiás sobre a banda de música “Santa Cecília”. Essa banda de música, possivelmente vinculada à irmandade de mesmo nome, foi parte citada em um processo, cujo assunto principal é assim relatado: “Assunto: Projeto de decreto-lei revogando o decreto-lei nº 53 de 31 de dezembro de 1941, que concedia um auxílio de Cr\$ 3.000,00 á Banda de Música ‘Santa Cecília’, daquela cidade, no corrente exercício” (Anexo XXXVII).

Como era comum na Cidade de Goiás, algumas instituições culturais possuíram subsídio em verbas da prefeitura para empreender suas atividades. Quando não, a própria prefeitura destinava verba (Exercício Findo, Propaganda, etc.) para pagar os serviços dos grupos de música em solenidades diversas, comprovado pelas solicitações em diversos documentos aqui expostos relativos a grupos e instituições ligadas à música na Cidade de Goiás.

O processo acima citado, de nº 1. 296 (Processo nº 679) visava revogar o decreto-lei de nº 53, que concedia subsídio de três contos de réis à banda Santa Cecília e foi motivado pelo fato de o regente da banda e seus músicos se recusarem a participar de solenidade no dia 1 de maio de 1942 na sucursal do Liceu de Goiás, em comemoração ao Dia do Trabalho (ou do trabalhador), como constam nos anexos de número XXXVII a LXXI. Tal processo obteve parecer das instâncias cabíveis na esfera municipal, com as devidas argumentações do chefe da banda Joaquim Severiano Marques e Benedito da Silva, assim como dos chefes de seções administrativas intimados a dar parecer. Obtendo, em votação final, sucesso por unanimidade de votos para que o subsídio fosse cancelado por justa causa, a saber, insubordinação ou falta de cumprimento de ordens devidamente amparadas na redação do decreto-lei de nº 53/1941.

Tal situação da banda de música Santa Cecília, que percebia subsídio da prefeitura para custear seu funcionamento, era rara e não foi averiguada situação semelhante para com outras bandas de música pertencentes a irmandades em outros documentos. Considero importante frisar que, segundo a documentação me leva a crer, qualquer verba destinada pela prefeitura para custeio das atividades das bandas concorria para que se estabelecesse um contrato, no qual as bandas de música se viam obrigadas a efetuar uma quantidade fixa de apresentações públicas na Cidade de Goiás, como se verá em narrativas seguintes.

Ainda sobre a banda de música Santa Cecília, pude averiguar outro documento do mesmo ano – 1942, a transferência da direção da banda de música, conforme documento:

BANDA DE MUSICA DE SANTA CECILIA

Goiás, 5 de junho de 1942

Ilmo. Sr. Cel. Zaqueu Alves de Castro, M.D. Prefeito desta cidade.

- Goiás.

Tenho o prazer de comunicar-vos que, em vista da exoneração do Sr. Joaquim Severiano Marques do Cargo de Diretor da Banda de Música de Santa Cecília, resolveram os seus membros componentes, em reunião de 2 do corrente, que a mesma Banda ficasse sob minha direção como regente, e como Tesoureiro o Sr. Possidonio Albuquerque Mélo.

Aproveito a oportunidade para apresentar os meus protestos de alta estima mui distinta consideração.

SAUDAÇÕES CORDIAIS.

Benedito de Jesus e Silva.

(Transcrição de documento FECIGO, conforme anexo LXXIII).

Complemento informações sobre os meios de subsistência das bandas de música. Neste documento, pode-se conferir mais um elemento sobre a organização das bandas, neste caso a Santa Cecília, que além de informar ao prefeito sobre as alterações constante no quadro administrativo do grupamento musical, possuía um tesoureiro para prestar conta sobre os vencimentos e possíveis lucros obtidos em suas atividades. Devidamente indicado em

assembleia de componentes da banda ou da sociedade, a existência de tesoureiro nesta banda consistia uma exceção à realidade verificada em outros grupos musicais sob mesmo tipo de organização.

Encontrei também, de data incerta, outro documento no qual é expedido um parecer sobre a concessão de auxílio à banda de música Santa Cecília (Anexo LXXVI). O parecer assim figura:

Cumprindo o respeitável despacho de V. Excia., exarado no requerimento junto, em que a Banda de Música Santa Cecília, desta Cidade, pede a concessão de um auxílio anual de 3:000\$000, para sua manutenção, informo-o de que, já tendo sido elaborada a proposta orçamentária para o exercício vindouro e sendo insuficiente o saldo verificado entre a receita prevista e a despesa orçada, não é possível consignar-se uma verba para ocorrer ao pagamento deste auxílio.

Todavia, em se tratando da única corporação musical existente nesta cidade, e que muito tem cooperado em todas as solenidades cívicas e sociais que aqui se realizam, de justiça é que venha ela a merecer o amparo do Poder Público, na hora difícil em que atravessa.

Quasi todas as municipalidades consignam verbas para auxílio às bandas de música locais e o próprio Governo subvenciona uma orquestra na Capital do Estado.

É que uma banda de música constitui fator imprescindível à vida social de uma cidade.

Assim o compreendendo, poderá V. Excia., devidamente autorizado pelo poder competente, proceder às operações de crédito necessárias para, com os saldos resultantes das diversas verbas constantes do orçamento, ocorrer ao pagamento da subvenção ora pleiteada.

Em compensação, ficaria a Banda de Música obrigada a executar retretas no coreto do Jardim Público, aos domingos e dias de festas nacionais, estaduais ou municipais, e, ainda, a comparecer e funcionar em todas as festividades cívicas promovidas pela Prefeitura.

V. Excia., no entanto, resolverá como julgar mais conveniente aos interesses do município que dignamente dirige.

(Transcrição de documento FECIGO, conforme anexo LXXVI).

Através de iniciativas de músicos e com o fito de manter as tradições musicais religiosas (procissões e ritos das igrejas), as bandas de música eram criadas por membros das irmandades e mantidas por elas, frequentemente com algum tipo de auxílio da gestão municipal. Era comum, dentro das atividades das sociedades musicais e irmandades haver atividades de ensino musical; os aprendizes complementavam os conjuntos de instrumentistas que atuavam em missas e atos oficiais dentro das igrejas, os conjuntos de música de câmara. Como tal relação constitui tema para outra pesquisa tão abrangente quanto esta, não me deterei muito em tais assuntos que já foram discutidos em trabalhos como os de Borges (1998), Mendonça (1981) e Pinto (2005), embora mereçam atenção devido às relações que estabelecem com a sociedade vilaboense e suas práticas nas igrejas.

Para além das bandas de irmandades citadas, encontrei ainda uma fotografia cedida pelo Presidente da FECIGO e membro da OVAT, Dr. Elder Camargo (Imagem 06).

Sobre a banda de música da Catedral, infelizmente, não encontrei referências em documentos históricos nas instituições pesquisadas. Porém, possivelmente deveria compor um grupo musical que funcionava sob organização da irmandade da Catedral ou igreja matriz, na Cidade de Goiás, desempenhando os serviços religiosos e atendendo às necessidades sociais como as demais bandas de irmandades já citadas.



Ilustração 06 – Banda da Catedral (acervo particular de Elder Camargo, de 05/07/1931).

As chamadas orquestras são grupos híbridos de músicos de sopro, cordas, percussão e até piano, que têm suas atuações marcadas principalmente pelas apresentações nos cinemas da antiga capital. O que Mendonça denomina de *orchestras*, segundo depoimentos e documentos encontrados em seu livro (1981), são grupos com formações improvisadas mais próximas à música de câmara. Temos um exemplo na relação feita pelo Dr. Eduardo de Souza (SOUSA *apud* MENDONÇA, 1981, p. 73) dos músicos da orquestra do Cinema Goyano:

piano – Edméa Camargo, Antônia Costa Nunes ou Suzette Alencastro
 violinos – Joaquim Édison de Camargo, Ângelo Rizzo, Júlio Alencastro Veiga
 flauta – Eduardo Henrique de Souza Filho
 clarineta – Antônio Valeriano da Conceição
 trompete – Laurindo Marques
 bombardino – João Ribeiro da Silva
 saxofone – Ernesto de Sá Barros
 cello – Sebastião Epifânio

Por meio da lista reproduzida por Mendonça, pode-se inferir, partindo primeiramente do elementar, que tocava somente uma pianista por apresentação, devido às dimensões do instrumento e aos espaços permitirem somente o acondicionamento de um

piano, o que resultava em um grupo de dez pessoas por apresentação. Outra característica curiosa de se notar é a presença de um bombardino e um saxofone (ver foto da Imagem 06), instrumentos encontrados comumente em bandas de música e muito raramente empregados em orquestras europeias do período.

O piano tem uma participação à parte, merecendo uma melhor investigação dos pianistas sobre as atividades destes músicos e a função musical desse instrumento nos cinemas em Goiás. Talvez possa haver uma ligação com as atividades dos pianeiros e caberia também uma investigação sobre a questão de gênero, uma vez que eram mulheres que tocavam nos cinemas, podendo estabelecer referências históricas com a musicista Chiquinha Gonzaga.

Os instrumentos de corda que aparecem (três violinos e violoncelo), que compõem grupos fundamentais nas orquestras, aparecem aqui em número muito reduzido, considerando o que se costuma usar na formação orquestral mais usual. Ressalto ainda, que tais grupos instrumentais têm seus registros históricos mais frequentes na transição do século XIX para o século XX, quando do surgimento dos cinemas na Cidade de Goiás.

Consta em apenas um documento da FECIGO, o pedido de licença para realização de evento da orquestra do Cinema Ideal, do ano de 1928 (Anexo CVII). Consiste um fato interessante notar que, assim como as bandas de música, também as chamadas orquestras dos cinemas eram taxadas pela municipalidade em relação às atividades exercidas, sendo exigido o pagamento de valores para a criação dos grupos e para apresentações. Era ainda necessário solicitar permissão da autoridade competente, conforme transcrição de documento:

Exmo. Sr. Dr. Intendente Municipal

Os abaixo assinados desejando darem um concerto nesta Capital, no “Cinema Ideal”, vem requerer a V. Excia. a necessária licença.

Nestes termos,

[Assinaturas ilegíveis]

Goiaz, 23 de Março de 1928.

(Transcrição de documento FECIGO, conforme anexo CVIII).



"Orquestra Ideal" — Cidade de Goiás — Fevereiro de 1927

Ilustração 07 – "Orquestra Ideal" (MENDONÇA, 1981, p. 72).

São poucos os registros dos conjuntos musicais como o da Casa Zacheu, que aparece em poucas passagens do livro de Mendonça (1981, p. 54). Não pude precisar de que tipo de comércio efetivamente se tratava, mas sobre o conjunto musical, Mendonça leva a crer que foi formado para algumas atuações em situações específicas e que o conjunto atendia os diversos interesses do proprietário da loja, uma vez que a autora menciona ser o proprietário do estabelecimento o Sr. Zacheu Alves de Castro. Sobre o Sr. Zacheu, além de ter animado os carnavais de Goiás nos idos de 1934 e 1940, segundo Mendonça, o comerciante e também ex-prefeito da Cidade de Goiás, na ocasião, ofereceu fardamento aos músicos da Banda Ypiranga, uniforme este, ostentado em uma fotografia datada de sete de setembro de 1922, ver Imagem 04, na página 78 (MENDONÇA, 1981, p. 54-86).

Entre os documentos da FECIGO, encontrei uma carta da Casa Carlos Gomes, do Rio de Janeiro²⁷, endereçada à governança vilaboense e solicitando informações sobre lojas de instrumentos musicais ou livrarias com publicações sobre música, como segue:

Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1925.

Os nossos cumprimentos.

Sollicitamos a V. Ex. o especial favor de mandar informar-nos com alguma brevidade os nomes e endereços das casas de Musicas e Instrumentos de Musicas d'essa cidade ou, se não houver casas n'estes ramos, das Livrarias de importancia.

Seria obsequio de indicar o nome da casa de mais importancia em primeiro lugar.

Precisamos d'estes endereços para fins commerciaes e desde já ficamos muito penhorado pelo favoravel acolhimento de nosso pedido.

Subscrevemos-nos com alto apreço e muito agradecidos

de V. Ex.

Att^os. e obr^os.

(Assinatura ilegível)

(Transcrição de documento FECIGO, conforme anexo LXXII).

²⁷ Representante de editoras e marcas de instrumentos e artigos musicais estrangeiros.

Tal documento me fez pensar a princípio que se tratava do pedido de algum músico vilaboense solicitando informações para a compra de material de música. Porém, trata-se de um pedido de informações sobre as casas que vendiam instrumentos e outros materiais de música para uma possível lista de lojas de artigos musicais solicitada pela Casa Carlos Gomes à governança vilaboense. Infelizmente, não pude averiguar a qual instância da administração a carta foi endereçada e se se tratava de informações sobre os produtos que haviam no Estado de Goiás ou na cidade homônima, antiga capital.

Documentos deste tipo demonstram que havia certa comunicação, em 1925, entre o seguimento comercial em música do Rio de Janeiro e da Cidade de Goiás no início do século XX, não estando a região Centro Oeste tão isolada dos grandes centros musicais de então neste período. Pude apenas averiguar que a referida correspondência foi respondida a 01 de novembro do mesmo ano, conforme despacho no referido documento (Anexo LXXII).

Como o mote principal da pesquisa aqui realizada neste subcapítulo são as bandas de música e as relações com a música popular, de caráter mais social e profano, não entrarei no presente estudo em discussões mais extensas sobre as formações camerísticas ou orquestrais das igrejas, a produção religiosa de maneira geral. Reservo tal perspectiva para estudos futuros sobre a arte musical nas igrejas da antiga capital, embora deva registrar que são inúmeros os conjuntos religiosos com atuação fundamental em Goiás e haver diversos indícios de ligação estreita entre as atividades das bandas de música em procissões e rituais religiosos de maneira geral. É possível inclusive fazer uma relação entre os diversos grupos anteriormente citados, sendo seus músicos (poli)instrumentistas e as possibilidades educacionais e de performance das práticas religiosas.

2.3 A doutrina militar e a arte musical: perspectivas e necessidades

Alguns pesquisadores sobre história da música no Brasil (Kiefer, Tinhorão, Mariz) já apontavam em suas publicações a necessidade de estudos mais aprofundados sobre a música militar e as bandas de música das corporações militares. Em breve subitem intitulado *música militar*, de seu livro *História da Música Brasileira – Dos primórdios ao início do séc. XX* (1977), o historiador Bruno Kiefer afirma: “Escassas são as informações a respeito das ‘músicas’ militares do período colonial” (KIEFER, 1977, p. 17). É certo que tal afirmativa parte do estudo de um período específico, o colonial brasileiro, porém não pude verificar um

acréscimo considerável de publicações específicas sobre este assunto, as músicas militares, como escreve o autor, ou das bandas militares durante os séculos XIX e XX.

Fornecendo alguns exemplos retirados de autores que escreveram sobre o período colonial brasileiro (ALMEIDA *apud* KIEFER, 1942, p. 292 e LANGE, 1966, p. 21), Kiefer acrescenta:

O estudo da música militar no período colonial é importante do ponto de vista de formação de profissionais, da difusão (e conseqüente comércio) de determinados instrumentos, da participação de músicos militares em outras atividades musicais, do ensino, da difusão de repertório e instrumentos na população, etc. (KIEFER, 1977, p. 17)

O que o autor aponta neste comentário sobre a música militar do período colonial é de fundamental importância para o presente estudo. É possível estender a justificativa usada por Kiefer também às bandas de música militares nos períodos Imperial e Republicano brasileiros, não havendo quantidade significativa de trabalhos conhecidos, voltados especificamente para o tema bandas de música militares ou o repertório militar das bandas.

Os trabalhos existentes, até onde pude verificar, são, em sua maioria, passagens de publicações sobre a música brasileira de maneira geral ou pequenos capítulos encontrados em publicações esparsas. Lembrando também que, salvo raras exceções, as publicações específicas com que tive contato estão sendo levadas a prelo por iniciativas de pesquisadores envolvidos diretamente com o tema, em sua maioria instrumentistas de bandas de música, que levam a público suas pesquisas sem, contudo, se preocupar com o rigor científico, apesar de terem comumente formações em outras áreas do conhecimento. Tais publicações são extremamente importantes, pois revelam aspectos da vivência musical e das relações estabelecidas entre componentes e bandas de música na sociedade, se atendo frequentemente aos valores agregados.

Neste exceto, Kiefer também aponta a importância das bandas de música militares para a história e difusão de determinados instrumentos, certamente de sopro e percussão, assim como a relação dos músicos militares com outras atividades musicais, possivelmente em outras formações instrumentais ou grupamentos civis. Além disso, reconhece as atividades dos músicos militares com relação ao ensino musical, a difusão de repertório e de conhecimento musical na população em geral. Essas são algumas das possibilidades apontadas pelo autor em uma perspectiva ampla de contribuição para os interesses de pesquisadores em história da música brasileira. Porém, verificam-se outras contribuições para a continuidade de uma cultura específica de bandas de música representativas do sistema

militar de funcionamento que, segundo pesquisadores como o próprio Binder (2006), serve de modelo para as corporações musicais civis de mesma formação instrumental (bandas e fanfarras).

Ciente da lacuna histórica sobre o tema, Tinhorão diz que “uma das mais antigas e menos estudadas instituições ligadas à divulgação da música popular, no Brasil, é a das bandas de corporações militares” (TINHORÃO, 2005, p. 108). Por serem consideradas justamente instituições ligadas à divulgação da música popular, devido a seu caráter de atuação e a predominância do repertório divulgado pelas bandas de música militares, é que Tinhorão situa as bandas militares como grupos musicais de características populares, que têm suas funções voltadas para o meio urbano (1998, p.177). Características estas que marcam uma mudança de pensamento não compartilhada por Binder (2006), por exemplo, ao discorrer sobre os primórdios da música militar brasileira e das corporações musicais militares no final do século XVIII e início do século XIX.

Não negligencio a existência de trabalhos sobre bandas de música de historiadores e musicólogos como Duprat, Castanha, Mariz, Pinto, e Kiefer, porém, no que tange às pesquisas sobre bandas de música militares, ainda são poucas as publicações e, menos ainda, são as pesquisas acadêmicas que tenham como este tema o objeto principal de estudo. No que diz respeito às práticas musicais deste tipo de conjunto no Centro Oeste do Brasil, a situação é ainda mais precária.

2.4 As bandas de música militares: criadas ou designadas a atuar na cidade de Goiás?

Historicamente, com a chegada da corte portuguesa no Brasil, em 1808, as bandas tiveram grande impulso, pela determinação do Príncipe regente de que cada regimento militar tivesse um corpo de músicos, fato acordado por historiadores brasileiros que pesquisaram sobre o assunto (Tinhorão, 1997 e 2005; e Binder, 2006). Tais historiadores concordam que antes da chegada da corte, o funcionamento dos grupos instrumentais militares era muito precário no Brasil.

Para a história de Goiás, em razão das pesquisas realizadas, resta-me uma importante questão relativa ao surgimento do que acredito ser a primeira banda de música militar a ser criada na Cidade de Goiás. Se a determinação do Príncipe Regente para que fossem criadas as bandas de música da Guarda Nacional em todo o território data de 1808 (sendo efetivamente assinada em 1810), e em Meiaponte já havia uma banda de música da Guarda Nacional em 1830, por que na Cidade de Goiás, a literatura consultada registra o

aparecimento da primeira banda militar, a Banda da Guarda Nacional, somente em 1864, portanto, 34 anos depois da de Meiaponte?

Bem, volto aos registros. Segundo Assis (2009, p. 72), Goiás conquistou importância política na defesa do território brasileiro devido à sua estratégica posição geográfica, como importante ponto de apoio para abastecimento das tropas na Guerra do Paraguai, que teve início em 11 de novembro de 1864. Em tal ocasião, Goiás era uma das províncias do império mais próximas do conflito, o que ocasionou uma situação ímpar para que fossem organizados não só depósitos bélicos e a instalação de unidades de abastecimento, mas talvez tenha, finalmente, permitido a criação de uma banda de música militar. Infelizmente, não encontrei documentos históricos que comprovem tal fato, mas há indícios nas narrativas que me levam a crer nesta possibilidade.

Segundo Tinhorão:

Formadas quase simultaneamente em vários pontos do Brasil, o que conferia ao seu repertório uma repercussão nacional (desde 1840 havia notícia dessas bandas no Rio, Minas, São Paulo e Goiás), as bandas da Guarda Nacional vinham contribuir para a valorização da profissão de músico, através da guerra de prestígio que estabeleceram desde meados do século XIX com as bandas dos regimentos de Primeira Linha (1998, p. 179, grifo meu).

Acredito que a referência encontrada em Tinhorão seja, de fato, a banda que já existia em 1830 em Meiaponte. Apesar da determinação do Príncipe Regente, os grupamentos musicais da Guarda Nacional só ocuparam o território paulatinamente, em função das necessidades de expansão e defesa do território nacional, como pode ser conferido na narrativa feita sobre a música das bandas da Guarda Nacional no texto de Binder (2006, p. 74).

Sobre a banda de música da Guarda Nacional na Cidade de Goiás, não pude precisar efetivamente através de documentos históricos, para além das narrativas literárias, o seu surgimento. Porém, investigo alguns dados obtidos em documentos do início do séc. XIX, no Museu das Bandeiras da Cidade de Goiás, onde encontrei diversos documentos que registram o pagamento de músicos. Talvez seja o que Tinhorão se refere por “pagar para a música” (1997, p. 178), que executavam os toques de corneta e bombo nas unidades militares da antiga capital (Anexos MUBAN CXXIX a CCXXVI).

Atraídos aos quadros militares por sua rara qualificação, músicos civis vestiam a farda e passavam a fazer parte dos corpos de tropa muitas vezes conservando seus próprios instrumentos, o que os levava a comportarem-se não como militares, mas

como funcionários contratados, com equiparação a oficiais, para efeito de soldo (TINHORÃO, 1998, p. 178, grifo meu).

Ainda sobre as atividades da banda de música da Guarda Nacional, alguns documentos encontrados no Museu das Bandeiras remontam a datas anteriores a 1864. Em sua maior parte, são pagamentos de Tambores, Clarins, Cornetas e Pífanos, efetuados através da Presidência da Província aos músicos da Legião de Guardas Nacionais, através de ordens de pagamento e prestação de contas periódicas sobre os valores percebidos pelos instrumentistas desde a primeira metade do século XIX (Anexos MUBAN CX a CCXXVI). Além de constarem como ordens de pagamento, despachos, vencimentos dos músicos, tais documentos referem-se também à exoneração, inclusão e ordem de apresentação de músicos, como pode ser conferido pelos documentos presentes nos Anexos MUBAN CX e CCXXI. Segue a transcrição de uma das diversas ordens de pagamento encontradas:

Snr. Thesoureiro entregue pela Caixa Geral e Ministerio da Justiça a quantia de quatro mil e oitocentos reis, sendo em Notas 4 reis e mais em cobre ao Snr. “Major da Legião” de Guardas Nacionaes desta Cidade Francisco Ferra. dos Santos Arenedo[?], para pagamento do Pret junto do Tambor da mesma Legião Justiniano José de Passos, confor-me o off. do Exmo. Vice Presidente de 27 de Março próximo passado.

Thesouraria da Província de Goyaz, 5 de Abril de 1841.

José de Mello Castro e Vilhena

(Transcrição de documento MUBAN, conforme anexo CXXX)

Não pude verificar ao certo o tipo de formação das bandas de música militares, porém, entre os documentos sobre a banda de música da Guarda Nacional, encontrei, de 1867, outro documento onde se lê: “Pague-se Palácio do Governo da Prov. De Goyaz [...] A Thesouraria de Fasenda [...] para o Corpo de Caçadores a Cavallo desta Prov.”, com uma lista de materiais onde lê-se: “Antônio Pereira de Abreu – Comprou”. A lista de documentos assim segue:

2 Clarinetas de luxo 13 chaves Buffet
 1 Saxhorn tenor em dó
 1 Ophicleide de 10 chaves em dó e si
 1 Trompa a pistão
 1 Trombone a pistão
 2 Boquilhas [finnas] para Clarinetas
 1 Dusia de palhetas para dita
 2 Cadernos de papel para Música
 1 Flautim em ré [b] de 3 chaves
 1 Flauta terço em fá 5 chaves
 1 Flauta de ébano
 1 Par de pratos
 1 Bumbo

(Transcrição de documento MUBAN, conforme anexo CXVI)

Acredito que a formação instrumental acima, apesar de se apresentar como compra de instrumentos, refira-se a parte da formação musical chamada por Binder de banda de harmonia, comumente encontrada durante a primeira metade do século XIX em bandas militares no Brasil e em Portugal.

As apresentações dessas bandas não se restringiram às atividades militares, mas espalharam-se por diversos momentos de lazer e conagração social, tocando nas festividades civis e religiosas, nos coretos das praças, acompanhando os corsos e bailes carnavalescos. Seu repertório era variado, compreendendo todos os gêneros musicais em voga, principalmente gêneros musicais estrangeiros (ALENCAR, 2009).

A organização das bandas militares, quanto aos instrumentos, serviu de modelo para as bandas civis, segundo pude acompanhar em Alencar e Binder. Associações de imigrantes também organizaram suas bandas, tais como os portugueses, espanhóis, alemães e italianos, tocando música europeia e brasileira. No Brasil, difundiram-se a tal ponto que qualquer cidade ou povoado contava com um coreto para apresentação de seus músicos aos domingos: “Durante muito tempo foram a única forma de acesso à música instrumental para grande parte da população” (ALENCAR, 2009, p. 3-4).

Sobre os efetivos militares da Força Pública, constantes no Estado de Goiás no final do século XIX, pude averiguar que consistia em uma quantidade considerável de homens e que algumas das forças encontravam-se deficientes estruturalmente, conforme se pode conferir pela publicação seguinte do jornal *Correio Oficial*, em 1880:

Relatório apresentado pelo Exm. Sr. Dr. Aristides de Souza Spinola a Assembléia Legislativa Provincial de Goyáz, no dia 1º de Março de 1880.

FORÇA PÚBLICA

GUARDA NACIONAL

Pende ainda de reorganização a Guarda Nacional da província, e por isso não tem sido preenchidas as vagas existentes na mesma guarda.

ESQUADRÃO DE CAVALARIA

Foi designado para comandar este Esquadrão, em 5 de junho do anno passado, o Major Adolpho Sebastião de Athayde, que ainda não se apresentou: comanda-o interinamente o Capitão Floriano Florambel da Conceição.

Sendo seu estado completo de 8 officiaes e 90 praças de pret, e o efetivo de 8 officiaes e 86 praças, faltão para completo 4 praças somente.

Tem addidos e aggregados 7 officiaes somente.

BATALHÃO 20 DE INFANTARIA

Ainda não foi nomeado comandante para este Batalhão, pelo que continua a ser comandado interinamente pelo Major João Gonçalves Baptista de Moura.

Sendo seu estado completo de 37 officiaes e 410 praças, e o effetivo de 34 officiaes e 270 praças, faltão para o completar 3 officiaes, inclusive o comandante e 140 praças.

Tem addidos e agregados 3 officiaes e 6 praças.

COMPANHIA POLICIAL

Por acto de 2 de julho expedi novo regulamento para esta companhia, o qual foi imediatamente posto em execução.

Continua a ser comandada pelo Capitão João Fleury Alves de Amorim.

Sendo seu estado completo de 4 officiaes e 92 praças e o efetivo de 4 officiaes e 87 praças, faltão 15 destas para completal-o.

(Jornal *Correio Oficial*, Goyaz, Quarta-Feira 9 de Junho de 1880, Ano XLIII, Número 48, p. 1).

Apesar de se referir ao efetivo geral do Estado de Goiás, boa parte desse pessoal, à época, estava disposto nas forças disponíveis na Cidade de Goiás. Tal fato pode ser conferido pela leitura de outras publicações de período próximo como, por exemplo, os almanaques e periódicos do final do século XIX. Infelizmente, tais periódicos trazem poucas informações sobre o funcionamento das bandas de música, mas apontam elementos sobre a presença da música nessas corporações.

Lendo o *Almanach da Província de Goyaz* de Antônio José da Costa Brandão (1978), com dados relativos a Goiás no ano de 1886, pude inferir sobre a quantidade de quartéis e militares que atuavam direta ou indiretamente na capital da província. De tais dados, chamou-me a atenção a descrição de que, concordando com as descrições históricas de Assis (2009, p. 72), sobre a posição estratégica de Goiás na Guerra do Paraguai (1864), haviam na antiga capital um “deposito de artigos bellicos” e um quartel da praça municipal. Sobre o referido depósito, Brandão afirma: “funciona esta repartição na casa que foi da fundição, este edificio foi construido no anno de 1752, dispendendo-se n’elle, a somma 9026 oitavas e 6 grãos de ouro” (1978, p. 58). Sobre o quartel da praça: “este edificio foi comprado por ordem regia de 9 de Janeiro de 1751” (1978, p. 58).

Em Brandão, existe uma lista considerável de militares tanto da reserva como do serviço ativo que possuíam residência ou trabalhavam na antiga capital da província (1978, p. 67-8). O autor também registra nos quadros de professores da capital a presença do professor de “muzica” José do Patrocínio Marques Tocantins, citado em Mendonça (1981, p. 27) como importante pioneiro da música na capital (BRANDÃO, 1978, p. 76).

Sobre a Guarda Nacional, Brandão registra: “Existem na provincia [de Goiás] 13 commandos superiores com 6 corpos de cavallaria, um esquadrão avulso, 18 batalhões de infantaria e quatro sessões de batalhão do serviço activo, um batalhão e duas sessões de batalhão da reserva” (1978, p. 89). Infelizmente, o autor anota somente os nomes dos respectivos comandos das unidades, em detrimento dos efetivos que compunham as possíveis bandas de música. Mendonça registra que a “Banda da Música da Guarda Nacional surgiu em 1880” (1981, p. 83).

Borges comenta sobre as atividades da banda da Guarda Nacional:

Quando da inauguração da navegação a vapor no Rio Araguaia [...], em 1868, quatorze músicos da Banda da Guarda Nacional integraram a comitiva [e acrescenta] foi sob os acordes do Hino Nacional , executado por essa banda que o Vapor Araguaya suspendeu o ferro, largou-se do porto para atravessar o rio até à margem oposta, cruzá-lo e retornar ao ancoradouro sob vivas, palmas e ao som de músicas (1978, p. 22).

Na Força Pública, Brandão aponta as unidades do Exército existentes em na Cidade de Goiás, fornecendo como importante elemento não só os efetivos disponíveis, mas a existência de 1 “clarim-mór” no “Esquadrão de Cavallaria”; 1 corneta-mór e 1 mestre de música com 16 músicos no Batalhão 20 de Infantaria (1978, p. 97-8). Devido às características de funcionamento do Exército Brasileiro, acredito que as bandas de música que atuaram na Cidade de Goiás sob proteção desta corporação agiam conforme as necessidades gerais de defesa do território e, assim como as tropas de combatentes, atuando em períodos específicos, apenas sendo designadas a acompanhar as tropas em suas missões. Isto posto, as narrativas levam a crer que dificilmente alguma banda de música do Exército tenha sido criada especificamente em Goiás, mas que tenham sido designadas a atuar em períodos de crise na defesa do território nacional, como exemplificado no capítulo dois por Assis, especialmente em seus relatos sobre a Guerra do Paraguai.

Na Companhia de Polícia, Brandão registra somente a presença de 2 cornetas. Porém, um fator importante de ser destacado é a presença de Joaquim Marques na Polícia, ocupando a função chamada por Brandão de “Da muzica” [sic.] no quadro de professores (1978. p.100 e 103). Mendonça registra ainda que Joaquim Santana Marques foi compositor, chefe de banda e professor, publicando em seu livro um *Ofertório da missa em louvor a S. Sebastião*, segundo a autora, datada de 19 de outubro de 1888 (1981, p. 28-30). Mendonça também comenta: “A Banda da Polícia Militar foi criada em 1893, no governo de Francisco Januário da Gama Cerqueira, tendo sido comissionado para dirigi-la o mestre Joaquim Santana Marques (segundo histórico da Banda feito pelo Cap. PM Colemar E. Campos)” (1981, p. 83).

Segundo Rocha (2010, p. 25), existem divergências de várias ordens entre documentos oficiais e não oficiais com relação ao surgimento da Banda da Polícia Militar de Goiás. Divergências estas que vão desde problemas com as dificuldades encontradas nas maneiras de se referir à Polícia Militar em documentações (terminologia) até às inúmeras

barreiras documentais que remontam até ao ano de 1858, em 28 de julho, relativo ao ano em que se comemoram os 150 anos da Polícia Militar de Goiás.

Porém, ainda segundo Rocha (2010, p. 25), existe certa concordância em alguns documentos em relação à criação da banda de música da Polícia Militar de Goiás que remontam ao ano de 1893, considerando-se a data mais provável tanto pela documentação encontrada quando pela bibliografia consultada (Mendonça e Rocha). Acredito, como ventilado no subcapítulo 3.2, que não tenha sido apenas coincidência a extinção da banda de música União Goiana e a criação da banda de música da Polícia Militar, ambos em 1893. Assim como aconteceu em Meiaponte com a banda da Guarda Nacional, os indícios fazem crer que a banda União Goiana ou, mais especificamente seus integrantes, tenha dado origem direta ou indiretamente à banda de música da Polícia.

Confirmo o afirmado por Rocha (2010, p. 26) quanto às dificuldades em se precisar alguns dados sobre a criação das bandas militares na Cidade de Goiás. Existem dificuldades tanto em relação às nomenclaturas usadas, que frequentemente nos confundem sobre o documento fazer referência a banda do exército, da guarda nacional ou da polícia, muitas vezes sendo mencionadas apenas como banda da força pública. Os documentos encontrados que fazem referência a datas de criação ou ordem para que as bandas passem a atuar na Cidade de Goiás, muitas vezes são imprecisos e contraditórios. Além disso, tais documentos encontram-se dispersados nas instituições – que, frequentemente, carecem de pessoal capacitado para organizar e catalogar o trabalho, facilitando o acesso e o trabalho investigativo de pesquisadores nas mais diversas áreas que recorrem às memórias documentais e sociais, de maneira geral, na antiga capital do Estado de Goiás.

Encontrei em alguns periódicos dos séculos XIX e XX algumas referências às atividades das corporações militares e às bandas de música:

Aniversário de Instalação do 2º Batalhão de Infantaria

O 2º Batalhão de Infantaria da Polícia Militar, sediado nesta cidade, promoveu imponentes festividades no dia 25 último, em comemoração ao seu segundo aniversário de instalação nesta localidade e também do dia de Caxias. Além de parte especialmente militar, como alvorada, solene hasteamento da Bandeira e parada pelas ruas desta cidade, ofereceu o comando daquela unidade á sociedade goiana, ás 20 horas um concerto pela Banda de Música Policial, que interpretou com raro brilhantismo belas peças musicais, tendo usado da palavra naquela ocasião o Sr. Cel. Melo e Cunha, comandante do Batalhão; Tte. Mauro F. Correia, dr. D. L. Santana, dr. João A. Perilo e o Cel. Lindolpho E. Passos, Comandante Geral da Polícia Militar e representando o Sr. Governador do Estado naquela solenidade. (*Jornal Cidade de Goiás*, 1.949, Ano XII, Número 440, p. 01).

Registros como o aqui reproduzido, de 1949, confundem os pesquisadores, pois data de meados do século XX a instalação do 2º BPM (Batalhão de Infantaria da Polícia), embora seja possível verificar que as atividades da banda de música da Polícia Militar remonte a períodos anteriores, mais precisamente no final do século XIX, como esclarecido por Rocha anteriormente. Este tipo de confusão com datas e narrativas torna-se também comum devido à dificuldade em se confrontar informações em documentos que encontram-se espalhados em diversos acervos históricos, em Goiânia e na Cidade de Goiás, por exemplo.

Relembro aqui que, de maneira geral, são utilizados frequentemente depoimentos de várias ordens nas pesquisas (por exemplo, em Mendonça, 1981) e em vários livros de memórias e reminiscências são feitas alusões à criação, atuação ou funcionamento de grupamentos militares e à música das bandas militares. Porém, apesar de tais livros indicarem caminhos investigativos a percorrer e nos fornecerem informações sociais valiosas, não consistem fontes seguras sobre estatísticas e datas de tais eventos ou fatos históricos. Sendo assim, recorro a documentos diversos das instituições e arquivos para que se possa ratificar ou confirmar tais informações ou apenas aproximar tais eventos de uma narrativa histórica factual minimamente fidedigna.

2.5 Os ofícios: relação entre as bandas de música militares e a sociedade vilaboense

Encontram-se várias narrativas em livros de memória e reminiscências de personalidades goianas, e principalmente vilaboenses, que dão testemunho da importância histórica da atuação das bandas de música militares e civis na Cidade de Goiás, principalmente durante a segunda metade do século XIX e início do século XX. Narrativas que reportam ao cotidiano social e cultural, como a aqui registrada pelo Capitão Cordolino de Azevedo em seu livro *Terra distante – impressões de Goiaz*, de 1925:

As quintas feiras e aos domingos, a banda de música da polícia, no coreto que fica ao centro de artístico e bonito jardim da praça do Palácio, enche os ares com os acordes de seus afinados instrumentos, revelando a capacidade de seu mestre, insigne musicista e pondo em relevo a cultura artística do povo que acorre a ouvir com discreto entusiasmo as mais recentes criações musicais, do *fox-trot* à *berceuse* macia, aveludada, do tango argentino às composições de Schubert ou às produções de Wagner, o potente cantor das filhas de Wotan, as Walkyrias das cavalgadas... (p. 81).

Tais narrativas demonstram o quanto as bandas de música eram parte da realidade cotidiana da cidade e do imaginário da sociedade vilaboense. Executando as novidades

estrangeiras do repertório das bandas de música, gêneros musicais americanos e franceses trazidos por músicos de outras localidades ou pelo maestro da referida banda, observados na narrativa acima (neste exceto não está especificado quem seria o maestro). Este tipo de narrativa também fornece elementos para inferir sobre como as músicas tocadas pela banda da Polícia eram importantes, a ponto de o goiano a citar com tão belas palavras e atentar para o tipo de música que era executada como novidade para a Cidade de Goiás.

Outras narrativas, em períodos anteriores, mostram que a música popular em festas profanas era fato importante a ser registrado também nos diversos periódicos vilaboenses: “Carnaval – Esteve bem figurado o bando carnavalesco que percorreu [sic.] as ruas da cidade, precedido de música, nos dias 3 e 5 do vigente” (Jornal *Correio Oficial*, 1878, p. 4). A música de fato consistia em um dos símbolos presentes nas referências históricas do carnaval em Goiás e o povo vilaboense, em suas memórias e reminiscências, fazia questão de frisar este componente sonoro da paisagem desde os tempos provinciais.

Em outra narrativa do mesmo periódico, comprova-se a presença da música militar, aqui referida como música dos corpos – acredito ser uma referência às bandas das corporações militares, em atividade ligada às festividades religiosas: “O dia 25 de Março – Teve a concorrência usual o Te-Deum celebrado neste dia [...] A noite estiveram illuminados os edifícios públicos, e as musicas dos corpos, tocaram na praça de palácio” (Jornal *Correio Oficial*, 1878, p. 4).

Mesmo com inúmeras dificuldades estruturais e geográficas, a música das bandas militares se fazia presente e constante nas atividades solenes e festivas diversas, ligadas tanto às atividades civis quanto às militares, como apontado aqui em outra matéria do *Correio Oficial*:

Dia 2 de Dezembro – Por achar-se em concertos o Palácio do Governo, deixarão de ter logar as solemnidades do costume por ocasião do Anniversario Natalício de S. M. o Imperador no dia 2 do corrente; mas, à noite, foram illuminadas as frentes do mesmo Palácio e das Repartições Públicas e as bandas de muzica dos dous corpos de linha, acompanhadas de numeroso corpo de povo, percorrerão as ruas da cidade, tocando o Hymno Nacional e diversas peças escolhidas (Jornal *Correio Oficial*, Anno LXI, 7 de Dezembro de 1878, N. 70, p. 4).

Tanto reforçando a civilidade quanto abrilhantando os mais diversos eventos sociais, as bandas de música mobilizavam o povo vilaboense. Como exemplificado, as bandas militares fortaleciam os preceitos básicos da cidadania e contribuía para que se pudesse alegrar a melancolia natural do povo goiano, como apontado por Zoroastro Artiaga em matéria da Revista Oeste: “O goiano canta com a dolência da sua tendência nostálgica,

sempre em tom menor, quer seja sofredor de amores mal correspondidos, quer esteja sendo martirizado pela dor da saudade” (ARTIAGA, 1983, p. 17).

Sobre as tradições religiosas que faziam uso do acompanhamento musical das bandas de música, cito ainda a narrativa de Regina Lacerda em seu livro *Vila Boa – História e Folclore*, de 1977: “Às 9 horas da noite, depois do último Canto do Perdão, realiza-se a procissão do Enterro, acompanhada pela Banda de Música executando dobrados fúnebres, alternados com não menos dolorosas batidas surdas de tambores” (p. 82). Como parte da obra em que narra os ritos que compõem a semana santa na Cidade de Goiás, a autora oferece, em diversas passagens de sua obra, testemunhos da efetiva participação da banda de música como um componente essencial dos ritos religiosos. Mais à frente a autora também comenta:

No domingo da Ressurreição, ao meio-dia, sai a folia para ter uma duração de três dias. O imperador com um grupo de amigos e devotos (foliões) percorre nesses dias toda a cidade; saem sob espocar de fogos, repicar de sinos, acompanhados pela banda de música, recolhendo donativos em todas casas. (p. 83).

Tudo indica que Lacerda está aí se referindo à banda de música da Polícia Militar que, além de participar dos atos religiosos oficiais da igreja, como narrados anteriormente, também compunha o cortejo popular de foliões que fazia parte das manifestações da Folia do Divino na cidade.

Outro documento encontrado na FECIGO atesta, já no início do século XX, a importância que passaram a ter as bandas militares na Cidade de Goiás, uma vez que o autor do texto relaciona a extinção da banda de música Lyra Goyana às atividades da banda do Corpo Policial, informando ainda que vários músicos estavam assentando praça:

Illmo. Sr. Dr. Intendente Municipal desta Capital
 Informo o Senr. Fiscal. Intendencia em Goiás, 25 de abril de 1905.
 Indeferido em vista da informação
 O abaixo assignado tendo sido lançado para pagar o direito municipal, sobre banda de musica, o que já tem pago desde o anno passado, allega que a sua banda de musica “Lyra Goyana” não funciona desde Maio ultimo, não só porque a banda do Corpo Policial chama a si todo o interesse que pode caber à aquella, que é onerada, como também por ser o supp. empregado publico e não lhe sobrar tempo para cuidar dessa arte, que, não lhe é rendosa, e nem aos seus companheiros, tanto assim que muitos delles estão assentando praça, abandonando assim a sua corporação que hoje se acha reduzida a quatro músicos de sopra. O supp. que é amator da arte musical, desejando continuar a cultivál a ainda mesmo com pequeno pessoal, não como medida lucrativa mais sim para seu divertimento e de mais outros amadores, , vem pedir-vos digneis ordenar a eliminação de seu nome do lançamento do imposto que tem de vigorar no futuro exercício de 1905. E neste termo... E=[?]
 (Transcrição de documento FECIGO, conforme anexo LXXIV).

Mesmo estando a banda extinta, com apenas quatro músicos, continuavam sendo cobradas as taxas municipais ao antigo regente que, através de solicitação, pede ao Intendente Municipal que lhe retire o nome da lista de devedores de encargos na prefeitura:

E. R. Justiça
 4 de Novembro de 1904 [*sic*]
 Alberto Augusto Pereira
 Cidadão Dr. Intendente Municipal
 Cumprindo o vosso respeitável despacho exarado nesta petição do Senr. Alberto Augusto Pereira, pedindo para retirar o seu nome do lançamento para 1905, tenho a informar-vos que o mesmo Senr. esta continuando com a banda de música da qual elle hê o mestre, tocando pelas ruas desta cidade, como foi agora pela ocasião da Folia do Divino Espírito Santo; Secretaria da Intendência em Goias, 29 de abril de 1905.
 O Fiscal
 Manoel Raymundo de Arraes.
 (Transcrição de documento FECIGO, conforme anexo LXXV).

De fato, extintas ou não as bandas civis por ocasião de melhores oportunidades aos músicos nas corporações militares, analisarei, no próximo subitem deste capítulo, sobre as relações existentes entre os grupos militares e civis, ou seja, o transito dos músicos entre os grupos musicais existentes na Cidade de Goiás.

Outro recibo de pagamento encontrado na FECIGO mostra que, assim como acontecia com as bandas de música das irmandades, as bandas de música militares, neste caso a da Polícia, também recebia honorários da prefeitura pela prestação de serviços em atividades para a prefeitura. Infelizmente, não pude saber se a verba destinada a pagar tais apresentações das bandas militares era a mesma destinada às bandas de música civis. Parece-me que a verba aqui referida era oriunda de fundos da própria organização militar, recebida por intermédio de um Major:

Recebi, do Sr. Major Luiz Gomes de Azevedo, a quantia acima de trinta mil réis, proveniente do contracto da Banda de Música do Batalhão de Polícia, por espaço de duas horas, para tocar em uma manifestação. E por ter recebido passo este e firmo.
 Quartel em Goiaz, 25 de Fevereiro de 1911.
 José de Velloso Ferreira
 Alf^o Inspetor
 (Transcrição de documento FECIGO, conforme Anexo XCVIII e XCIX).

Assim como as bandas civis, provavelmente, as bandas militares também deviam possuir certa tabela de preços a serem cobrados por apresentações, correspondendo, neste caso, o valor de trinta mil réis a duas horas de apresentação. Encontrei em matéria do jornal *O*

Goyaz, em pesquisas no IPEHBC/PUC, a seguinte tabela do 20º Batalhão de Infantaria, referente a cobranças pelos serviços de música na antiga capital:

20º batalhão de Infantaria

O conselho da caixa de musica do mesmo corpo organizou a seguinte tabella para contractos da respectiva musica:

Bailes e soirées, toda a musica, até as 2 horas da manhã: 50\$000

Idem, idem de 6 a 10 musicos: 30\$000

Novenas e tríduos, das 6 às 9 horas da noite de cada dia: 15\$000

Para acompanhar procissões e passeiadas, por cada hora: 10\$000

Folias, por cada dia: 20\$000

Enterros e missas: 20\$000

Espectaculos públicos: 40\$000

Observação

1ª. Para outro qualquer fim não especificado na presente tabela pagar-se-ha conforme ajuste feito com o inspector de musica.

2ª. Os contractos feitos com os officiaes do batalhão serão pela metade da presente tabella.

3ª. Quando se excedendas horas marcadas na presente tabella o contractante pagará mais uma gratificação, que será convencionada com o mestre da música.

(Jornal *O Goyaz*, N° 245 de 30 de maio de 1890, p. 4).

Para subsidiar o funcionamento da banda de música, fica claro aqui que as bandas de música militares cobravam valores específicos em relação às horas, o tipo de evento e o efetivo empregado. É claro que tais cobranças aconteciam em razão de eventos civis profanos e religiosos no intuito de acrescer às verbas percebidas para permitir o bom funcionamento das atividades de música nas corporações. O mesmo não acontecia em atos solenes de interesse direto do governo ou da corporação, como o aqui transcrito do mesmo Jornal:

Hymno da proclamação da República

Domingo, á noite, a banda de música do 20º batalhão de infantaria executou brilhantemente na porta do palácio do governador do Estado o hymno da proclamação da república, remetido da Capital Federal para a referida banda (p. 3)

Também ao narrar a Festa de Nossa Senhora da Guia, Luíza de Camargo Ferreira em seu livro *Do Baú de Luíza*, registra a participação da banda de música da Polícia Militar nos festejos do antigo Bacalhau das Barreiras (Davidópolis) nos arredores de da Cidade de Goiás: “Num animado leilão, com prendas abundantes, fez-se ouvir uma parte da banda de música da Polícia Militar, que executou emocionantes músicas antigas e atuais!” (p. 76). Ainda não havia registrado a participação de bandas de música militares neste tipo de evento e nos arredores da Cidade de Goiás, por este motivo, faz-se importante registrar este tipo de narrativa.

Embora não tenha sido possível efetivar uma cronologia mais específica sobre as atividades das bandas durante todo o século XIX e início do século XX, os dados aqui obtidos que relacionam as bandas militares às atividades na Cidade de Goiás e a outros grupamentos já permite realizar parte da análise sobre a importância social destes grupamentos.

Discorrendo sobre a transferência da capital para a cidade de Goiânia, Joaquim Carvalho Ferreira fornece uma emocionante narrativa, que faz pensar na importância social do grupamento de polícia na antiga Vila Boa e de sua banda de música no imaginário vilaboense:

Mas a população vilaboense experimentou a maior tristeza foi na madrugada de 28 de janeiro de 1936, quando se fez a despedida do Batalhão de Polícia. Às 5 horas da manhã, toda a cidade foi despertada pelo toque de alvorada. Poucos minutos depois, ouvia-se a Banda de Música executando a marcha do adeus. E, ao som desse inesquecível dobrado, desfilaram pelas ruas da cidade, rumo ao Areião, os integrantes da valorosa unidade que, durante largos anos, viveu e sentiu o drama de Vila Boa, compartilhando com os seus habitantes dos momentos de alegria e das horas de pesar. Há aqui um fato que merece especial registro: essa transferência não precisava ser feita de modo espetacular, como se realizou. Poderia o Batalhão vir para Goiânia, naturalmente, sem despertar esse sentimento de tristeza, de mágoa, na população, já tão sofrida, da antiga Capital do Estado. Entretanto, parece que, à época, havia por parte de muita gente apenas um desejo: saciar-se na dor de uma cidade... (FERREIRA, 1980, p. 146-147).

Aparentemente, pela justificativa do escritor, a partida do batalhão já era esperada, porém, a narrativa sobre a despedida musical pela banda de música demonstra o quanto esses grupamentos tocavam a sensibilidade do povo vilaboense, ainda mais neste momento turbulento narrado em livros de memórias do período. O clima saudosista e triste aqui demonstrado tem a ver com tudo o que aconteceu à Cidade de Goiás no período da transferência da capital, havendo inclusive vilaboenses que juraram nunca pisar em Goiânia, tamanho o descontentamento frente ao que vários consideraram uma decisão arbitrária dos governantes (Pedro Ludovico, como narrado em Assis – final do capítulo 1.1).

A ação por parte da banda da polícia só acentuou o clima de descontentamento por parte da população vilaboense. Como pôde ser verificado na narrativa histórica feita no segundo capítulo do presente trabalho, com base em Assis, a narrativa exposta por outros historiadores²⁸ pode ser contraposta, tanto pelas arbitrariedades do plano governista de Getúlio, quanto pelas dificuldades enfrentadas na Cidade de Goiás pelo povo vilaboense.

Curiosamente, encontrei narrativas sobre tais protocolos por parte das corporações militares que justificam tal ação da Polícia Militar e sua tão estimada banda de música, uma

²⁸ Sobre a importância da Marcha para o oeste e a transferência da capital para Goiânia, ver CHAUL, 1988.²⁹ Grifo de Bakhtin.

vez que algo semelhante pode ser observado quando da partida do 6º Batalhão de Caçadores para a cidade de Ipameri, em data anterior. Narrado por Lindolpho Emiliano dos Passos, em seu livro *Goiás de Ontem – Memórias militares e políticas*:

A 13 de julho de 1922, o 6º Batalhão de Caçadores, então aquartelado na Capital do Estado, partiu para a cidade de Ipameri, sob o comando do Major Adelino de Goyacurus Pyranema.

Às cinco horas da manhã desse dia, a tropa postou-se em formatura à frente do quartel, obedecendo a seguinte disposição de marcha: à frente, as bandas de música e de tambor e corneteiros, em profundidade, formadas em colunas de pelotões, as 1º, 2º e 3º Companhias, com efetivo de cento e trinta homens cada uma, tendo à frente seus respectivos comandantes à cavalo; na cauda, o pelotão da polícia, constituído por elementos do mesmo batalhão comandado por um primeiro sargento. Puxando o desfile de toda aquela massa humana a pé e equipada como se fosse para a guerra, a banda de música executou o marcial dobrado <<UM ADEUS>> e, no compasso da música, a tropa marchou até o Areião, sendo daí para a frente, ordenado o passo-de-estrada. (PASSOS, 1986, p. 43)

A narrativa de Passos sobre a banda do 6º BC faz pensar se a banda da Polícia Militar, segundo registro do livro de Ferreira, não estava apenas cumprindo um protocolo militar que foi mal recebido pela população devido ao descontentamento geral com relação à transferência da capital para a cidade de Goiânia, não pretendendo causar desgosto maior na população vilaboense. O episódio narrado em Passos corrobora tal afirmação.

No projeto de Lei nº 371 da prefeitura da Cidade de Goiás que trata da criação da banda de música municipal, datado de 15 de julho de 1958, encontrado na FECIGO, encontrei, entre as considerações ou justificativas para a criação da banda de música municipal, as seguintes palavras do vereador Sebastião Veloso: “[...] tendo-se em vista que, de um momento para o outro, não poderemos contar com o valoroso concurso da Banda de Música do extinto 2º Batalhão de Infantaria da Polícia Militar, aqui sediado [...]” (Documento FECIGO – ANEXO IX).

Apesar de não explicar exatamente o motivo pelo qual não poderiam mais contar com a referida banda militar, uma vez que não fica claro se a banda foi extinta juntamente com o Batalhão, é importante destacar a necessidade da administração local de utilizar este tipo de argumento para fundamentar a solicitação. Tal justificativa leva a crer que, até aquela data, o governo local utilizava amplamente as bandas militares presentes na cidade desde meados do século XIX, juntamente com as bandas de sociedades e irmandades. Logo após a transferência da capital, o remanejamento das bandas de música e de batalhões militares para a nova capital possivelmente contribuiu para que, paulatinamente, a Cidade de Goiás criasse sua banda municipal para suprir uma possível demanda social e afetiva dos vilaboenses. O que ocorreu somente na segunda metade do século XX.

Em outro documento encontrado na FECIGO, pude perceber o apego e a luta de cidadãos vilaboenses para manter as atividades das bandas militares na Cidade de Goiás, como nos atesta o texto que segue:

Em 19/10/57

Exmo. Sr.
Dr. José Ludovico de Almeida
DD. Governador do Estado
Goiânia – GO

Atendendo ao requerimento do Vereador Sebastião Veloso, aprovado unanimemente, pela Casa, solicito a V. Excia., interceder no movimento de transferência da Banda de Música – do 2º Batalhão de Infantaria, sediado nesta Cidade, para Rio Verde, onde ali terá permanência efetiva.

Espero que V. Excia., leve na devida consideração aos justos reclames do povo vilaboense, porque é esta, a última esperança que lhe resta. Nesta oportunidade, lhe apresento protestos de real estima.

Saudações

Orley Gavião Gonzaga de Castro
Presidente

(Transcrição de documento FECIGO, conforme Anexo XCIII)

É importante notar, no texto aqui transcrito, que o Vereador em questão não solicita interferência na transferência do batalhão e sim da banda de música pertencente a este batalhão. Talvez, o mesmo vereador já estivesse prevendo algumas dificuldades que seriam enfrentadas para se manter a qualidade artística e as atividades musicais das bandas de música na antiga capital a partir daí.

Para além de interferir no movimento musical e artístico da Cidade de Goiás, as bandas de música militares também influenciaram diretamente em aspectos funcionais dos ambientes públicos. É o que atestam alguns documentos onde os representantes das bandas de música pedem providência para solucionar um problema de iluminação no coreto do Jardim Público da cidade:

Polícia Militar do Estado de Goiás
2º B. I.

Banda de Música

Ao Sr. Ajudante
Parte nº 23

Cumpr-me levar ao vosso conhecimento para os fins convenientes que, não só hontem, como por mais 2 vezes esta banda foi obrigada a deixar de efetuar retrêta no jardim público desta cidade nos dias para isto determinados, devido á insuficiente iluminação daquele local. É verdade que uma vez ou outra faz-se a retrêta com musicas decoradas porém, não há possibilidade para todas as vezes, porquanto, temos [que] executar os programas devidamente organizados para tal fim, dando fiel cumprimento ás publicações a este respeito, constantes em boletins regimentais deste corpo.

Quartel em Goiás, 26 de janeiro de 1948.

Francisco Regino de Sousa 1º Sgt Cmte. (?) música Resp. pela Reg.
(Transcrição de documento FECIGO, conforme Anexo CI e CII)

Pelo que se pode apreender neste documento, a banda de música militar em questão fazia apresentações frequentes no espaço público referido, mesmo com várias deficiências estruturais, chegando a um ponto em que não mais era possível fazê-lo, pelo que é devidamente informado e requerido solução junto às autoridades competentes. É, provavelmente, deste tipo de memória a que se referem os diversos historiadores e escritores quando falam sobre as atividades públicas das bandas de música junto à sociedade vilaboense, levando a arte musical ao povo e interferindo no sentido de solicitar providência para a devida apreciação de suas apresentações.

Pode-se acompanhar o encaminhamento e a burocracia que um simples documento pedindo conserto da iluminação de um espaço público pode gerar, levando-se em consideração os protocolos militares e civis e a má vontade da governança e das autoridades responsáveis para que fosse solucionado o problema. No documento seguinte pode-se acompanhar parte dos trâmites para a resolução do pleito da banda:

POLÍCIA MILITAR DO ESTADO DE GOIÁS
2º BATALHÃO DE INFANTARIA – GABINETE DO SUBCOMANDO
Ao Exmo. Snr. Ten. Cel. Comandante
INFORMAÇÃO

I – Passando às mãos de V. Excia, a presente parte nº 118, de ontem datada e firmada pelo Subtenente Mestre de Música, deste Btl., cumpre-me tomar que por esta unidade foram tomadas as necessárias providências no sentido de que fosse regularizada a situação do serviço de retreta, de vez que ora o Sr. Ajudante do Córpo ora este Sub-Comdo. Intr. junto a Prefeitura Municipal, ali se dirigiram, a fim de solicitar as providências devidas a respeito da deficiência de iluminação no Corêto do Jardim Publico, na Praça da Liberdade desta cidade, onde a Banda de Música desta Unidade vinha executando as retretas regulamentares nos dias de domingo, às 5ª. feira e feriados, de acordo com os programas previamente organizados e publicados nos boletins internos do corpo.

II – No entanto, desde o dia 30 de outubro último, não se vêm realizando as retretas, em virtude de continuada deficiência de iluminação no referido local; sendo que, conforme de depende do item III do bol. reg. Nº 267, de 1º deste mês, as retretas foram suspensas até ulteriores providências, pois que, no dia 17 deste, este Sub-comdo. esteve em conversação com o Snr. Secretário daquela Prefeitura, tratando sobre o assunto, disse ele que há tempos não ía ao Jardim, á-noite, mas afirmava que a iluminação do Côreto já se encontrava em condições, isto a partir das (20) horas, desta feita, foi pelo item V do bol. nº 280, daquela data, restabelecida a retrêta e modificada para ser executada das 20,30 às 21,30 horas, tendo em vista que naquele horário a luz melhora consideravelmente.

III – portanto, pelo que depende da parte em apreço e mesmo pelos registros de partes do Snr. Fiscal de Dia do Btl., ainda perdura a deficiência de iluminação no referido Corêto, dando causa à Banda de Música não poder executar as retretas regulamentares.

QUARTEL DO 2º B. I. EM GOIÁZ, 24 DE DEZEMBRO DE 1.949.

(Cap Jônatas da Rocha Santos)

Sub-Cmt. Interino

(Transcrição de documento FECIGO, conforme anexo CVI).

Aparte a insatisfação com os problemas encontrados para que as bandas militares levassem a bom termo seu ofício junto aos vilaboenses, algumas autoridades, quando lhes era conveniente, em virtude principalmente da devida representação em solenidades oficiais, reconheciam também a importância da participação das bandas militares junto aos protocolos nas solenidades oficiais. Como demonstra a transcrição do elogio que se segue:

Goiaz, 31 de Julho de 1941.

Exmo. Sr. Cel. Eródoto Cavalcante

d.d. Comandante Geral da Polícia Militar deste Estado:

Goiânia – Goiaz.

É com a mais grata satisfação que me dirijo a V. Excia., afim de agradecer-lhe o brilhante concurso prestado pela Banda de Música dessa Unidade, concurso esse que muito fez realçar as solenidades prestadas ao Exmo. Sr. Dr. Interventor Federal por ocasião de sua visita oficial a esta cidade.

Manda-me a mais sã justiça, como representante do povo deste município, que torne esses agradecimentos extensivos a todos os componentes desta Banda de Música, sob a proficiente direção do Maestro Tte. Laurindo Marques de Bastos.

Afim de que torne bem patente o reconhecimento do povo pela eficaz colaboração prestada por essa Banda de Música, solicito de V. Excia., que sejam elogiados em ordem do dia desse Batalhão, todos os componentes da Banda, principalmente o Tte. Laurindo M. Bastos, pela disciplina, correção e maneiras cavalheirescas com que se postaram antes, durante e depois das solenidades que aqui foram prestadas ao nosso muito digno Interventor Federal.

Certo de que o meu pedido será tomado na melhor consideração, antecipadamente o agradeço, reafirmando a segurança de minha leal estima e mui distinta consideração.

Atenciosas saudações,

ZAQUEU ALVES DE CASTRO

Prefeito Municipal

(Transcrição de documento FECIGO, conforme anexo LXXXIX).

Ao relatar parte da história da instrução pública, em seu livro *História da Instrução Pública em Goiás* (1991), Genesco Ferreira Bretas nos faz um relato sobre a criação e a história da cadeira de música no Liceu de Goiás e, entre suas várias inferências sobre a história da música e de José do Patrocínio Marques Tocantins, também fornece elementos para considerar a atividade das bandas de música militares. O referido autor relata como acontecia o ensino musical antes da criação da cadeira de música do Liceu:

O ensino de música até então, era dado nas corporações militares para a formação de bandas musicais, e, nas igrejas, por alguns padres hábeis na arte, constando este ensino somente de músicas sacras, limitado ao canto, para animar as festas religiosas. Particularmente, ensinava-se também em família, quando seu chefe, hábil no manejo de algum instrumento, transmitia a seus filhos ou a alguns amigos sua arte. (BRETAS, 1991, p. 292)

De maneira mais ampla, uma vez que a cadeira de música data do ano de 1848, pode-se conferir neste exceto do texto de Bretas que as bandas de música militares eram as principais responsáveis pelo ensino musical e pela difusão das práticas bandas de música no

Estado de Goiás. Infelizmente, o autor não faz referência a bandas de música militares que atuavam antes de 1848. Em outro momento de seu texto, o autor dá outro testemunho da importância das atividades das bandas militares para o panorama musical, seguindo-se de um relato sobre a fundação das principais bandas históricas no Estado de Goiás:

Bandas de música, só as militares, na Capital e nas cidades onde existiam as corporações militares, como, por exemplo, Meiaponte. Parece que a primeira banda de música a existir na Província, de iniciativa particular, teria sido a “Euterpe”, fundada em Meiaponte, em 1868, por Antônio da Costa Nascimento. Com o declínio desta, fundou-se em 1892, a “Phoenix”, de Propício de Pina. Na Capital da Província, José do Patrocínio Marques Tocantins fundou, em 1872, a “Sociedade Filarmônica”, contemporânea de Euterpe. Outras iniciativas foram se sucedendo em outras cidades e vilas, e já no fim do século eram raros os lugares que não possuíam sua banda de música. (BRETAS, 1991, p. 293).

De fato, segundo diversos autores (Mendonça, Cordolino, Borges), a banda de música civil mais antiga existente na Cidade de Goiás foi a “Phil’harmonica” de 1870, porém, segundo me foi possível conferir, a banda da Guarda Nacional remonta as suas origens na Cidade de Goiás a 1864. Portanto, configurando-se como a banda de música mais antiga existente, constitui, assim, a banda de música militar que pode ter influenciado as atividades musicais da maior parte das outras bandas criadas ou designadas a atuar na antiga capital, segundo o que apontam os documentos desta pesquisa. Confirmando, por meio desta verificação, o apontado por autores como Binder e Tinhorão, sobre a influência das bandas militares no *modus operandi* de outras bandas e, principalmente, inspirando a organização, funcionamento e vestuário das bandas de música civis vilaboenses.

Dependendo mais estreitamente da documentação existente nos institutos e arquivos históricos, foi possível ilustrar algumas passagens e documentos que atestam a efetiva participação destes grupamentos na sociedade e a importância que o movimento das bandas de música militares teve para o desenvolvimento musical e artístico da antiga capital. O aqui exposto, sobre as bandas de música militares, demonstra como as bandas de música militares seguiam colaborando e contribuindo para o implemento de outras atividades ligadas à arte musical, através das diversas personalidades que marcaram a história da música na Cidade de Goiás, além de exemplificar como se davam as relações com a sociedade e com a administração municipal, fornecendo elementos gerais para a análise dialógica entre as bandas militares e o contexto social exposto no capítulo 1.

2.6 Colaborações entre grupamentos civis e militares

A começar por uma pequena inferência histórica, pode-se verificar que a banda de música mais antiga da qual ha registro das atuações na antiga Vila Boa é a banda da Guarda Nacional que, segundo Rodrigues (1982, p. 53) é de 1864. Lembro que, segundo o já demonstrado, a banda civil mais antiga da capital, segundo diversos autores, entre eles Mendonça (1981, p. 83), é a Banda “Phil’harmônica”, de 1870. Curiosamente, a literatura existente traz a informação de que nas atividades de ambas as bandas citadas encontram-se referências diretas a José do Patrocínio Marques Tocantins. Posto isso, me pergunto se a banda civil mais antiga não foi criada devido a uma forte influência da pré-existência de uma banda militar que, como em outras partes do Brasil, pode ser considerada um modelo a ser seguido, havendo relação estreita entre esses grupamentos.

Um fato curioso observado nos jornais do final da década de 1870, em particular no *Correio Official*, é o gradativo desaparecimento de notícias sobre a fuga de negros pertencentes aos senhores das fazendas na região (Cidade de Goiás). Notícias que eram frequentes e podem ser acompanhadas inclusive as ocorrências, onde o valor das recompensas aumentava a cada número dos periódicos (em jornais como *A Tribuna Livre* e *Correio Official* do final do século XIX). Com textos como o reproduzido abaixo:

O abaixo assignado, residente no arraial do Rio Claro, termo da capital de Goyaz, gratifica com a quantia de 250\$000 rs. á quem capturar e entregar-lhe em sua casa o seu escravo José, de 40 annos de idade, crioulo, preto, alto, magro, com bons dentes, sr. Alegre e jovial, amante de tocar viola [?], cantar e dançar, o qual foi comprado da herança do finado Alferes João Martins Lourenço e fugio do poder dos herdeiros achando-se no sitio de Joaquim Bernardes de Oliveira, levando comsigo uma espingarda e uma garrucha de dous canos.

Fazendo este annuncio, o mesmo abaixo assignado protesta usar de todo o rigor da lei contra aquelle que por ventura o haja acoitado, e cujo fim tem dado já as devidas providências.

Cidade de Goyaz, 22 de janeiro de 1878.

(Jornal *Correio Official*, Anno XLI, Sabbado 26 de janeiro de 1878, numero 6, p. 4).

Com o período de transição para a abolição durante todo o século XIX, investigo sobre as narrativas históricas sobre a situação dos negros, após ou em momentos antes da assinatura da Lei Áurea, que se deu em 1888. Sendo José do Patrocínio Marques Tocantins participante da banda de música da Guarda Nacional e fundador da Banda “Phil’harmônica”, como anteriormente apontado, também um abolicionista, talvez tenha interferido favoravelmente nesta realidade, dando aulas de música para os negros e os encaminhando para que integrassem os diferentes grupos musicais das corporações no final do século XIX.

Curiosamente, notei nos registros do Museu das Bandeiras que a descrição dos militares, principalmente as praças, é de pessoas negras e pardas, o que leva a inferir se, de alguma forma, uma maneira de os negros garantirem trabalho com soldo suficiente para sobreviver seria ingressar nas forças militares. Estas necessitavam frequentemente de pessoas para atuar em conflitos como a Guerra do Paraguai (1864). Notei também a possibilidade de que tais negros que tivessem aptidão musical ingressassem nas fileiras das corporações para tocar tambor, corneta ou outros instrumentos musicais, sendo mesmo registrado por Rodrigues (1982, p. 53) a existência de um centro de aulas de música dos aprendizes militares.

Tal especulação vai de encontro ao que Tinhorão descreve em seu livro *História Social da Música Popular Brasileira* (1997, p. 177), sobre fatos relativos à música dos barbeiros e o ingresso dos grupos de músicos nas fileiras militares no mesmo período em outras capitais brasileiras:

Após a Independência de 1822, quando esse problema de preenchimento dos quadros de músicos militares se tornou mais grave (a luta contra a resistência das tropas portuguesas multiplicava os batalhões), a única forma de contar com músicos foi o recrutamento, o que encheu os quartéis de amadores (TINHORÃO, 1997, p. 178).

Apesar de não existirem suficientes comprovações históricas sobre os dados expostos, pode ser que pesquisas realizadas em outras fontes ou com maior tempo para coleta e verificação do material, venham a confirmar tal teoria. De qualquer forma, seria uma importante contribuição para se verificar o histórico do ensino musical ligado às necessidades sociais no Estado de Goiás ou, mais especificamente, na Cidade de Goiás, e a composição das bandas de música militares, de acordo com o que é descrito em Binder sobre a composição das tropas no Brasil (2006, p. 84).

Os registros mais constantes encontrados sobre a atuação das bandas de música militares, para não dizer de todas as bandas de música na Cidade de Goiás, datam da segunda metade do século XIX e início do século XX. Tais registros, encontrados em documentos (jornais, livros, documentos e processos diversos da prefeitura de Goiás), me permitiram constatar tanto a importância social das bandas como a seriedade com as suas atividades eram levadas a termo.

Em diversos jornais da segunda metade do século XIX (*A Tribuna Livre*, *Correio Oficial*, *O Goyaz*), encontrei narrativas sobre as apresentações musicais das bandas de música, não só as militares. Em tais narrativas, pude verificar a influência mútua entre os músicos que

atuavam nas bandas e entre as próprias bandas de música, uma vez que era muito comum encontrar os mesmos músicos atuando em diversas bandas e mesmo apresentações musicais que as bandas realizavam em conjunto.

As personalidades citadas no subcapítulo 2.2 deste trabalho e suas atividades à frente dos mais diversos grupos musicais (irmandades, grupos carnavalescos, de baile e bandas militares), são por si só, um testemunho do grande trânsito que existia entre os músicos destes grupos militares e civis. Em narrativa do livro de Mendonça (1981, p. 39) pode-se averiguar a presença de alguns músicos na composição do conjunto jazz “Bola Vermelha”, por exemplo: Olegário Antunes, Benedito de Jesus e Silva e o próprio Edilberto Santana – citados em documentos anteriores sobre bandas das irmandades.

Exemplo do que aponto anteriormente pode ser dado através de diversas narrativas, como a encontrada no Jornal *A Tribuna Livre* de 16 de outubro de 1880 (Anno III, N. 42, p. 3), onde é feito um grande elogio a determinada apresentação realizada no palácio presidencial pelas bandas “Phil’harmônica” e do 20º Batalhão, ocasião em que as bandas eram regidas, respectivamente, pelos senhores Marques Tocantins e Cap. Sant’Anna. O autor do texto aqui referido fornece detalhes dos momentos em que as bandas tocavam e até o repertório musical executado, complementada por matéria posterior sobre o chamado “Saráo Musical” (Anno III, N. 43. p. 4). O texto elogioso do periódico é aqui transcrito:

Honrado com um convite para assistir ao concerto musical havido em uma das salas do palácio presidencial, seja-me lícito dizer duas palavras a respeito, em honra a S. Ex. o Sr. Dr. Spinola, iniciador da idéia, e aos distintos cavaleiros os Srs. capitão Sant’Anna e professor Marques Tocantins.

O desenvolvimento musical que se observa lá pelo mundo artístico, também vem refletir até nós. A arte de Carlos Gomes tem aqui cultivadores, que, acompanhando as suas evoluções apercebem-se d’esse desenvolvimento, e sabem exprimir com a verdadeira proficiência do artista o gosto musical.

O Sr. Tocantins que em Goyaz procura estudar convenientemente de modo a dar-nos uma amostra das produções mais modernas dos mais afamados maestros, devia sentir, mais do que qualquer outro, essa satisfação íntima de que nos vemos possuídos quando colhemos os fructos de uma empresa de difícil realização.

Se o Sr. Tocantins, incansável como tem sido no estudo da arte musical, sentio-se cheio d’essa satisfação, nós, os assistentes, externamos com sinceridade o nosso entusiasmo pelas brilhanturas de suas discípulas, as Exmas. Sras. DD. Anna Xavier de Barros e Leonor Xavier de Barros, dignas filhas do Sr. Capitão Sant’Anna, na execução das partes que se encarregarão. Ambas estas senhoras interpretaram com verdadeira proficiência artística o pensamento musical e derão nos provas de que possuem: a primeira uma excellente voz de soprano -, é a nossa Maria Durand; e outra a de contralto, que fará inveja a qualquer cantora profissional.

Não menos dignos de applausos forão os músicos da Phil’harmonica que virão coroados, pela bôa execução, os seus trabalhos; e a banda do 20 batalhão de infantaria, regida pelos seo inteligente mestre, sargento Joaquim Marques.

Tivemos o prazer de ouvir o distincto clarinetista, o Sr. Martins de Araújo, que há quasi 2 annos é victima de uma rebelde enfermidade.

Como um humilde dileitante, que desgraçadamente nada pesca da arte de Meyerbeer, anseio por uma outra reunião da ordem da que trato, que é de uma importância transcendental, pois servirá também para despertar na mocidade nascente o gosto para o cultivo musical. (Jornal *A Tribuna Livre*, 16 de outubro de 1880, Anno III, N. 42, p. 3).

Lembrando que o autor do texto não deixa de referenciar a importante participação da banda de música militar do Batalhão 20 de Infantaria, e a atuação do músico Joaquim Marques, já citado neste trabalho como um importante músico que atuou não só em bandas de música civis e militares, mas nas atividades de ensino musical na Cidade de Goiás. Ao complementar as referências elogiosas sobre o importante evento, o autor oferece outro testemunho de como eram efetuadas tais apresentações conjuntas nos espaços públicos:

SARÁO MUSICAL

Realizou-se o que estava anunciado para sabbado no palácio da presidência, proporcionando aos concorrentes uma das melhores e mais elevadas distrações, que a civilização pode oferecer.

O salão interior do palácio foi optimamente escolhido, embora sob o ponto de vista das condições acústicas deixe muito a desejar; mas, colocado entre o terraço, a rua e o jardim, bem cortado de janelas, por onde recebe o ar livre de trez lados, vasto bastante para conter muitos convivas, sem grande elevação da temperatura e viciamento do ar; era, com effeito, aquelle salão o mais apropriado, de todos os que possuimos, para uma reunião numerosa e prolongada como a que noticiamos. A decoração da salla, confiada ao bom gosto e perícia do Sr. alferes Costa Brandão, também não podia ter sido melhor.

A estante da *Phil'harmônica* ocupava o topo do salão da parte do jardim, tendo ao lado um piano-harmonico.

Na saleta contigua postou-se a banda do vinte de infantaria.

As 7 horas e meia, pouco mais ou menos o salão estava cheio de convivas, e começou o concerto, conforme o programa, pela grande marcha de AYDA, de Verdi, magistralmente executada pela orchestra da *Phil'harmonica*, que ainda uma vez attestou a alta competência musical do seo intelligente director e regente, o Sr. Tocantins; seguindo-se as peças de canto annunciadas, em execução as Exmas. Sras. D. Anna e D. Leonor Xavier de Barros, filhas do nosso distincto amigo Sr. Capitão Sant'Anna, ainda uma vez patentearão ao publico seus eminentes dotes artisticos.

Sem detrimento de cada uma das peças executadas, seja-nos lícito destacar, em menção especial, a Aria <<*che la tua mano gélida*>> do I Martiri de Donizetti e o allegro, alias difficilimo, da cavatina <<*Ermani involami*>> do Ernani de Verdi, cantadas pela Exma Sra. D. Anna, e o Romance <<*Me pelegrina ed orfana*>> da Forza del destino de Verdi – pela Exma. Sra. D. Leonor. Cantarão ambas com muita pericia e felicidade.

A orchestra da Phil'harmonica fez e conseguiu o máximo que sua organização e instrumentação se-poderia exigir em acompanhamento de canto.

O concerto de sabbado foi uma brilhante estrea, e merecem os mais legítimos applausos todos quanto para elle concorrerão activamente. A S. Ex. o Sr. Presidente devemos a iniciativa de tão útil quanto elevado divertimento, que segundo somos informado, sera repetido regularmente de tempos á tempos, nem só com ensejo de reunião, mas também como meio de progresso e educação artistica.

Ao concluirmos esta notícia, não poderíamos deixar de registrar, nos merecidos termos, a importante compartecipação da banda do batalhão 20 de infantaria, a qual, nos intervallos, executou optimas peças de grande execução, ouverturas, phantasias, variações, walsas de concerto &&, com summa pericia, consciencioso estudo e rigoroso ensaio. Nossos parabéns ao regente actual, sob cuja batuta a banda tem

melhorado diariamente. (Jornal *A Tribuna Livre*, 16 de outubro de 1880, Anno III, N. 42, p. 4).

Ao narrar, em primeiro de outubro de 1939, a Festa de Nossa Senhora do Rosário na Cidade de Goiás, Lêda Xavier de Almeida, em seu livro *Gente*, faz importante referência às atividades das bandas militares em festas religiosas do calendário vilaboense: “Na hora marcada, a Banda da Polícia já estaria ocupando o seu lugar, inundando o ar com seus vibrantes dobrados” (ALMEIDA, 1999, p. 33). E segue:

Ao repicar festivo dos sinos e ao som vibrante da banda de música, acompanhando o hino, cantado, entusiasticamente, pelo povo, saíria a procissão, desembocando na Rua Nova, tomando as caçadas de um lado e de outro, para desfilar, em préstito solene, pelas ruas da cidade (p. 34).

Complementando:

A sta. Edméa Camargo, que dirigia a orquestra do Cine Ideal composta de Júlio e César Alencastro Veiga, Armando Esteves, João Ribeiro, Adelaide Rocha Lima, Nazinha de Moraes, Donizete Martins de Araújo, Ataíde de Paula Siqueira, foi chamada para alegrar o ambiente. Edilberto Santana dispensou, dispensou alguns protestos, a presença da Banda de Música da Polícia (CÂMARA, 1974, p. 66).

Existia, como se pode verificar neste exceto, o descontentamento de parte da população com a não participação das bandas de música militares em alguns eventos, pelos motivos mais diversos. O fato é que a Cidade de Goiás estava habituada à presença constante das bandas de música militares e civis e sentia, nos momentos de crise, o vazio deixado pelos acordes das bandas de música e sua representação como símbolo de uma época e de uma sociedade em franca expansão. A sociedade vilaboense se viu tolhida do seu direito de decisão sobre os rumos sociais através da transferência do centro político e econômico para a nova capital e também sobre a debandada dos grupamentos musicais.

As bandas de música militares, neste contexto, podem ser consideradas símbolos de um poder constituído que tiveram enorme influência sobre as atividades artísticas na antiga capital. Por um golpe político, tais bandas foram transferidas ou sucateadas (como é o caso da atual Banda de Música da Polícia Militar que ainda tenta sobreviver em meio ao descaso político), o que pode ter interferido em parte na inspiração musical nata do povo goiano e alterando, nas gerações futuras, o sentimento de pertença para com a arte musical das bandas de música.

De fato, pude acompanhar em diversas narrativas bibliográficas e documentais, como os depoimentos em Mendonça (1981), passagens em diversos livros de reminiscências como o de Câmara (1974) e outros, a participação de diversas personalidades em bandas de

música militares, civis e grupos carnavalescos. Estas atuavam em apresentações solenes, carnavalescas, religiosas ou profanas. Dentre as diversas narrativas é comum encontrar figuras conhecidas como o Prof. Tocantins, Pedro Marques, Olegário Antunes ou Edilberto Santana em várias destas ocasiões.

Em um Programa de Soirée em benefício do “Club Caravana Smart” (Mendonça, 1981, p. 67), encontrei também referência à banda da Polícia Militar, apresentando parte de seu repertório no intervalo de um recital de canto e piano:

Programma do Concerto

PRIMEIRA PARTE

Chaconne – Durand – Overture pela orchestra.
Traünerrei – Schumann – Violino, Sr. Eladio Amorim.
Musica prohibita – Gastehtou – Canto, Sra. Lucia Xavier.
Mandoline – Thome – Piano, Sra. Nenei Guedes.
Mama... non n'ama – Mascagni – Canto, Sr. D. Banechi.
A Grandeza Guiana – Elterien – Piano a quatro mãos, Srtas. Zuzinha Guedes e Hebe Brandão.
Il Libro Santo – Ciro Pissuti – Canto e violino, Sra. Cotto Brandão e Sr. Eladio Amorim.

A sessão cinematographica
constará de 10 fitos empolgantes e
sensacionais, especialmente
reservadas para esta festa.

Nos intervallos a banda de
musica do Batalhão de Policia
executará escolhidas peças
de seu repertorio.



SEGUNDA PARTE

Fosca – C. Gomes – Symphonia pela orchestra.
Canzone dell'Avventuriere – C. Gomes. – Canto, Sra. Maria Pichia.
Beccame Mave – F. Verendi – Violino, Sr. Eladio Amorim.
De l'aine – Canto, Sr. Luiz Martins.
La Spagnola – Di Chava – Canto, Srtas. Zuzinha Guedes e Hebe Brandão.
Serenata – Mascagni – Canto, Sr. D. Banechi.
ACOMPANHAMENTOS: – Sra. Cotto Brandão e Srtas. Lúcia e Hebe.

Programa de Soirée em beneficio do “Club Caravana Smart”

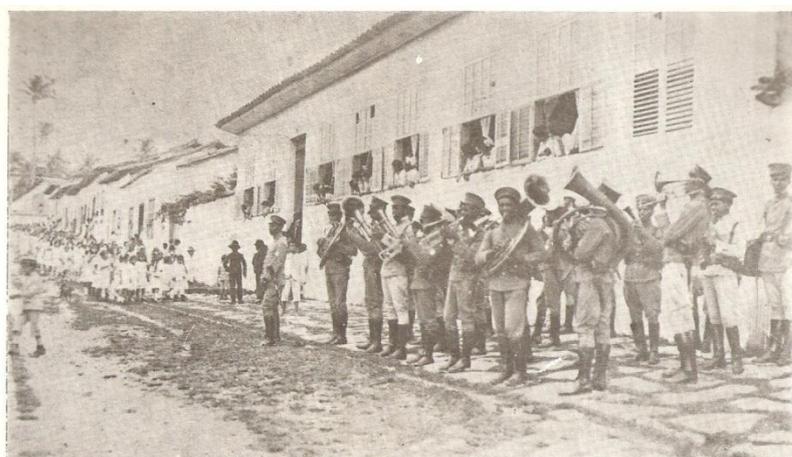
Ilustração 08 – (Mendonça, 1981, p. 67).

Tal participação das bandas de música militares não deve ser considerado apêndices de apresentações eruditas ou academicistas e sim vistas como uma importante manifestação deste tipo de grupamento musical que, durante a segunda metade do século XIX e início do século XX, dialogavam mais estreitamente com a vida social e artística da antiga capital e com outras formações musicais. Não consistindo uma categoria estanque e separada como é vista hoje por parte do meio artístico.

Para além do já apontado sobre a colaboração dos grupos instrumentais em apresentações conjuntas, pode-se verificar, na bibliografia, o trânsito de músicos que tiveram participação em várias bandas de música na Cidade de Goiás. Acompanhei na seguinte exposição de Mendonça, dois exemplos de narrativas sobre tal fato, primeiro ao falar de João Ribeiro da Silva:

Tocava trombone, baixo em mi bemol e tenor em si bemol. Tomou parte nas orquestra “Iris” e “Ideal”, dirigiu o “Jazz da 3ª Companhia do 6º BC”, o “Jazz da Prefeitura”, criou a “Banda de Música Santa Cecília”, a “Banda do Senhor dos Passos” e dirigiu a “Banda Ypiranga” (1981, p. 41).

Em outra passagem, Mendonça, narrando a biografia de Benedito José de Azevedo, afirma: “Integrou, como executante, quase todos os conjuntos instrumentais em [cidade de] Goiás, tornando-se elemento útil e indispensável” (*opus cit.*, p. 35). Tais passagens sobre a participação de músicos em vários grupos civis, militares e conjuntos de baile, são frequentes nas narrativas de Mendonça e atestam, para além da colaboração entre as bandas civis e militares da Cidade de Goiás, a colaboração e disposição dos músicos que compunham tais grupos.



Comemoração do aniversário de Dr. Netto, vendo-se, postada em frente à sua casa, a Banda do 6º BC, e os alunos da Escola de Mestra Silvina — 27 de fevereiro de 1918.

Ilustração 09 – Banda do 6º BC (MENDONÇA, 1981, p. 88).

Pode-se conferir na imagem acima a banda de música do 6º Batalhão de Cavalaria, em apresentação comemorando o aniversário de uma personalidade vilaboense, em espaço público, com a presença de vários vilaboenses no parapeito das janelas das características casas goianas do século XIX, contando também com a presença dos alunos da Escola de Mestra Silvina. Tal imagem constitui um exemplo de mobilizações públicas na Cidade de Goiás, com a presença da comunidade e, constituindo elemento central das festividades, a banda de música militar.

3 PERFORMANCE DAS BANDAS DE MÚSICA MILITARES NA CIDADE DE GOIÁS SOB O ENFOQUE DA TRÍADE BAKHTINIANA

Início, a partir deste capítulo, o que considero compor a parte representativa do processo de reflexão, que valoriza a base empírica e interpretativa do objeto analisado: a presença das bandas de música militares na Cidade de Goiás do século XIX e início do século XX. Para tal, dentro do que me propus, apresento em linhas um pouco mais específicas do que o apresentado no capítulo três, a discussão sobre a teoria de Mikhail Bakhtin, referente ao processo conhecido por dialogismo. A partir deste, busco apresentar suas principais características e criar a base dialógica para o eixo triádico principal sobre a visão sociológica do tema. A este respeito, considero a formação da tríade dada: carnavalização, polifonia, intertextualidade.

Tendo em vista a abrangência da teoria do dialogismo e a possibilidade de serem originados diferentes trabalhos sobre cada uma das propostas do que denomino como o eixo analítico triádico, farei uma incursão sobre os principais pontos de cada base teórica – carnavalização, polifonia e intertextualidade – como um caminho culminativo que desvelará as características de cada campo mencionado. Ademais, realizo uma reflexão encadeada pelos conceitos e características do dialogismo ao meu objeto de pesquisa: as bandas de música militares. Mais especificamente, estudarei o riso e a festa do carnaval de acordo com o que se apresenta sobre as bandas de música militares, as diversas vozes existentes no discurso contextual e as práticas, passando, por fim, ao estudo da leitura intertextual sobre os principais elementos identificados em narrativas e discursos apresentados nos capítulos anteriores.

Considerando as bandas de música militares como meu objeto de estudo, tenho também que enfatizar sua caracterização como grupos de música popular urbana no Brasil do século XIX e início do século XX (Tinhorão, 1997, p.177). Entretanto, observando o contexto social e político, pode-se dizer que essas bandas atuaram como agente cultural específico, circunscrito a uma sociedade em transição. A Cidade de Goiás, retomando as discussões anteriores, vivenciava neste recorte cronológico fortes conflitos de ordem política, social e econômica, redefinindo relações para com o principal centro de poder nacional. Destaco que tais conflitos traziam uma forte intenção de firmar suas bases de poder através de embates internos (disputas entre as oligarquias regionais) e externos (inserção nas políticas integracionistas e interiorizadas promovidas pelo Estado Novo), sempre com o fito de garantir a unidade em relação ao contexto brasileiro e também de forjar uma identidade própria.

Torna-se pertinente ressaltar o caráter dialógico das relações estabelecidas entre as bandas de música e a sociedade vilaboense, pois esses grupamentos acabam atuando em um cenário instável de circularidade. As bandas de música militares acabam por estabelecer relações entre diferentes tipos de culturas e sociedades ou em vários níveis de uma mesma sociedade, como é o caso aqui estudado na Cidade de Goiás. Considero que, assim, cabe-me empregar satisfatoriamente o dialogismo de Bakhtin (2010), que pode proporcionar uma compreensão do tema e de suas idiossincrasias.

Buscando estabelecer as bases para a análise dialógica do conteúdo apresentado na pesquisa, observo nas abordagens contextuais que fundamentam os primeiros estudos sobre história e cultura na Cidade de Goiás, uma ausência ou um incipiente tratamento no campo dos questionamentos sociais e das condições de desigualdade em que se vivia o vilaboense. Entretanto, busco através de estudos recentes sobre a história de Goiás, outra voz dissonante do que se pôde verificar no apanhado geral das principais obras sobre a sociedade e a cultura goianas. Uma vez que, como ventilado no início do presente trabalho, as visões ou interpretações históricas mais comumente publicadas, achavam-se calcadas no pioneirismo e na junção de esforços que buscavam um contrapelo à visão de atraso político social enfrentada pelo povo goiano durante a primeira metade do século XIX.

A categoria interpretativa dentro da concepção do dialogismo bakhtiniano permite confrontar as fontes narrativas empreendidas para o estudo, na perspectiva de considerar que para uma concepção dialógica entre a sociedade, o contexto histórico e as atividades das bandas militares é necessário entendê-la inserida em um campo imbricado de uma linguagem polifônica e intertextual. Mais especificamente, é do diálogo entre as bandas militares e os diferentes níveis de classe social que empreenderei a análise do objeto, como mediador cultural em uma sociedade dividida.

O autor utilizou o princípio da dialogia para analisar a cultura popular da Idade Média e do Renascimento através da obra de Rabelais. François Rabelais (1494-1553), escritor francês do Renascimento, é considerado por muitos estudiosos como o modelo perfeito do humanista do Renascimento, que lutava para esquecer a influência do pensamento medieval inspirando-se nos ideais filosóficos e nas principais teorias dos pensadores da antiguidade clássica. Para Bakhtin: “Rabelais foi o grande porta-voz do riso carnavalesco popular na literatura mundial. Sua obra permite-nos penetrar na natureza complexa e profunda desse riso” (BAKHTIN, 2010, p. 16).

Consistindo em uma análise dos elementos principais da obra de Rabelais em relação ao contexto social e histórico em que foi produzido, o suporte criado por Bakhtin

(dialogismo) estabelece como princípio condutor ou chave para sua interpretação, as imagens rabelaisianas (2010, p. 02). Para isso, Bakhtin estabelece uma maneira de enxergar o universo rabelaisiano como um mundo cheio de signos não estáticos, em vários níveis de complexidade, ambíguos, mutáveis, vinculados a conceitos relativos e temporais, que encontram seu significado nas principais fontes culturais populares das quais a obra de François Rabelais surgiu: “sua principal qualidade é de estar ligado mais profunda e estreitamente que os outros às fontes *populares*²⁹ [...]; essas fontes determinam o conjunto do seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística” (BAKHTIN, 2010, p. 02). *Pari passu*, Bakhtin também analisa os principais elementos que constituem essas imagens e compõe as características literárias da obra de Rabelais: o riso, o vocabulário da praça pública, a festa popular, a imagem grotesca do corpo e o que Bakhtin chama de “o baixo material e corporal” em Rabelais (p. 51, 125, 171, 323).

Ao estabelecer o riso (2010, p. 51) como chave interpretativa da obra de Rabelais, Bakhtin realiza um estudo sobre as manifestações culturais ligadas às fontes da cultura popular dos períodos medieval e renascentista, que enxergavam os princípios do cômico e do sério como complementares e não antagônicos (p. 17). Assim, da ideia de complementaridade no suporte criado por Bakhtin para a análise da obra de Rabelais, surge o conceito de dialogismo, pressupondo o diálogo entre as manifestações populares religiosas e pagãs da Idade Média e do Renascimento, cujo principal espaço de realização é a praça pública e o elemento integrador e renovador é o riso (p. 125).

Como Bakhtin (2010) realiza um estudo contextual sobre a cultura popular e suas manifestações em relação ao realismo grotesco³⁰ medieval (2010, p. 17 e 28), considero possível utilizar alguns dos conceitos formulados pelo autor para analisar as bandas de música militares em relação à sociedade vilaboense do séc. XIX e início do século XX, de acordo com a história e cultura da Cidade de Goiás oitocentista. Para tanto, farei uma breve introdução sobre os conceitos a ser utilizados e suas principais características.

O conceito de dialogismo em Bakhtin se dá em um cenário de circularidade cultural, através da representação, podendo abranger sociedades diferentes ou, como pretendo fazer uso no presente trabalho, entre várias culturas de uma mesma sociedade (2010, p. 06). Dentro do conceito de dialogismo existem também os conceitos de polifonia,

²⁹ Grifo de Bakhtin.

³⁰ Segundo Bakhtin, o termo “grotesco” surgiu da descoberta de um tipo de pintura ornamental em escavações romanas do séc. XV, nos subterrâneos das Termas de Tito. Pintura de jogo insólito, fantástico e livre de formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si (BAKHTIN, 2010, p. 28).

intertextualidade e carnavalização, tais conceitos se referem a uma relação social onde não existe uma hierarquia de valores culturais e sim uma dinâmica plural de vozes complementares que coexistem em relação dialógica, pois

As imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de ‘caráter não-oficial’, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imagens rabelaisianas, [...] hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscritas ao domínio do pensamento e à concepção do mundo (BAKHTIN, 2010, p. 02).

É do cruzamento intertextual dos discursos (sacro e profano, popular e erudito, etc.), que se estabelecerá a leitura das relações dos grupamentos com a sociedade e a riqueza das bandas de música como possíveis mediadores culturais³¹. A polifonia nos permite ouvir as várias vozes sociais e culturais existentes e tentar registrar as principais contribuições em perspectivas ora horizontais, ora verticais. A carnavalização nos permite fazer uma leitura das expressões populares em festas e outras situações públicas, buscando a visão complementar e ambivalente entre o solene e pomposo e o informal e cotidiano na sociedade vilaboense, através das diversas relações entre as narrativas documentais e bibliográficas encontradas.

Sendo Bakhtin um teórico da linguagem, para se compreender a transposição dos conceitos bakhtinianos da literatura para a análise social, faz-se necessário compreender também o processo de comunicação que, para o autor, é absolutamente abrangente e ocorre em qualquer tipo de linguagem, inclusive na linguagem musical (2010, p. 270). A própria linguagem para Bakhtin não era concebida como um sistema abstrato, mas como um produto de criação coletiva entre sujeitos sociais, compreendida como sendo de natureza sócio histórica.

Devido à verificação, anteriormente exposta, de uma rica relação entre a teoria apresentada e o material histórico-musicológico em si, considero ser possível traçar um estudo com ênfase em aspectos sociológicos sobre a história e as atividades das bandas militares em uma sociedade específica – a vilaboense. Assim como, avaliar as possíveis contribuições para a tradição e a memória cultural popular e apontar seus possíveis desdobramentos para o tempo presente.

³¹ O “Centre Meridional d’Histoire Sociale des Mentalités et des Cultures”, em 1978, realizou um debate aberto com a intenção de renovar o diálogo entre as culturas popular e de elite levando a refletir sobre a noção, bastante ambígua, de aculturação e definindo o termo “intermediário cultural”, também chamado “mediador cultural” (BLOES, 2006, p. 35).

Todas as teorias citadas, tanto o suporte analítico principal como as teorias que subsidiam a compreensão do estudo, fazem parte da musicologia cultural ou nova musicologia³² (KERMAN, 1987), onde se pretende abordar o objeto de acordo com o contexto sociocultural, em diálogo com outras áreas do conhecimento como, por exemplo, a história cultural (SOUZA in KUYUMJIAN & MELO, 2008).

Torna-se importante inferir aqui a maneira como eram percebidas as bandas de música militares que, também por sua precedência histórica em relação às bandas de música civis no Brasil, passaram por uma transição durante o século XIX. Surgindo como grupos caracterizados por modelos de funcionamento e produção caracteristicamente estrangeiros e elitizados (Binder, 2009) se tornam, a partir de meados do século XIX, grupos de música popular urbana (Tinhorão, 1997), aproximando-se das expressões próprias das manifestações espontâneas do Brasil, na área musical. Exemplificadas pelos elementos de mudança gradual no repertório das bandas de música militares e pelo jeito goiano de se tocar as músicas.

Considero que, dentro da teoria geral do dialogismo, os conceitos de polifonia, intertextualidade e carnavalização, permitem retratar para o meio musical a existência textual ou contextual de uma pluralidade de vozes, como é o caso das bandas de música militares. Tais vozes, longe de se amalgamarem em uma consciência única, consensual ou sugerir simultaneidade harmoniosa, produzem entre si um dinamismo dos diálogos existentes nesta sociedade específica.

Esse dinamismo pode ser conferido nas perspectivas de atuação das bandas militares se analisarmos as atividades de caráter solene e oficial e as que se efetuam de maneira mais próxima às manifestações não solenes, como o carnaval e similares. Tal dinamismo opera em qualquer contexto cultural, pois além de seu sentido estrito, o dialogismo pode ser tomado num sentido mais amplo, em qualquer tipo de comunicação verbal, oral ou escrita, exterior ou interior, manifesta ou encoberta: “Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação” (2010, p. 06).

Pode parecer contraditório situar as bandas de música militares em um contexto estático de produção da música popular urbana devido à formalidade característica do militarismo. Porém, deve-se considerar que estas se caracterizam, em um panorama contextual, para além do exposto. A produção das bandas de música está intimamente ligada

³² Aparte algumas discussões existentes entre os pesquisadores da musicologia sobre o emprego adequado de determinadas terminologias para definir o uso do conhecimento contextual nas análises musicológicas, optei por utilizar a definição de Kerman (1987) sobre musicologia contextual, por me parecer mais conhecida e por não encontrar outras que preencham sinteticamente a complexidade desse tipo de estudo, respeitando ainda as possíveis variantes na nomenclatura utilizada pelo autor e demais musicólogos (NA).

às necessidades profissionais em suas atuações intrainstitucionais e em seu diálogo com a sociedade, em suas atividades externas à caserna, indo de encontro ao lazer social.

Como para Bakhtin não há produção cultural fora da linguagem e o dialogismo opera dentro de qualquer produção (2010, p. 205), acredito que sua teoria pode ser aplicada ao contexto cultural, permitindo transpor o pensamento bakhtiniano, à medida do que o próprio autor realiza em relação à literatura em *Estética da criação verbal* (2010), para todos os domínios da vida. Assim, neste estudo, refiro-me às bandas de música militares como um mediador cultural que está para além das categorias estanques, mas que atua em uma perspectiva dialógica entre as diversas culturas específicas ou categorias sociais. Torna-se indispensável, assim, a realização de uma síntese dos principais conceitos e noções que fundamentem esse processo, bem como sua aplicabilidade na análise sócio cultural.

Considero importante ressaltar na obra de Bakhtin a atualidade do pensamento do autor, pois este estudou o mundo como um universo composto de signos, em vários níveis de complexidade, cujos valores e significados eram extremamente ambíguos e mutáveis (2010, p. 05). Para Bakhtin, no mundo nada era definitivo e suas principais teorias sempre destacavam a potencialidade ou a mutabilidade dos objetos de estudo: “é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose” (2010, p. 22). Se puder falar em uma filosofia ou postura, seu modo de olhar o mundo consistia em observar os fenômenos em sua pluralidade e diversidade, transpondo a atividade do diálogo existente no interior da literatura – seu principal objeto de estudo - para as relações humanas. Interessava particularmente ao autor as ideias e sua representação por meio de obras literárias, em especial no romance, sobre como os homens experimentavam as ideias e as traduziam, incluindo assim a criatividade e a capacidade de comunicação do ser humano, especialmente em seu livro *Estética da criação verbal* (2010).

O princípio dialógico permeia toda a concepção de linguagem, de mundo e de vida bakhtinianos. A linguagem, essencialmente dialógica, é concebida como um sistema abstrato, mas, para além disso, também como criação coletiva, o que a faz ser compreendida de acordo com sua natureza sócio histórica. De acordo como expressa o próprio autor: “As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios” (BAKHTIN, 2010, p. 41). Neste sentido, torna-se também possível fazer uma leitura da vida musical na Cidade de Goiás, a partir das atividades das bandas de música militares.

Entender as concepções teóricas de Bakhtin exige da parte do leitor um olhar múltiplo, justamente por tratar-se de uma teoria que vê o mundo a partir de ruídos, vozes,

sentidos, sons e linguagens que se misturam, (re)constroem-se, modificam-se e transformam-se. É a partir das narrativas documentais e bibliográficas no âmbito deste estudo, que o sujeito constitui e é constituído e, para analisá-las, faz-se necessário considerar os elementos do discurso como elementos complementares que se constituem por meio do diálogo. A visão bakhtiniana transcende o campo da linguística, buscando também os elementos extralinguísticos que condicionam direta ou indiretamente a interação nos planos social, econômico, histórico e ideológico. Segundo Faraco: “Bakhtin detalha [...] esse modo de percepção da dinâmica da criação ideológica e passa a falar da dialogicidade de todo o dizer” (2009, p. 59). É com este tipo de visão plural e transcendente dos elementos narrativos que se torna possível a leitura reflexiva sobre o objeto e a sociedade como reflexos que se influenciam mutuamente.

Bakhtin trouxe contribuições importantes no campo da dialética cultural, pois a noção de dialogismo, para o autor, pressupõe uma cultura fundamentalmente plural, na qual diferentes discursos existem em relações de trocas de posição, de valores. Faraco, falando sobre Bakhtin, registra:

Nós nos relacionamos com um real informado em matéria significante, isto é, o mundo só adquire sentido para nós, seres humanos, quando semiotizado. E mais: como a significação dos signos envolve sempre uma dimensão axiológica, nossa relação com o mundo é sempre atravessada de valores (2009, p. 49).

Por compreender a trajetória histórica e a mudança de percepção por que passaram as bandas de música militares durante todo o século XIX e início do século XX, principalmente por parte da sociedade em suas mais distintas constituições, é que proponho uma reflexão sobre o papel das bandas de música em tal sociedade. Para que se possa inferir as possibilidades artísticas e sociais do fenômeno musical militar aqui tratado, entendo adequado tratar o objeto de estudo também através do conceito de intermediário cultural.

O conceito de intermediário cultural está ligado aos conceitos de dialogismo e circularidade cultural, fazendo referência à existência de várias culturas dentro de uma mesma sociedade. O intermediário, neste caso, é o elemento que atua como elo entre essas culturas, propondo unir o que, a princípio, parecia estar separado. Está ligado, assim, à dialética entre os diversos elementos das culturas presentes em uma sociedade (BLOES, 2006, p. 36), mediando o diálogo e propondo a complementaridade ambivalente de culturas caracteristicamente diferentes, tanto em uma sociedade específica, quanto entre várias sociedades.

3.1 A ambiguidade carnavalesca das bandas militares

A princípio, parece incoerente analisar as bandas de música militares, dentro de toda a formalidade e rigidez do sistema militar de funcionamento, segundo a teoria de carnavalização bakhtiniana. Porém, saindo da impressão inicial baseada no senso comum sobre o militarismo e conhecendo um pouco mais o conceito e as características das teorias de Bakhtin, procuro demonstrar neste subitem que, ao invés de contrária ao tema, tal teoria pode ser aplicada amplamente no presente estudo. Com o auxílio das subsequentes teorias de Bakhtin (polifonia e intertextualidade), poder-se-á obter uma leitura diversa do tema.

É no livro escolhido como ponto de partida para a análise sociológica, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010), que Bakhtin desenvolve uma teoria da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento. O autor já havia delineado rapidamente o conceito de carnavalização na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1986), mas é em sua tese de doutoramento que Bakhtin abrange a formulação completa sobre o carnaval e a carnavalização. Para Bakhtin, a principal qualidade da obra de Rabelais era a “de estar ligado mais profunda e estreitamente que os outros às fontes populares, fontes específicas [...]”; essas fontes determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística” (2010, p. 02).

Sobre as imagens de Rabelais, Bakhtin afirma:

As imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de “caráter não-oficial”, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imagens rabelaisianas, decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscritas ao domínio do pensamento e à concepção do mundo (2010, p. 2).

Isto posto, é com base nos elementos presentes nas imagens rabelaisianas e em suas características que o autor efetua um profundo estudo contextual, identificando os elementos, caracterizando-os e inaugurando a teoria popular da carnavalização, no interior de uma teoria maior dialógica e circular. Bakhtin destaca que “as imagens de Rabelais estão perfeitamente posicionadas dentro da evolução milenar da cultura popular” (2010, p. 03).

O carnaval estudado por Bakhtin compreendia determinadas festividades que, durante a Idade Média e o Renascimento, decorriam também em outros momentos do ano, sempre associadas às comemorações sagradas. Tais festas chegavam a totalizar cerca de três meses de comemoração, ao contrário de como é celebrado hoje, compreendendo apenas o

período que precede a quaresma (2010, p. 04). Por isso, aplicarei o conceito ao conjunto de atividades das quais as bandas de música militares participavam que tenham relações diretas e próximas com as festividades populares, similares às analisadas pelo autor.

Bakhtin estudou a questão da literatura carnavalesca descrevendo as festas medievais relatadas na obra de Rabelais (2010, p. 04). A cultura popular da Idade Média transcorria com uma existência dupla (duplicidade), ou seja, de duas faces, cada uma das quais vividas no interior de certo espaço, existindo uma “dualidade do mundo” (p. 05). Ora no espaço fechado da própria casa, que era um lugar de ordem, das manipulações que culminavam ou decorriam da assinatura dos contratos sociais, ora no espaço aberto da praça pública, que era um lugar de desordem, das trocas injustas, a transgressão. O conceito de carnavalização de Bakhtin deriva dessa questão encontrada nas descrições de Rabelais sobre as festas medievais, que são consideradas como uma segunda vida do povo: “durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta” (p. 07).

Em relação às atividades das bandas de música militares, em virtude da cerimonialidade e oficialidade do sistema, cabe aqui considerar outras festas de caráter popular ou bailes na sociedade vilaboense como esta outra vida do povo a que Bakhtin se refere. Tal visão correlata refere-se a uma inversão da ordem quando os músicos militares passavam a protagonizar os centros festivos da Cidade de Goiás, por meio de suas participações em bailes e/ou festividades civis, não representando as instituições militares (não uniformizados ou paramentados segundo os símbolos diretos do militarismo). Como exemplo, temos as participações em formações musicais citadas no capítulo 2, como: jazz “Bola Vermelha”, jazz-band “9 de Julho”, “Jazz da 3º Companhia do 6º BC” e “Jazz da Prefeitura”, para citar apenas alguns dos grupos dos quais os músicos militares faziam parte.

Caracterizando ainda as imagens rebelaisianas em relação ao contexto do carnaval, Bakhtin diz que o “princípio cômico que preside aos ritos do carnaval liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são, além disso, completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório” (BAKHTIN, 2010, p. 6). E complementa seu pensamento situando as paródias de ritos institucionais como pertencentes “à esfera particular da esfera cotidiana”.

Com a festa (principalmente o carnaval), o mundo era colocado ao avesso e a vida, vivida ao contrário, com a suspensão das leis, das proibições e das restrições da vida “normal”, consistindo em “uma outra forma livre da sua realização” (2010, p. 07). Na Cidade de Goiás, durante algumas festividades, a inversão da ordem se dava com o estabelecimento de outro tempo ou *modus vivendi* social, onde eram suspendidas as rotinas e o cotidiano de

uma cidade que obedecia a outra dinâmica hodierna. Para os militares das bandas de música, esta permissão subversiva consistia em uma espécie de licença dos afazeres militares, possibilitando a transgressão social vivida pelo gozo e o riso dos ambientes de festa civil.

Durante as festas medievais, Bakhtin relata que a ordem hierárquica era invertida e o medo, resultante das desigualdades sociais, desaparecia. Acabava a veneração, a piedade, a etiqueta e a distância entre os homens era abolida instaurando-se uma nova forma de relações humanas, possuindo um “caráter não-oficial” (2010, p. 02). Para a dinâmica de funcionamento do sistema militar, as bandas de música se viam, aparentemente, livres dos dois princípios fundamentais das corporações: hierarquia e disciplina, através da participação em festas pertencentes ao calendário carnavalesco.

O carnaval, na Europa dos séculos XVI e XVII surgiu como um tipo de comportamento em que as pessoas simples do povo viviam duas vidas: uma dominada pelo princípio do medo e da submissão, e outra carnavalesca, na praça, livre e cercada do riso ambivalente, de profanações e contato com tudo e com todos (2010, p. 171). Neste sentido, a dualidade também fazia parte do cotidiano profissional e de vida dos músicos militares, absorvendo os ritos e a rigidez institucional e participando dos festejos profanos em ambientes públicos.

Segundo Bakhtin, o carnaval não era um espetáculo para ser observado, mas para ser vivido. É uma existência que transcorria invertida, em um mundo de ponta-cabeça, em que se suspendiam todas as regras, as ordens e proibições que regiam as horas do tempo de trabalho da vida cotidiana: “É um jogo livre e alegre, mas dotado de um sentido profundo” (2010, p. 180). Nessas festas havia

um novo modo de relações humanas, opostas às relações sócio hierárquicas todopoderosas da vida corrente. A conduta, o gesto e a palavra do homem se libertam da dominação das situações hierarquizadas (camadas sociais, graus, idades, fortunas) que as determinam intensamente fora do carnaval e se tornam excêntricas, deslocadas do ponto de vista da lógica da vida habitual (BAKHTIN, 2010, p.17).

Para o autor, o carnaval constituía, além de um conjunto de manifestações da cultura popular medieval e do Renascimento, um princípio organizado e coerente de compreensão de mundo. O carnaval constituía um espetáculo ritualístico onde se fundiam ações e gestos, portanto, elaborando uma linguagem concreto-sensorial e simbólica. É a essa linguagem bem elaborada e diversificada que o autor chama de carnavalização (Bakhtin, 1981, p. 105). Neste sentido, a carnavalização em relação às bandas de música tem relação direta com a ambivalência de suas ações, ora representando as instituições junto ao povo, ora

entrando em conagração com este para que se possa festejar certa liberdade nas expressões sociais.

Diferente do que se podia verificar em atividades de caráter oficial em que as bandas de música participavam (sacras e solenes), em festas carnavalescas e festejos similares tal mudança era verificada através de toda uma representação na indumentária. As performances em grupos carnavalescos implicavam frequentemente em mudanças, sentidas nas adequações na formação instrumental habitual das bandas, nos uniformes e até no tipo de repertório utilizado. Segundo se pode verificar em narrativa presente no livro de Mendonça: “Para os festejos carnavalescos, Edilberto Santana criou o ‘jazz Bola Vermelha’. Para este, João Ribeiro compunha músicas originais e exclusivas, destinadas à entrada de cada bloco, nos salões dos bailes momescos” (1981, p. 39). Ver também imagem 05, na página 81 da presente dissertação, onde se pode observar a mudança na indumentária.

Isto posto, considero a carnavalização como um conceito abrangente e polissêmico, como já aponta Bakhtin. Constituindo-se de forma concreta e sensível pelo ajuntamento de gentes e pelo contato físico dos corpos, os quais são providos de sentidos. Sendo assim, pode também, para o âmbito do presente trabalho, ser entendida em relação a manifestações coletivas no campo da arte como as bandas de música militares e civis ou ainda ser extrapolado o conceito para a reunião social do povo e da(s) banda(s) de música militar(es).

Existe assim, outra dinâmica social, onde o sentimento individual é de fazer parte da coletividade, ou seja, a unidade coletiva constitui-se pela dissolução das identidades individuais. O mesmo pode ainda ser verificado na atividade musical coletiva dos músicos militares em tais situações. Na dinâmica específica da carnavalização, deixam-se os títulos e rótulos sociais do cotidiano, abandona-se o ser militar, graduado, permitindo inclusive a paródia social e artística.

Essa inversão do músico militar para o participante social de outra dinâmica coletiva é garantida quando o corpo individual deixa, até certo ponto, de ser ele mesmo e se une aos demais ao travestir-se por meio de fantasia e máscara. Apesar da troca e do pretendido, o povo sente a sua unidade e comunidade concretas, sensíveis, materiais e corporais, assumindo o militar outra identidade igualitária somada às manifestações “transgressoras”. No campo das práticas das bandas de música, tal identidade deixa de se fazer hierarquicamente importante, colocando-se em primeiro plano a necessidade de se produzir a obra musical, deixando o sujeito individual se fazer apenas músico ou

instrumentista. É na inversão desta ordem ou na vivência desta suposta desordem que se concebe o sistema de linguagem da carnavalização.

A carnavalização, na concepção de Bakhtin, não é um esquema externo e estático, mas uma forma flexível de visão artística, uma espécie de princípio holístico que permite descobrir o novo e o inédito. O carnaval torna-se o *locus* privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, onde se privilegia o marginal, o periférico, o excludente, por isso uma expressão popular importante por natureza. É o momento em que se permite expressar identidades outras que não as definidas pelas normativas do cotidiano. Faraco complementa:

Neste sentido, a festa em si é importante apenas na medida em que, ao viver o carnaval, podemos visualizar a possibilidade de um outro mundo, de negar o atual e afirmar o possível (mesmo que isso ocorra apenas no limite dos dias festivos). Contudo, mais importante que a festa é o **senso carnavalesco do mundo** (o carnaval, neste sentido, é, no dizer de Bakhtin, funcional e não substantivo, p. 125). (FARACO, 2009, p. 80, grifo do autor)

Dentro dessa visão carnavalesca do mundo sugerida por Bakhtin, pode-se perceber que essa inversão de valores e hierarquias construída e utilizada por Rabelais e outros autores pode ser reabilitada em nossos dias atuais. Essa visão de mundo, principalmente na Idade Média, contrapõe-se ao dogmatismo e à seriedade da cultura das camadas dominantes trazendo uma nova visão para a história das culturas. O conceito de ambiguidade, duplicidade e ambivalência do mundo operam, por um lado, como uma dicotomia cultural, mas por outro, em uma relação de circularidade, com um influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica. É aí que entra a figura do objeto de estudo, as bandas militares, como mediador cultural.

Posto aqui, tais asserções sobre a inversão de características formais e rígidas na sociedade que são subvertidas pela dinâmica do riso e da festa características do carnaval, faz-se importante investigar as particularidades das atividades das bandas de música frente a esta subversão. Acredito que, mesmo fazendo parte de um sistema rígido organizacional, as bandas de música militares não deixam de se postar como criadores e difusores no campo do fazer artístico coletivo. Isto pode ser verificado durante a pesquisa realizada quando se acompanham as performances da banda em diversas narrativas sobre festas e bailes na sociedade vilaboense.

De fato, não podendo através da representação de militar se verem envolvidos nos festejos característicos do carnaval ou similares, era comum verem-se os membros das bandas

de música em outras formações musicais (grupos carnavalescos, bailes e os chamados Jazz). Tal fato permitia não somente a participação livre dos músicos militares em eventos desta ordem ou desordem, mas se configurava como uma espécie de licença festiva que os permitia compor outras formações e, para além, perceber vencimentos complementares.

Na visão de Bakhtin, o espetáculo carnavalesco representa a liberdade, o extravasamento, configurando um mundo às avessas, no qual são abolidas todas as diferenças entre os homens para substituí-las por uma atitude carnavalesca especial, uma espécie de contato livre e familiar entre os homens, onde a ordem social vigente não tem voz nem vez, não rege o *modus vivendi* popular: “Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*” (2010, p. 06, itálico do autor). Em tal perspectiva, como componentes de um grupo artístico, haviam outras maneiras de os músicos participarem de festas não oficiais.

Tem-se então, para as atividades das bandas de música militares, dois tempos estabelecidos pelas práticas: “encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal” (2010, p. 07). O primeiro tempo identificado diz respeito à oficialidade e solenidade dos atos, consistindo no cotidiano das práticas em caserna e nas representações oficiais das instituições junto à sociedade; o segundo, diz respeito às atividades onde não se representava as corporações militares, em sua grande totalidade, em festividades caracteristicamente profanas, como complementações das participações em ritos sacros ou manifestações civis livres como bailes e retretas.

No início do século XIX, outros elementos ainda viriam influenciar as práticas das bandas de música nas corporações:

A formação de bandas militares durante o período colonial deve ter esbarrado na dificuldade em incorporar instrumentistas de sopro num tempo em que seriam raros, dificuldade que logo explicaria, aliás, a posição especial que gozariam os músicos fardados quando se iniciou a sua profissionalização. Atraídos aos quadros militares por sua rara qualificação, músicos civis vestiam a farda e passavam a fazer parte dos corpos de tropa muitas vezes conservando seus próprios instrumentos, o que os levava a comportarem-se não como militares, mas como funcionários contratados, com equiparação a oficiais, para efeito de soldo (TINHORÃO, 1998, p. 178).

Tendo como base a afirmação de Tinhorão, pode-se ainda verificar que, quando do surgimento das bandas de música nas corporações, o próprio militarismo não possuía as características institucionais ou de sistema definidas como hoje. Possuindo os músicos de então uma posição diferenciada em relação à tropa, o que permitia negociações diversas para

com a oficialidade no sentido de serem assegurados certos parâmetros econômicos e comportamentais.

Dentro deste segundo tipo de manifestação, o elemento identificado em Bakhtin que unifica a diversidade de manifestações carnavalescas e lhes confere a dimensão cósmica é o riso, um riso coletivo que se opõe ao tom sério e à solenidade repressiva da cultura oficial e do poder real e eclesiástico, mas que não se limita a ser negativo e destrutivo, antes projeta o povo-que-ri em liberdade fecunda e regeneradora como a própria natureza: “sabiam ainda, portanto, encarar *jubilosamente*, no *plano do riso*, a maneira de regular a vida e a morte” (2010, p. 57, grifo do autor). Entendendo que, para Bakhtin, tais atividades não eram antagônicas à oficialidade e solenidade das performances institucionais, mas complementares e necessárias para se efetivar a presença da música das corporações junto às manifestações de caráter mais populares. Em tais situações, as bandas ainda funcionavam como um importante componente simbólico das práticas carnavalescas, sendo a representação mesma de um dos elementos rituais profanos.

O carnaval se torna uma oportunidade única de revelar os aspectos mais profundos da realidade cotidiana - aqueles que talvez sejam perturbadores demais para se mostrar aberta e frequentemente. A música das bandas militares, durante os festejos carnavalescos, reforçava ou motivava as paródias populares, consistindo elemento revelador desta liberdade expressiva no campo da arte.

Longe de se pensar no carnaval como oposição à vida mesma, Bakhtin entendia-o como elemento que perpassa a esfera artística do espetáculo teatral e situa-se nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada como elementos característicos da representação e do jogo teatral vivido como vida real. O carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. Bakhtin salienta ainda, que durante o carnaval “é a própria vida que representa e interpreta” (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) “outra forma livre da sua realização” (2010, p. 06-07).

Com relação às associações diretas das bandas militares e o carnaval, Tinhorão traz uma importante contribuição:

No Rio de Janeiro, tais relações entre as bandas militares e a música popular iriam ser favorecidas pelo advento do Carnaval à europeia, em 1855, por iniciativa do escritor José de Alencar numa tentativa de superpor ao Entrudo popular um estilo de

divertimento mais ao agrado da classe média. A ideia era a da realização de desfiles de carros alegóricos e, logo no primeiro, realizado naquele mesmo ano (conforme informação do próprio escritor), os foliões puderam contar com a música da mesma banda que, aos domingos tocava para as famílias no interior do Jardim do Passeio Público:

“Na tarde de segunda-feira”, escrevia José de Alencar no jornal *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro de 14 de Janeiro de 1855, anunciando o desfile dos carros do Congresso das Sumidades Carnavalescas, “em vez do passeio pelas ruas da cidade, os máscaras se reunirão no Passeio Publico e aí passarão a tarde como se passa uma tarde de carnaval na Itália, distribuindo flores, confete e intrigando os conhecidos e amigos”. Ao que acrescentava, revelando a origem das bandas convocadas para a animação de tão delicado Carnaval, em contraste com a violenta explosão popular do Entrudo do povo miúdo:

“Naturalmente, logo que a autoridade competente souber, ordenará que a banda de música que costuma tocar aos domingos, guarde-se para a segunda, e que, em vez de uma, sejam três” (TINHORÃO, 1998, p. 181-182).

O carnaval não se distinguia apenas da vida cotidiana socialmente hierarquizada, mas, sobretudo, das festas oficiais. Enquanto estas consagravam a estabilidade, a imutabilidade e permanência das regras que conduziam o mundo em camadas rígidas, o carnaval proclamava a suspensão de valores, normas, tabus religiosos, políticos e morais correntes. Torna-se importante observar que só existiam tais tipos de festas carnavalescas em função de outras festas do calendário religioso e oficial na sociedade, permitindo averiguar a complementaridade das relações estabelecidas e a pressuposição da existência de uma em função da outra.

Para as bandas de música militares, a participação na vida ativa que compunham os festejos públicos carnavalescos e suas manifestações também pressupunham a possibilidade de se manifestar em outro plano característico da vivência social e artística. Depreende-se daí que estas características eram quase impossíveis de serem representadas através do ideário das corporações militares, mas as bandas de música possuíam licença das corporações para atuar por iniciativa própria ou através de solicitações por parte de lideranças sociais e políticas.

Era em momentos de festa similares ao carnaval em que os músicos militares se viam irmanados social e institucionalmente, podendo se portar e manifestar de maneiras outras que a vida em caserna não permitia. Neste sentido, a festa oficial tinha como escopo a consagração da desigualdade. Em sentido contrário ao carnaval, onde a simetria reinava e sobressaía uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados cotidianamente pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar. Tal aspecto também podia ser celebrado entre os músicos e a coletividade, onde o riso e o espaço de festa uniam através de vários elementos ritualísticos característicos deste tipo de manifestação.

A reunião de fenômenos heterogêneos, sob o termo carnaval, tem uma razão concreta. De fato, ao se diluírem dentro do conjunto carnavalesco, as diversas festas populares levaram ao carnaval alguns de seus elementos: ritos, atributos, efígies, máscaras. Mas o que de fato os unia? Bakhtin responde:

O denominador comum de todas as características carnavalescas que compreendem as diferentes festas é a sua relação essencial com o tempo alegre. Por toda parte onde o aspecto livre e popular se conservou, essa relação com o tempo e, conseqüentemente, certos elementos de caráter carnavalesco, sobreviveram.

O tempo alegre, elemento essencial das festividades, produz o contato familiar o qual promove nova forma de comunicação e da relação íntima ou próxima entre as pessoas. O carnaval é a festa em que se extravasa o riso, é a segunda vida do povo, o tempo alegre; é a festa em que se marcava —de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. (Bakhtin, 2010, p. 77).

Sintetizando essa questão, percebe-se que, o conceito de dialogismo refere-se, portanto, às várias vozes de um mesmo discurso, vozes que, ora se conflitam, ora são contratuais. A monofonia tende a uma única interpretação, característica, por exemplo, do discurso autoritário, que não aceita opiniões contrárias. Os discursos que tornam o dialogismo mais explícito são os discursos polifônicos e, assim, a visão carnavalesca do mundo é também dialógica e polifônica.

3.2 Polifonia na trama social e cultural das bandas de música militares

Em se referindo à linguagem bakhtiniana, a noção do eu, nunca é individual, mas social. Assim sendo, se a consciência é determinada socialmente, não se pode falar em um ser humano meramente reprodutivo dentro do processo comunicativo, destacando assim, a criatividade do sujeito, que influencia e é influenciado. A dialética é a base da teoria de Bakhtin e está vinculada com a totalidade, com a história e com a interação social. Sua visão de mundo é pluralista e polifônica e, dessa forma, ao privilegiar uma visão mais comunitária da dialética social, o autor afasta-se do marxismo clássico ao dar menos ênfase à determinação econômica ou, no âmbito do estudo da área musical, de uma sociologia da música segundo Adorno (2011). De acordo com Faraco:

De certa forma, o que Bakhtin parece estar defendendo aqui é sua utopia de um mundo *polifônico*, no qual a multiplicidade de vozes plenivalentes e de consciências independentes e não fundíveis tem direito de cidadania – vozes e consciências que circulam e interagem num diálogo infinito. (FARACO, 2009, p. 77)

A utilização dos termos empregados por Bakhtin (2010) - carnavalização, polifonia e intertextualidade - deve ser acompanhada de uma compreensão mais profunda do que podem vir a significar em suas teorias, pois os termos dialogismo e polifonia são frequentemente utilizados como sinônimos, embora constituam termos distintos. O termo dialogismo é reservado para o princípio constitutivo da linguagem e do discurso, já o termo polifonia é empregado para caracterizar certo tipo de narrativa, aquela em que se deixa entrever muitas vozes, por oposição às narrativas monofônicas que escondem os diálogos que as constituem: “é introduzido [...] para designar o modo novo de narrar que, segundo Bakhtin, havia sido criado por Dostoievski” (FARACO, 2009, p. 77).

Nesse sentido, o diálogo é a condição da linguagem e do discurso, e as narrativas são dialógicas porque resultam do embate de muitas vozes sociais. No entanto, há narrativas que podem produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia quando o diálogo é mascarado e uma voz apenas se faz ouvir. “Polifonia não é para Bakhtin um universo de muitas vozes, mas um universo em que todas as vozes são equipolentes” (FARACO, 2009, p. 78).

Retomando as ideias iniciais sobre o dialogismo, pode-se perceber que os textos (verbais ou não verbais, linguísticos ou extralinguísticos) ocorrem monofonicamente ou polifonicamente. No primeiro, as personagens são sempre veículos de posições ideológicas e exprimem uma única visão de mundo, uma ideologia dominante. No texto polifônico, cada personagem é autônomo e exprime sua posição, ou seja, fala com sua própria voz. Para o autor, o romance moderno é ideológico e polifônico. A ficção da modernidade nasce do encontro de vozes diferenciadas que se somam, se contradizem, se homologam e se ligam umas às outras; em síntese, se relativizam mutuamente.

É a partir da multiplicidade de vozes presentes nas narrativas apontadas, que farei uma análise sobre as bandas de música militares e a sociedade, constituindo a polifonia existente entre dois eixos básicos: as bandas de música e a sociedade vilaboense. Podemos considerar vozes contextuais as narrativas políticas, econômicas, sociais, artísticas de maneira geral e outras que emanam das diversas mudanças pelas quais passaram o Estado de Goiás e, principalmente, a Cidade de Goiás durante todo o século XIX e início do século XX. No plano das manifestações artísticas, as vozes que se fazem ouvir em diversos sentidos podem ser as práticas dos diversos tipos de banda de música identificadas, assim como, de outras formações musicais que mantêm relações diretas ou indiretas com as bandas militares.

Essas vozes sociais e cerimoniais serão, neste ínterim, analisadas de acordo com o que nos apresenta a teoria bakhtiniana do dialogismo, com abordagem focada aqui na

multiplicidade não hierarquizada de vozes que constitui o eixo polifônico. Assim, busca-se reconhecer essas vozes sociais e as manifestações artísticas diversas que se apresentam para um possível entendimento das representações das vozes inerentes às bandas de música na sociedade em que está inserida.

Temos também, segundo análise geral do contexto, várias vozes políticas e econômicas que se apresentam em momentos históricos distintos. Em um primeiro momento, aparece a monarquia e a centralização de poder, acarretando uma enorme insatisfação das lideranças locais. Posteriormente, alguns fatores administrativos provocam uma segunda mudança, que pode ser sentida com a tomada do poder pelas citadas lideranças regionais, provocadas pelo oficialismo político e as sequentes lideranças pelas oligarquias. Em um último momento, a inclusão da região Centro Oeste aos planos governistas é representado pela transferência da capital, que resulta em uma insatisfação particular de lideranças locais e marca um novo tempo político e social para a sociedade goiana.

Para o campo da política, de maneira geral, as relações com as bandas de música como vozes partidárias podem ser reconhecidas em narrativas sobre as histórias das bandas de música e na identificação ideológica e partidária dos músicos ou da administração das bandas de música militares com partidos políticos, bem como, seus vínculos a partir das ideologias emanadas por tais grupos. Com mais um oportuno comentário de cunho contextual, referencio aqui o trabalho de Tinhorão:

Nada havia mesmo a estranhar nesse progressivo envolvimento das bandas marciais com a música popular uma vez que, na década de 1880, a própria origem predominantemente urbana dos militares, em geral, levava-os a desejar a participação no Carnaval. Os alunos das escolas militares, principalmente, quase todos saídos da nascente classe média cidadina prejudicada pelo predomínio do mundo rural que sustentava o II Império, encontravam nos desfiles carnavalescos a oportunidade ideal para manifestar, através dos “carros de crítica”, o seu pensamento político de oposição. Em 1886, por exemplo, enquanto no Carnaval de Porto Alegre um clube formado por oficiais e alunos da Escola Militar desfilava exibindo “três montagens cenográficas razoáveis”, no Rio de Janeiro outro clube de igual formação militar, o irônico Escravocratas Carnavalescos, apresentava-se com um carro de crítica sob a forma de um grande barco ornado com cebolas, e dentro do qual um militar vestido de fazendeiro imitava o político conservador Martinho de Campos (natural de Cebolas, no estado do Rio) fazendo discursos escravagistas para o público, tendo ao lado uma grande faixa de pano em que se lia a frase de Martinho, na Câmara: “Eu não embarco nessa canoa...” (1998, p. 183).

No campo social, temos um aglomerado de situações que posicionam as bandas militares a partir do entendimento do intermediário sócio cultural. Indubitavelmente, as bandas de música militares são uma das representações de vozes cerimoniais das instituições

em que estão inseridas, como apontado em Binder (2006, p. 34). Conforme foram tratadas no item sobre a carnavalização, várias práticas cotidianas por elas exercidas junto à sociedade promovem a inversão desta voz cerimonial e institucional. Isto posto, é possível inferir a existência de uma relação dicotômica entre o ideário institucional, que é a hierarquia e a disciplina (através do incentivo de princípios como civismo e cidadania), e a experiência civil do gozo e do riso no espaço carnavalizado. Para além, temos ainda a identificação social com as bandas, possíveis de serem verificadas em diversas narrativas do Capítulo 2, subitem 2.5.

No plano econômico e ainda social, temos outras implicações gerais que se apresentam. As bandas de música não constituíam, no século XIX, como uma prática musical de baixo custo, somente vindo a adquirir tal aspecto durante o século XX. Considerando a definição das bandas de música presente em Tinhorão (1997, p. 177) como expressões da música popular urbana, a ruralização social em Goiás sofrida pela decadência do ciclo do ouro na primeira metade do século XIX, só permitiria o surgimento de tais grupos na Cidade de Goiás na segunda metade dos oitocentos. Outros fatores contribuíram, ainda, para tal fato: as dificuldades em se comprar e transportar instrumentos musicais, devido ao péssimo estado das estradas, e o isolamento geográfico, relegando o povo às atividades de subsistência (narradas no item 1.1 do presente trabalho).

No plano das manifestações artísticas, a partir de meados do século XIX na Cidade de Goiás, ocorre o surgimento das bandas de música – primeiro as militares e logo após as civis. No âmbito do presente trabalho, analiso em particular as manifestações históricas das bandas de música militares em relação ao contexto geral apresentado, evitando ao máximo ligar tais manifestações históricas e contextuais a outras manifestações que não as bandas militares e suas características principais.

O surgimento das bandas de música militares obedece a uma dinâmica política, econômica e social, como símbolo das fases históricas pelas quais passa a sociedade vilaboense, visto anteriormente. Dentre tais manifestações, verifico que as bandas de música militares, ainda na segunda metade do século XIX, podem ter surgido como uma voz cerimonial ou social, como símbolo artístico de um novo poder que se estabelece na Cidade de Goiás, as oligarquias. Assim, com características diferentes das que marcaram o surgimento das bandas militares no Brasil no início do mesmo século. Exemplo do modo como eram percebidas as bandas militares durante o início do século XIX pode ser verificado na dissertação de Binder, que considera as bandas de música militares como “uma das vozes cerimoniais representativas da monarquia ou os brasões sonoros da aristocracia portuguesa no Brasil” (2009, p. 34).

No início do século XX, na Cidade de Goiás, as bandas de música militares surgem como parte de um projeto maior de defesa territorial, constituindo ainda uma voz cerimonial. Porém, tal voz está mais ligada às características específicas da nova realidade regional, sobretudo atrelada ao plano de integração da região Centro Oeste ao restante do país. Essa traz em seu bojo o retorno do diálogo com o planejamento de ocupação do território nacional. Sendo assim, as bandas militares tornaram-se uma das vozes que representam parcialmente a nova configuração política, social e econômica no final do século mencionado, uma representação.

Ainda dentro da identificação reflexiva entre a sociedade, as bandas de música e a oficialidade militar, pode-se acompanhar os grupos militares sendo representados política e ideologicamente com os partidos políticos, atrelados às famílias abastadas, as oligarquias (Caiado, Bulhões e Fleury). Mais que um reflexo, as bandas de música militares constituíram-se em um importante elemento que integra a dinâmica social, influenciando e sendo influenciado, não somente refletindo as dinâmicas existentes.

Considerando a precedência histórica das bandas de música militares em relação às civis, pode-se ainda considerar os grupamentos militares como portadores de uma nova dinâmica musical. A presença de uma banda de música na Cidade de Goiás, possibilita, no campo das artes, a presença de uma voz representativa do militarismo e do fazer musical coletivo, inaugurando outro modo de expressão que não as formações camerísticas das igrejas e dos famosos saraus de canto e piano das famílias vilaboenses. Neste sentido, vivencia-se a pluralidade polifônica que as bandas passam a representar para o contexto histórico social.

As práticas das bandas de música militares ainda influenciaram a área de ensino musical, constituindo ainda outro tipo de voz dentro da teia polifônica nas práticas musicais. Isto se dá devido à passagem de uma prática de ensino musical anteriormente voltada às aulas entre amigos e familiares, no campo da privacidade dos lares, e do ensino musical nas igrejas, a uma dinâmica de ensino institucional coletiva com vistas a alimentar a demanda musical das próprias bandas de música militares e suas atividades intra e extra institucionais. Tal afirmação pode ser acompanhada no subitem 2.6 da presente dissertação nas reproduções do texto de Bretas sobre os primórdios da instrução pública em Goiás.

As bandas de música militares, durante o período analisado, assumem o termo analítico de Bakhtin quando o diálogo prima pela existência polifônica de vozes presentes nas narrativas, em que cada fala ou voz ganha singularidade, podendo ser consonantes ou dissonantes as relações entre elas, além de assumir, de maneira mais geral, a dinâmica da coletividade e da complementaridade.

Segundo Faraco:

Vivendo num mundo pesadamente monológico, Bakhtin foi, portanto, muito além da filosofia das relações dialógicas criadas por ele e por seu Círculo e se pôs a sonhar também com a possibilidade de um mundo polifônico, de um mundo radicalmente democrático, pluralista, de vozes equipolentes, em que, dizendo de modo simples, nenhum ser humano é reificado; nenhuma consciência é convertida em objeto de outra; nenhuma voz social se impõe como a última e definitiva palavra. (2009, p. 79)

3.3 Intertextualidade nas leituras transversais: sociedade e cultura

Bakhtin (FARACO, 2009, p. 99) entende o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Com base neste postulado, examina-se, em primeiro lugar, o dialogismo discursivo desdobrado em dois aspectos: primeiro o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto e, segundo, da intertextualidade no interior do discurso. Para a presente dissertação, analisam-se mais de uma narrativa (contextual e histórica), portanto, não se pretende uma linearidade subjetiva do conteúdo posto anteriormente, mas explorar a multiplicidade e a inter-relação textual cruzando os conteúdos presentes nas narrativas de forma interdisciplinar: a intertextualidade.

Essa concepção de análise textual que propõe a intersecção de muitos diálogos e cruzamentos de vozes pode ser percebida, em se tratando do nosso objeto de estudo, pelas aparentes dualidades (sacro e profano, oficial e não oficial, cultura elitizada e manifestações populares). De maneira geral, essas serão algumas das vozes que se apresentam para a análise social das bandas de música militares, estabelecendo-se assim, uma dinâmica interpretativa de vozes internas e externas que se influenciam.

Seguindo a teoria bakhtiniana, as fontes documentais, contextuais e históricas cumprem tal papel no âmbito da pesquisa, constituindo tecidos polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si e se completam ou respondem umas às outras. Afirma-se também o intertextual sobre o textual, ou seja, a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva. É também da leitura dialógica entre os conteúdos anteriormente expostos (capítulos de 1 e 2) que a polifonia e a intertextualidade se fazem possíveis, permitindo interpretar os fenômenos musicais, as bandas de música militares, de acordo com o contexto sócio histórico e cultural.

Neste sentido, ainda é possível ser referenciado outra categoria analítica existente dentro dos estudos bakhtinianos, a de gêneros do discurso. A partir do texto intitulado *O problema dos gêneros do discurso* (1952/1953) onde o autor expõe a teoria anteriormente

citada, torna-se viável fazer inferências sobre tal teoria. Comentada também nos estudos de Faraco: “Bakhtin está discutindo, neste manuscrito, caminhos para um estudo da linguagem como atividade sociointeracional e aponta algumas características da unidade deste estudo (o enunciado) em contraste com a unidade tradicional dos estudos linguísticos (a sentença).” (2009, p. 124). Apesar de não ser minha intenção entrar em discussão sobre mais esta importante teoria de Bakhtin, torna-se importante fazer referência às possibilidades interpretativas que tal teoria traz ao analisar, à medida do que é feito aqui com a intertextualidade, as características principais dos discursos identificados e suas inter-relações. De certa maneira, a questão do gênero do discurso foi brevemente discutida quando caracterizei um viés interpretativo chamado pioneirismo romântico em leituras sobre a historiografia musical, porém, sem uma categorização segundo a teoria bakhtiniana.

É através da leitura das vozes nas narrativas sociais que constituem a polifonia anteriormente estudada que farei aqui uma leitura geral sobre as bandas de música militares com base na intertextualidade bakhtiniana. Tal teoria pressupõe o cruzamento das várias vozes identificadas no sentido de se permitir outra narrativa possível sobre os fatos ou fenômenos históricos. É com base nas asserções de Bakhtin que faremos esta leitura, de acordo com as características apresentadas pela teoria intertextual do autor.

Dentre as várias transformações sofridas pelas bandas de música militares durante todo o século XIX no Brasil, constatamos que na Cidade de Goiás algumas delas se fizeram presentes, por exemplo: as transformações na prática diária das bandas com relação à forma como a sociedade as consideravam, passando de uma voz cerimonial da monarquia portuguesa, segundo o que é abordado por Binder (2006, p. 90), se tornando uma representação artística mais característica da música popular, com a mudança de repertório e a incorporação de elementos musicais presentes no Brasil oitocentista e novecentista, como caracterizado por Tinhorão (1997, p. 177). Verifica-se assim, certa dinamicidade, oriunda de uma “dialogização das vozes sociais, isto é, o encontro sociocultural dessas vozes e a dinâmica que aí se estabelece” (FARACO, 2009, p. 58).

Outra característica social que pode ser ligada diretamente aos fatos históricos verificados nas narrativas sobre as bandas é que, durante o final do século XIX e início do século XX, as bandas de música são alvo de uma reação social alimentada pela disseminação sobre o atraso e isolamento sofridos por essa sociedade. Entre as narrativas apresentadas, destacamos a seguinte, retirada da obra de Mendonça:

A modificação feita pelo proprietário do [cinema] Luzo, substituindo a banda policial pela actual orchestra, mereceu os applausos de todos aqueles que querem que a nossa terra acompanhe o progresso. Na verdade que bandas de musicas em Cinemas, sò se vêm em Goyaz. (O Democrata *apud* MENDONÇA, 1981, p. 65)

Tal afirmativa vem diretamente ao encontro do sentimento do povo para com o que a elite local e as impressões dos viajantes europeus disseminavam sobre a sociedade vilaboense. Acredito que a opinião reproduzida em Mendonça tem ligação direta com a manifestação de parte da sociedade que, assim como esses viajantes europeus, não entendia a dinâmica de funcionamento característica da Cidade de Goiás no período. É possível ainda se reconhecer uma resistência em se trabalhar com as possibilidades artísticas presentes neste momento histórico, utilizando as bandas militares e civis como vozes ainda representativas de um importante momento histórico por que passava a Cidade de Goiás e, para além disso, a sociedade brasileira.

Em outro momento contextual e artístico, observo também que o surgimento de referências às *orchestras* dos cinemas na Cidade de Goiás está mais ligado a elementos sociais e organizacionais. Lembro que, como já apontado anteriormente, as formações musicais que se apresentavam nos cinemas tinham características mais camerísticas que propriamente orquestrais, sem querer aqui ser purista. O fato de serem nominadas como orquestras e não como bandas de música, ou conjuntos de música de câmara, pode estar ligado a fatores como o preconceito calcado no entendimento de atraso artístico e social. O uso de bandas de música neste ambiente específico, os cinemas vilaboenses, no contexto social narrado, era apontado como uma desvalorização do *status quo* daquela sociedade.

Analisando questões comportamentais, posso ainda inferir sobre a questão de gênero. Apresento este aspecto por compreender por meio das narrativas que, nos espaços dos cinemas era comum cenas de participação musical das mulheres vilaboenses. Situação não vivenciada nos espaços institucionalizados para as bandas de música e conjuntos de mesmas características. Assim, ao acompanhar referências à presença da mulher nas narrativas sobre os instrumentistas que tocavam nos cinemas, me defrontei com a total ausência de mulheres nos espaços garantido nos quadros de músicos das corporações. Fato que só vem a se verificar muito posteriormente, a partir da segunda metade do século XX, portanto, fora do período abordado na presente pesquisa.

Nominando-se assim os grupos que tocavam nos cinemas como orquestras, com a utilização de formações menores e híbridas, além de se satisfazer a necessidade de parte da sociedade que via as bandas de música nos cinemas como atraso social, podia-se fazer uso das

habilidades artísticas femininas e permitir a presença de musicistas nestes ambientes. Talvez a presença de mulheres no quadro de músicos das bandas consistiria um escândalo social semelhante ao surgimento de Chiquinha Gonzaga entre os pianeiros e compositores de música popular que atuaram em ambientes impróprios para a sociedade “de bom tom”, a elite. Ainda assim, só acompanhei a presença feminina em atividades como canto e piano nos “Saraus”, inexistindo referência documental encontrada sobre musicistas (mulheres) tocando instrumentos de sopro ou percussão, formações características das bandas de música militares e civis.

A banda de música era uma representação de um modelo organizacional da sociedade, outrossim, considero que as mudanças ocorridas no contexto histórico social do presente estudo dialogam diretamente com o conceito de circularidade. Tal conceito permite a análise de fenômenos de outras épocas no cerne do que compõe o termo intertextualidade. Percebo que a utilidade da ferramenta conceitual sobre o termo se evidencia também na explicação de processos e fatos de outros tempos, como a origem europeia das bandas de música em Binder. Assim, vários fatos ocorridos no desenvolvimento da cultura brasileira podem ser enquadrados a partir do processo da circularidade cultural.

Um dos primeiros registros musicais do encontro entre a elite e as camadas mais populares no Brasil, que se enquadram nesse processo de circularidade, pode ser observado no final do século XVIII com a absorção e a popularização da modinha e do lundu nos meios mais abastados e senhoriais. O viajante Thomas Lindley, com seu livro datado de 1802 narra:

Em algumas casas de gente mais fina ocorriam reuniões elegantes, concertos familiares, bailes, jogos de cartas. Durante os banquetes e depois da mesa bebia-se vinho de modo fora do comum e nas festas maiores apareciam guitarras e violinos, começando a cantoria. Mas pouco durava a música dos brancos, deixando lugar à sedutora dança dos negros, misto de coreografia africana e fandangos espanhóis e portugueses. (PINHO apud VIANNA, 2002 p.37).

Como na história do surgimento e do desenvolvimento, se é que posso me referir a este termo, da modinha no Brasil, as bandas de música militares também contribuíram para o surgimento e transformação de gêneros musicais. Isto posto, podemos exemplificar a criação e difusão de marchas e dobrados com características brasileiras ou, para além disso, a contribuição histórica apontada em Tinhorão com a participação social para o surgimento do frevo em Pernambuco e do maxixe no Rio de Janeiro (1997, p. 180). Infelizmente, não encontrei referência sobre a participação direta das bandas de música militares na Cidade de

Goiás para o surgimento ou transformação de gêneros musicais específicos ligados às bases do que se pode chamar de goianidade.

Ao retratar a ligação entre a música popular e a música erudita brasileira, este estudo depara-se com um complexo processo. Muitos tratam a questão de uma forma em que o popular parece ser entendido como o lado oprimido pela alta cultura. O fato é que, contemporaneamente, a maioria dos autores que escreveram sobre o tema são jornalistas, profissionais que, direta ou indiretamente atuaram ou atuam na música popular e, muitas vezes, estão relacionados às ideias do materialismo histórico de uma forma ideológica. Assim, é importante destacar a postura desse trabalho que, com suporte teórico na relação dialógica e de circularidade entre culturas, pretende não privilegiar nenhum dos lados. Entretanto, é importante conhecer todo tipo de visão sobre o assunto para se compreender como o fenômeno tem sido lido e estudado. Saliento também que esta dissertação vivifica a complementaridade e polifonia, nos termos de Bakhtin, uma vez que considera estudos anteriores com visões diversas da aqui investigada.

Considero necessário fazer este parêntese, pois este estudo configura-se em sua maior parte como uma voz dissonante sobre o que é comumente apresentado dentro da noção de pioneirismo romântico, citado no capítulo dois. Abordando todo um contexto histórico social e as proposições ideológicas que a leitura interpretativa das narrativas bibliográficas e documentais apresentam, esta dissertação constitui, de certo modo, uma oposição à visão internalizada do pioneirismo romântico. Tal constatação faz com que sejam valorizadas demasiadamente as iniciativas dos pioneiros na área de música, em detrimento do confronto dos dados obtidos pelas diversas narrativas orais e documentais (escritas) sobre a história da música em Goiás. Como ponto crítico observado na leitura dessas fontes, reconheço que ocorreu certa negligência de todo e qualquer elemento que remonte a esta ideia de abandono e inércia cultural apresentada por novos estudos sobre a história política e social de Goiás.

A história das bandas de música militares na Cidade de Goiás, durante todo o século XIX e início do século XX, obedece a uma dinâmica de funcionamento similar ao que pode ser acompanhado pela leitura da história desses grupamentos no Brasil. Tal fato pode ser acompanhado quando se investiga as bibliografias principais sobre o tema, para citar algumas: Binder, Tinhorão e Meira & Schirmer. Porém, o surgimento desses grupamentos obedece, assim como a história de Goiás, a uma dinâmica particular, surgindo em outro momento histórico, sendo influenciado em suas práticas às especificidades regionais e culminando em um importante movimento cultural específico durante o início do século XX.

As determinantes históricas e sociais influenciaram diretamente o surgimento das bandas militares, como anteriormente exposto, ocasionando um tempo e um modo de existência ligado à dinâmica central de articulação desses grupos, mas imprimindo também uma dinâmica própria de funcionamento. Neste sentido, pode-se observar o alto poder de representação social das bandas de música militares, agindo como portador de um princípio de ordem em uma fase de transição política e dialogando com as manifestações sociais populares, assim ressignificando. Absorvem assim, parte dos elementos identitários locais e manifestam a ideologia de uma centralidade política das lideranças institucionais.

O que se manifesta de forma patente, concordando com os princípios dialógicos principais da teoria bakhtiniana, é a existência de uma dialética permanente entre as vozes contextuais e artísticas, complementares por excelência, imanentes de uma dinâmica social refletida nas práticas das bandas militares. Intertextualmente, é possível se vislumbrar, através da circularidade, elementos primeiros de uma prática do movimento cultural das bandas de música para o tempo presente, sua influência direta nas práticas verificadas na nova capital, não ocorrendo em oposição às práticas da antiga capital, Cidade de Goiás.

Sendo ainda possível, através da presença material fixa dos coretos, perceber a memória social e patrimonial subjetiva das bandas de música. Pela assegurada frequência em diversas narrativas sobre a precedência histórica das bandas militares, ainda é possível verificar no tempo presente as marcas indelévels de suas práticas nas performances e estruturas que norteiam a dinâmica de funcionamento da maior parte das bandas de música no meio civil.

Procurando contribuir em vários níveis para a história da cultura e da sociedade goiana, é possível observar na dinâmica geral da análise aqui apresentada que o fenômeno das bandas de música militares é mais um reflexo no âmbito coletivo da expressão e criação do sujeito social. Presente no imaginário da sociedade vilaboense em narrativas diversas, as bandas de música militares fazem parte da história e das transformações sociais por que passou a antiga capital durante os séculos XIX e XX, constituindo um elemento integrador e representativo das características do povo vilaboense.

No campo das perspectivas, em se tratando de um trabalho sobre um tempo distinto do atualmente vivido, coloco aqui alguns rumos históricos em que tais iniciativas podem ser reconhecidas como fundamentais para o momento presente. Dos vários desdobramentos que as ações das bandas militares tiveram, pode-se considerar que socialmente, na vivência cotidiana dos moradores do novo centro político de poder, Goiânia, pode-se perceber:

- a) O estabelecimento de uma cultura de bandas de música civis e militares ainda presente;
- b) O crescimento das atividades de ensino musical escolar com base nas formações das bandas de música militares (uniformes, desfiles, formações);
- c) A presença dos coretos como símbolos da atividade das bandas em capitais e cidades do interior;
- d) A memória social ainda marcada pela ação destes grupamentos em diversas narrativas históricas na capital e nas cidades do interior;
- e) O arquivo histórico de músicas características deste tipo de formação, tanto de influência estrangeira como já ressignificado com as características de brasilidade;
- f) O sentimento de pertença social para com as bandas militares e a permanência de características adquiridas durante todo o tempo histórico aqui estudado.

Constituindo apenas alguns dos pontos verificados, estes podem ser desdobrados em várias outras observações sobre as relações estabelecidas entre tais bandas de música e a sociedade. Resta-me, neste ínterim, esperar outras colaborações que estendam a presente pesquisa, dialogicamente ratificando ou contrapondo o estudo que aqui se constitui.

Como bombeiro militar, integrante de uma banda de música, não poderia deixar de citar o que, para Tinhorão, seria um marco na história das bandas de música militares. Ao se referir à história social das bandas militares, o autor aponta entre as atividades das bandas das corporações um marco musical e institucional:

Assim empregados regularmente como conjuntos instrumentais para animar bailes carnavalescos e tocar em coretos, procissões e festas de adro de igreja, as bandas de corporações fardadas iriam encontrar afinal, em 1896, o mais alto momento da sua vocação democrática e da qualidade da sua música com a criação do maior e mais duradouro núcleo de formação de instrumentistas já criado no Brasil: a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. (1998, p. 184)

Apesar de tal inferência constituir mote para outra pesquisa, não poderia deixar de citar o que considero como elemento resultante de interações e diálogos entre sociedade e bandas militares no Brasil. Encontrando também elementos referenciais na jovem banda do Corpo de Bombeiros Militares do Estado de Goiás (23 anos), criada e atuante na nova capital – Goiânia (80 anos). É por me considerar parte desta história que me preocupo com tal memória e com as significantes sociais que o fenômeno das bandas de música militares

tiveram, têm e, espero, ainda terão, de acordo com as possibilidades sócio culturais e as ressignificações por que passam estes difusores culturais nas corporações fardadas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, procurei realizar um estudo sistemático com base em dois pontos principais: a sociedade vilaboense do século XIX e início do século XX e a história das bandas de música militares no mesmo período. Através desta ampla pesquisa realizada com o auxílio bibliográfico e arquivístico, procurei analisar segundo a teoria bakhtiniana do dialogismo e o eixo triádico constituído pela carnavalização, polifonia e intertextualidade, os nexos relacionais promotores de uma nova concepção sobre a história e o fenômeno das bandas militares no contexto das expressões artísticas urbanas.

No transcorrer do corpo argumentativo do presente estudo, primei por organizar as principais justificativas teóricas para responder aos questionamentos que motivaram a presente pesquisa. Em um primeiro momento, reconheço que o surgimento das bandas militares foi proporcionado pela efetivação de planos governistas em sua maior parte; em suas atuações obedeciam a uma dinâmica ambivalente que atendia ora às premissas institucionais, ora às necessidades de aproximação às manifestações populares; que as formações mais comumente encontradas referiam às bandas de harmonia com pequenos contingentes e que dialogavam com outros tipos de formações, participando coletivamente de atividades ou hibridizando-se para a constituição de grupos com fins diversos de atuação; consistiam em uma representação mesma das condições sociais e dialogavam com as vozes contextuais, refletindo as dinâmicas existentes; o diálogo e a intertextualidade, em vários níveis, existiam também quando das trocas relacionais entre as diversas formações musicais coletivas encontradas na pesquisa. Sendo assim, o estudo sobre as bandas militares no século XIX e início do século XX reconstrói uma trajetória de pesquisa que contribui para desvelar o contexto histórico e o fenômeno formador das bandas militares.

Estudando a história e o fenômeno, esta pesquisa aponta uma das possíveis leituras na investigação sociológica, não pretendendo ser fechada, absoluta ou incisiva. A análise aqui proposta busca, à medida do que Bakhtin realizou em relação à literatura, uma abordagem sociológica ampla e não hierárquica, investigando as manifestações sociais e a criatividade do homem em sua imanência artística. Contudo, outras visões, prismas ou abordagens são plenamente possíveis, como afirmado no primeiro capítulo, podendo ser utilizadas como aportes várias teorias sociológicas ou antropológicas de autores que se manifestaram a respeito do estudo da arte como manifestação do ser humano na(s) sociedade(s).

Assim, entendo o ser humano e suas manifestações individuais ou coletivas como um ser definido de acordo com o momento histórico em que vive, que influencia e é influenciado pelo meio, por sua consciência e pela comunicação com o(s) outro(s). Através desta ampla análise, procuro contribuir para o estudo social das manifestações do homem no campo da arte, do conhecimento, dos saberes musicais sem, contudo dar o estudo como minimamente acabado. Antes, necessitando ainda de outras colaborações para que se possa perpetuar o diálogo entre o conhecimento aqui exposto e as diversas teorias e descobertas existentes ou ainda por vir.

Contendo 109 documentos da FECIGO e 116 documentos do Museu das Bandeiras, além das pesquisas feitas no IPEHBC/PUC, sobre as atividades musicais nas corporações militares e sobre as bandas de música destas instituições, o presente estudo alude à história das bandas militares na Cidade de Goiás durante o século XIX e XX. Demonstrando através destes documentos a importante participação dos grupamentos musicais militares na sociedade vilaboense, suas origens, suas atividades, seu funcionamento e suas relações com outras formações instrumentais, a presente dissertação refaz parcialmente parte da história musical popular das bandas de música no Estado de Goiás e apresenta uma análise de tais dados de acordo com a teoria bakhtiniana do dialogismo.

O estudo apresenta parte importante da memória histórica e social da Cidade de Goiás, através do exposto nestes quatro capítulos. Reconheço que a trajetória da pesquisa resultou em contribuições teóricas metodológicas sobre a investigação sociológica dos fatos históricos e contextuais apresentados, para o campo conceitual, as bandas militares apresenta-se como um intermediário da linguagem sócio cultural. Ademais, as formas organizativas representadas pelas bandas no período estudado revelam os contextos dissonantes e consonantes de um processo polifônico das vozes que compõe os enredos que não foram ainda desvelados ou apresentados até princípios do século XXI.

Infelizmente, mesmo reconhecendo as valiosas contribuições obtidas nos acervos documentais e bibliográficos pesquisados, não me foi possível obter documentos de outras instituições como o IHGG, o AHEx e a FBN. Tais acervos, durante o período da pesquisa, encontravam-se em processos de higienização ou adequação, quando não em reforma, impossibilitando o acesso a documentos importantes para se remontar a história das bandas de música militares e da história documental de Goiás. Mesmo com tais dificuldades encontradas, acredito ter sido possível oferecer um trabalho honesto e minimamente aceitável que possa contribuir para outros estudos em história e música no Estado de Goiás.

Dentro do que foi objetivado pela proposta do projeto, acredito ter sido possível demonstrar através da pesquisa a efetiva participação dos grupamentos musicais militares na sociedade, ora representando os ideais das corporações junto à sociedade, ora contribuindo para o conagraçamento social. A teia que se mostra na leitura transversal dos diversos assuntos abordados é quase infinita, porém, espero que a cultura específica das bandas de música militares e civis em suas mais diversas particularidades continue a contribuir para que o povo tenha acesso direto à cultura musical, se veja representado, simbolizado e reconhecido neste tipo de manifestação.

Não é só culturalmente, mas como componente da interação social, que as bandas de música se apresentam. Procurando mediar o conhecimento e a visão artística em saberes empíricos e nas vivências subjetivas de diversas ordens, não cabendo a nós pesquisadores ter preconceito ou efetuar hierarquizações de qualquer natureza para com o que se mostra como um importante componente da expressão social no campo da arte.

As transformações sofridas pelas atividades e características das bandas de música são um indicativo importante sobre a interação com as expressões sociais, como a sociedade goiana se vê e se representa, para não falar sobre a própria brasilidade. Com as bandas de música militares não é diferente. Representam a coletividade através da música popular e sua aparente simplicidade nos faz subjugar seu poder de identificação junto à sociedade e a capacidade de trazer reflexão sobre a própria vida, como mediador acima de tudo de conhecimento.

A abrangência e riqueza da concepção de mundo de Bakhtin pode ser assim referendada: como um importante meio para se permitir a leitura da capacidade humana de criar, organizar e representar sua sociedade por meio dos mais diversos elementos de manifestação social, em sua infinita riqueza e complexidade.

Através da análise sociológica procurei atingir e analisar também parte do fazer humano, demonstrando assim, sua capacidade de expressão e necessidade de representação, imaginação, criação, liberdade e de se constituir como ser social, essencialmente dialógico, estabelecendo uma comunicação constante com o outro e buscando razão para sua existência no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. W.. **Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 420p (Coleção Adorno).
- ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. **Bandas ou "furiosas": tradição, memória e a formação do músico popular em Goiânia -GO**. In: XXV Simpósio Nacional de História: história e ética, 2009, Fortaleza - CE. XXV Simpósio Nacional de História: história e ética. Fortaleza - CE: Fortaleza: Editora, 2009. v. 1. p. 97.
- ALENCASTRE, José Martins Pereira de. **Anais da Província de Goiás**. Brasília: Ed. Gráfica Ipiranga, 1979.
- ALMEIDA, Leda Xavier de. **Gente**. Goiânia: 1999.
- ALMEIDA, Victor Coelho de. **Goyaz: usos, costumes, riquezas naturais**. Goiânia: 1944.
- ASSIS, Wilson Rocha. **Estudos de história de Goiás**. 2ª Ed.. Goiânia: Editora Vieira, 2009.
- AZEVEDO, Cordolino de. **Terra distante: impressões de Goiás**. Rio de Janeiro: s/e, 1925.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. 5ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. 476p.
- _____. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. **A Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rebelais**. São Paulo: Hucitec, 2010. 419p (Linguagem e Cultura, 12).
- BATISTA, Nylton. **Banda de música: a alma da comunidade**. São Paulo: Scortecci, 2010. 255p.
- BINDER, Fernando Pereira. **Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. 2006. Dissertação (Mestrado) - São Paulo: UNESP, 2006. Disponível em: <<http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/teses/Binder%20vol%201.pdf>>. Acesso em: 01 setembro 2013.
- BLOES, Cristiane Cibeli de Almeida. **Pianeiros: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX**. 2006. Dissertação (Mestrado) - São Paulo: UNESP, 2006. Disponível em: <<http://www.acervodigital.unesp.br/handle/123456789/52436?mode=full>>. Acesso em: 08 setembro 2013.
- BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. **Dicionário de Música** (Ilustrado). Lisboa: Cosmos, 1962, 744p., 2 vols.
- BORGES, Maria Helena Jayme. **A música e o piano na sociedade goiana (1805-1972)**. Goiânia: FUNAPE, 1998. 167p.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010. 322p.
- _____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 431p.
- BRANDÃO, Antônio José da Costa. **Almanach da província de Goyaz para o ano de 1886**. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1978. 157p.
- BRETAS, Genesco Ferreira. **História da instrução pública em Goiás**. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1991.
- BRUM, Oscar da Silveira. **Conhecendo a banda de música: fanfarras e bandas marciais**. São Paulo: Ricordi, ano não declarado. 137p.
- CÂMARA, Jaime. **Nos tempos do frei Germano**. Goiânia: Livraria e Editora Cultura Goiana, 1974.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 418p (Coleção Rumos da cultura moderna, v. 52).

- CHARTIER, Roger. **El pasado en el presente:** literatura, memoria e historia. Revista ArtCultura V. 8, N. 13, jul.-dez./2006. Dossiê História e Literatura. Págs. 07-20.
- CHAUL, Nasr N. Fayad. **A construção de Goiânia e a transferência da capital.** Goiânia: Centro Editorial e Gráfico da UFG, 1988. 174p. (Coleção Documentos Goianos, 17).
- Estatuto Dos Militares das Forças Armadas** (EMFAR, 1999). Disponível em:<<http://www.emfa.pt/www/conteudos/informacaoofap/legislacao/estatcondmilitar/emfar/EMFAR2006versaofinal.pdf>>. Acesso em: 15 de setembro de 2013.
- FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo:** as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009. 168p. ([Linguagem];33)
- FERREIRA, Joaquim Carvalho. **Presidentes e governadores de Goiás.** Goiânia: Ed. Da Universidade Federal de Goiás, 1980. 174p. (Coleção Documentos Goianos, 5).
- FERREIRA, Luíza de Camargo. **Do Baú de Luíza.** Cidade de Goiás: edição da autora, s/a.
- FREIRE, Vanda Lima Bellard Freire. **Música e sociedade:** uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música. Rio de Janeiro: ABEM, 1992. 212p (Série Teses 1).
- _____; CAVAZOTTI, André. **Pesquisa em música:** novas abordagens. 1ª ed. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007. 102 p.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. 385p (Ensaio Latino-americanos, 1).
- GOMIDE, Cristina Helou. **Cidade de Goiás:** da ideia de preservação à valorização do patrimônio – a construção da imagem de cidade histórica (1930-1978). In: CHAUL, Nasr Fayad; DUARTE, Luís Sérgio (Orgs.). As cidades dos sonhos: desenvolvimento urbano em Goiás. Goiânia: Ed. da UFG, 2005.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 102p.
- JESUS, Raimundo Mário de. **Banda Militar:** dois séculos contextuais de música no Brasil (1808-2008). Brasília: Smith, 2008. 600p.
- JORNAL **A Tribuna Livre.** Cidade de Goiás, Anno III, N. 42, out. 1880, p. 4.
- JORNAL **O Goyaz.** Cidade de Goiás, N° 245, 246, maio/jun. 1890, p. 4.
- JORNAL **Correio Oficial.** Cidade de Goiás, Anos LXI, XLIII, Ns. 18, 24 e 48, Março 1878 e jun. 1880, p. 4.
- KERMAN, Joseph. **Musicologia.** 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 331p.
- KIEFER, Bruno. **História da música brasileira,** dos primórdios ao início do séc. XX. 4ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1977. 132p.
- KUYUMJIAN, Marcia de Melo Martins & MELLO Maria Thereza Negrão de (Orgs). **Os espaços da história cultural.** Brasília: Paralelo 15, 2008. 276p.
- LACERDA, Regina. **Vila Boa:** história e folclore. Goiânia: Gráfica do Livro Goiano, 2ª ed., 1977.
- MAGALHÃES, José Vieira Couto de. **Viagem ao Araguaia.** São Paulo: Editora Três, 1974.
- 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, 183701864. 3 vols.
- _____. **Chorographia histórica da Província de Goiás.** Revista do Instituto Histórico, geográfico e etnográfico do Brasil. Rio de Janeiro, 37: 213-398, abr./jun., 1984.
- MEIRA, Antônio Gonçalves; SCHIRMER, Pedro. **Música militar e bandas militares:** origem e desenvolvimento. Rio de Janeiro: Estandarte, 2000. 136p.
- MENDONÇA, Belkiss Spencièri Carneiro de. **A música em Goiás.** 2ª ed. Goiânia: UFG, 1981. 385p.

- MENDONÇA, Leda Moreira Nunes. **Guia para apresentação de trabalhos acadêmicos da UFG**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2005. 46p.
- PALACÍN, Luís. **Sociedade Colonial** (1549-1599). Goiânia: Ed. da UFG, 1981.
- PASSOS, Lindolpho Emiliano dos. **Goiás de ontem** – Memórias Militares e Políticas. Goiânia: Norton de Camargo Passos, 1986.
- PINTO, Marshal Gaioso. **Danças para banda** – acervo do maestro Balthazar de Freitas. Goiânia: ICBC, 2006. 276p (Coleção de Música Instrumental).
- _____. **Da missa ao divino espírito santo ao credo de São José do Tocantins** – um episódio da música colonial em Goiás. Goiânia: AGEPEL, 2004. 292p (Coleção Tônico do Padre).
- Regulamento Disciplinar Militar** (RDM, 1980). Disponível em:<http://www.acspe.com.br/v1/pdf/leis_acspe/24_regulamento_disciplinar_pms.pdf> . Acesso em 15 de setembro de 2013.
- ROCHA, Ronaldo. **A banda de música da PMGO**. 2010. 92 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.
- RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. **A Modinha em Vila Boa de Goiás**. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1982. 342 p (Coleção Documentos Goianos, 12).
- SALLES, Vicente. **Sociedades de euterpe**. Brasília: Edição do Autor, 1985. 230p.
- SOUZA, Ana Guiomar Rego. **Paixões em cena: a semana santa na Cidade de Goiás**. 2007. Tese (Doutorado). Brasília: UNB, 2007. Disponível em:<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1084/1/Tese_2007_AnaGuiomarRego.pdf> . Acesso em: 08 setembro 2013.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1998. 368p.
- _____. **Os sons dos negros no Brasil** - cantos, danças, folguedos: origens. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2008. 152p.
- VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. **Crimes da paixão:** valores morais e normas de conduta na música popular brasileira. Revista ArtCultura V. 8, N. 13, jul.-dez./2006. Dossiê História e Música Popular. Págs. 151-162.
- _____. **História e música:** uma proposta teórico-metodológica para análise da música regionalista. In: Lemes, Cláudia Graziela F.; Menezes, Marcos Antônio de; Nascimento, Renata Cristina de S.. (Org.). Historiar: interpretar objetos da cultura. 1 ed. Uberlândia, MG: EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2009, v. 1, p. 9-36.
- _____. **Tradição, memória e identidade na música goiana:** da modinha à MPB. In: Ramos, Alcides Freire; Matos, Maria Izilda Santos de; Patriota, Rosângela. (Org.). Olhares sobre a História. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 197-212.
- _____. **Imagens, identidade e memória na canção regionalista.** In: Gonçalves, Ana Teresa, Souza, Armênia, Serpa, Élio, Bittencourt, Libertad. (Org.). Escritas da História: memória e linguagem. 1ª ed. Goiânia: Editora da UCG, 2004, v. 18, p. 111-135.
- _____. **Música e memória:** musicólogos e folcloristas no Brasil. In: Costa, Cleria Botelho; Magalhães, Nancy Alessio. (Org.). Contar História, fazer História. 1ed.Brasília: Paralelo 15, 2001, v. 1, p. 152-166.
- _____. **O folclore goiano chega ao disco:** autenticidade, identidade e memória. In: IX Congresso de Música Popular IASPM/AL 2010, 2010, Caracas. IX Congresso de Música Popular IASPM-AL. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2010. v. 1. p. 69-70.
- ALVES, Aluísio de. **Folclore da banda de música.** Revista do Arquivo Municipal. São Paulo, vol. 176, p. 47-49, 1969.
- ALVES, Marieta. **Música de barbeiros.** Revista brasileira de folclore, Rio de Janeiro, vol. 17, p. 5-13, jan. abr., 1967.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira.** São Paulo: Livraria Martins editora, 1962.
- ARAÚJO, Samuel. **Identidades brasileiras e representações musicais:** músicas e ideologias da nacionalidade in brasiliana nº 04. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2000.
- 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.
- BATISTA, Paulo Nunes & OLIVEIRA, Jarbas de. **Anápolis em tempo de música.** Anápolis: Projeto “História de Ouro”, 1993. 274p.
- 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.
- _____; CASTANHA, 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, 206, p. 168-272.

- BLUTEAU, Rafael. **Diccionario da lingua portugueza**. Ed. reformada e aum. Por Antônio de Morais Silva ed. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. 2 vols.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. **O mundo é um moinho: o teatro popular no século XX. Histórias e Experiências / Robson Corrêa de Camargo**. Goiânia: UCG: Kelps, 2009. 134 p. (Coleção Goiânia em prosa e verso).
- 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.
- CAPEL, Heloísa Selma Fernandes. **Flores de Goiás: tradição e transformações**. Dissertação de Mestrado em Histórias Agrárias. Goiânia: UFG, 1990.
- _____. **Literatura memorialista e vida privada no interior do Brasil**. Textos de História, v. 13, p. 161-174, 2006.
- _____. (Org.). **Fragmentos de cultura – história cultural**. 10ª Ed. Goiânia: Ed. da UCG, 2005. V. 15. 1599 p.
- _____. **O resgate da cultura intangível refletida na cultura material**. In: Simpósio sobre Política Nacional do Meio Ambiente e Patrimônio Cultural, 1997, Goiânia. Atas do Simpósio sobre Política Nacional do Meio Ambiente e Patrimônio Cultural, 1996. V. 01. P. 01-08.
- _____. **Vida doméstica e privada na casa vilaboense**. In: II Fórum Integrado de Pesquisa – Ensino e Extensão da UCG, 1999, Goiânia. Vida Privada e Doméstica da Mulher na Casa Vilaboense. Goiânia: Ed. UCG, 1999.
- _____; MACHADO, Laís Aparecida. **Cultura, identidade e memória**. Revista de Divulgação Científica, Goiânia, v. 2, p. 41-62, 1998.
- _____; BATISTA, Anna Carolina Rodrigues. **Vida privada e cotidiana nos jornais da época em Goiás**. In: Avaliação dos Programas de Iniciação Científica, 2006, Goiânia. Iniciação Científica da UCG. Goiânia: Editora da UCG, 2006. V. 01. P. 120.
- _____. **Reinventando tradições: uma contribuição ao estudo da goianidade**. In: V Fórum de Pesquisa da Universidade Católica de Goiás, 1996, Goiânia. Anais do V Fórum de Pesquisa da UCG. Goiânia: ED. UCG, 1996.
- _____. **Literatura memorialista e vida privada**. 2005. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).
- CARDOSO, André. **A música na corte de d. João VI, 1808-1821**. São Paulo: Martins, 2008.
- CARDOSO, Ciro Flamarion S.. **Os métodos da história**. 4 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983. (Biblioteca da História, vol. 5)
- CARLSON, Marvin A.. **Performance: uma introdução crítica / Marvin Carlson ; tradução Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.284 p. (Humanitas).
- CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.
- 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 de maio de 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**. 2ª ed. Lisboa: Typographia Castro Irmão.

- CHAUL, Nasr Fayad; SILVA, Luis Sérgio Duarte da (Orgs). **As cidades dos sonhos**. Goiânia: Ed. da UFG, 2005. 255p.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. **O nacional na música erudita brasileira**: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. Revista ArtCultura Nº 9, jul.-dez./2004. 2 – Dossiê História e Música. Págs. 66-79.
- CUTILEIRO, Alberto. **Alguns subsídios para a história da banda da armada**. Lisboa: Centro de Estudos de Marinha, 1981.
- DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. 6 ed. São Paulo, Brasília: Martins Fontes, INL, 1975. 2 vols. (Biblioteca Histórica Brasileira) [Voyage pittoresque et historique au Brésil: ou Sejour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusq'en 1831 inclusivement. Paris: Firmin Didot frères, 1834-39, 3 vols.].
- DOSSE, François. **O espaço habitado segundo Michel de Certeau**. Tradução: Giovanni Ferreira Pitillo. Revista ArtCultura Nº 9, jul.-dez./2004. 3 – Traduções. Págs. 66-79.
- DUPRAT, Régis. **Garimpo musical**. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- _____. **Música na sé de São Paulo colonial**. São Paulo: Paulus, 1995.
- _____. **Da modinha ao samba**. DO leitura, São Paulo. Vol. 7, n. 76, p. 6-7, set., 1988.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese** / Umberto Eco ; tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo : Perspectiva, 2006. (Estudos ; 85).
- FRANÇA, Basileu Toledo. **Velhas escolas** / Basileu Toledo França – Goiânia : Ed. da UFG, 1998. 406 p.
- _____. **Depoimento**. Goiânia: Graf. Livro Goiano Ltda., 1979.
- _____. **Pesquisa em música**: novas abordagens/Vanda Lima Bellard Freire; André Cavazotti. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007. 102 p.
- FREITAS, Benedito. **Santa Cruz**, fazenda jesuítica, real e imperial. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1987. 3 vols.
- 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.
- LANGE, Francisco Curt. **Algumas novidades em tomo 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., 1942.
- LIMA, Oliveira. **Dom João VI no Brasil**. 3 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- 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. **Enciclopédia da música brasileira**: erudita, folclórica e popular. Marco Antônio Marcondes (editor) ed. São Paulo: Art Editora, 1977. 2 vols.
- MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil** / Vasco Mariz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- 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.
- 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, 183701864. 3 vols.

- MAUAD, Mariana. **Entre textos, imagens e sons: um balanço atual do campo da história cultural.** Revista ArtCultura V. 8, N. 13, jul.-dez./2006. Resenha. Págs. 225-242.
- MENDONÇA, Francisco Maria de Souza Furtado de. **Repertório geral ou índice alfabético das leis do império do Brasil publicadas desde o começo do ano 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, José Geraldo Vinci de. **Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil.** Revista ArtCultura V. 8, N. 13, jul.-dez./2006. Dossiê História e Música Popular. Págs. 117-134.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo** / Edgar Morin; tradução Eliane Lisboa. 4. Ed. – Porto Alegre: Sulina, 2011. 120 p.
- NAPOLITANO, Marcos. **A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica.** Revista ArtCultura V. 8, N. 13, jul.-dez./2006. Dossiê História e Música Popular. Págs. 135-150.
- NEPOMUCENO, Maria de Araújo. **O papel político-educativo de A Informação Goyana na construção da nacionalidade.** Goiânia: Editora da UFG, 2003. 183p.
- NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Maneco músico: pai e mestre de Carlos Gomes.** São Paulo: Arte & Ciência, UNIP, 1997. (Coleção Universidade Aberta, vol. 23).
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Portugal e Brasil: uma relação tão delicada.** Revista ArtCultura Nº 9, jul.-dez./2004. 3 – Artigos. Págs. 119-127.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- _____. **Mundialização e cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- _____. **A moderna tradição brasileira, cultura brasileira e indústria cultural.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.
- PALACÍN, Luís. **O século do ouro em Goiás: 1722-1822, estrutura e conjuntura numa capitania de Minas.** 4ª Ed. , Goiânia: UCG, 1994.
- _____. **Sociedade colonial (1549-1599).** Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1981. 234p.
- PAULA, Eurípedes Simões de. **A organização do exército brasileiro.** In: História Geral 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.
- PINA FILHO, Braz Pompeu de. **Memória musical de Goiânia/ Braz Wilson Pompeu de Pina Filho.** Goiânia: Kelps, 2002.
- 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)
- PRADO JR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo.** São Paulo: Brasiliense, Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro)
- RAMOS, Alcides Freire (Org.); CAPEL, Heloísa Selma Fernandes (Org.); PATRIOTA, R. (Org.). **Criações artísticas, representações da história – diálogos entre arte e sociedade.** 1ª Ed. São Paulo/Goiânia: Editora HUCITEC, 2010. V. 01. 209 p.
- REIS, Dalmo da Trindade. **Bandas de música, fanfarras e bandas marciais.** Rio de Janeiro: Eulenstein Música, 1962.
- RODRIGUES, José Honório. **A pesquisa histórica no Brasil** / José Honório Rodrigues. – 4. Ed. re. E atualizada, acrescida de dois posfácios. – São Paulo : Ed. Nacional, 1982.

- 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, 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.
- SILVA, Antônio 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.
- SINZIG, Pedro. **Pelo mundo do som**: dicionário musical. 2 ed. São Paulo: Livraria Kosmos, 1959.
- SIQUEIRA, Jacy. **A banda ontem e seu futuro**. Impresso no Brasil (1981).
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História militar do Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S. A., 1997.439p.
- 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; DRAAY, Hendrik. Rio de Janeiro: EDITORA FGV, Bom Texto, 2004, p. 159-178.
- SOUZA, Cibeli. **O anhanguera**: policia militar de Goiás. Diretoria de Ensino, Instrução e Pesquisa – Goiânia, 1999.
- SOUZA, Iara Lis Carvalho. **Pátria coroadas**: 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).
- SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- TARR, Edward H. **Die musik und die istrumente der charamela real in Lissabon**. Fórum musicologicum: Basler Studien zur Ineterpretation der alten Musik, Zuriqne, vol. 2, p. 181-229, 1980.
- 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.
- VAINFAS, Ronaldo (dir.). **Dicionário do Brasil colonial 1500-1808**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- VIEIRA, Ernesto. **Dicionário musical**. 2 ed. Lisboa: Typ. Lalleman, 1899.
- _____. **Dicionário biográfico de músicos portugueses**. História e bibliografia da música em português. Lisboa: Lambertini, 1900. 2 vols.
- ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Sekeff. **Da música**, seus usos e recursos / Maria de Lourdes Sekeff. – 2. Ed. re. E ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

INDICE DE ANEXOS (volume II)

Anexos, Vol. 1 - Documentos da Fundação Frei Dorvi (FECIGO):

FECIGO I - Pedido de pagamento da banda Senhor dos Passos (14/07/1938).....	160
FECIGO II – Pedido de Joaquim de Sant’Ana Marques (25/11/1903).....	161
FECIGO III – Encaminhamento do requerimento de Joaquim Marques(27/11/1903).....	162
FECIGO IV – Atestado do Sr. Epiphanio Rodrigues de Jesus (20/12/1897).....	163
FECIGO V – Manuscrito encaminhando justificativa do Sr. Epiphanio (23/12/1897).....	164
FECIGO VI – Comunicado do Sr. Laurindo Bastos (23/05/1928).....	165
FECIGO VII – Apreciação no verso do comunicado (12/07/1928).....	166
FECIGO VIII – Projeto de Lei 371, capa (16/07/1958).....	167
FECIGO IX – Projeto de Lei 371, justificativa e propositura (16/07/1958).....	168
FECIGO X - Projeto de Lei 371, encaminhamento e parecer (16/07/1958).....	169
FECIGO XI – Projeto de Lei 371, enc. Comissão de Const. e Justiça (16/07/1958).....	170
FECIGO XII - Projeto de Lei 371, parecer n. 479 Const. e Justiça (16/07/1958).....	171
FECIGO XIII – Exceto da apreciação anterior (12/07/1928).....	172
FECIGO XIV – Projeto de Lei 371, capa (16/07/1958).....	173
FECIGO XV – Projeto de Lei 371, justificativa e propositura (16/07/1958).....	174
FECIGO XVI – Projeto de lei n° 371 (exceto).....	175
FECIGO XVII - Projeto de Lei 371, encaminhamento e parecer (16/07/1958).....	176
FECIGO XVIII – Projeto de Lei 371, enc. Comissão de Const. e Justiça (16/07/1958).....	177
FECIGO XIX - Projeto de Lei 371, parecer n. 479 Const. e Justiça (16/07/1958).....	178
FECIGO XX – Exceto do Parecer N° 479.....	179
FECIGO XXI – Parecer N° 479-1.....	180
FECIGO XXII – Parecer N° 479-2.....	181
FECIGO XXIII – Parecer N° 546-1.....	182
FECIGO XXIV – Parecer N° 546-2.....	183
FECIGO XXV – Parecer da Comissão de Finanças.....	184
FECIGO XXVI – Despacho Sebastião Veloso (23/11/1960).....	185
FECIGO XXVII – Requerimento do Sr. Benedito de Jesus e Silva (03/1939).....	186
FECIGO XXVIII – Portaria N. 31 da Prefeitura Municipal de Goiás (19/04/1939).....	187
FECIGO XXIX – Pagamento via petição ao Sr. Benedito Jesus e Silva (04/03/1939).....	188
FECIGO XXX – Ordem de pagamento a Benedito de Jesus e Silva (28/12/1938).....	189
FECIGO XXXI – Ordem de pagamento ao Sr. Benedito de Jesus e Silva (25/11/1938).....	190
FECIGO XXXII – Solicitação de Edilberto Sant’Anna (capa).....	191
FECIGO XXXIII – Solicitação de Edilberto Sant’Anna (texto).....	192
FECIGO XXXIV – Vista da solicitação do Sr. Sant’Anna (verso do documento).....	193
FECIGO XXXV – Parecer do Sr. Augusto César de Pádua Fleury (24/07/1936).....	194
FECIGO XXXVI – Conclusão dos autos, Pedido do Sr. Sant’Anna (27/07/1936).....	195
FECIGO XXXVII – Capa do Processo 1.296, Banda Santa Cecília (11/11/1942).....	196
FECIGO XXXVIII – Exceto da capa do processo 1.296 (11/11/1942).....	197
FECIGO XXXIX – Capa do Decreto de Lei N° 679/42 (10/08/1942).....	198
FECIGO XL – Exceto da Capa do Decreto de Lei N° 679/42 (10/08/1942).....	199
FECIGO XLI – Propositura 679/42 (21/08/1942).....	200
FECIGO XLII – Exceto da Propositura 679/42 (21/08/1942).....	201
FECIGO XLIII – Continuação da Propositura 679/42 (21/08/1942).....	202
FECIGO XLIV – Exceto da continuação da Propositura 679/42 (21/08/1942).....	203

FECIGO XLV – Capa do Processo N. 527 (22/05/1942).....	204
FECIGO XLVI – Exceto da Capa do Processo N. 527 (22/05/1942).....	205
FECIGO XLVII – Comunicação de Alcides Jubé (19/05/1942).....	206
FECIGO XLVIII – Exceto da Comunicação de Alcides Jubé (19/05/1942).....	207
FECIGO XLIX – Assinatura da Comunicação de Alcides Jubé (19/05/1942).....	208
FECIGO L – Descrição dos autos do processo N. 527 (21/05/1942).....	209
FECIGO LI – Despacho na descrição dos autos do processo N. 527 (21/05/1942).....	210
FECIGO LII – Exceto da descrição dos autos do processo N. 527 (21/05/1942).....	211
FECIGO LIII – Encaminhamento do processo N. 527 ao Sr. Inspetor Geral (22/05/1942).....	212
FECIGO LIV – Continuação da descrição dos autos do processo N. 527 (21/05/1972).....	213
FECIGO LV – Exceto 1 da continuação dos autos (21/05/1942).....	214
FECIGO LVI – Exceto 2 da continuação dos autos (21/05/1942).....	215
FECIGO LVII – Despacho do Inspetor Geral (13/06/1942).....	216
FECIGO LVIII – Encaminhamento do processo N. 527 ao Sr. Prefeito Municipal.....	217
FECIGO LIX – Despacho do Sr. Prefeito sobre o processo N. 527.....	218
FECIGO LX – Conclusão dos autos do processo N. 527.....	219
FECIGO LXI – Despacho n° 169 (10/09/1942).....	220
FECIGO LXII – Encaminhamento do Despacho n. 169.....	221
FECIGO LXIII – Informação n° 635 (24/10/1942).....	222
FECIGO LXIV – Pareceres sobre o Processo de n° 679 (30/10/1942).....	223
FECIGO LXV – Encaminhamento do Processo 679 (11/11/1942).....	224
FECIGO LXVI – Parecer da Consultoria Técnico-Financeira, Processo n° 679 (01/12/1942).....	225
FECIGO LXVII – Parecer do Processo n° 679 - folha 2 (01/12/1942).....	226
FECIGO LXVIII – Parecer n° 557, Processo 679 (09/12/1942).....	227
FECIGO LXIX – Encaminhamento n° 419-1 (15/12/1942).....	228
FECIGO LXX – Baixa do decreto (31/12/1942).....	229
FECIGO LXXI – Foha de andamento do Processo n° 679.....	230
FECIGO LXXII – Solicitação n° 1156 (21/10/1925).....	231
FECIGO LXXIII – Comunicação de Benedito Silva (05/06/1942).....	232
FECIGO LXXIV – Solicitação ao Sr. Intendente Municipal (28/04/1905).....	233
FECIGO LXXV – Comunicação de Manoel Raymundo Arraes (04/11/1904).....	234
FECIGO LXXVI – Parecer sobre solicitação da banda de música Sta. Cecília (sem data).....	235
FECIGO LXXVII – Solicitação de Olegário Antunes (31/07/1926).....	236
FECIGO LXXVIII – Manuscrito solicitando permissão para fundar a banda de música Imaculada Conceição (N° 1025).....	237
FECIGO LXXIX – Conclusão de autos (04/08/1926).....	238
FECIGO LXXX – Pagamento de licença do Sr. Olegário Antunes (02/08/1926).....	239
FECIGO LXXXI – Recibo, pagamento de petição (30/07/1926).....	240
FECIGO LXXXII – Conclusão de autos (22/12/1926).....	241
FECIGO LXXXIII – Comunicação de Francisco Sócrates de Sá (20/03/1928).....	242
FECIGO LXXXIV – Despacho da comunicação (12/07/1928).....	243
FECIGO LXXXV – Comunicado de Olegário Antunes n°257 (31/03/1928).....	244
FECIGO LXXXVI – Despacho no documento n°257 – verso (12/07/1928).....	245
FECIGO LXXXVII – Solicitação de Pedro Valentim Marques (30/04/1915).....	246
FECIGO LXXXVIII – Comunicado de Joaquim Gabriel dos Santos Guimarães (21/05/1915).....	247
FECIGO LXXXIX – Agradecimento do Sr. Zacheu Alves de Castro (31/07/1941).....	248
FECIGO XC – Processo n°64, João Batista de Oliveira e Silva (31/07/1952).....	249
FECIGO XCI – Projeto de Lei n° 153 (31/07/1952).....	250

FECIGO XCII – Despachos do Projeto de Lei nº 153.....	251
FECIGO XCIII – Parecer nº 18 (01/08/1952).....	252
FECIGO XCIV – Parecer nº 228 (01/08/1952).....	253
FECIGO XCV – Despachos do Parecer 228 (05/08/1952).....	254
FECIGO XCVI – Aprovação do Projeto 153 (27/10/1952).....	255
FECIGO XCVII – Requerimento do Sr. Vereador Sebastião Veloso (19/10/1957).....	256
FECIGO XCVIII – Pagamento da Banda do Batalhão de Polícia (1911).....	257
FECIGO XCIX – Recibo do Sr. José de Vellasco Ferreira (1911).....	258
FECIGO C – Comunicação de João Baptista de Sousa N°994 (29/04/1844).....	259
FECIGO CI – Solicitação do Maj. B. A. Mello e Cunha (30/01/1948).....	260
FECIGO CII – Parte nº 23 do Sgt Francisco Regino de Sousa (26/01/1948).....	261
FECIGO CIII – Solicitação do TC Benedito A. Mello e Cunha (29/12/1949).....	262
FECIGO CIV – Comunicação de João Remigio Moreira (31/12/1949).....	263
FECIGO CV – Parte nº 118 de Francisco Regino de Sousa (23/12/1949).....	264
FECIGO CVI – Informação do Cap Jonatas da Rocha Santos (24/12/1949).....	265
FECIGO CVII – Requerimento de Walter Nenward (26/03/1928).....	266
FECIGO CVIII – Recibo N° 95 (24/03/1928).....	267
FECIGO CIX – solicitação de Orley Gavião Gonzaga de Castro (14/11/1957).....	268

ANEXOS, Vol. 2 - Documentos do Museu das Bandeiras:

MUBAN CX – Pagamento de sepultura do clarim mór Lourenço Antônio (10/12/1869).....	269
MUBAN CXI – Recibo do pagamento da sepultura (10/12/1869).....	270
MUBAN CXII – Pedido de pagamento N. 99, sepultura de Geraldo Ribeiro (08/02/2871).....	271
MUBAN CXIII – Recibo do pagamento do Pedido N. 99 (06/02/1871).....	272
MUBAN CXIV – Recibo n. 2 do pedido N. 99 (05/02/1871).....	273
MUBAN CXV – Protocolo do recibo n. 2 (09/02/1871).....	274
MUBAN CXVI – Lista instrumental do Corpo de Caçadores, compra (05/11/1807).....	275
MUBAN CXVII – Pagamento do Ministério da Guerra (06/11/1867).....	276
MUBAN CXVIII – Parecer sobre compra de instrumental (14/10/1870).....	277
MUBAN CXIX – Prestação de contas de Antônio Pereira de Abreu (22/11/1870).....	278
MUBAN CXX – Exceto do pedido de prestação de contas (22/11/1870).....	279
MUBAN CXXI – Pedido de restituição de recursos (07/11/1870).....	280
MUBAN CXXII – Encaminhamento do processo (05/11/1870).....	281
MUBAN CXXIII – Despacho de processo (22/10/1870).....	282
MUBAN CXXIV – Solicitação de Pedro Luis Havier Brandão (23/03/1868).....	283
MUBAN CXXV – Recibo de pagamento de Costa Brandão (23/03/1868).....	284
MUBAN CXXVI – Solicitação de Herculano Alexandrino de Mello (07/10/1868).....	285
MUBAN CXXVII – Ordem de pagamento (10/12/1869).....	286
MUBAN CXXVIII – Recibo de gasto com a sepultura do clarim mór (10/12/1869).....	287
MUBAN CXXIX – Pret do Tambor do 1° Bm. da Legião de Guardas Nacionaes (27/03/1841).....	288
MUBAN CXXX – Ordem de pagamento ao Tambor da Guarda Nacional (05/04/1841).....	289
MUBAN CXXXI – Ordem de pagamento ao Tambor da Guarda Nacional (18/08/1842).....	290
MUBAN CXXXII – Despacho ([18]67).....	291
MUBAN CXXXIII – Ordem de pagamento ao Tambor da Guarda Nacional (27/08/1842).....	292
MUBAN CXXXIV – Recibo do Corneta Mor da Guarda Nacional (18/08/1842).....	293
MUBAN CXXXV – Despacho do Batalhão da Guarda Nacional (18/08/1842).....	294
MUBAN CXXXVI – Pagamento ao Tambor mór da Guarda Nacional (18/02/1843).....	295

MUBAN CXXXVII – Ordem de pagamento ao Tambor da Guarda Nacional (17/02/1843)	296
MUBAN CXXXVIII – Ordem de pagamento ao Tambor e Clarim da GN (05/06/1847)	297
MUBAN CXXXIX – Ordem de pagamento aos Tambores da GN (03/03/1851)	298
MUBAN CXL – Vencimentos dos Tambores da GN (01/03/1851)	299
MUBAN CXLI – Pagamento aos Tambores da GN (02/04/1851)	300
MUBAN CXLII – Vencimentos dos Tambores da GN (01/04/1851)	301
MUBAN CXLIII – Vencimentos dos Tambores da GN (01/05/1851)	302
MUBAN CXLIV – Pagamento ao Tambor da GN (05/05/1851)	303
MUBAN CXLV – Vencimentos dos Tambores da GN (05/11/1852)	304
MUBAN CXLVI – Pagamento ao Tambor da GN (23/12/1852)	305
MUBAN CXLVII – Despacho da 2ª. Seção da GN (23/12/1852)	306
MUBAN CXLVIII – Vencimentos dos Tambores da GN (03/12/1852)	307
MUBAN CLIX – Pagamento ao Tambor da GN (12/01/1853)	308
MUBAN CL – Vencimentos dos Tambores da GN (02/01/1853)	309
MUBAN CLI – Vencimentos dos tambores da GN (01/02/1853)	310
MUBAN CLII – Pagamento ao Tambor da GN (01/02/1853)	311
MUBAN CLIII – Despacho da 2ª. Seção da GN (01/02/1853)	312
MUBAN CLIV – Vencimentos dos Tambores da GN (01/03/1853)	313
MUBAN CLV – Pagamento ao Tambor da GN (09/03/1853)	314
MUBAN CLVI – Despacho da 2ª. Seção da GN (09/03/1853)	315
MUBAN CLVII – Vencimentos dos Tambores da GN (01/04/1853)	316
MUBAN CLVIII – Pagamento ao Tambor da GN (05/04/1853)	317
MUBAN CLIX – Despacho da 2ª. Seção da GN (05/04/1853)	318
MUBAN CLX – Vencimentos dos Tambores da GN (03/05/1853)	319
MUBAN CLXI – Vencimentos dos Tambores da GN (01/06/1853)	320
MUBAN CLXII – Pagamento ao Tambor da GN (01/06/1853)	321
MUBAN CLXIII – Vencimentos dos Tambores da GN (01/07/1853)	322
MUBAN CLXIV – Pagamento ao Tambor da GN (01/11/1853)	323
MUBAN CLXV – Despacho da 2ª. Seção da GN (01/10/1853)	324
MUBAN CLXVI – Vencimentos dos Tambores da GN (01/10/1853)	325
MUBAN CLXVII – Pagamento aos Tambores e Pífanos da GN (07/12/1853)	326
MUBAN CLXVIII – Despacho da 2ª. Seção da GN (07/12/1853)	327
MUBAN CLXIX – Vencimentos dos Tambores da GN (05/12/1853)	328
MUBAN CLXX – Despacho da 2ª. Seção da GN (09/12/1853)	329
MUBAN CLXXI – Pagamento aos Tambores da GN (08/11/1854)	330
MUBAN CLXXII – Despacho da 2ª. Seção da GN (09/11/1854)	331
MUBAN CLXXIII – Vencimentos dos Tambores da GN (08/11/1854)	332
MUBAN CLXXIV – Pagamentos aos Pífanos e Tambores da GN (10/08/1854)	333
MUBAN CLXXV – Despacho da 2ª. Seção da GN (11/08/1854)	334
MUBAN CLXXVI – Vencimentos dos Tambores e Pífaros da GN (02/08/1854)	335
MUBAN CLXXVII – Vencimentos dos Tambores e Pífaros da GN (12/09/1854)	336
MUBAN CLXXVIII – Pagamento aos Tambores da GN (06/12/1854)	337
MUBAN CLXXIX – Despacho da 2ª. Seção da GN (06/12/1854)	338
MUBAN CLXXX – Vencimentos dos Tambores da GN (05/12/1854)	339
MUBAN CLXXXI – Pagamento aos Tambores da GN (03/01/1855)	340
MUBAN CLXXXII – Despacho da 2ª. Seção da GN (05/02/1855)	341
MUBAN CLXXXIII – Pagamento aos Tambores da GN (05/02/1855)	342
MUBAN CLXXXIV – Vencimentos dos Tambores da GN (03/01/1855)	343
MUBAN CLXXXV – Despacho da 2ª. Seção da GN (05/01/1855)	344
MUBAN CLXXXVI – Vencimentos dos Tambores da GN (06/03/1855)	345

MUBAN CLXXXVII – Despacho da 2ª. Seção da GN (07/03/1855).....	346
MUBAN CLXXXVIII – Pagamento ao Tambor mor da GN (07/03/1855).....	347
MUBAN CLXXXIX – Vencimentos dos Tambores da GN (05/02/1855).....	348
MUBAN CXC – Despacho da 2ª. Seção da GN (07/04/1855).....	349
MUBAN CXCI – Vencimentos dos Tambores da GN (02/04/1855).....	350
MUBAN CXCII – Despacho da 2ª. Seção da GN (12/07/1855).....	351
MUBAN CXCIII – Vencimentos do Tambor da GN (11/06/1855).....	352
MUBAN CXCIV – Pagamento ao Tambor da GN (12/07/1855).....	353
MUBAN CXCV – Despacho da 2ª. Seção da GN (03/05/1855).....	354
MUBAN CXCVI – Vencimento dos Tambores da GN (02/05/1855).....	355
MUBAN CXCVII – Pagamento ao Tambor da GN (02/06/1855).....	356
MUBAN CXCVIII – Despacho da 2ª. Seção da GN (04/06/1855).....	357
MUBAN CXCIX – Vencimentos dos Tambores da GN (01/06/1855).....	358
MUBAN CC – Pagamento ao Tambor da GN (07/08/1855).....	359
MUBAN CCI – Despacho da 2ª. Seção da GN (08/08/1855).....	360
MUBAN CCII – Vencimentos do Tambor da GN (04/08/1855).....	361
MUBAN CCIII – Vencimento do Tambor da GN (08/04/1871).....	362
MUBAN CCIV – Pagamento do Corneta mor da GN (18/12/1840).....	363
MUBAN CCV – Pagamento dos Cornetas da GN (18/12/1840).....	364
MUBAN CCVI – Prestação de contas dos Cornetas da GN (16/12/1840).....	365
MUBAN CCVII – Informação sobre baixa do corneta da GN (27/03/1841).....	366
MUBAN CCVIII – Despacho ([18]37).....	367
MUBAN CCIX – Vencimento do corneta da GN (19/04/1841).....	368
MUBAN CCX – Vencimentos do corneta da GN (03/04/1841).....	369
MUBAN CCXI – Pagamento do corneta da GN (21/07/1841).....	370
MUBAN CCXII – Vencimentos do corneta da GN (31/07/1841).....	371
MUBAN CCXIII – Vencimentos do corneta da GN (31/08/1841).....	372
MUBAN CCXIV – Exoneração do corneta da GN (16/10/1841).....	373
MUBAN CCXV – Despacho ([18]50).....	374
MUBAN CCXVI – Vencimentos dos cornetas mores da GN (03/04/1843).....	375
MUBAN CCXVII – Vencimentos dos cornetas da GN (31/12/1843).....	376
MUBAN CCXVIII – Vencimentos dos cornetas da GN (03/04/1843).....	377
MUBAN CCXIX – Despacho ([18]??).....	378
MUBAN CCXX – Vencimentos dos Cornetas mores da GN (18/07/1843).....	379
MUBAN CCXXI – Inclusão de cornetas na GN (27/04/1846).....	380
MUBAN CCXXII – Pagamento de corneta da GN (11/08/1847).....	381
MUBAN CCXXIII – Solicitação do corneta Justiniano dos Passos da GN (01/08/1842).....	382
MUBAN CCXXIV – Vencimentos dos cornetas mores da GN (26/10/1843).....	383
MUBAN CCXXV – Pagamentos dos cornetas mores e tambor da GN (26/10/1843).....	384
MUBAN CCXXVI – Vencimentos dos cornetas mores e Tambor da GN (26/10/1843).....	385