

WAGNER CANDIAN PEREIRA

**“FRATERNIDADE UBAENSE” E AS PAISAGENS SONORAS DE UM
INTERIOR MINEIRO: A MÚSICA E A TRAJETÓRIA DO MAESTRO
JOÃO ERNESTO (1873-1914)**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania, para obtenção do título de Magister Scientiae.

**VIÇOSA
MINAS GERAIS - BRASIL
2016**

**Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da
Universidade Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa**

T

P436f
2016
Pereira, Wagner Candian, 1988-
´Fraternidade ubaense´ e as paisagens sonoras de um
interior mineiro : a música e a trajetória do maestro
João Ernesto (1873-1914) / Wagner Candian Pereira. - Viçosa,
MG, 2016.
viii, 191f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Orientador : Maria Isabel de Jesus Chrysostomo.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Viçosa.

Referências bibliográficas: f.187-191.

1. Música - Ubá (MG). 2. Bandas (Música) - Ubá (MG).
3. Ernesto, João, 1873-1914. I. Universidade Federal de
Viçosa. Departamento de Artes e Humanidades. Programa
de Pós-graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e
Cidadania. II. Título.

CDD 22. ed. 780.98151

WAGNER CANDIAN PEREIRA

**“FRATERNIDADE UBAENSE” E AS PAISAGENS SONORAS DE UM
INTERIOR MINEIRO: A MÚSICA E A TRAJETÓRIA DO MAESTRO
JOÃO ERNESTO (1873-1914)**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania, para obtenção do título de Magister Scientiae.

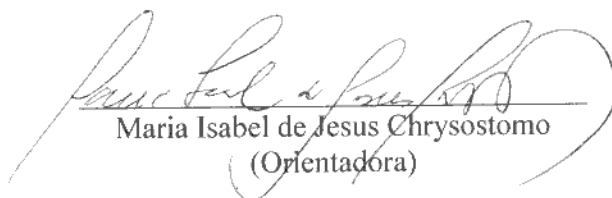
APROVADA: 26 de agosto de 2016



Modesto Flávio Chagas Fonseca



Patrícia Vargas Lopes Araújo



Maria Isabel de Jesus Chrysostomo
(Orientadora)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Joel Grizone e Rosangela Candian Pereira Grizone e a
minha irmã Luma Candian Grizone.

A Thamyres Alves Rodrigues.

A Deyler do Carmo Ferreira.

À Universidade Federal de Viçosa.

Ao Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania.

A todos os professores do programa e aos companheiros de turma.

A minha orientadora, Maria Isabel de Jesus Chrysostomo.

Aos amigos do Conservatório Estadual de Música “Prof. Theodolindo José Soares”, Leonardo
Souza da Costa Pereira, Antônio Martins Junior, Josemar Anderson de Freitas, Leonardo
Araújo Ferraz e Romero Franco Machado Reis.

A Júlio Gonçalves.

Ao Sr. Sebastião Valoz David.

A todos os músicos da “22 de Maio”.

A Silvana Doriguêto Silva Moreira.

A Fernando Afonso Carneiro Peixoto.

A Luiz Paulo Martins Lanna.

Da janela lateral do quarto de dormir, vejo uma igreja, um sinal de glória, vejo um muro branco e um voo, pássaro, vejo uma grade, um velho sinal...

(Paisagem da Janela, Lô Borges e Fernando Brant)

SUMÁRIO

Lista de figuras	v
Lista de quadros	vi
Resumo	vii
Abstract	viii

PARTE I

Introdução	2
Apresentação	2
Metodologia e desenvolvimento do trabalho	5
Apresentação dos Capítulos	7
Capítulo 1: Paisagens sonoras: os sons de um lugar e a música de seus habitantes	10
1.1. Ubá e as paisagens do Vale do Rio Pomba.....	16
Capítulo 2: Maestro João Ernesto: um músico mulato na Ubá do século XIX	23
2.1. Os vestígios atuais das paisagens sonoras do maestro João Ernesto	39
Capítulo 3: A banda de música e suas origens	43
3.1. As tradições musicais brasileiras e a banda de música	48
3.2. Sons das minas e da mata: práticas musicais de paisagens mineiras	60
3.3. As paisagens da música na Ubá Imperial	64
Capítulo 4: Sociedade Musical “22 de maio”: João Ernesto e o recreio dos artistas	69
Considerações finais	86

PARTE II

Notas sobre os acervos de documentos musicais	90
Acervo Musical do Maestro João Ernesto	93
Maestro João Ernesto (1873 – 1914) - Peças para Banda	101
Fontes	187
Bibliografia citada	188

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Fotografia da inscrição de batismo de João Ernesto no I Livro de Batismos da Paróquia de São Januário de Ubá24
- Figura 2** - Fotografia dos carimbos de João Ernesto demonstrando seu trabalho de elaboração de arranjos musicais.....26
- Figura 3** - Fotografia do nome de João Ernesto na página 289 do Livro de Contas da Casa Teles de Rio Branco.28
- Figura 4** - Fotografia do nome de João Ernesto na página 313 do Livro de Contas da Casa Teles de Rio Branco.29
- Figura 5** - Fotografia do nome de João Ernesto no Livro de Contas da Casa Teles. Número da página deteriorado.29
- Figura 6** - Fotografia de uma dedicatória de João Ernesto presente em uma peça musical manuscrita.....32
- Figura 7** - Fotografia da folha de rosto da peça "Não me esquives" composta por J. Stoerne (João Ernesto) em 1912.35
- Figura 8** - Fotografia da antiga casa (posteriormente demolida) onde residiu João Ernesto. .40
- Figura 9** - Saguão de entrada do Edifício Maestro João Ernesto, construído no local de sua antiga residência.41
- Figura 10** - Fotografia dos músicos da Sociedade Musical "22 de Maio" reunidos na sede da entidade, 1930.....69
- Figura 11** - Fotografia da capa do I Livro de Atas da Sociedade Musical "22 de Maio" 70
- Figura 12** - Fotografia dos músicos da Sociedade Musical "22 de Maio", 1923.79

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Relação dos nomes de assinaturas do I Livro de Atas da Sociedade Musical "22 de Maio".	72
Quadro 2 - Reprodução da tabela de classificação dos sócios executores da Sociedade Musical "22 de Maio" elaborada por João Ernesto em 20 de maio de 1906.	74
Quadro 3 - Relação de peças musicais apontadas como composições de João Ernesto.	97
Quadro 4 - Relação de peças musicais apontadas como prováveis composições de João Ernesto.....	98
Quadro 5 - Relação de peças musicais sem compositor, copista ou arranjador definido, que apresentam caligrafia ou notação musical semelhantes às de J. Ernesto.	99
Quadro 6 - Relação de cópias, adaptações ou arranjos de peças musicais de outros compositores elaborados por João Ernesto.....	99

RESUMO

PEREIRA, Wagner Candian, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, agosto de 2016. **“Fraternidade ubaense” e as paisagens sonoras de um interior mineiro: a música e a trajetória do maestro João Ernesto (1873-1914)**. Orientadora: Maria Isabel de Jesus Chrysostomo.

O presente trabalho pretende investigar a atuação do Maestro João Ernesto (1873 – 1914) da cidade de Ubá MG, enquanto músico atuante nesta localidade e fundador da Sociedade Musical “22 de Maio”. Considerando o desenvolvimento de núcleos urbanos na Zona da Mata mineira no século XIX, posterior ao das regiões centrais de Minas Gerais, são apreciadas paisagens culturais e sonoras da região de Ubá. Na medida em que manifestações musicais são retratadas, a atuação da banda “22 de Maio” é demonstrada no contexto da sociedade ubaense do período. O movimento musical de João Ernesto e sua banda é apresentado levando-se em consideração os contornos históricos desse tipo de formação instrumental e sua inserção na cultura musical brasileira, com expressiva expansão no século XIX.

ABSTRACT

PEREIRA, Wagner Candian, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, august 2016. **“Ubaense fraternity” and the soundscapes of a mineiro¹ countryside: the music and trajectory of Conductor João Ernesto (1873-1914)**. Adviser: Maria Isabel de Jesus Chrysostomo.

The objective of this paper is to investigate the works of Maestro João Ernesto (1873 – 1914), from the city of Ubá – MG, while acting musician in that place and founder of the “Sociedade Musical 22 de Maio” (May 22 Music Society). Considering the urban development of Minas Gerais State’s Zona da Mata region in the nineteenth century, delayed if compared to the central regions of the state, the cultural landscapes and soundscapes of the Ubá region are appreciated. In the same vein in which those musical manifestations are portrayed, the work of the band “22 de Maio” is also evidenced in the context of the ubaense society of that period. The musical movement of João Ernesto and his band is presented, taking in consideration the historical outlines of this kind of instrumental formation and its insertion in Brazilian musical culture, which saw significant expansion in nineteenth century.

¹ Adj.: Hailing from or pertaining to the Minas Gerais State.

PARTE I

Introdução

Apresentação

João Ernesto nasceu em Ubá, em 1873, vivendo boa parte de sua vida em sua cidade natal e influenciando o movimento musical da cidade. De sua trajetória se destacam dois aspectos principais: seu papel de fundador de uma instituição musical, a Sociedade Musical “22 de Maio”, a qual permanece ainda em pleno funcionamento; e sua obra autoral, de composições para banda e outras formações. Como exemplo de sua atuação como compositor a peça “Fraternidade Ubaense”, cujo nome consta no título deste trabalho.²

A “Sociedade Musical de Beneficência e Cultura “22 de Maio” foi fundada em 1898, na cidade de Ubá, por João Ernesto e outros músicos, em um momento em que a “banda de música” representava um dos principais entretenimentos musicais dos aglomerados urbanos. Neste ambiente, como regente da “22 de Maio”, o músico teve oportunidade de exercitar seu espírito criador, compondo várias peças e elaborando arranjos para este conjunto e também para outros.

O Distrito Arraial de São Januário do Ubá, fundado em 1841, passou a denominar-se Ubá em 1857. Somente em 1875, no entanto, Ubá seria elevada a categoria de cidade. Nesse período, o Café era a principal atividade econômica da pequena cidade do interior mineiro. No aspecto cultural, é possível identificar na Ubá do XIX, como acontecia nas pequenas vilas do interior, tradições ligadas à vida religiosa, expressas nas celebrações e eventos típicos do calendário da Igreja. A aristocracia mantinha também suas atividades culturais próprias, em eventos e costumes vivenciados pela elite local, como sarais e festas em salões. Nos ambientes urbanos, eram típicas também as festas religiosas e profanas, como as *Coroações* do mês de Maio e o Carnaval, quando as bandas de música se faziam ouvir.

O caráter itinerante da banda, sempre ao alcance de todas as classes, sua popularidade e fisionomia marcam as atividades culturais do período. Como em muitas cidades mineiras, a praça principal, com a Igreja Matriz, a sede da Prefeitura, e não raro o coreto, servia de palco para as bandas de música, que atraíam multidões. Também nas festas e nos salões, traziam ao público essas formações musicais, de marchas e dobrados a Hinos Patrióticos, exaltando ideais ou servindo apenas para recreação das massas.

² A atuação de João Ernesto junto ao Espiritismo e o Esperanto, embora não seja o foco central deste trabalho, também é apresentada como elemento em auxílio à compreensão desta personagem.

Um desses grupos, surgidos em Ubá no final do século XIX, foi a banda “22 de Maio”, quando João Ernesto, em conjunto com outros músicos, organizou uma sociedade civil, na qual a banda pôde alcançar representatividade e continuar atuando durante toda a vida do maestro.

O Maestro João Ernesto e a banda “22 de Maio” participaram ativamente da vida social em sua cidade, desde a criação da banda em 1898. A música desse grupo se fazia ouvir e animava muitos momentos da vida urbana local, imprimindo um novo ritmo social e cultural em Ubá. Essas sonoridades do passado, chamadas de *paisagens sonoras* por guardarem relações unívocas com o lugar em que surgiram, são realidades culturais que se perderam no tempo e no espaço. Algo dessa música e dessas sonoridades, no entanto, permaneceu preservado como uma demonstração do que foi a música praticada por João Ernesto e os músicos da “22 de Maio” na cidade. Através de seu acervo musical, encontra-se registrada em documentos uma parcela significativa de sua obra, em peças que atravessaram mais de um século de existência e que estão em grande parte preservadas. São esses documentos musicais as partituras assinadas pelo artista, algumas delas supostamente de sua autoria, as quais possibilitaram um melhor entendimento em relação à importância das bandas musicais em Ubá no começo da República.

Inicialmente, motivava a pesquisa saber quem teria sido aquele músico que a mais de um século havia fundado a “Sociedade Musical 22 de Maio”, e que emprestava seu nome a um centro espírita local, bem como a um Clube de Esperanto³. Mas outras indagações permaneceram diante das folhas envelhecidas na sede da banda: como seria aquela música? Por que as composições de João Ernesto ficaram esquecidas naquelas prateleiras? João Ernesto foi alguém valorizado em sua época? Foi esquecido? Mereceria ser lembrado? Por quê?

Mais tarde, estudos e observações melhor direcionaram a pesquisa e novas questões vieram à tona. Não se tratava apenas de demonstrar a qualidade de algum fenômeno que havia sido ignorado, nem de resgatar um personagem que merecia ser lembrado. A tarefa era mais ambiciosa, tratava-se de investigar o passado artístico de Ubá, para compreender o papel que representou João Ernesto, personagem que se notabilizou por ser o fundador da banda de música que animava a vida cultural da cidade. Este trabalho não pretende, pois, investigar a originalidade do artista, nem incluí-lo na galeria dos “heróis esquecidos” da cidade. Objetiva, somente, entender sua trajetória artística e cultural, além de permitir que sua música esteja à

³ Grupo dedicado ao aprendizado dessa língua.

disposição dos que se interessem em conhecê-la e acessá-la. A intenção, portanto, nessa dissertação, é compreender a vida cultural de Ubá, mas de modo que o trabalho se afaste de uma história linear, que busque enaltecer a figura dos “grandes homens”. Ao invés disso, procura-se entender de que forma a música e a arte desses músicos e de João Ernesto, se relacionam com as *paisagens sonoras* do interior mineiro do final do XIX e início do XX. Para isso, o entendimento das *paisagens* muito contribuiu para esclarecer a relação existente entre as manifestações culturais e o lugar em que surgem e se perpetuam. Foi possível, neste sentido, apontar de que maneira a música da “22 de Maio” e de João Ernesto esteve integrada às paisagens sonoras da cidade de Ubá em determinado período e como os documentos musicais são vestígios desse passado sonoro.

É necessário ressaltar que na elaboração do presente trabalho foi constante a busca pela neutralidade e isenção, mas que o discurso produzido foi influenciado pela visão de mundo de um músico. É nessa medida que se instalou o desafio de investigar um tema de grande interesse mantendo-se a devida “distância” para “melhor divisá-lo e compreendê-lo”. Nesse sentido, embora se valendo de alguns instrumentos teóricos e metodológicos, a presente pesquisa não está isenta de estar produzindo um discurso científico eivado de uma visão própria do autor sobre um dado fenômeno, já que a própria escolha do tema e a maneira de investiga-lo já representa uma seleção. Valendo-se dessa consciência epistemológica, espera-se que o critério utilizado na elaboração deste trabalho o torne capaz de contribuir com futuras investigações, possibilitando maiores esclarecimentos e apresentando novos caminhos para o estudo sobre o papel das bandas de música nas cidades do interior mineiro. E mais do que isso, que esse trabalho contribua para a investigação em torno da música mineira dos séculos XVIII e XIX, impulsionando debates em torno das práticas culturais locais e distantes dos maiores centros urbanos deste período. Desse modo, a presente investigação, ao integrar o conjunto de trabalhos com contextos espaciais e sociais específicos em Minas Gerais, objetiva fornecer subsídio às pesquisas futuras, que encontrarão fontes para constituir tratados mais abrangentes sobre as manifestações culturais mineiras.

O trabalho se estruturou em torno de duas perspectivas principais em relação à música de João Ernesto: entender como ela se relaciona com as manifestações musicais do passado e com a vida cultural da cidade de Ubá no final do século XIX e início do XX e permitir a sua difusão através da catalogação e da edição de peças de autoria do maestro (o que pode ser verificado nas respectivas *Parte I* e *Parte II* desta dissertação). Tal perspectiva buscou retratar as *paisagens sonoras* da região central da Zona da Mata Mineira através de vestígios

históricos e propiciar o entendimento de práticas musicais a partir da emergência de uma cultura urbana no alvorecer da República.

A linha “Tempo e Espaço das Paisagens” à qual se vincula a presente pesquisa, que integra uma das frentes de trabalho do Mestrado em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania, oferece oportunidade de investigação nesse sentido. Ao estar situada no conjunto das que enfocam a música mineira do passado, a pesquisa objetiva contribuir para o entendimento das “produções artísticas”⁴ preservadas por meio destes materiais. Neste sentido, os papéis de música de João Ernesto representam não só uma produção artística (no sentido das reproduções ou músicas autorais), mas dizem também respeito a práticas sociais que merecem ser avaliadas como item característico daquele momento histórico e daquela sociedade.

Metodologia e desenvolvimento do trabalho

De duas naturezas são os vestígios ou evidências documentais da atuação musical do Maestro João Ernesto e de sua banda, a “22 de Maio”, em Ubá. A primeira constitui-se basicamente de peças manuscritas pelo maestro, as quais serão denominadas *documentos musicais*. A segunda compõe-se de documentos e textos subsidiários, que trazem informações a respeito de um e de outro, e do modo como ambos se relacionam.⁵

Além das fontes citadas, que dizem respeito a João Ernesto e à banda “22 de Maio”, outras fontes são utilizadas para elucidar a história de Ubá e sua vida cultural a partir do final do XIX, ou seja, a fim de se conjecturar sobre as paisagens sonoras da cidade.

Desse modo, as fontes utilizadas na pesquisa podem ser divididas em três grupos, considerando que muitos dos elementos de um grupo podem aparecer concomitantemente em outro (ver *Fontes*). São essas fontes as que:

1º. remetem diretamente ao Maestro João Ernesto, informando aspectos de sua vida pessoal e de suas atividades profissionais;

⁴ Ementa da linha de pesquisa “Tempo e espaço das paisagens”. Disponível em: http://www.poshistoria.ufv.br/?page_id=53. Acesso em 22 de Outubro de 2015.

⁵ Outra evidência, nesse sentido, são os relatos que a tradição oral conservou sobre o maestro e a banda. Demandando principalmente a instrumentalização da *entrevista* como forma de se obter dados pautáveis dessa fonte, essa opção se mostrou infrutífera desde as primeiras tentativas de se adotá-la. Foi descartada, portanto, no decorrer da pesquisa, visto que os muitos ensaios nesse sentido pouco ou nada produziram que pudesse contribuir para o trabalho.

2º. dizem respeito à Banda “22 de Maio” e informam sobre sua atuação enquanto instituição musical;

3º. se relacionam à cidade de Ubá, permitindo entrever a sua história e as características culturais que lhe são marcantes.

O acesso às fontes se deu no decorrer da pesquisa, e na medida em que novas questões e caminhos se delineavam. Os primeiros documentos, no entanto, que motivaram a pesquisa foram as partituras musicais.

Muitos dos papéis de música manuscritos por João Ernesto, sobreviveram com o passar dos anos nas prateleiras da sede da Sociedade Musical “22 de Maio” (ou foram encaminhados em algum momento para lá), onde ainda se encontravam em 2012. Travando contato com esses documentos naquele ano, logo foram eles identificados como uma preciosa fonte de pesquisa, que poderia revelar aspectos importantes do passado musical da cidade, bem como descortinar uma obra musical há muito esquecida ou ignorada. Essas composições, além de revelar as criações artísticas do músico, poderiam contribuir para as pesquisas musicológicas interessadas em investigar o passado musical do interior mineiro.

Num primeiro momento foi necessário organizar todo o material, em que constavam, além das peças assinadas por João Ernesto, diversas partituras referentes a outros momentos da instituição, marcados pela presença de diversos copistas e autores. Além disso, papéis e documentos diversos, dificultavam o fácil acesso às partituras. Durante este processo foram observados procedimentos de higiene e extremo cuidado no trato dispensado aos materiais. As folhas amareladas, papéis danificados, mofo e sujeira foram as primeiras barreiras a serem vencidas e logo após, a separação de todos os papéis de música em que constava a assinatura do maestro. As páginas em desordem tiveram também de ser reorganizadas a fim de que as peças pudessem ser identificadas (quando possível) em sua integralidade.

Separando os papéis de música que continham a assinatura do maestro, foram selecionadas inicialmente cerca de 70 obras, dentre as quais supostamente se encontravam obras originais do artista. Posteriormente, ao se descobrir que “J. Stoerne” se tratava de um pseudônimo usado por João Ernesto, a coleção foi enriquecida.

No decorrer do trabalho de pesquisa, as atas também demonstraram ser uma fonte ampla de informações, por narrar vários episódios do cotidiano e tratar dos interesses dos músicos da “22 de Maio”. A fim de facilitar a consulta posterior, as duas atas que compreendem o período de atuação de João Ernesto na Sociedade foram fotografadas. Uma grande dificuldade, porém, se apresentou na medida em que avançava a leitura destes

documentos, devido a vários fatores, como a grafia, o estilo de escrita da época, a presença de rasuras e textos apagados. Para solucionar essa questão e permitir uma leitura fluida foi necessário transcrever uma boa parte do material. Desse modo, mesmo tendo sido utilizado tal procedimento, partes do texto muitas vezes tiveram de ser presumidas, considerando que não afetavam o entendimento em relação ao contexto mais geral.

Outra possibilidade que se apresentou no início da pesquisa foi a utilização de periódicos locais que pudessem informar sobre a época de João Ernesto. Na busca por estes materiais, no entanto, não foram encontrados na pesquisa em Ubá periódicos que fosse significativos do período, o que impossibilitou a utilização de tais fontes nesse trabalho. O Arquivo Histórico de Ubá, por exemplo, até então, continha periódicos que datavam apenas da década de 1930 ou 1940 em diante. Junto à Prefeitura Municipal de Ubá e à Câmara Municipal da cidade também não foi possível ter acesso a estes materiais. Assim, mesmo considerando que devam existir, infelizmente não foi possível acessar tais fontes que, como se sabe, foram publicadas em Ubá no final do XIX.

Na ausência de periódicos da cidade de Ubá, no entanto, os periódicos da cidade vizinha Rio Branco (atual Visconde do Rio Branco) serviram para ilustrar alguns aspectos da presença de bandas de música em ambientes urbanos da região. Os exemplares do periódico “O Rio Branco”, publicado no final do XIX naquela cidade, por exemplo, muito contribuíram neste sentido. Foram encontrados no Museu Municipal de Visconde do Rio Branco, local que serviu também para a pesquisa de outros materiais.

Na Biblioteca Municipal de Ubá foram encontrados também alguns volumes que muito contribuíram para a pesquisa, por tratarem exclusivamente de assuntos relacionados à história de Ubá.

Por último, a fim de relacionar as principais fontes utilizadas, está o “Almanak administrativo, mercantil, e industrial do Rio de Janeiro”, também conhecido como “Almanak Laemmert”. Nesse periódico foram encontradas informações muito relevantes sobre a cidade de Ubá no século XIX.

Apresentação dos Capítulos

No primeiro capítulo será apresentado o conceito de *paisagem*, com reflexões em torno de *paisagens culturais* e *sonoras*, considerando a aplicação destas categorias na

investigação das atividades musicais. Além disso, será apresentado o contexto histórico da cidade de Ubá, a partir de seu nascimento no século XIX. Será demonstrado como, a partir do declínio da atividade mineradora na região central de Minas Gerais, os “sertões do leste” foram paulatinamente ocupados pelos luso-brasileiros. As paisagens da Mata, quando surgiam as primeiras povoações ao longo dos vales e rios, serão retratadas levando-se em consideração a presença dos indígenas, seus primeiros habitantes. O surgimento do arraial de São Januário do Ubá, no Vale do Rio Pomba, em conjunto com outros aglomerados urbanos, marca o princípio da urbanização na região. Posteriormente, com a economia do café e a instalação da ferrovia, há um grande desenvolvimento local, propiciado pela elevação do poder político e econômico da área. A pequena cidade mineira, que se notabilizou ao escoar a produção de café da região para o litoral, é apresentada como o cenário em que atuaria João Ernesto e sua banda de música.

No segundo capítulo serão apresentados traços biográficos do Maestro João Ernesto. Sua origem, formação e atividades que empreendeu são colocados como elementos capazes de auxiliar na compreensão desta personagem. Além disso, seus ideais e aspirações foram sinalizados, na medida em que são analisadas suas principais referências e motivações pessoais.

No terceiro capítulo, a origem da “banda de música” é investigada, a partir da referência dos grupos de instrumentistas itinerantes dos quais ela procedeu. Este capítulo traz as principais tradições musicais dessa formação no Brasil do século XIX, momento em que se deu sua grande popularização. A tradição musical de Minas Gerais também é apresentada. Remetendo às manifestações artísticas do *Ciclo do Ouro*, genericamente conhecidas “barroco mineiro”, é lembrado o grande apogeu alcançado pela música sacra na região mineradora. Em oposição a esse movimento, na sequência, é retratado o momento de grande popularização das bandas de música, em época coincidente ao crescimento de cidades e vilas da Zona da Mata mineira. A “Ubá” dos tempos do Brasil Império é apresentada em diversos episódios da vida local, a partir de alguns fragmentos da cultura e dos costumes musicais destas paisagens mineiras.

No quarto capítulo são analisadas principalmente as primeiras atas de reuniões da Sociedade Musical “22 de Maio”. Esse grupo musical, que garantiu sua representatividade a partir da formação de uma Sociedade Civil é retratado a partir dos escritos e deliberações de natureza administrativa que tomou. É possível entrever ainda, na análise de tais documentos, as intenções e motivações do grupo, além de suas dificuldades e superações ao longo dos

anos. A atuação desta Sociedade em diversos tipos de eventos na cidade e sua dinâmica organizacional foram também relatados. Por fim, a imagem de João Ernesto a frente da banda é evidenciada, apresentando suas ações e deliberações em conjunto dos companheiros músicos.

Os acervos documentais das sociedades musicais e bandas de música são fontes valiosas de pesquisa, na investigação da música brasileira. São identificados na Parte II, alguns dos trabalhos referentes a estes materiais, considerando a sua importância para a pesquisa em torno da música mineira. É apresentado também, neste capítulo, o catálogo de peças do acervo “João Ernesto”, explicitando os critérios observados para sua elaboração.

Por fim, são apresentadas as peças “Fraternidade Ubaense” (1902) e “Tango” (1888), de autoria do Maestro João Ernesto, que foram editadas a fim de exemplificar sua produção musical.

Capítulo 1

Paisagens sonoras: os sons de um lugar e a música de seus habitantes

Paisagens do interior mineiro, sobretudo da região que atualmente abriga a cidade de Ubá, são retratadas neste trabalho. O conceito de *paisagem* empregado, no entanto, faz referência não somente aos aspectos físicos dessa região, mas sobretudo aos aspectos humanos, às manifestações que caracterizam seus habitantes. Nesse sentido, faz-se necessário explorar as categorias e conceitos envolvendo *paisagem*, e para além desta, as *paisagens culturais e sonoras* como referenciais de análise.

Para Francisco Carlos Teixeira da Silva, a definição clássica de “paisagem” conforme Witold Kula (1916-1988) é “o reflexo exterior do meio geográfico, o qual nos informa sobre muitos aspectos desse meio geográfico”⁶. Na perspectiva contrária a uma disciplina puramente descritiva da superfície terrestre, e distanciando-se do determinismo geográfico, Otto Schluter (1872-1959) já havia proposto a “paisagem” como o objeto da geografia humana: “Ela mantém a unidade da geografia, pois uma paisagem é tanto modelada pelas forças da natureza e pela vida, quanto pela ação dos homens”⁷. Denis Cosgrove (1998), por sua vez, ao considerar a cultura e o simbolismo nas paisagens humanas sugere que a *paisagem* é uma maneira de enxergar e representar o mundo externo em uma “cena”.⁸

O termo “paisagem” surgiu no renascimento. Em sua origem dizia respeito à nova concepção que o homem formulava de sua posição no mundo. Assim, a paisagem foi representada na pintura, bem como nos projetos dos cartógrafos, norteando variados movimentos nas ciências e nas artes, na tentativa de compreender a atuação do homem e suas relações com a natureza.

Jean-Marc Besse (2006) demonstra a proximidade entre a cartografia e a pintura de paisagem no século XVI. Ambos, o cartógrafo e o pintor do período, se confundem numa mesma atitude diante da paisagem, e esta, sendo considerada mais do que “a vista abarcada pelo sujeito”, é encarada como espaço objetivo da ação humana. São retratadas paisagens de economia, de trabalho e de cultura. O autor demonstra a tendência, à época, de entender o

⁶ Cf. KULA, Witold. Problemas y métodos de la história económica. Barcelona: Península, 1977, p. 521. Apud SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. História das paisagens. In: Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas (orgs.). Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

⁷ CLAVAL, Paul. A Geografia Cultural. Trad. de Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. Florianópolis: Editora da UFSC, 2007. P. 23.

⁸ COSGROVE, Denis. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeni. *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998. P.98.

mundo como paisagem, e as primeiras tentativas de elaboração do mapa-múndi⁹. O mundo, nessa perspectiva, era visto como palco da ação humana, sendo a representação das paisagens uma tentativa de se incluir neste cenário, no sentido de se buscar o movimento e a ordem das coisas, estando integrado a elas. O mundo ainda, conforme representado na pintura de Peter Bruegel no século XVI, por exemplo, é algo vivo e dinâmico, e os olhares e leituras que se faz sobre ele percorrem caminhos que perpassam pela ciência e pela arte.

A “paisagem cultural”, por sua vez, nas palavras de Carney (2007) é a marca visível da atividade humana.¹⁰ No entanto, muitos aspectos da cultura não são claramente visíveis materialmente, pois são manifestações que acontecem por meio de eventos específicos que perpassam a cultura oral ou escrita, de forma que as ‘marcas’ buscadas pelo pesquisador se inscrevem de diversas formas no meio social e são muitos os meios de se lhes encontrar. Ir ao encontro das personagens que atuam de forma singular ou coletiva na construção dessa realidade cultural é uma das formas de se empreender a pesquisa, conforme salienta Carney: “Em suma os aspectos físicos e humanos juntos constituem o caráter geográfico total de um lugar específico.”¹¹

No estudo de “paisagem” e “paisagem cultural”, o conceito de “lugar” é de grande interesse. Carney, ao conceituar “lugar”, acena para os enfoques contemporâneos em relação ao tema, estudando as “características únicas dos lugares bem como as relações entre eles, incluindo suas associações, padrões, similaridades, diferenças e conexões”.¹² O autor sinaliza as relações mútuas entre o homem e o meio, quando, nas suas palavras “a marca visível dessa atividade humana é a paisagem cultural – que existe em diferentes escalas e diferentes níveis de visibilidade.”¹³

Ao analisar a relação entre o gênero humano e o meio, é possível distinguir escalas de valor que os indivíduos em geral estabelecem para com os ‘lugares’. Por estarem incluídos em um sistema que lhes influencia os hábitos e tendências, os habitantes de uma localidade adquirem sentimentos de pertencimento e identidade que humanizam por sua vez a paisagem. Carney identifica o “lugar como um centro de valor sentido, isto é, um repositório de

⁹ A terra como paisagem: Bruegel e a geografia. In: BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

¹⁰ CARNEY, George O. Música e lugar. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. P. 125.

¹¹ Idem. P. 126.

¹² Idem. P. 123 e 124.

¹³ Idem. P. 125 e 126.

significado”.¹⁴ O autor relata ainda que “os lugares fornecem ancoragem emocional para a atividade humana”.¹⁵

A *paisagem*, como local de mediação da ação humana, traz as marcas dessa atuação em sua fisionomia. Os traços mais evidentes estão expressos nas construções, na forma de ocupação, disposição de moradias, ruas, praças, monumentos, etc. Mas como a paisagem, em sentido mais dilatado, engloba outros aspectos da ocupação humana, como as diversas manifestações culturais, muitas vezes esses traços não são evidentes, e uma investigação mais apurada se faz necessária a fim de compreender de que forma vivem ou já viveram os homens de certa localidade.

As *paisagens* podem ser percebidas ou concebidas para além do aspecto visual. Os sentidos permitem interagir com a paisagem de variadas formas, como ao se perceber aromas específicos ou ouvir os sons característicos de determinados ambientes. Vários são os elementos sensoriais que se relacionam diretamente a seu lugar de origem.¹⁶

Na obra de R. Murray Schafer, o termo “paisagem sonora” é utilizado na análise dos aspectos sonoros da paisagem. A palavra original *Soundscape* é um neologismo criado pelo autor, apresentado em “A afinação do Mundo”, que segundo a tradutora brasileira tem sido traduzida nos países latinos por “paisagem sonora”. Conforme Schafer:

A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem.¹⁷

Dessa forma, dentre os elementos encontrados na *paisagem*, que se configuram como representativos de determinado *lugar*, distingue-se o som. Analisando, a princípio, o som promovido pela natureza, já se estabelecem sutilezas típicas de certos lugares: “*As aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá*” retrata conhecido verso do poema de Gonçalves Dias, expoente do Romantismo brasileiro. O autor, referindo-se à sua pátria distante, relembra elementos sonoros típicos de seu lugar de origem e veneração. É possível também apontar os costumes sonoro-musicais de diversas sociedades do presente e do passado, e como a música

¹⁴ Idem. P. 128.

¹⁵ Idem. P. 129.

¹⁶ TORRES, Marcos Alberto; KOZEL, Salette. Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia. Curitiba: UFPR, 2010.

¹⁷ SCHAFER, R. Murray. *A afinação do Mundo*. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. de Marisa Trench Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2011. P. 23.

também está relacionada a uma escala geográfica que vai do local ao “universal”. Assim, examina-se a música em contextos espaciais e temporais específicos, generalizados ou particulares, que se integram e interagem. A música do templo religioso, das Côrtes europeias no século XVII ou das praças públicas no século XX, por exemplo, são manifestações que guardam relação específica com o ambiente em que ocorreram ou ainda ocorrem.

Marcos Alberto Torres e Salete Kozel assim definem a relevância das paisagens sonoras na busca das características próprias dos lugares:

As paisagens sonoras concedem identidades aos lugares, e agem direta e constantemente em seus moradores na contribuição à perpetuação das falas e sotaques, dos gostos musicais, e na evocação de paisagens do passado, o que reforça valores existentes em cada indivíduo, que pode contribuir para sua fixação em lugares distintos, e a criação do sentimento de pertencimento a eles, pelo fato de apresentarem sonoridades que concedem familiaridade na paisagem.¹⁸

A música, no estudo das paisagens sonoras, assim como qualquer manifestação artística em um cenário cultural, pode ser considerada um elemento de coesão social e fortalecimento dos laços afetivos com o lugar. George O. Carney, em artigo intitulado “Música e lugar”, relata o seguinte:

O espírito ou personalidade de um lugar surge de experiências habituais ou memoráveis a ele associadas. Lugares passados e distantes são mantidos vivos e reais por nossa memória e muitos deles são retidos por uma melodia, letra ou som a eles relacionados.[...]Assim, a música ajuda a criar uma ligação emotiva humana a um lugar particular, seja ele o lar, a vizinhança, a cidade, o estado, a região ou a nação.¹⁹

Esse sentimento de pertencimento propiciado pela música, muitas vezes, é expresso quando os indivíduos se reconhecem não só como viventes de uma mesma área, mas também como praticantes de manifestações que lhes são características. Por isso, tais manifestações oferecem possibilidades de criação e manutenção de uma comunidade, carregando elementos próprios do espaço onde surgem.

Nessa mesma linha de pensamento, Carney estabelece os significados da música na hierarquia dos lugares. Segundo este autor, “o papel da música nessa hierarquia tem início no lar”,²⁰ onde recebemos impressões que servem de parâmetro para as experiências ao longo da vida, determinando a maneira como percebemos outros lugares:

¹⁸ TORRES, Marcos Alberto; KOZEL, Salete. OP. CIT. P.125.

¹⁹ Idem.

²⁰ CARNEY, George O. OP. CIT. P.132.

A música contribui para recordações de experiências do lugar doméstico, tais como tocar música com parentes em uma reunião de família, entoar cânticos de Natal durante as festas ou praticar um instrumento [...]. Inúmeros títulos e letras de canções também recordam o lar como um lugar especial...²¹

Ainda conforme o autor, a rua e o bairro como lugar ou espaço de vivência também oferecem experiências musicais características. Nessa medida, a cidade se configura também como um dos mais importantes lugares musicais, constituindo-se muitas vezes em um espaço no qual nascem vários gêneros musicais. Os regionalismos musicais também se apresentam como relevante aspecto das molduras geográficas e territoriais que toma a música. No Brasil, pela sua diversidade, encontramos uma imensa gama de gêneros musicais populares como o “Forró” tipicamente nordestino, ou o Samba e a Bossa Nova surgidos no Rio de Janeiro.

Talvez, na hierarquia dos *lugares*, o último espaço que pode ser definido em proporções geográficas, como possuindo sua música característica é a nação, tendo no Hino Nacional o seu maior símbolo. No Brasil, a obra “O Guarani” de Carlos Gomes, ou “Aquarela do Brasil” escrita pelo compositor mineiro Ary Barroso²² em 1939, são exemplos de trabalhos musicais que tomaram características de representativas da nação brasileira.²³

A *música* pode ainda exprimir a “leitura de mundo” dos indivíduos que a praticam, expressa por meio de símbolos. Denis Cosgrove aponta para o fato de que a leitura desses “símbolos” nos auxilia a compreender as expressões de uma cultura na paisagem.

Para compreender as expressões impressas por uma cultura em sua paisagem, necessitamos de um conhecimento da “linguagem” empregada: os símbolos e seu significado nessa cultura. Todas as paisagens são simbólicas, apesar da ligação entre o símbolo e o que ele representa (seu referente) poder parecer muito tênue.²⁴

Desse modo, a análise das *impressões* presentes nas manifestações musicais permite trazer à tona elementos simbólicos claramente associados àquelas práticas, como as ideias e motivações sociais diversas de que se fazem portadoras. Ainda conforme Cosgrove:

Todas as paisagens possuem significados simbólicos porque são o produto da apropriação e transformação do meio ambiente pelo homem. O simbolismo é mais facilmente apreendido nas paisagens mais elaboradas – a cidade, o parque e o jardim – e através da representação da paisagem na pintura, poesia e outras artes.²⁵

²¹ Idem. P.132.

²² Compositor nascido na cidade de Ubá, Minas Gerais, em 1903.

²³ Nesse sentido, não é questionado aqui o processo de construção dessas que se tornaram representações coletivas em torno de um símbolo comum.

²⁴ COSGROVE, Denis. OP. CIT. P. 105 e 106.

²⁵ Idem. P. 108.

A *paisagem sonora*, desse modo, compreende ou comporta o que se pode chamar de *paisagem musical*, ou seja, inclui a música, enquanto elemento típico da paisagem. Usualmente, nos meios de comunicação, quando se faz referência ao movimento de grupos musicais de certa cidade ou região, emprega-se o termo *cena* ou *cenário musical*, que guarda clara relação com o conceito de paisagem sonora.

Conforme Schafer aponta, nos tempos atuais, a paisagem sonora pode ser registrada por variados recursos tecnológicos, porém, das paisagens sonoras do passado não restaram registros, a não ser por meio de descrições na história e na literatura²⁶. Muitas manifestações musicais do passado, no entanto, permaneceram registradas de modo inequívoco, permitindo a apreciação das mesmas na atualidade. Sobretudo através da escrita musical, é possível “acessar” obras de períodos muito distantes e localidades as mais ignoradas. A música das *bandas*, que obtiveram grande popularidade em Minas Gerais e no Brasil a partir do XIX, permaneceu amplamente registrada em partituras musicais que sobrevieram de um período no qual tinham grande notoriedade na vida cultural das cidades. Muito do trabalho musical de então permaneceu resguardado nos denominadas *documentos musicais*, que sobreviveram e estão depositados nas sedes de instituições ou nas mãos de particulares zelosos que as conservaram.

Tais fontes, os papéis de música ou partituras musicais, são então tomadas como evidências da música praticada no período e local onde foram elaboradas ou mesmo utilizadas. Sobre tais evidências, Denis Cosgrove chama a atenção de seu valor ao mostrar a sua relação com as paisagens, pois “qualquer fonte que possa nos informar os significados contidos na paisagem para os que a fizeram, a alteraram, a mantiveram, a visitaram e assim por diante [...]”.²⁷ Para o autor, os tipos de evidência utilizados para interpretar as paisagens é amplo e inclui os produtos gerados a partir de manifestações como a prática musical:

Evidência material no campo e outras fontes documentais e cartográficas, orais, de arquivo e outras continuam valiosas. Mas frequentemente encontramos a evidência nos próprios produtos culturais: pinturas, poemas, romances, contos populares, músicas, filmes e canções podem fornecer uma firme base a respeito dos significados que lugares e paisagens possuem, expressam e evocam, como fazem fontes convencionais “factuais”.²⁸

Além destas fontes, os documentos de instituições ligadas ao ensino e à promoção de atividades musicais também são de grande utilidade. Arquivos de Igrejas, Paróquias, escolas

²⁶ SCHAFER, R. Murray. OP. CIT. P. 24.

²⁷ COSGROVE, Denis. OP. CIT. P. 109.

²⁸ Idem. P. 110.

de música e de artes, jornais, panfletos de apresentações e atas são exemplos deste tipo de material. No caso específico das bandas, os documentos de modo geral, presentes em suas sedes, servem de referencial para se pensar as atividades musicais de tais grupos de modo mais amplo.

Utilizando dessa abordagem, em que a música e os movimentos musicais são estudados levando-se em consideração os *lugares* em que surgem, será analisada a atuação de João Ernesto a frente da banda “22 de Maio” em Ubá. Os vestígios ou evidências dessa atividade musical são os *documentos musicais* (partituras) e demais fontes que trazem informações sobre a vida e a obra do músico e da banda enquanto instituição.

Examinando a origem das bandas de música e o significado delas na passagem do XIX para o XX, se fará mais amplo o entendimento referente à Banda “22 de Maio”, considerando suas características próprias. E, ao apreciar o momento histórico da cidade de Ubá e o ambiente encontrado pelo Maestro João Ernesto em sua trajetória de vida será possível, portanto, estabelecer referenciais que nortearão reflexões em torno de sua atuação musical frente às paisagens de Ubá e região.

1.1. Ubá e as paisagens do Vale do Rio Pomba

Por muito tempo a historiografia considerou que os territórios que hoje compreendem a Zona da Mata só passaram efetivamente a ser ocupados no final do século XVIII, com o declínio da atividade mineradora na região central de Minas Gerais. As primeiras povoações teriam ocorrido somente após o afrouxamento das proibições por parte da coroa, que coíbiam a abertura de caminhos na região, e já no século XIX pela introdução da cultura cafeeira. Alguns autores, porém, consideraram a anterioridade dessa ocupação, que teria ocorrido de forma assistemática, marcada por inúmeras incursões no decorrer do XVIII. Ao longo deste século, portanto, era constante a presença de aventureiros que buscavam os “descaminhos do ouro”, e a ocorrência de pequenos assentamentos agrícolas caracterizados pelo campesinato. Os inúmeros conflitos com indígenas também marcaram o período, sendo as tribos de índios – itinerantes ou em processo de sedentarização – as primeiras a habitar a região.

Os *sertões do leste*, como era conhecida a região que hoje abrange a atual Zona de Mata e parte do Vale do Rio Doce, era localizada na porção oriental das Comarcas de Vila

Rica e do Rio das Mortes no início do século XVIII.²⁹ A região por muito tempo foi considerada área proibida pela coroa, que por meio de decretos reais e governamentais, proibia a abertura de rotas alternativas nos matos ainda não povoados. Com essa política, a Coroa e os governantes pretendiam conter o extravio de ouro da região mineradora, que deveria escoar para o litoral preferencialmente por meio do Caminho Novo.³⁰ A administração colonial acreditava que as áreas proibidas, pela ausência de povoação, mata densa e presença de indígenas, funcionariam como barreira natural para conter o descaminho do ouro. Além destes fatores, a ausência de sedes distritais e de distritos elevados à condição de vila contribuíram para gerar uma visão negativa em relação à região, visão essa que até certo ponto influenciou a literatura histórica³¹.

A região que ficou conhecida por Zona da Mata recebeu esse nome devido ao maciço florestal que lhe caracterizava as paisagens, quando das primeiras incursões dos luso-brasileiros àquele território. “A floresta tropical, que então ainda recobria a região, era formada por uma mata fechada e úmida com árvores seculares que chegavam a alcançar mais de 25 metros de altura. [...] Esta começou a ser devastada ainda no século XVIII”.³² Desde o início daquele século, pelo menos, os índios já mantinham contato com o homem branco. Representados principalmente pelos índios Coroado, Coropó, Puri e Croato³³, na região da Bacia do Rio Pomba, foram constantes os conflitos que resultavam dessa interação. Na porção norte da futura Zona da Mata habitavam também os Botocudos, supostamente antropófagos.

José Otávio Aguiar (2008) fala da ocupação da região, marcada pela criação de aldeamentos indígenas, com o propósito de controlar os conflitos constantes que se estabeleciam. A ocupação acontecia ao longo do curso dos rios, e nesses arraiais cercados de aldeias se estabeleciam os primeiros núcleos agrícolas. O autor cita por exemplo, uma descrição de Eschwege em 1817, caracterizando a região dos microvales dos afluentes do Pomba como o “distrito dos índios coroados”.³⁴ Nessa região surgiram os arraiais de São João Batista, São Januário do Ubá e São Manoel do Pomba, que se tornariam vilas e dariam origem

²⁹ CARNEIRO, P. A. S.; MATOS, R. E. S. Geografia histórica da ocupação da zona da mata mineira: acerca do mito das “áreas proibidas”. P.3 Disponível em: http://www.cedeplar.ufmg.br/seminarios/seminario_diamantina/2010/D10A081.pdf Acesso em 05/01/2016.

³⁰ Idem. P.8.

³¹ Idem. P.9.

³² AGUIAR, José Otávio. Memórias e Histórias de Guido Thomaz Marlière (1808-1836) - A transferência da Corte Portuguesa e a tortuosa trajetória de um Revolucionário Francês no Brasil. 1ª ed. Campina Grande: EDUFPG, 2008. P. 144.

³³ Idem. P. 140

³⁴ Idem. P. 142.

respectivamente às atuais cidades de Visconde do Rio Branco, Ubá e Rio Pomba, situadas na porção central da Mata.

A criação do Presídio de São João Batista³⁵, assim como de outros na região, pretendia “fazer frente à reação dos chamados índios arredios à ocupação de seus territórios”³⁶. Além disso, muitas vezes existiam conflitos de interesse entre os grandes sesmeiros e os pequenos proprietários de terra. A floresta, aos poucos devastada, foi dando lugar a culturas como a da cana-de-açúcar e não raro a queimada era utilizada para formação do pasto destinado à pecuária bovina³⁷.

Além do contexto conflituoso estabelecido entre os colonos e os silvícolas, havia também a presença dos religiosos que intentavam “pacificar” os gentios. Sua estratégia era erguer capelas que se tornariam posteriormente os primeiros núcleos urbanos. A ação dos padres que pretendiam trazer os índios à fé cristã, submetia-os também à sedentarização e ao abandono paulatino de suas tradições culturais e costumes.

A partir de 1808, com a transferência da Corte portuguesa para o Brasil, intensificaram-se as medidas de ocupação dos Sertões do Leste, com francas ações militares no sentido de “civilizar” os índios. Os sacerdotes, como já o fizessem, eram incumbidos de iniciar os índios “pacíficos” na agricultura. Conforme sublinhou Aguiar, “A espada e a cruz mostravam-se faces diferentes de uma mesma moeda na América Portuguesa onde, como ocorrera nos séculos anteriores, imperava o padroado régio”³⁸.

O trabalho de Aguiar, que trata da atuação do francês Guido Thomaz Marlière no leste da Capitania de Minas Gerais, traz capítulos da história da região que mostram a importância do contingente indígena quando da chegada do homem branco. De outro modo, a história dessa região antes dominada pela Mata Atlântica muitas vezes foi narrada a partir de pontos de vista exclusivos dos colonizadores. Colocou-se o período do grande surto cafeeiro como inaugurador da história de grande faixa do que viria a ser a Zona da Mata mineira. O passado dos índios, tão logo esses foram desaparecendo ou se apagando na miscigenação, ficou encoberto em grande silêncio histórico. Nas palavras do autor:

A sociedade que se desenvolveu na Zona da Mata a partir da segunda metade do século XIX, alimentada na riqueza que passou então a acumular-se a partir do café, não conservou muitos vestígios documentais do período que estudamos. A memória dos índios e da

³⁵ O arraial seria elevado à condição de vila com o nome de São João Batista do Presídio, que daria origem à atual cidade de Visconde do Rio Branco.

³⁶ Ibidem. P. 138.

³⁷ Ibidem. P. 145.

³⁸ Ibidem. P. 148.

usurpação de suas terras e as referências ao grande projeto de Marlière foram substituídas, mais tarde, pelas dos grandes proprietários escravistas.³⁹

O grande projeto de Marlière, a que o trecho se refere, diz respeito principalmente à sua política em relação aos indígenas, os quais acreditava serem capazes de total integração à sociedade colonial do período.⁴⁰ O militar de origem francesa desembarcou no Brasil em 1808, acompanhando a Família Real Portuguesa. Como já estava integrado ao Exército Português, pouco tempo depois de chegar ao Brasil foi incorporado ao regimento de Cavalaria de Minas Gerais, transferindo-se para Vila Rica. Acusado de espionagem, chegou a ser preso, diante da hipótese de se tratar de um emissário de Napoleão Bonaparte. Marlière, após ser libertado, assumia em 1813 a missão de conciliação entre colonos e índios no Presídio de São João Batista⁴¹. O francês foi responsável por dirigir e fundar diversos aldeamentos indígenas, apaziguando conflitos também entre as tribos da região. Atuando nos quartéis estabelecidos em São Manoel do Pomba e São João Batista do Presídio, fixou-se depois na fazenda que batizou de Guido-Wald (do alemão Mata do Guido), que daria origem ao atual município de Guidoal. Posteriormente atuou na região do Vale do Rio Doce, onde obteve êxito na solução de inúmeros conflitos entre os colonos e os índios Botocudos que habitavam a região⁴².

Os Presídios eram assentamentos militares responsáveis por fazer frente aos índios contrários à ocupação de seus territórios e por “civilizá-los” e, além disso, tais instalações deveriam ajudar na contenção do contrabando.⁴³ O arraial de São João Batista do Presídio, fundado em 1787 pelo padre mulato Manuel de Jesus Maria, era uma estância destinada também a esse fim. Mais tarde o nome do aglomerado urbano surgido ali seria reduzido a Presídio (atual Visconde do Rio Branco). O padre Manuel de Jesus Maria foi quem incentivou também o crescimento do arraial de São Manoel do Pomba, que daria origem à atual cidade

³⁹ Ibidem. P. 145 e 146.

⁴⁰ Suas ideias se vinculavam a um ideal “civilizador”, que se amparava no iluminismo francês e primava pela igualdade entre os povos. Tal concepção, porém, considerava os índios diante da condição de se adaptarem aos modos de vida dos colonizadores, o que na prática os fazia abandonar paulatinamente certos costumes e tradições. Apesar disso, Marlière, chamado “pacificador” na posteridade, participou da vida e dos costumes dos índios no cumprimento de suas atribuições, chegando a aprender a se comunicar com os nativos em sua própria língua.

⁴¹ Ibidem. P. 136.

⁴² Ibidem. P. 263.

⁴³ SOARES, J. M.. Cartografia e ocupação do território: a Zona da Mata mineira no século XVIII e primeira metade do XIX. P. 5. Disponível em: https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/soares_cartografia-e-ocupacao-do-territorio-a-zona-da-mata-mineira.pdf. Acesso em 06/01/2016.

de Rio Pomba.⁴⁴ Em 1815 este religioso celebraria a primeira missa na capela erguida em homenagem a São Januário na região depois chamada São Januário do Ubá.⁴⁵

A ocupação da região da Bacia do Rio Pomba pelos luso-brasileiros se intensificou em fins do XVIII e início do XIX, com a decadência das atividades mineradoras na região central de Minas Gerais. Várias famílias deixaram os centros de extração a procura de terras férteis e cultiváveis. De 1797 a 1798 foram doadas as primeiras sesmarias na região que hoje compreende o município de Ubá.⁴⁶ A região de mata densa passava a atrair os sesmeiros também pela possibilidade da extração abundante de madeira.

Dentre os sesmeiros que vieram a ocupar as terras adjacentes ao vale do Ribeirão Ubá, destacam-se o Capitão Mor Antônio Januário Carneiro e seu cunhado Comendador José Cesário de Faria Alvim, procedentes de Rio Piranga, de onde trouxeram também suas famílias em 1805.⁴⁷ Antônio Januário Carneiro instalou-se na Fazenda Boa Esperança, cuja sede, ainda preservada na atualidade, hospeda o Ginásio São José⁴⁸. O Capitão Mor é considerado o fundador do arraial que daria origem à cidade de Ubá, tendo doado o terreno para a construção da primeira capela em 1815, que foi dedicada a São Januário, santo de sua devoção.

A Revista do Arquivo Público Mineiro de 1907 traz um documento importante na compreensão destes fatos. Em ofício ao Tenente Joaquim José da Silva “Juiz de Paz de São Januário de Ubá”, o Diretor Geral dos Índios no Vale do Rio Pomba – Guido Marlière – trata, além de outros assuntos, da criação da Capela de São Januário de Ubá:

[...] remeto os documentos constantes desta Direção Geral para a criação da Capela de São Januário de Ubá. Não foram assinaladas terras para o dote da mesma capela, porque, segundo a minha lembrança, o falecido Capitão-Mor Antônio Januário Carneiro se encarregou deste negócio, sendo o principal interessado, mas não tendo documento escrito que comprove.⁴⁹

Ao que tudo indica, a Criação da Capela de São Januário de Ubá pelo Capitão-Mor não havia sido oficializada em documentos e Marlière provavelmente tratou de resolver a

⁴⁴ AGUIAR, José Otávio. OP. CIT. P. 137.

⁴⁵ Ubá Cidade Carinho – Edição Histórica. Ubá: Edições Disbrava, 1980. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá – MG. P. 13

⁴⁶ Idem. P. 13. Também disponível em:

<http://cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?lang=&codmun=316990&search=minas-gerais|uba|infograficos:-historico>

⁴⁷ MORAIS, Raul de. Ubá Imperial. Subsídios para a história. Ubá: Editora Gráfica Gonçalves, 1988. P. 3. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá.

⁴⁸ Atual Museu Ginásio São José.

⁴⁹ Revista do Arquivo Público Mineiro, 1907, Ano XII, P.599. Citado por: Ubá Cidade Carinho – Edição Histórica. Ubá: Edições Disbrava, 1980. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá – MG. P.13.

questão baseado em suas lembranças em relação aos fatos ocorridos. De qualquer forma, a tradição conservou a imagem de Antônio Januário Carneiro como fundador do povoado que seria mais tarde a cidade de Ubá. Teria ele mandado buscar em Guarapiranga a imagem de São Januário para servir à capela de mesmo nome.⁵⁰

No período das primeiras sesmarias distribuídas sobre o vale do Ribeirão Ubá, a região pertencia à vila de São João Batista do Presídio, em território compreendido no Termo de Mariana.⁵¹ A Lei Provincial nº 209, de 1841 oficializava a criação do Distrito Arraial de São Januário do Ubá, mais tarde transformado em vila, com sede ainda em São João Batista do Presídio. O ano de 1857 marca o momento em que o Arraial de São Januário de Ubá passa a denominar-se Ubá, sendo a data de criação da Lei, 3 de Julho, considerada o aniversário da cidade na atualidade. Em meio a disputas políticas, a vila seria ainda anexada ao município de Rio Branco em 1868, para somente em 1875 ser elevada à condição de cidade pela Lei Provincial nº 806.⁵²

A cultura do café iria trazer grande desenvolvimento econômico à região durante o século XIX, sendo o principal produto de exportação do Brasil em meados daquele século. Um dos maiores compradores do produto para revenda, na região de Ubá foi o Dr. Cesário Alvim, sucedido logo mais pelo primo, Galdino de Faria Alvim⁵³. A Casa Teles de Visconde do Rio Branco também obteve grande expressão econômica como uma das principais exportadoras de café da região na virada do XIX para o século XX.

A partir de 1930, com o declínio da economia do café, o plantio de fumo obteve grande expressão na região de Ubá, ao lado do plantio de gêneros dedicados à agricultura de subsistência⁵⁴. A colônia italiana dedicou-se em grande parte à fabricação do fumo em corda, que sustentou a economia do município nas décadas que se seguiram. O engenheiro agrônomo Dr. Tarquínio Benevenuto Grandis foi um dos principais produtores de fumo do período.

Italiano procedente de Gênova, Grandis deixou relatos que contribuem para o entendimento da imigração italiana na região de Ubá. No volume “Vida e Ação da Colônia Italiana no Município de Ubá”, opúsculo publicado pela Academia Ubaense de Letras, o autor

⁵⁰ Ubá Cidade Carinho – Edição Histórica. Ubá: Edições Disbrava, 1980. P. 31.

⁵¹ MORAIS, Raul de. OP. CIT. P. 3.

⁵² Disponível em: <http://cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?lang=&codmun=316990&search=minas-gerais|ubá|infograficos:-historico> Acesso em 07/01/2016.

⁵³ Galdino de Faria Alvim foi um dos fundadores da Companhia Ferro Carril Ubaense, empresa de transporte urbano criada em Ubá em 1896 com base na venda de ações. Os bondes da companhia percorriam os trilhos nas ruas da cidade sendo puxados por burros. Este empresário foi também proprietário de uma empresa de beneficiamento de café em que João Ernesto trabalhou. Ubá Cidade Carinho – Edição Histórica. Ubá: Edições Disbrava, 1980. P. 14 e 27.

⁵⁴ Idem. P. 28.

divide a imigração italiana no município em dois períodos: a primeira fase tendo início a partir da segunda metade do XIX, de forma espontânea, com os imigrantes em sua maioria sendo provenientes do sul da Itália. Dentre estes destaca principalmente os comerciantes e profissionais como caldeireiros, ferreiros, marceneiros e alfaiates. A segunda fase, tendo início em 1888, com o fim da escravidão, trouxe imigrantes em grande maioria provenientes do norte da Itália, camponeses que iriam substituir o trabalho negro ou integrar o quadro dos trabalhadores das fazendas e campos.⁵⁵

Na Ubá da segunda metade do XIX, quando vastas plantações de café caracterizavam suas paisagens e a ferrovia parecia trazer o emblema do progresso econômico, viveu o músico João Ernesto. No final deste século conviviam as famílias dos grandes proprietários de terras, as dos pequenos agricultores e profissionais liberais, os negros, que após ganharem a liberdade lutariam pelo seu lugar na sociedade e os recém chegados imigrantes. Além disso, a sociedade brasileira de modo geral experimentava as mudanças que a Proclamação da República viria trazer ao país. João Ernesto, de origem negra, conviveu neste ambiente, e viveu a sua música frente ao movimento das bandas que se popularizava.

⁵⁵ GRANDIS, Tarquínio Benevenuto. Vida e Ação da Colônia Italiana no Município de Ubá - 1888 – 1988. Ubá: Academia Ubaense de Letras, 1988. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá – MG. P. 13 e 14. É notável a influencia exercida pela comunidade de imigrantes italianos na cidade de Ubá. Como em muitas regiões do país, sua influência no município passa pelos aspectos econômicos, políticos, sociais e culturais. Ainda na primeira metade do século XX as primeiras marcenarias criadas por iniciativa de imigrantes começaram a fabricar moveis dedicados a suprir a demanda das próprias famílias. Mais tarde o setor se desenvolveu e a indústria moveleira se tornou o principal motivador econômico da cidade e região. Na atualidade a cidade de Ubá é considerada o principal polo moveleiro do estado de Minas Gerais.

Capítulo 2

Maestro João Ernesto: um músico mulato na Ubá do século XIX

A atuação de João Ernesto como maestro na cidade de Ubá traz a marca do momento em que as bandas de música alcançavam grande popularidade no Brasil. É um capítulo da história local e demonstra como o movimento musical das bandas era percebido e atualizado pelos músicos em Ubá. O período de vida do Maestro compreende também momentos de importantes mudanças na sociedade brasileira, como as que imputaram a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República.

O fato de João Ernesto ser de origem negra lhe garante a prerrogativa dos que tiveram de enfrentar conjecturas sociais desfavoráveis no período. Conforme sublinhou Roberta Amanajás Monteiro, ao se referir à inserção do negro na sociedade após a abolição da escravatura, “a mudança de status de escravo para homem livre não muda a mentalidade social da inferioridade do negro, bem como não muda as influências herdadas nos duros anos de escravidão”.⁵⁶ Filho de uma escrava (ou ex-escrava), representa o papel daqueles que vieram reivindicar, mesmo que silenciosamente, a igualdade dos negros e mulatos na sociedade pós escravidão daquele contexto. Sua condição de mulato o privou de maiores projeções? Talvez não seja possível saber.

Pelo que as fontes analisadas sugerem, é possível entrever em João Ernesto um homem profundamente adaptado a seu tempo. A condição familiar muito parece ter contribuído para sua formação inicial, dado ter sido criado por família em melhores condições do que aquela que o berço lhe trouxe. Foi telegrafista, guarda-livros, difusor da língua Esperanto, e professava o Espiritismo. Em 1898, fundou e esteve à frente da “Sociedade Musical de Beneficência e Cultura 22 de Maio”, uma instituição musical que, passados mais de cem anos, ainda permanece em atividade nos dias atuais.

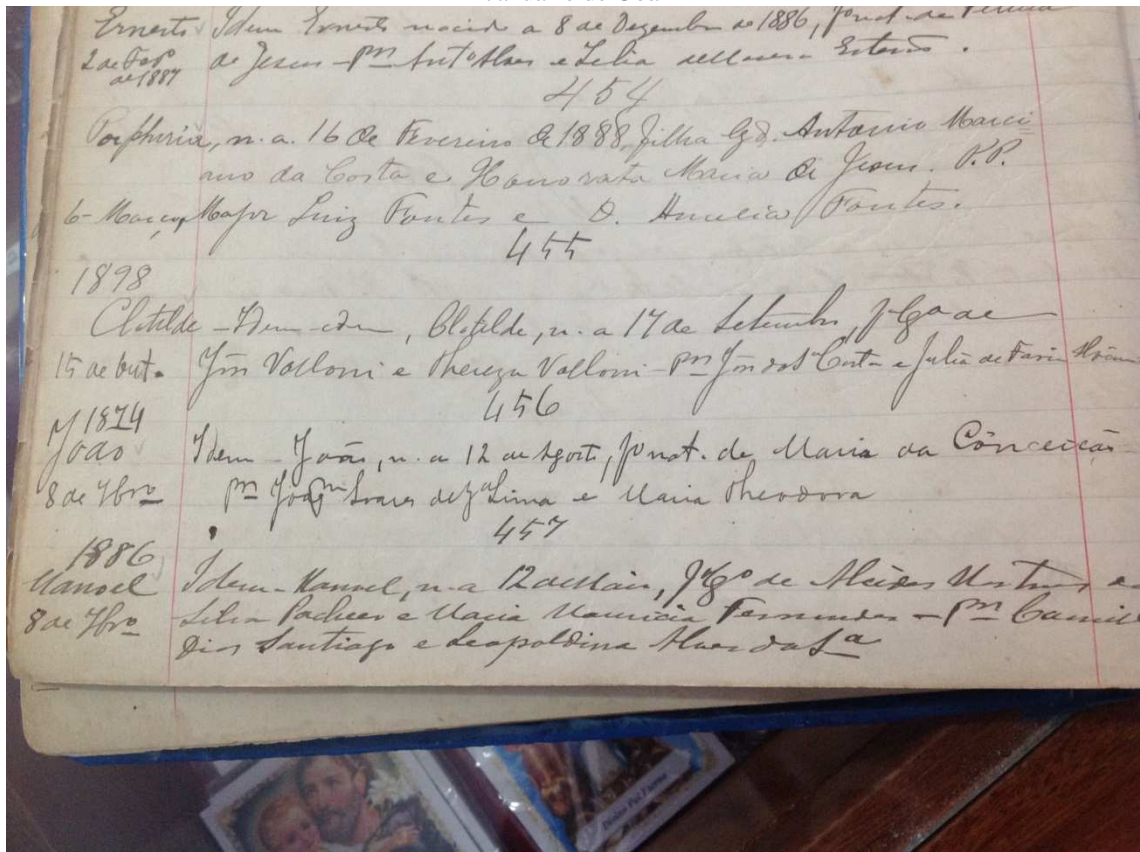
No I Livro de Batismo da Paróquia de São Januário em Ubá se encontra o registro referente a João, filho natural de Maria da Conceição. A inscrição é feita em 1874 aos 8 de Abril, constando 12 de Agosto como data de nascimento⁵⁷. Depreende-se daí que João Ernesto, tendo nascido em 1873, só foi registrado cerca de 9 meses depois. A denominação de

⁵⁶ MONTEIRO, Roberta Amanajás. A inserção do negro na sociedade brasileira do século XIX e a questão da identidade entre classe e raça. P. 10. Disponível em: <http://publicadireito.com.br/artigos/?cod=f87b7d1f666a0a1d>

⁵⁷ A data de nascimento de João Ernesto, 12 de Agosto, é constante em Ubá Cidade Carinho – Edição Histórica. Ubá: Edições Disbrava, 1980. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá – MG. Foi a partir desta data que a inscrição foi encontrada no referido livro de batismos.

“filho natural” é comum aos filhos das escravas ou dos nascimentos ocorridos fora do casamento naquele período⁵⁸. Além do nome da mãe e da data, o que ajuda a creditar o referido registro a João Ernesto (dada a ausência de sobrenome no mesmo⁵⁹) é o nome de Maria Theodora, que faz o registro acompanhada de outra pessoa identificada como João Soares de Lima, o qual não se sabe de quem se trata. Poder-se-ia pensar se tratar do casal que o adotou tão logo perdera os pais, mas Maria Theodora (ou Teodoro) era casada com o advogado Dr. João Lopes Quatorzevoltas, o qual os textos relatam ser padrinho de João Ernesto e quem o criou juntamente com a esposa.

Figura 1 - Fotografia da inscrição de batismo de João Ernesto no I Livro de Batismos da Paróquia de São Januário de Ubá



Fonte: Arquivo da Paróquia de São Januário de Ubá – MG.

⁵⁸ ANDRADE, Vitória Fernanda Schettini de. Ilegitimidade e compadrio: o estudo dos nascimentos de filhos de mães escravas, São Paulo do Muriaé, 1852-1888. Disponível em: http://www.abep.nepo.unicamp.br/encontro2006/docspdf/ABEP2006_478.pdf. Acesso em 20/01/2016.

⁵⁹ Conforme a Figura 1, os registros em sequência apresentam apenas o primeiro nome.

Na sede da Sociedade Musical “22 de Maio”, se encontra pequeno texto impresso em duas páginas, de autoria desconhecida, que traz algumas informações a respeito do Maestro⁶⁰. Conforme este impresso, o pai de João Ernesto foi o alfaiate e professor de música José Ernesto da Silva, de quem ele haveria herdado o sobrenome, e que faleceu três meses antes do nascimento de seu filho. Dada a sua profissão naqueles período e localidade, argumentamos que provavelmente não fosse negro, ou com menores chances que fosse mulato, o que dá a João Ernesto essa condição.

Consta também neste texto, que João Ernesto recebeu a melhor educação e foi instruído por professores e pessoas capacitadas em sua juventude. Dentre esses o professor de língua francesa Emílio Brandão e o Dr. Francisco Carneiro Monteiro de Salles.

Outro texto, escrito por José Gonçalves Sollero, presente no livreto “História da 22 de Maio”⁶¹ também traz informações referentes a João Ernesto, e fornece uma visão um pouco distinta sobre sua formação, embora enalteça suas capacidades:

Afeiçoei-me ao mestre e comecei a admirar-lhe a figura humilde de um artista provinciano que nunca saíra de Ubá, que mal fizera seu curso escolar com humilde mestre-escola local, que não possuía um livro especializado, que manejava com alguma facilidade o vernáculo, tudo aprendido com seu próprio esforço.⁶²

Provavelmente a educação elementar foi realizada com os citados professores, mas sua iniciação musical permanece desconhecida. O excerto afirma que João Ernesto nunca saíra de Ubá e, apreciando o contexto do trecho, pode referir-se ao fato de que ele nunca saíra da cidade natal para estudar. Porém, considerando as suas atividades profissionais em outras localidades, é provável tenha haurido em sua passagem por elas conhecimento e vivências que contribuíram para realização de seus empreendimentos. De outro modo, ao dizer que João Ernesto “manejava com alguma facilidade o vernáculo”, o maestro Sollero, que viria a lhe suceder na regência do grupo musical, demonstra que o considerava alguém instruído, pelo menos aos moldes da época.

Como era comum naquele período, muito jovem iniciou-se no trabalho e manteve a música por paixão, embora daí obtivesse também recursos financeiros. Um carimbo em uma de suas partituras demonstra seu anúncio ao oferecer serviços de arranjo e escrita musical

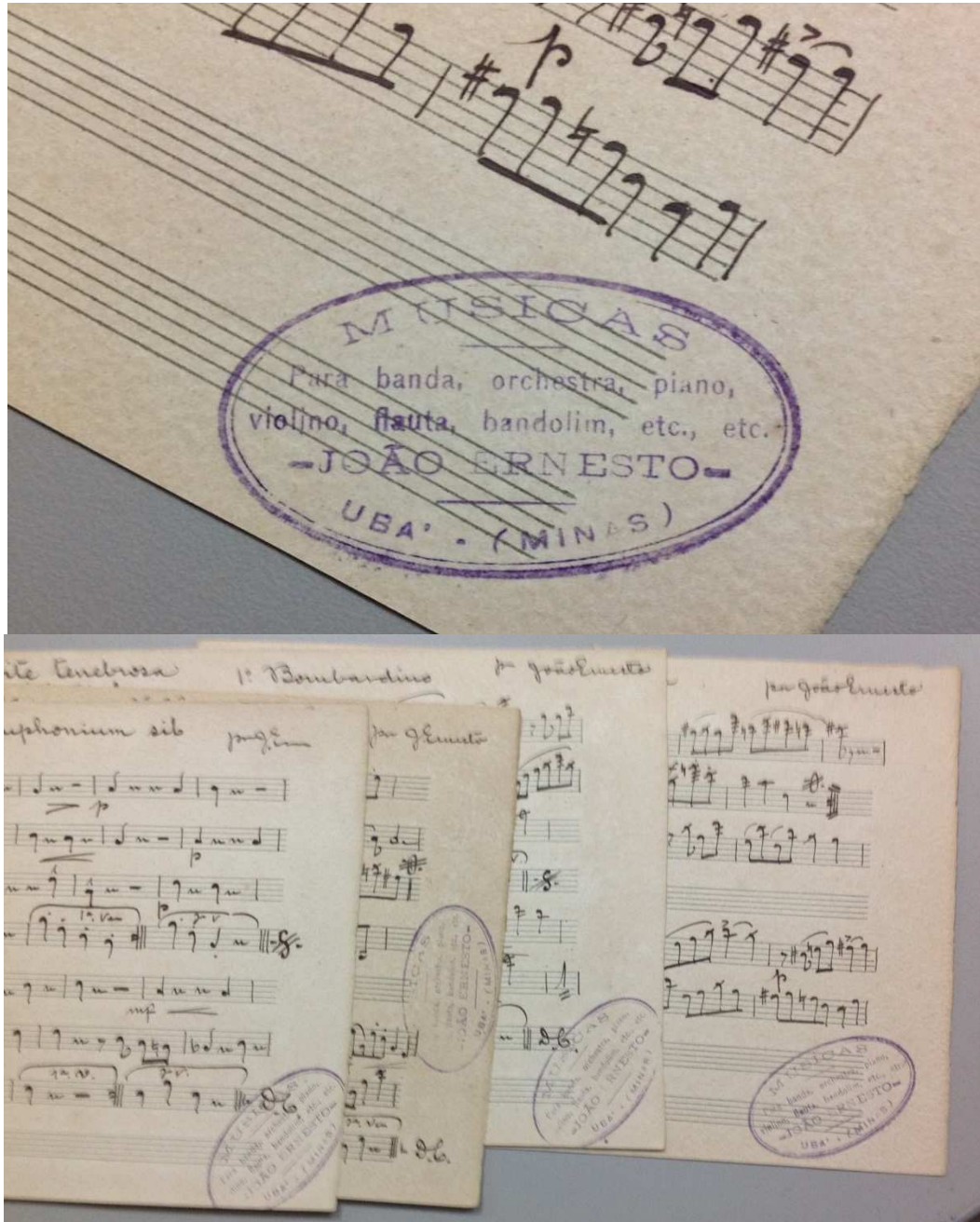
⁶⁰ Em sua maioria são informações constantes em outros documentos utilizados na pesquisa. Alguns dados, porém, que se destacam em relação a outras fontes mais confiáveis, serão elencados considerando a ressalva da indicação da procedência deste material.

⁶¹ SOLLERO, José Gonçalves. “História da 22 de Maio”. Livreto que se encontra na Biblioteca Municipal de Ubá – MG. Apresentação de Antônio Sollero (Brasília, 2010). Contém depoimento de José Gonçalves Sollero de 1954.

⁶² Idem. (Sem paginação).

(Figura 2). Os dividendos obtidos no posto de Regente da banda, conforme será demonstrado no Capítulo 5, também demonstram esse fato.⁶³

Figura 2 - Fotografia dos carimbos de João Ernesto demonstrando seu trabalho de elaboração de arranjos musicais



Fonte: Arquivo da Sociedade Musical “22 de Maio”.

⁶³ O fato de a maioria dos músicos da banda não viverem exclusivamente da profissão musical demonstra que a música, conquanto valorizada naquela sociedade, não possuía meios de suprir de modo absoluto as demandas financeiras de seus praticantes.

João Ernesto obteve sucesso no exame para telegrafista do escritório da Estrada de Ferro Leopoldina Railway em Porto Novo do Cunha, atual cidade de Além Paraíba, quando estava com 15 anos. Conforme o histórico desta empresa, no ano de 1888 (quando João Ernesto completava 15 anos) ela ainda era denominada *Companhia Estrada de Ferro Leopoldina* e somente em 1898 se tornou *The Leopoldina Railway Company Ltda*, devido ao fato de que credores britânicos assumiam o controle acionário da empresa naquele ano. Esta companhia foi criada a partir da iniciativa de fazendeiros e comerciantes da Zona da Mata Mineira a fim de escoar a produção de café que se intensificara na região a partir da segunda metade do século XIX. Devido aos conhecimentos que possuía no ramo da contabilidade, foi proposto a João Ernesto um emprego de chefia na cidade do Rio de Janeiro, pelo qual receberia o salário de mil réis. Após recusar o convite, voltou à cidade de Ubá para constituir família e no mesmo período, supostamente, teria participado da fundação da “Sociedade Musical de Beneficência e Cultura 22 de Maio”. Como a sociedade musical foi fundada em Ubá no ano de 1898, cogita-se seja essa a época de seu retorno à cidade, justamente o ano em que a companhia passava a pertencer aos britânicos e a operar com escritório em Londres, estabelecendo inúmeras melhorias e expansões em sua malha férrea, chegando a atuar no Rio de Janeiro. A família de João Ernesto resultou do seu casamento com “Amazilis Eusébio dos Santos em 1899, de cujo matrimônio nasceram os filhos Paulo, Lincoln (compositor e músico), Glorinha, Priscila, Natália e Judite”⁶⁴.

O livro *Ubá Cidade Carinho*⁶⁵ também relata que João Ernesto trabalhou como Guarda-livros no Engenho Central do Cel. Galdino Alvin da cidade de Ubá e na Casa Teles na cidade de Rio Branco (atual Visconde do Rio Branco). Pelo que foi relatado anteriormente, o expediente da ferrovia na região estava ligado à economia do café e outros grãos. João Ernesto, provavelmente, estabeleceu contatos e conhecimentos profissionais que lhe proporcionaram acesso à função que veio a desempenhar posteriormente nas citadas empresas ligadas a esse ramo.⁶⁶

⁶⁴ Texto encontrado na sede da Banda “22 de Maio”. No site do Instituto Casa do Choro, do Rio de Janeiro, é possível encontrar uma valsa intitulada “Saudades de Ubá...” de autoria de Lincoln Ernesto. Disponível em <http://www.casadochoro.com.br>. Acesso em 29/09/2015.

⁶⁵ *Ubá Cidade Carinho – Edição Histórica*. Ubá: Edições Disbrava, 1980. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá – MG.

⁶⁶ Galdino de Faria Alvim aparece como industrial no Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (Almanak Laemmert) no ano de 1907, e nos anos seguintes seu nome é constante como comerciante local e no item referente aos Engenhos de Beneficiar Café, aparecendo como primeiro da lista. A Casa Teles foi também uma das principais empresas exportadoras de café da Zona da Mata no período, conhecida na Europa pelo nome de “A Brasileira” com loja própria em Portugal. Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro - 1891 a 1940. Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/imanak/313394>. Acesso em Maio de 2015.

No Museu Municipal de Visconde do Rio Branco encontram-se documentos e arquivos referentes à Casa Teles, que alcançou relevância comercial sob o comando de Adriano Telles. Em um dos livros de contas⁶⁷ encontramos o nome de João Ernesto entre aqueles referentes às vendas a prazo. Em 31 de Outubro de 1900, o seu nome fazia referência à quantia de 72.200 reis constante na página 289 (Figura 3), e na página 313 à quantia de 83.820 reis (Figura 4), passando a 97.200 em outra na sequência (Figura 5). Embora a presença do nome nos referidos papéis não comprove que João Ernesto tenha trabalhado na empresa, considerando também o ano de sua ocorrência, demonstra que ele mantinha relações de compra e que o credor aumentou a compra com o passar dos meses, o que sugere que fosse cliente assíduo. Outra objeção que pode ser feita aqui é em relação ao fato de que o nome pode não ser o do personagem de nossa apreciação. Contra esse argumento temos somente o fato de se tratar de um único sobrenome. Pesquisando em jornais do período, por exemplo, não foi encontrado o nome *João Ernesto* sem ser acompanhado por outro sobrenome.

Figura 3 - Fotografia do nome de João Ernesto na página 289 do Livro de Contas da Casa Teles de Rio Branco.

Rio Branco, 31 de Outubro de 1900		Continuação		
P. Antonio Gaymundo P. de Carvalho	67200	14566500	12792600	85926080
João Ernesto	72200			
Joaquim Honorio Pereira	241600			
Dr. Gregorio de Moura Pinto	253500			
Antonio P. Paulo Lopes	161560			
Maria Luiza Pereira	70500			
Dr. Joaquim Correa Dias	82700			
Dr. Carlos Augusto de	157380			
José Gregorio de Nascimento	226200			
Antônio José Pereira	109520			
Antônio Carneiro	103520			
Antonio Francisco de Assumpção	1057900			
Abilio de Mattos	15300			
Antonio Gonçalves	6200			
Francisco Moraes Pereira	137760			
Antonio P. de Souza	222260			

Fonte: Museu Municipal de Visconde do Rio Branco - MG.

⁶⁷ Livro manuscrito de contas da Casa Teles. Museu Municipal de Visconde do Rio Branco – MG.

Figura 4 - Fotografia do nome de João Ernesto na página 313 do Livro de Contas da Casa Teles de Rio Branco.

Antônio & Jacinto Stev Corte	175,00
Honorio Pereira de Andrade	59,00
Leobardo & Fonseca	45,00
Albino de Almeida Da Cunha	560,00
Correio Celte	65,00
Antônio & Mrs. Juvenal	25,00
Bernardino Pereira Ballena	54,60
Miguel Pereira Lima	212,70
R. & Ant. Raymundo & Adriano de Castro	205,00
João Ernesto	68,00
Yoaquim Coria Dias	85,80
José Gregório Jo. Nascimento	122,00
José Gregório Jo. Ferreira	176,70
Dr. Carlos Soares Jo. Nova	219,70
Antônio Francisco de Assunção	5,00
Alcides de Mattos	12,00
Antônio Francisco Bento	5,00
	188,50

Fonte: Museu Municipal de Visconde do Rio Branco - MG.

Figura 5 - Fotografia do nome de João Ernesto no Livro de Contas da Casa Teles. Número da página deteriorado.

Antônio Jo. Espírito Santo	45,00
Honorio Pereira Barroso	250,00
Cláudio Engenheiro de Souza	438,640
Dr. Gregório Mariano Pinto	100,50
Antônio Dias de Souza	219,560
Engenho Central de Agua Limpia	145,00
Justino Sousa Mendes	9,00
José Mesquita	95,360
José Angelo de Freitas	108,780
Francisco Antonio Rosa	115,080
João Ernesto	97,200
Bernardino Pereira Ballena	14,600
Miguel Jo. Duarte	26,200
Antônio Miranda	52,480
Antônio Camacho	98,840
Dias Fernandes Braga	25,200
Honorio Pereira de Andrade	185,000
Francisco Jo. Rodrigues	52,360
Yoaquim Lopes do Silva	60,000

Fonte: Museu Municipal de Visconde do Rio Branco - MG.

O profissional conhecido como Guarda-livros no século XIX e início do XX era o responsável pela contabilidade de uma empresa. Posteriormente foram se modificando gradualmente as especificidades dessa profissão e tal figura se aproximou do que seria o contador na atualidade.

É importante voltar aos relatos de José Gonçalves Sollero a respeito do Maestro. Esses relatos trazem traços de sua personalidade e descrevem a maneira como João Ernesto se relacionava com a música e as pessoas em suas atividades como regente.⁶⁸ O texto do Maestro Sollero foi escrito em Novembro de 1954 quando este contava com 72 anos. Se encontra em forma de livreto presente na Biblioteca Municipal de Ubá, com prefácio de seu filho Antonio Sollero. Conforme este último, uma entrevista concedida pelo pai ao programa da Rádio Nacional do Rio de Janeiro “Lira do Xopotó”, do radialista Paulo Roberto, motivou os registros.

Sollero narra que ao retornar a Ubá, por volta do ano de 1906, recebeu em sua casa uma comitiva dos sócios João Ernesto, Francisco Lauria, Francisco Xavier Gomes e José Lino dos Santos que o convidavam para ser sócio da banda. Ao aproximar-se das atividades da banda, narra a impressão que lhe causou a figura de João Ernesto:

Alertou-me o espírito aquela figura modesta, serena, despretensiosa de regente, humilde mesmo, mas provido de um senso artístico espontâneo, doce, que contrastava já com o estilo de suas composições, umas profundamente melódicas, outras descritivas, como a valsa de concerto “À sombra do bambusal”, que eu diria melhor, Bambual, outras arrojadas, fugindo ao comum dos estilos da época, especialmente nas músicas marciais, dobrados e marchas, em que se antecipava à época presente [...].⁶⁹

Mais adiante o Maestro Sollero comenta as habilidades musicais de seu antecessor: “Chamava-me a atenção a memória e a facilidade com que ele instrumentava uma música para a 22, sem uma partitura, sem um condutor, apenas servindo-se de sua memória retrospectiva.”⁷⁰ Instrumentar uma música significa prover a uma melodia ou peça específica com os arranjos adequados a serem executados por um grupo instrumental, no caso em questão, a formação típica das bandas no período. Quando cita a “memória retrospectiva” de João Ernesto, Sollero faz referência ao seu ouvido musical interno, isto é, a capacidade de

⁶⁸ O texto do Maestro Sollero foi escrito em Novembro de 1954 quando este contava com 72 anos. Se encontra em forma de livreto e está depositado na Biblioteca Municipal de Ubá, com prefácio de seu filho Antonio Sollero. Conforme descrito no prefácio, uma entrevista concedida pelo Maestro Sollero ao programa da Rádio Nacional do Rio de Janeiro “Lira do Xopotó”, do radialista Paulo Roberto, motivou os registros.

⁶⁹ SOLLERO, José Gonçalves OP. CIT. (Sem paginação).

⁷⁰ Idem.

pensar e estruturar melodias em sua mente, passando a transcrevê-las na forma de arranjo para várias partes.

As páginas do Maestro Sollero sobre a Banda “22 de Maio” e João Ernesto foram registradas “ao correr dos dedos sobre o teclado e depois arquivadas por anos e anos, sem qualquer revisão do autor que era também jornalista e orador”⁷¹ segundo as palavras de seu filho no prefácio. Elas são estruturadas com o apoio de algumas questões suscitadas pelo entrevistador. Quando, adiante, Sollero é questionado sobre o “espírito criador do saudoso fundador da 22 de Maio”, o maestro demonstra claramente que suas obras se prendiam mais ao estilo considerado tradicional. Diz ainda que os “músicos de banda” foram muitas vezes desconsiderados frente à emergência de gêneros populares como o samba, em que se projetaram figuras sem o talento e a capacidade dos músicos formados em bandas. Continua, dizendo que diante das inovações e da “música inexpressiva que cai no gosto do povo”, João Ernesto “não seria nunca um músico, e quando muito seria um antiquado, um retardado, um fugitivo da realidade artística contemporânea [...]”.⁷² A seguir, faz clara referência à sua predileção pelos “clássicos” e os “velhos temas inspirados nas nossas tradições e sobretudo nos nossos sentimentos pátrios, familiares e sociais”⁷³. Com isso, refere-se à música tradicional ocidental, chamada “clássica” ou “erudita”, demonstrando que as tradições musicais da “Banda 22 de Maio” de João Ernesto até os seus dias se prendiam àquelas realidades culturais.

No último tópico da entrevista Sollero é convidado a contar um pouco da história da “22 de Maio”. Além dos aspectos abordados anteriormente, são apresentados alguns trechos que se detêm mais exclusivamente sobre o seu fundador:

João Ernesto, o maior espírito musical que tenho conhecido, se vivesse em outro meio, educasse sua musicalidade, aprendesse melhor com os mestres, (que ele nunca teve...), seria um gênio a competir com os nossos melhores artistas dos sons e seria, seguramente um gênio da música brasileira. Aqui vivendo e aqui morrendo, sem o menor estímulo, sem a menor compreensão de seus patrícios, tendo aprendido apenas as primeiras letras em pobre escola primária, era um guarda-livros completo, e chegou por vezes, a ocupar a cadeira de promotoria pública nos júris aqui em Ubá, servindo ad-hoc, pela confiança que lhe tinha o juiz Câncio Prazeres, grande magistrado, hoje desembargador aposentado.⁷⁴

Neste parágrafo do trecho o autor argumenta sobre a falta de projeção de João Ernesto, que seria devida às oportunidades que jamais teve. Sollero sublinha o perfil autodidata do

⁷¹ Idem.

⁷² Idem.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Idem.

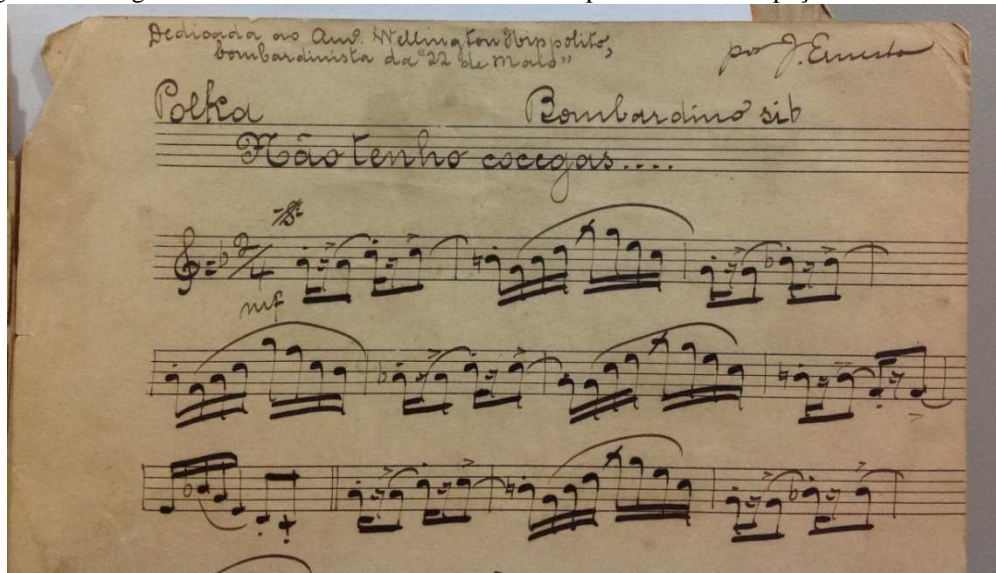
mesmo. Neste sentido, a principal questão suscitada é se a sua condição de negro ou mulato interferiu em sua trajetória profissional e artística. Apesar do respeito que obtinha nos seus círculos poderia a cor da pele tê-lo privado de maiores voos?. Outro ponto importante nesse parágrafo é a sua atividade junto à cadeira de promotoria pública nos júris da cidade, pela confiança que lhe votava o juiz Câncio Prazeres⁷⁵, informação que consta em outra das fontes.⁷⁶

Ao prosseguir Sollero sua narrativa sobre a personalidade de João Ernesto, ele coloca que:

Tanto pode a perseverança e o estudo com suas próprias luzes, com seu próprio esforço. Para cada músico que se casava, João Ernesto escrevia um dobrado ou uma marcha, e, não raro, pintava ao vivo, a alma do homenageado. Em 1908 reformávamos os estatutos da banda.⁷⁷

Como demonstra o trecho, o maestro homenageava sempre que possível os companheiros de atividade musical. Na Polca supostamente composta por João Ernesto intitulada “Não tenho Cócegas...”, é possível identificar no frontispício da *parte* do Bombardino em Si bemol, a inscrição “*Dedicada ao amigo Wellington Hippolito, bombardinista da ‘22 de Maio’*” (Figura 6).

Figura 6 - Fotografia de uma dedicatória de João Ernesto presente em uma peça musical manuscrita.



Fonte: Arquivo da Sociedade Musical “22 de Maio”.

⁷⁵ Atualmente, o magistrado citado empresta seu nome ao Fórum Desembargador Câncio Prazeres, localizado na praça São Januário, 227, centro, na cidade de Ubá.

⁷⁶ Texto impresso encontrado na sede da Sociedade Musical “22 de Maio”. Ver *Introdução. Metodologia e desenvolvimento do trabalho*.

⁷⁷ SOLLERO, José Gonçalves OP. CIT. (Sem paginação).

Ao dizer que João Ernesto “não raro pintava ao vivo a alma do homenageado” provavelmente Sollero faz referência às palavras que o regente dedicava aos homenageados na ocasião das festividades em que a banda se apresentava nos casamentos. Menos possível porém, a expressão utilizada talvez signifique que a música traduzia por si a “alma” do homenageado. E continua:

Eu era já o sub-regente da banda e por vezes tive que assumir a regência por doença de João Ernesto ou para manter a disciplina, quando o regente ficava nervoso com os músicos. Regente fraco, sem a precisão dos andamentos e desanimado: não tinha paciência para ensaiar e lutava com dificuldades por falta de prática de regência de trechos operísticos, eis que, parece, João Ernesto nunca ouvira a execução de uma ópera, nos teatros do Rio. Em 1913 agravaram-se os padecimentos de João Ernesto e ele se afastou da regência, com um compromisso sério da banda para tocar em uma grande festividade na cidade do Pomba, por ocasião do Parque Francisco Peixoto. Alguns músicos, com autorização da diretoria e a pedido de João Ernesto, foram buscar-me em Rodeiro, onde então eu residia, para reger a banda naquela festividade, com a presença de mais três bandas de música de municípios vizinhos. Ali realizamos um programa magnífico e ficamos sozinhos no campo. E jamais voltou João Ernesto à regência da banda. O estado do companheiro e mestre se agravava dia a dia, jamais porém, lhe faltava a assistência da 22 de Maio e seus amigos. O ano de 1914 corria entre esperanças nossas e de sua desolada família no sentido de vê-lo um dia voltar a sua atividade profissional, mas tudo em vão: o organismo combalido não reagia aos variados recursos que a ciência e a dedicação lhe podiam proporcionar. [...] Em 5 de outubro de 1914 falecia João Ernesto. Frente a seus restos mortuários, a diretoria reuniu-se extraordinariamente e cometeu-me a incumbência de continuar a trajetória de João Ernesto, na regência da 22 de Maio, e ali mesmo jurei que jamais abandonaria a sociedade e tenho cumprido minha palavra ao morto e à 22 de Maio, não com o esplendor que lhe dera seu primeiro e saudoso primeiro regente, mas com as forças que Deus tem dado a mim, no desempenho de tão árdua missão.⁷⁸

O maestro Sollero enfatiza as dificuldades de seu antecessor na regência de trechos operísticos, por exemplo, e relata que provavelmente nunca “ouvira a execução de uma ópera, nos teatros do Rio”. É interessante contrastar esse aspecto da narrativa com os inúmeros outros em que o autor dos relatos enaltece a figura do mesmo. Talvez João Ernesto, acostumado aos estilos tradicionais de banda, como marchas, dobrados e polcas não detinha experiência no campo das adaptações de peças orquestrais e operísticas. Outra possibilidade é que já estivesse acometido por problemas diversos que lhe impediram a plena execução de suas tarefas. Nesse sentido o texto, em seguida, faz referência à deterioração da saúde de João Ernesto a partir de 1913, o que culminou com a sua morte no ano seguinte, no dia 5 de outubro. É desconhecida a moléstia de que padeceu o maestro e o levou à morte.

⁷⁸ Idem.

Pelas deliberações de João Ernesto e da diretoria, em 1908 José Sollero já era o segundo regente e a partir da ausência do primeiro por motivo de sua doença, este passava a assumir a regência até fazê-lo definitivamente com a morte do companheiro.

Como regente da banda “22 de Maio” o Maestro João Ernesto era responsável pela transcrição das peças a serem executadas pelo grupo. No desempenho desta tarefa também compunha e em meio ao repertório da banda, onde constavam as tradicionais marchas, dobrados, polcas, schottisches, valsas e mazurcas, destacavam-se as suas composições⁷⁹. É possível constatar que essa prática conferia ao grupo musical um repertório personalizado, onde possivelmente algumas das peças, compostas diante de situações específicas, guardavam grande apelo emocional por parte do grupo. Neste sentido, os títulos de algumas das peças supostamente compostas por João Ernesto sugerem traços de sua personalidade, da sua relação com a “22 de Maio” e de sua vivência na cidade. A marcha “*13 de Maio*” (1906), por exemplo, faz clara referência à data da Abolição da Escravatura, sugerindo uma homenagem do músico a uma data marcante e que dizia respeito às suas origens. A polca “*Opinião do Crioulo*” (1907) faz também alusão à condição de negritude e de forma quase irônica, pode referir-se à voz do negro, muitas vezes silenciada na sociedade do período. De outra forma, o título “*A Vida de Pobre*”, um *capriccio* de 1906, sugere também as condições dos menos favorecidos. De uma certa maneira, os títulos sinalizam uma forma original de fazer protesto ao preconceito racial e social, típico nesses tempos, e as condições desfavoráveis daqueles que não dispunham de poder e prestígio.

Outros títulos parecem referir-se à atuação do grupo no meio musical e indicam uma homenagem às bandas e aos artistas, como por exemplo, “*Recreio dos Artistas*” (1907), “*Arrulhos da 22 de Maio*” (1900) e “*22 de Maio*” (sem data). Algumas das peças, como a marcha “*Fraternidade Ubaense*”, composta em 1902, refletem, talvez, o ideário progressista do período. Por último, merece ainda ser citado um dobrado intitulado “*Theodolindo*” de 1908, que como mera hipótese, pode se tratar de uma homenagem a Theodolindo José Soares, músico da Philarmônica Carlos Gomes de Rio Branco, com a qual a banda 22 de Maio matinha relações de amizade.

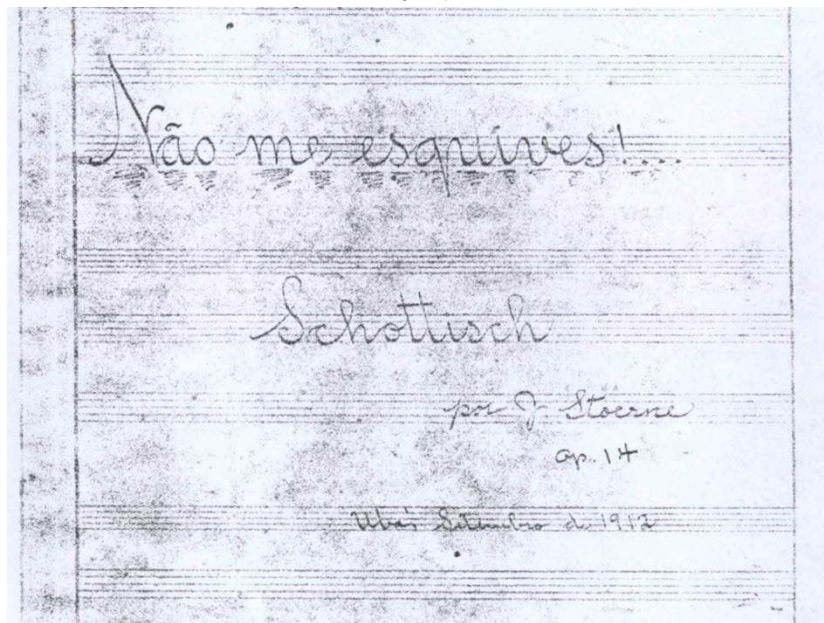
Um fato importante no contexto da produção musical e da atuação do maestro João Ernesto é o uso que este fazia do pseudônimo *J. Stoerne*. Junto às partituras assinadas pelo maestro algumas peças trazem o nome, que à primeira vista parece ser de compositor estrangeiro, como vários outros que constam no material. Em análise mais atenta, porém, e

⁷⁹ Os papeis de música assinados pelo maestro permaneceram na sede da Sociedade Musical “22 de Maio” até o ano de 2015, quando foram encaminhados para o Arquivo Histórico Municipal de Ubá.

considerando a caligrafia idêntica, foi possível constatar o uso do pseudônimo, sendo *J* de *João* e *Stoerne* o nome *Ernesto* a começar pela letra *S* e voltando às letras iniciais. São peças em que consta o uso do pseudônimo como compositor : “*Eclipse do Amor*” (Schottisch, sem data), “*Guiomar*” (Marcha, sem data) e *Vitória dos Perseguidos* (Marcha, 1914).

No entanto, a peça que mais chama a atenção no contexto não foi encontrada em meio aos arquivos de partituras da “Sociedade Musical 22 de Maio”. “*Não me esquives!...*”, Schottisch composto em setembro de 1912, que está disponível no site do Instituto Casa do Choro do Rio de Janeiro⁸⁰ e foi encontrada na busca pelo nome *J. Stoerne* na internet. A peça, escrita para Piano e Flauta, em duas páginas, traz na capa a identificação Opus 14 e a cidade de Ubá como local de composição (Figura 7).

Figura 7 - Fotografia da folha de rosto da peça "Não me esquives" composta por J. Stoerne (João Ernesto) em 1912.



Fonte: Site do Instituto Casa do Choro – Rio de Janeiro.

O fato desta composição de João Ernesto constar nos arquivos de uma instituição localizada no Rio de Janeiro demonstra uma projeção até então não considerada para o músico. E o mais importante a ser considerado é o fato de essa projeção poder ser creditada ao compositor pelo seu pseudônimo. O nome João Ernesto, por exemplo, não consta entre os compositores presentes no acervo digital disponibilizado pelo mesmo site.

⁸⁰ Disponível em http://casadochoro.com.br/acervo/files/uploads/scores/score_6020.pdf. Acesso em maio de 2015.

Em relação ao uso de um pseudônimo por parte de João Ernesto, várias hipóteses podem ser apontadas. Talvez fosse um mecanismo utilizado pelo músico a fim de que as peças fossem consideradas pelos músicos locais sem que fossem relacionadas ao autor, garantindo isenção por parte dos apreciadores. Outro ponto, é que diante de uma possível projeção, um nome de conotações estrangeiras, como parece soar *Stoerne*, seria tomado com maior interesse por parte de músicos de várias localidades. Mais uma vez a questão das origens do maestro parece influenciar sua prática profissional, quando pretende se inserir utilizando-se desse mecanismo.

Na cidade de Ubá o nome do Maestro é associado também a dois movimentos que merecem ser considerados: o Esperantismo⁸¹ e o Espiritismo⁸².

A história do Espiritismo no Brasil remonta ao final do século XIX, época em que viveu João Ernesto, quando surgiram as primeiras tentativas de unificar o movimento em âmbito nacional, o que culminou no surgimento da Federação Espírita Brasileira (FEB) em 1884⁸³. Entre os antecedentes desse movimento estão os estudiosos do “fluido vital” e os cultores da homeopatia.

Laura Cánepa, citando Bernardo Lewgoy, acena para o fato de que o espiritismo mantém uma ampla produção literária religiosa, e se enraíza em aspectos fundamentais da

⁸¹ O Esperanto é uma língua artificial considerada a mais falada no mundo. O site da Liga Brasileira de Esperanto informa que seu lançamento se deu em 1887 pelo médico polonês Ludwik Lejzer Zamenhof (ou Lázaro Luís Zamenhof) com a publicação de “Unua Libro de la Lingvo Internacia”. O seu objetivo era de “facilitar a comunicação entre os povos de diferentes países e culturas” através de uma língua internacional neutra, que funcionaria como uma segunda língua para as diversas nacionalidades e garantiria também a sobrevivência das línguas minoritárias. A língua é estruturada em um sistema de regras fixas, que lhe garante simplicidade e regularidade. Zamenhof, ao elaborar o Esperanto, priorizou a facilidade de seu aprendizado e sua neutralidade cultural, fatores preponderantes para aqueles que defendem sua utilização. Nesse aspecto, o fato de poucas línguas dominarem o cenário internacional acaba por ocasionar o predomínio de certas culturas, onde, então, o Esperanto seria uma solução democrática para a questão da comunicação no âmbito global. Por essas razões ele obteve e ainda obtém grande projeção, chegando os falantes do idioma na escala dos milhões, em todos os continentes. Com o tempo, uma cultura própria foi sendo criada em torno da comunidade de falantes da língua, que atualmente estão presentes em mais de 120 países. Disponível em <http://esperanto.org.br/info/index.php/18-disvastigado/5-o-que-esperanto>. Acesso em Maio de 2015.

⁸² O Espiritismo é uma religião que se baseia na imortalidade da alma e na sua sobrevivência à morte do corpo, além de considerar possível a comunicação dos “espíritos” dos que já viveram com os homens, através dos médiuns, pessoas capacitadas para tal fim. Allan Kardec, pseudônimo utilizado pelo pedagogo francês Hippolyte Léon Denizard Rivail, a partir de observações feitas quando do surgimento das chamadas “mesas girantes” no século XIX, formulou a doutrina que mais tarde apresentou sob o nome de Espiritismo, em “O Livro dos Espíritos” (1857). Kardec, ao observar os fenômenos nos quais forças ocultas moviam objetos e respondiam a perguntas por meio de pancadas (tiptologia), concluiu por meio das respostas obtidas, tratar-se de seres inteligentes os agentes de tal fenômeno. Com o aprofundamento das investigações – que Kardec realizou no contato com médiuns de diversos países – o professor renomado e discípulo de Pestalozzi, codificou o corpo filosófico da doutrina, que segundo seus fundamentos possui o tríplice aspecto de ciência, filosofia e religião. QUINTELLA, Mauro. Kardec e o espiritismo no Brasil. Disponível em: http://www.espiritualidades.com.br/Artigos/Q_autores/QUINTELLA_Mauro_tit_Historia_do_Espiritismo_no_Brasil.pdf. Acesso em Junho de 2015.

⁸³ Idem.

cultura ocidental moderna como o “racionalismo iluminista, o cientificismo e o gênero romance”.⁸⁴ No Brasil, encontrou também grande aceitação frente às correntes religiosas de ascendência afro-brasileira, sobretudo no que concerne à prática da *mediunidade* e nas concepções formuladas em relação ao mundo extra-físico. Ao acenar para a forma com que se deu a difusão do Espiritismo no Brasil, sugere-se que João Ernesto tenha tido acesso ao mesmo através da literatura já traduzida das obras de Kardec e dos periódicos e livros nacionais que começavam a circular no país, como “*O Reformador*”, jornal espírita fundado em 1883⁸⁵.

É importante considerar também as perseguições sofridas pelo Espiritismo no final do XIX e início do XX, o que mostra o caráter de resistência que tomou a defesa de seus pressupostos, frente à imposição religiosa que se verificava. O Código Penal da República, promulgado em 1890, associava o Espiritismo a rituais de magia e adivinhação, conforme verificamos no Artigo 157: "É crime praticar o Espiritismo, a magia e seus sortilégios, usar de talismãs e cartomancia (...), inculcar curas de moléstias (...) e subjugar a credulidade pública. Pena: prisão celular de 1 a 6 meses e multa de 100 a 500 \$"⁸⁶. Como consequência, assistiu-se a uma ampla perseguição aos espíritas, quando policiais foram autorizados a invadir os estabelecimentos onde as reuniões estivessem sendo realizadas para coibir os opositores. Em 1891 várias pessoas haviam sido presas no Rio de Janeiro em função destas deliberações e muitos “centros espíritas” encerraram suas atividades temporariamente a fim de não incorrerem nas penas da lei.

Não obstante os fatos acima mencionados, o ideário espírita se ampliou e o movimento ganhou projeção na primeira metade do século XX. Com a implantação do Estado Novo em 1937 aumentou a perseguição aos espíritas. A reforma no Código Penal de 1940 deixou de criminalizar explicitamente o Espiritismo, mas somente com o fim do Estado Novo e a Constituição Brasileira de 1946 é que a liberdade religiosa foi amplamente garantida no país. Estes fatos merecem ser citados a fim de ilustrar o perfil dos que, como João Ernesto, se dedicaram a esse segmento religioso antes dele ser considerado uma atividade legal como nos dias atuais. O Brasil, na atualidade, é considerado o país onde existe a maior população de pessoas que têm no Espiritismo sua religião declarada.

⁸⁴ LEWGOY, B. Os espíritas e as letras: um estudo antropológico sobre cultura escrita e oralidade no espiritismo kardecista. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. P.12. Apud CÁNEPA, Laura. Notas para pensar a onda dos filmes espíritas no Brasil. Disponível em [file:///C:/Users/ROSANGELA/Downloads/58931-75701-1-SM%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/ROSANGELA/Downloads/58931-75701-1-SM%20(1).pdf). P. 3. Acesso em Junho de 2015.

⁸⁵ Disponível em <http://www.febnet.org.br/blog/geral/conheca-a-feb/revista-reformador/>. Acesso em Junho de 2015.

⁸⁶ QUINTELLA, Mauro. Op. Cit., P.3.

O que motiva a relacionar os dois temas em questão – Espiritismo e Esperanto⁸⁷ – a João Ernesto é o fato de que duas entidades vinculadas a esses movimentos na cidade de Ubá o homenageiam com os seus nomes. São elas o *Centro Espírita João Ernesto*, localizado à rua Santo Antônio, nº 486, no Centro de Ubá e o *Esperanto Klubo João Ernesto*⁸⁸. Além disso, consta também que João Ernesto foi o grande incentivador e iniciador de Ismael Gomes Braga no conhecimento da língua internacional e também da doutrina de Kardec, conforme narra a biografia deste último na página referente aos “Filhos Ilustres” da cidade de Ubá, constante no site da Prefeitura Municipal desta cidade⁸⁹. Ismael Gomes Braga se tornou conhecido dicionarista, esperantista e espírita, adquirindo renome internacional na divulgação do Esperanto e chegando a atuar junto à Federação Espírita Brasileira. Era fluente em vários idiomas, tendo publicado vários livros e métodos dedicados ao aprendizado do Esperanto ao longo de sua vida.

O movimento das bandas de música do século XIX tem em João Ernesto um representante dos maestros do interior mineiro, sobretudo da Zona da Mata Mineira. A cidade de Ubá, incluída no contexto das que tiveram grande crescimento econômico no período áureo do café na região, têm nas bandas de música um dos principais entretenimentos urbanos do período. Dentre as sonoridades que marcam festividades, ritos religiosos e de passagem, comemorações e atos cívicos diversos, a música das bandas tem grande relevância. Desse modo a música de João Ernesto traz, simbolicamente, um pouco das paisagens sonoras da cidade de Ubá, no final do século XIX e início do XX. Acessando os materiais que trazem o registro das peças transcritas ou compostas pelo maestro, é possível vislumbrar um pouco da arte musical praticada e ouvida por grande número de pessoas no período.

A prática da composição por parte de um maestro local mostra ainda a possibilidade de que muitos maestros de bandas do interior no período compusessem para seus próprios grupos. Numa época em que o acesso a volumes musicais impressos não se realizava tão facilmente, a composição talvez se tratasse de uma forma de suprir a demanda local por

⁸⁷ É importante ressaltar que a difusão do Esperanto no Brasil foi e é estimulada pelos adeptos do Espiritismo. No site da Federação Espírita Brasileira, principal entidade representativa do Espiritismo no Brasil, existe um espaço dedicado especialmente ao Esperanto, com obras traduzidas e outras referências. O site informa que “o Movimento Espírita Brasileiro, desde 1909, vem prestigiando o Esperanto e seus ideais com o promover seu estudo, divulgação e utilização”. Uma hipótese surgida aqui, é de que João Ernesto, ao travar contato com os meios sociais nos quais as ideias espíritas obtinham aceitação, provavelmente conheceu também ali o Esperanto. Site da FEB. Disponível em <http://www.febnet.org.br/blog/geral/estudos/introducao-3/>. Acesso em 4 de junho.

⁸⁸ Este centro dedicado ao ensino do Esperanto foi fundado e mantido por Waner Marliere Arruda, que faleceu em 2014 e que ministrou cursos gratuitos para o aprendizado da língua durante muitos anos.

⁸⁹ Site da Prefeitura de Ubá. Acesso em 4 de junho.

música escrita, o que impulsionaria a prática criativa de músicos como João Ernesto por exemplo.

A banda de música de forma geral, no entanto, guarda relação com tradições musicais que se perdem no tempo, geralmente ligadas à música praticada ao ar livre e de forma itinerante nos espaços urbanos. Desse modo, para entender o que representaram bandas de música, como a “22 de Maio” em Ubá, necessário se faz percorrer a trajetória desses grupos, na busca de suas origens.

2.1. Os vestígios atuais das paisagens sonoras do maestro João Ernesto

No início de 2014 foi inaugurado o Edifício Maestro João Ernesto, localizado à Avenida Raul Soares, 96, Centro da cidade de Ubá. A casa que existia ali anteriormente, à qual se atribui ter sido moradia do maestro, foi demolida com autorização da Divisão de Urbanismo da Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação da Prefeitura Municipal de Ubá. Mediante acordo entre as partes, o Conselho do Patrimônio Cultural de Ubá autorizou a demolição da antiga casa, considerando “a maior importância histórica que arquitetônica do imóvel em questão”⁹⁰. Em contrapartida, para a preservação da memória do Maestro João Ernesto, fizeram as seguintes sugestões, como consta no alvará de demolição:

- 1 – Recorte da fachada onde se localizam os detalhes centrais (ano, lira, iniciais) com sua fixação em local a ser definido com concordância da arquitetura do CPC;
- 2 – Confecção e fixação de uma placa biográfica contendo informações sobre a vida e obra do Maestro João Ernesto, ficando a mesma visível aos transeuntes;
- 3 – Confecção de uma estátua, em material a ser definido e tamanho mais real do possível, do Maestro João Ernesto, para também ser fixada junto aos dois itens anteriores;
- 4 – Dar ao novo edifício o nome do Maestro.⁹¹

Diante do acordo, ao lado direito do edifício, que possui calçada ampla, junto à parede, estão fixados os elementos previstos no alvará e a estátua. Esta última traz a representação do Maestro idealizada pelo artista Wellington Fernandez, retratando um homem de baixa estatura, trajando terno e chapéu.

No dia 24 de Maio de 2015 foram realizadas comemorações pelos 117 anos de existência da “Banda 22 de Maio”. Uma “*Alvorada*” foi realizada pela banda, ao sair às 4

⁹⁰ Estado de Minas Gerais. Prefeitura Municipal de Ubá. Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação. Divisão de Urbanismo. Alvará de demolição. Alvará 143. Data 30/09/09.

⁹¹ Idem.

horas e 30 minutos de sua sede, marchando pelas ruas da cidade, algo já tradicional para esta agremiação musical e que atrai grande público, sobretudo no Carnaval. Uma missa em ação de graças pelos anos de existência da banda, seus participantes e todos os seus maestros falecidos foi realizada na Igreja Matriz de São Januário às 9 horas. Logo após, uma solenidade reuniu o público em frente ao edifício em questão, com apresentação da banda e presença dos representantes do Centro Espírita João Ernesto e do Esperanto Klubo João Ernesto. Autoridades, e personalidades políticas também compareceram ao ato cívico, como o Secretário de cultura Marino Azevedo. Deu-se a inauguração formal da estátua, com ampla cobertura pela imprensa local. Para finalizar as atividades desse dia comemorativo, uma partida de futebol foi realizada pelos jovens músicos da banda em uma quadra esportiva local.

Figura 8 - Fotografia da antiga casa (posteriormente demolida) onde residiu João Ernesto.



Fonte: Arquivo Histórico de Ubá – MG.

Figura 9 - Saguão de entrada do Edifício Maestro João Ernesto, construído no local de sua antiga residência.



Fonte: Site da prefeitura municipal de Ubá.⁹²

Esses eventos demonstram que, apesar dos anos transcorridos, os continuadores da instituição musical permanecem mantendo vivas as tradições musicais. Nesse ambiente, proporcionado pela experiência bandística, muitos jovens têm oportunidade de estudar música gratuitamente e participar de atividades enriquecedoras. As palavras do Senhor Sebastião Valoz David, dirigente emérito da banda, na solenidade de aniversário a banda “22 de Maio”, discorrem sobre esse ponto em fundamental. Neste evento, ele afirmou que, apesar das dificuldades encontradas, durante todos esses anos a banda vem sendo mantida pela boa vontade gratuita de seus continuadores. O Policial Militar Marcelo Marçal, por exemplo, ocupa atualmente a função de regente, motivado apenas pela experiência gratificante. O Sr. Valoz, como é conhecido, enfatizou o fato de que a banda tem servido de instrumento à melhoria social e cultural de crianças e jovens, que têm na mesma uma alavanca capaz de impulsionar-lhes a um futuro melhor, distante dos caminhos degeneradores em que muitos caem inadvertidamente.⁹³

Frente à verticalização do centro urbano da cidade de Ubá, elementos como a estátua do Maestro João Ernesto prevalecem como marcos do movimento musical deste músico e da banda “22 de Maio” em sua época. Além do edifício “Maestro João Ernesto”, a sede da

⁹² Disponível em: http://uba.mg.gov.br/Materia_especifica/59979/Conselho-do-Patrimonio-resgata-memoria-unindo-o-historico-e-o-moderno- Acesso em 19 de janeiro de 2016.

⁹³ BARROS, Levindo. Banda 22 de Maio comemora 117 anos em Ubá. Ubá Digital. <http://ubadigital.com.br/banda-22-de-maio-comemora-117-anos-em-uba/>. Acesso em janeiro de 2016.

Sociedade Musical “22 de Maio” também se configura como um elemento urbano que traz as características de sua contribuição para a prática musical local.

Capítulo 3

A banda de música e suas origens

A Banda “22 de Maio” criada por João Ernesto e a música do maestro em si, se inserem num contexto de práticas musicais que se perde no tempo. A música das bandas em geral, é tipicamente urbana, itinerante e praticada ao ar livre. Têm acesso a ela todas as camadas sociais, e não raro suas atividades se ligam aos costumes da vida religiosa.

A palavra “banda” na atualidade faz referência a conjuntos musicais os mais diversos, e frequentemente é acompanhada de um segundo termo que explicita o tipo de música a que se está referindo, como quando dizemos “banda de rock”, “banda marcial”, ou “banda sinfônica”. A fim, no entanto, de delinear o tema de interesse, que trata das bandas das agremiações civis, constituídas basicamente de instrumentos de sopro e percussão, necessário se faz buscar seus antecedentes.

O dicionário Grove de Música define “Banda” como um “conjunto instrumental”, e aponta para os diversos tipos de conjuntos musicais aos quais o termo pode se referir⁹⁴. Conforme os instrumentos empregados, poderá tratar-se de “banda de metais”, “de trompas”, ou ainda “banda militar” ou “civil” conforme a finalidade a que se preste.

Fernando Pereira Binder faz referência ao Dicionário Musical *New Grove II*, dizendo que este apresenta como critério para classificação das bandas os quesitos: função, formação e estilo (gênero musical)⁹⁵. No entanto, aponta para o fato de que na historiografia musical brasileira predominou uma classificação dualista que considerava as bandas simplesmente como civis ou militares. A abordagem puramente funcionalista, conforme Binder, por vezes ignorou outros aspectos históricos e sociológicos das práticas musicais. A falta de critério nesse sentido prejudica a pesquisa musicológica, por não permitir entrever os diversos tipos de grupos aos quais essa classificação pode ser considerada arbitrária. Nas suas palavras, “é comum colocar-se sob um mesmo ‘guarda-chuva’ desde conjuntos de chameleiros setecentistas até bandas militares republicanas”⁹⁶. Outro fato, que Binder aponta como essencial na pesquisa do tema, é considerar a diferença dos instrumentos atuais em relação àqueles utilizados no passado, não incorrendo no erro de modernizar sua nomenclatura

⁹⁴ SADIE, Stanley. Dicionário Grove de música. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. P.71

⁹⁵ BINDER, Fernando Pereira. Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006. P.14.

⁹⁶ Idem.

indevidamente. Deve-se também considerar os significados históricos e organológicos dos instrumentos musicais.⁹⁷

A palavra “banda” provavelmente “tem origem no latim medieval *bandum* (“estandarte”), a bandeira sob a qual marchavam os soldados”⁹⁸. O radical, *band*, presente nas palavras *banda*, *bando* e *bandeira*, remete ao surgimento dos primeiros grupos de instrumentistas que andavam em bandos, ou pertenciam a algum seguimento militar e que carregavam o estandarte que lhes representava. Vários autores apontam para a relação entre essas primeiras formações instrumentais e as atividades de guerra⁹⁹.

O desenvolvimento da música praticada ao ar livre, observada a partir da antiguidade clássica, guarda relação com o surgimento dos instrumentos de maior projeção sonora, notadamente os de sopro e percussão. Roland de Candé, ao relatar o desenvolvimento dos instrumentos de sopro, discorre sobre sua permanência frente às atividades militares. Citando os instrumentos musicais da civilização greco-latina, por exemplo, descreve o *Salpinge* (latim: *tuba*) e o *Keras* (latim: *cornu* ou *buccina*) de uso tradicionalmente militar. Ao relacionar os instrumentos na idade média, cita as trompas e trombetas, como “instrumentos guerreiros”¹⁰⁰. Cita ainda o *olifante*, espécie de trompa fabricada numa presa de elefante, e de diversos instrumentos cônicos de chifres de animais ou madeira utilizados pela nobreza guerreira, e em certos momentos pela cavalaria. Ao descrever o processo de desenvolvimento dos instrumentos musicais e sua divisão em famílias, cita os antecessores dos atuais instrumentos de palhetas, na época medieval, como as charamelas e as bombardas¹⁰¹. Descreve também os instrumentos de percussão, como os tambores de dois couros que apareceram na Europa nos séculos XII e XIII e que serviam de acompanhamento aos instrumentos de sopro.

A maioria dos instrumentos de sopro utilizados na Idade Média foram aperfeiçoados e adaptados conforme as exigências no período da Renascença, quando as famílias de instrumentos já se delineavam¹⁰². A partir do século XV, as charamelas, dulcinas e bombardas passam a ser chamados de Oboés (*haut-bois*), e progressivamente são utilizadas nas atividades musicais ao ar livre. As trombetas, antes circunscritas aos usos militares, passam a desempenhar outros papéis, associadas aos momentos festivos, de música sacra e profana. Candé aponta para os dois tipos de trombetas do período: a pequena *tromba* (*trombetta*), mais

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ SADIE, Stanley. Op. Cit., P.71.

⁹⁹ BRUM, Oscar da Silveira. *Conhecendo a Banda de Música*. Rio de Janeiro: Ricordi Brasileira, 1980. P.9.

¹⁰⁰ CANDE, Roland de. *História Universal da Música*. Trad. de Eduardo Brandão. 2 vol. São Paulo: Martins Fontes, 2000. P.231.

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Ibidem. P.408 e 409.

tarde chamada de “trompete” e a grande tromba (trombona), conhecida posteriormente como “trombone”.¹⁰³ A partir do século XVI esses instrumentos se modificam e tendem a aproximar-se cada vez mais dos atuais de mesmo nome.

Na emancipação da música instrumental, na Renascença, os instrumentos de sopro são utilizados em conjunto com os de cordas, como alaúdes e violas, conforme demonstra a iconografia do período. Contudo, o conceito de orquestra, como entendemos atualmente, com formações instrumentais fixas de modo a proporcionar equilíbrio sonoro específico ainda não havia se desenvolvido. Candé distingue, no entanto, na corte de Francisco I¹⁰⁴, dois grupos musicais distintos: a dos instrumentos “baixos”(de menor volume sonoro) que constituíam a “música de câmara”, destinada aos ambientes internos, e a música de estrebria, que comportava os instrumentos “altos” (de maior volume sonoro), destinada às festas ao ar livre¹⁰⁵.

Polk, citado por Fernando Pereira Binder, nos informa que “na Europa, a banda de sopros e percussão é descendente dos grupos ‘autos’ ou ‘fortes’ do período medieval, [...] e que geralmente se apresentavam ao ar livre”¹⁰⁶. Nessa medida, a banda possuía forte apelo popular, enquanto que a orquestra é descendente dos instrumentos “baixos” e “suaves”, (instrumentos de corda e alguns instrumentos de sopro), sendo destinada aos ambientes fechados, associada com os atos religiosos e a nobreza.

Conforme aponta Binder, foi no reinado de Luis XIV (1638-1715), que surgiram os modelos de banda, cuja formação instrumental influenciou formações semelhantes em boa parte da Europa posteriormente¹⁰⁷. Os instrumentos da família dos oboés passaram a substituir as antigas charamelas do modelo alemão. A formação conhecida como *Alta Capelle* ou *Alta Musique*, composta por duas charamelas soprano e uma tenor, baixão e tambores se popularizou entre os séculos XIV e XVI na Europa. A banda de oboés, implementada por Batispte Lully na corte real francesa possuía três oboés, baixão ou fagote e tambor¹⁰⁸.

Entre 1743 e 1762, a banda de oboés viria a se transformar no conjunto conhecido por *harmoniemusik*, ou banda de harmonia conforme denominado por Binder. Esse conjunto era composto basicamente por “pares de oboés, trompas e fagotes; pares de clarinetes, trompas e fagotes; pares de oboés, clarinetes, trompas e fagotes”¹⁰⁹. O conjunto da corte vienense do

¹⁰³ Ibidem. P.408.

¹⁰⁴ Rei de França (1515 a 1547).

¹⁰⁵ CANDE, Roland de. Op.cit., 409, 410.

¹⁰⁶ BINDER, Fernando Pereira. Op. Cit., P.13.

¹⁰⁷ Ibidem. P.15

¹⁰⁸ Ibidem. P. 16.

¹⁰⁹ Ibidem. P. 16.

imperador José I, sob este formato, iniciada em 1782, serviu de modelo às bandas de harmonia que se disseminaram por toda a aristocracia europeia.¹¹⁰ Os divertimentos e serenatas para instrumentos de sopro de Wolfgang Amadeus Mozart, são exemplo de peças escritas para este formato¹¹¹.

Outro ponto que merece ser lembrado, é que no final do XVII, os músicos participantes das bandas de oboés ou de harmonia, executavam músicas de caráter militar ou em festividades diversas ao ar livre, mas também eram requisitados pelas orquestras e os grupos musicais de câmara¹¹². Essa dupla função exercida pelos músicos no período assinala as conexões existentes entre a música que se desenvolveu voltada para a orquestra e aquela vinculada às práticas das bandas

No século XVIII, sob influência dos grupos musicais da Turquia, as bandas de harmonia tiveram o acréscimo de instrumentos de percussão como bumbos, tamborim, pratos e triângulo.¹¹³ Com a introdução destes instrumentos, um maior número de clarinetes passou a ser utilizado, além de flautins, requintas e trombones. Binder anota que este tipo de formação ficou conhecida como banda militar, devido ao fato de que as bandas militares muito contribuíram para a padronização desses grupos musicais. Também chamada de banda mista, quando se fazia referência aos instrumentos da família das madeiras, metais e percussão.

No século XIX, as bandas viriam a promover novas melhorias, quando da introdução dos instrumentos de válvula desenvolvidos por Adolph Sax. Sobretudo na Inglaterra, viu-se uma enorme popularização das chamadas *Brass Bands*. Conforme narra Trevor Herbert, quando a rainha Vitória ascendeu ao trono, em 1837, o termo “brass band” significava um conjunto de instrumentos de sopro variados, no qual eram proeminentes os de metal, mas ao final do século o termo já havia adquirido um sentido mais preciso, próximo ao atual. Nesse período devido ao fato de as competições não permitirem instrumentos de percussão, esses não eram geralmente utilizados e nem eram correntes em publicações para o gênero. Segundo Herbert, uma publicação da imprensa popular ocorrida após a competição nacional de Brass Bands em 1900 cita a existência de aproximadamente 40 mil grupos como este. Conforme a estatística, o número de pessoas participantes desses grupos seria de aproximadamente 800 mil ao final do século¹¹⁴.

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ Ibidem. P.17.

¹¹² Ibidem. P.16.

¹¹³ Ibidem. P. 17.

¹¹⁴ HERBERT, Trevor. Victorian Brass Bands: the establishment of a 'working class musical tradition'. Historic Brass Society Journal. Disponível em:

Esse movimento musical surgiu nas classes operárias e foi estimulado e apoiado pela classe média e alta da sociedade, que via neste entretenimento uma fonte de vivências saudáveis e de continuidade das boas tradições. Herbert assinala que foi a classe média, nesse contexto, que “forneceu os instrumentos, o repertório, o encorajamento moral e outras facilidades, que deram ao movimento musical das Brass Bands seu ímpeto”.¹¹⁵

O autor cita o ano de 1844 como marcante no desenvolvimento do movimento na Inglaterra. Foi o ano em que uma família de músicos conseguiu a franquia dos instrumentos de válvula desenvolvidos por Adolphe Sax. Esses instrumentos, mais fáceis de serem tocados, rapidamente se popularizaram. A posição econômica favorável do período e a produção em série de instrumentos também facilitou o processo. Muitos empresários e industriais proeminentes incentivavam a formação destes conjuntos musicais, patrocinando as atividades, ou apoiando com doação de instrumentos, uniformes, e lugares para ensaio.

Para entender melhor a trajetória dos grupos musicais que deram origem às bandas no Brasil, é necessário buscar seus antecedentes nas práticas musicais portuguesas. Vicente Salles e Fernando Binder apontam para esse caminho, ao mostrar que, assim como no estudo da música religiosa, a investigação em torno das bandas de música no Brasil nos séculos XVIII e XIX, necessita acompanhar as tradições lusitanas.

Como afirma o autor, as bandas de música setecentistas em Portugal, percorreram “um caminho semelhante ao verificado em outras partes da Europa, das bandas de Oboés para as de bandas de harmonia e para a banda mista.”¹¹⁶ A Charamela Real, foi uma instituição musical portuguesa que atuou de 1454 até a segunda metade do século XIX, possuindo um conjunto de trompetistas da corte e uma banda de música. Binder aponta para o fato de que a bibliografia que tratou os conjuntos musicais do período não se preocupou em distinguir “banda marcial” e “banda de música”. Genericamente, o termo “Charamela” poderia referir-se a qualquer um destes conjuntos¹¹⁷, e mesmo com a substituição das charamelas em favor dos oboés, essa palavra continuou a ser utilizada na definição do grupo. Cabe ressaltar que as bandas de oboé da Armada Real da marinha de guerra portuguesa em 1740, eram também denominadas “charamelas”.

www.historicbrass.org/portals/0/documents/journal/1992/hbsj_1992_jl01_001_herbert.pdf P. 1. Acesso em 18/02/2015.

¹¹⁵ Idem. P. 1. “It was the middle classes who provided the instruments, the repertory, the moral encouragement, and other facilities that gave the brass band movement its momentum.” (Tradução livre).

¹¹⁶ BINDER, Fernando Pereira. Bandas de Música no Brasil: revisão de conceitos a partir de formações instrumentais entre 1793-1826. In: CASTAGNA, Paulo (org.). Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 22 a 25 de julho de 2004. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. P. 291.

¹¹⁷ Ibidem. P. 280 e 281.

Com a chegada do Marquês de Pombal ao poder, em 1750, quando Dom José I assume o trono português, as modificações sociais implementadas alcançam também o plano da música. Verifica-se no período a ascensão da música instrumental, incentivada como entretenimento importante para as elites burguesas e a aristocracia. Neste cenário, as bandas militares alcançam grande desenvolvimento. Binder interroga-se sobre as causas da importância obtida por essas formações musicais militares frente à alta burguesia e sua valorização diante de um equipamento militar precário. Segundo ele, o principal fator que explicaria essa discrepância, era a constituição social do exército, e as funções exercidas pelas bandas. Os oficiais dos altos postos militares, geralmente indicados entre a “alta nobreza”, incentivavam essas práticas e lhe garantiam a continuidade, como acontecia em várias partes da Europa.¹¹⁸

O modelo das bandas de harmonia (*harmoniemusik*), como propõe Binder, ao final do século XVIII já estava totalmente integrado no exército português. Neste período o termo charamela caíria em desuso, sendo substituído pela palavra “música”, que provavelmente antecedeu o termo “banda”. Ele mostra uma gravura de 1793, em posse do Arquivo Histórico Militar português, com os dizeres “Muzica do 1º Regimento da Armada Real 1793” que retrata um grupo de músicos do regimento em questão. No contexto, e em outros apresentados pelo autor, a palavra música faz referência ao grupo, e não à arte. O decreto de 20 de agosto de 1802, segundo o autor, é o mais antigo documento conhecido, em que o instrumental das bandas portuguesas é prescrito, concluindo o processo de inserção das bandas (*musicas*) no exército português.

3.1. As tradições musicais brasileiras e a banda de música

O marco fundamental no estudo das bandas de música brasileiras é a transferência da corte portuguesa para o Brasil em 1808, um momento a partir do qual as medidas e melhorias implementadas pela coroa viriam a alcançar também o plano da música dos meios militares. Por decreto de 27 de Março de 1810, os regimentos militares passariam a incorporar o ensino e a prática musicais em seus moldes mais modernos¹¹⁹, como veremos a seguir.

¹¹⁸ Ibidem. P. 283.

¹¹⁹ SALLES, Vicente. Banda de música: tradição e atualidade. In CASTAGNA, Paulo (org.). Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 22 a 25 de julho de 2004. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. P. 223.

A existência das bandas de música no Brasil anteriormente a esse período por muito tempo foi questionada ou mesmo ignorada. Fernando Pereira Binder esclarece esses pontos, ao analisar documentos que dizem respeito à anterioridade das bandas de música nos ambientes militares brasileiros, em relação à vinda da Coroa portuguesa. Conforme o autor, a confusão gerada em torno do tema se prende ao fato de os termos buscados pelos pesquisadores muitas vezes estarem em dissonância com o vocabulário utilizado em períodos anteriores. O autor cita, por exemplo, que a locução adjetiva “banda de música”, só foi utilizada com frequência no Brasil, a partir da segunda década do século XIX, e que em vão se procurou por ela nos textos anteriores a esse período ¹²⁰. Com efeito, bandas de música, sob outros nomes, já existiam nos regimentos militares brasileiros quando da chegada de Dom João.

Nos livros “Os sons que vêm da rua” e “História social da Música Popular Brasileira”, José Ramos Tinhorão destaca a atuação das bandas militares dos regimentos frente ao que considerou como o movimento musical dos mais antigos e menos estudados no Brasil. Tinhorão acena para a precariedade das formações instrumentais anteriores à vinda da corte portuguesa para o Brasil:

Formadas a partir do século XIX em alguns regimentos de Primeira Linha, em substituição à confusa formação de músicos tocadores de charamelas, caixas e trombetas vindos dos primeiros séculos da colonização, as bandas militares tiveram organização e vida muito precárias até a chegada do príncipe d. João com a Corte portuguesa em 1808.¹²¹

Em ambos os textos, o autor cita os relatos do cronista Gonçalves dos Santos, o padre Perereca, examinando o fato de que não haveria bandas nas cerimônias de recepção a D. João, quando este desembarcou no Rio de Janeiro vindo da Bahia em 6 de Março de 1808. Conforme demonstra o trecho a seguir:

A existência de uma banda naquele dia festivo não teria escapado ao minucioso *padre Perereca* pois, dez anos mais tarde, em 1818, quando o mesmo príncipe D. João foi aclamado rei com o título de D. João VI, não esqueceria de anotar a presença de ‘uma numerosa banda de música dos regimentos da guarnição da Corte.’¹²²

Binder afirma que muitos autores consideraram não haver bandas de música no Brasil antes da chegada da coroa portuguesa, e que o trecho acima foi utilizado no sentido de endossar tal argumento. Mas, segundo ele, a leitura sobre estes escritos deve ser pensada no

¹²⁰ BINDER, Fernando Pereira. Op. Cit., P.26.

¹²¹ TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998. P. 187.

¹²² Ibidem. P. 188.

sentido de demonstrar apenas a “precariedade” e não a inexistência desses grupos antes de 1808. De outro modo, Binder apresenta documentos capazes de desmentir tal hipótese. Uma carta enviada por um português morador do Rio de Janeiro a seu irmão em Lisboa, intitulada *Relação das Festas que se fizeram no Rio de Janeiro*, datada de 3 de Fevereiro de 1809 e impressa em Portugal em 1810, contribui nesse sentido. Ela menciona pelo menos três vezes a presença das bandas regimentais nas comemorações da chegada de D. João ao Rio de Janeiro, isto é, bandas que já existiam anteriormente. O autor enfatiza que o próprio Padre Perereca mencionou a presença de música na recepção a D. João, embora não tenha utilizado os termos “banda de música” ou “banda militar”.¹²³

Vale lembrar, que quando o príncipe regente aportou nas terras brasileiras, acompanhava a comitiva real a banda da Brigada Real da Marinha¹²⁴. Na Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional encontram-se fés de ofício do músico baiano Damião Barbosa de Araújo, que dizem da presença da banda junto à corte portuguesa. O citado músico teria acompanhado a comitiva real de Salvador ao Rio de Janeiro após o desembarque.¹²⁵

Conforme relacionada anteriormente, uma ementa do decreto de 27 de Março de 1810 publicada nas coleções de leis daquele ano refere-se pela primeira vez de modo específico às “*bandas de música dos regimentos*”. Binder acena para o fato de que o texto expressa a já existência de bandas militares no Rio de Janeiro, quando propõe que se conserve a música já estabelecida nos Regimentos de Infantaria e Artilharia da Corte¹²⁶. Um outro ponto abordado pelo autor diz respeito à constituição da tropa de primeira linha, formada quase sempre de regimentos portugueses. Devido a esse fator, não seria estranho que os oficiais portugueses que comandavam tais regimentos os dotassem com música, seguindo o estabelecido no decreto de 20 de Agosto de 1802, em Portugal, referente ao orçamento previsto para esse fim¹²⁷. Nos relatos do padre Perereca, as “bandas dos regimentos” são citadas pela primeira vez sob este nome, somente quando ele faz referência ao noivado de Maria Tereza, ocorrido em 13 de Maio de 1810¹²⁸. A partir deste ano, portanto, os termos *banda de música* e *banda militar* tiveram uso mais corrente.

¹²³ BINDER, Fernando Pereira. Op. Cit., P. 26.

¹²⁴ Ibidem. P. 25.

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Ibidem. P.27

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ Ibidem. P. 26

Outros documentos analisados pelo autor fazem referência à música dos regimentos em outras regiões do Brasil, ainda no final do século XVIII, como em Olinda, Recife e Pernambuco¹²⁹. Sobre Minas Gerais especificamente, trataremos no tópico a seguir.

O decreto de 11 de Dezembro de 1817, elaborado para regularizar as bandas vindas de Portugal, menciona o instrumental estabelecido para as bandas: “um flautim, uma requinta, três clarinetes (dois primeiro e um segundo), duas trompas, um clarim, um trombone ou serpente, um fagote, uma caixa de rufo e um bumbo, com 12 integrantes ao total.”¹³⁰ Esse número poderia ainda ser acrescido até o total de 16 integrantes, incluído o mestre.

Nas primeiras décadas do século XIX, Binder cita ainda outras formações musicais semelhantes na Bahia, na cidade de João Pessoa (então denominada Paraíba) e na cidade de São Paulo. O trabalho deste autor mostra como o itinerário das bandas brasileiras, em conformidade com as tradições lusitanas, foi estabelecido principalmente nos círculos militares. A partir desse modelo, que se expandiu atuando nas comemorações e atividades cívicas e nas festas populares, as bandas civis também se estruturaram a partir de então. O autor chamou as bandas militares do período de “*brasões sonoros da aristocracia*”, posto que era marcante sua presença nas festas reais e religiosas, que se intensificaram a partir da presença da família real.¹³¹

Apesar da importância atribuída às bandas militares e à sua emancipação no início do XIX, outras tradições musicais contribuíram ou podem ter influenciado o movimento musical das bandas em geral no Brasil. Observando os contornos que a prática musical adquiriu em locais e circunstâncias diversos após a introdução dos europeus na colônia, podemos esboçar um quadro dos ambientes que as bandas de música encontrariam para se sustentar a partir do XIX. Apontamos para o processo de adaptação que provavelmente ocorreu, tendo em vista que os elementos disponíveis nos contextos locais, como músicos e tradições musicais, serviram de material de apoio à banda de música, onde quer que ela surgisse. Nesse sentido vamos esboçar um breve histórico de algumas tradições musicais brasileiras.

Retrocedendo ao tempo das primeiras missões jesuítas na colônia, Tinhorão sublinha a importância do elemento musical utilizado pelos padres da Companhia de Jesus na catequização do índio: “Foi em grande parte com a atração de seus hinos e cantos que os padres jesuítas tornaram possível a obra de catequese dos indígenas, o que desde logo

¹²⁹ BINDER, Fernando Pereira. Op. Cit., P. 287, 288.

¹³⁰ Ibidem. P. 289.

¹³¹ BINDER, Fernando Pereira. Op. Cit., P 34.

transformava a música em um dos instrumentos da colonização.”¹³² Diante dessa afirmativa e sem exagerar o papel da música, consideramos que dentre o aparato educacional e “civilizador” que atuava ao lado das práticas religiosas, também ela estava presente. O autor traz a seguir mais detalhes desta interação:

O trabalho de encantar os índios com música ia ser, aliás, facilitado aos padres da Companhia de Jesus porque, do ponto de vista musical, havia uma certa coincidência entre o espírito da catequese (que visava congregar os indígenas em reduções, sob a autoridade da Igreja), o sentido coletivo da música dos índios (quase sempre ritual, pelo característico mágico de suas relações com os fenômenos da natureza) e o caráter igualmente redutor de vozes da monodia do cantochão.¹³³

O emprego do canto gregoriano pelos padres jesuítas, que Tinhorão considerou como os primeiros professores de música (nos padrões europeus) do Brasil, viria a se associar a espetáculos teatrais. O instrumental europeu substituiria paulatinamente os instrumentos indígenas nas práticas que promoviam, e apesar de que a língua dos índios sobrevivia em alguns canções, com o tempo pouco ou nada dela restou, juntamente com qualquer traço musical de sua cultura original. Com a expulsão dos Jesuítas do Brasil em 1759, a pouca interação do elemento cultural indígena com o branco viria a se dissolver, sobretudo diante do ideal de *embranquecimento* da população, que fazia silenciar o passado dos mestiços. Sobrevivendo nas festas populares, em algumas danças características, em nomes de lugares e em lendas, a cultura indígena pouco influenciou os principais movimentos musicais brasileiros que se seguiram.¹³⁴

Para o autor, a realização da “síntese cultural mais original na esfera da criação popular”¹³⁵, viria com a introdução dos negros no Brasil, que, ao contrário dos índios, melhor se integrariam à estrutura econômica e social dos colonizadores. E a Igreja Católica esteve diretamente ligada ao desenvolvimento da música no âmbito das camadas populares e dos negros nesse processo. O calendário religioso, desde os primeiros dias de exploração econômica da Colônia, sempre garantiu ao povo oportunidade de lazer, com os dias em que o trabalho era suspenso também para os cativos. No âmbito das festas religiosas, dias santos, procissões, o negro encontraria oportunidade de se expressar e garantir sua representatividade. As ordens religiosas surgidas a partir do século XVII viriam a contribuir no mesmo sentido. A

¹³² TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972. P. 9

¹³³ Ibidem. P.10.

¹³⁴ Ibidem. P.24.

¹³⁵ Ibidem. P.26.

elite colonial e os padres passaram a apoiar a introdução do negro nos círculos da Igreja, como forma de controle e um meio de promover sua “aculturação”.

As primeiras manifestações de música e dança do negro na colônia estão ligadas às criações rítmicas chamadas genericamente de “*batuques*”, quando os escravos “folgavam” com permissão de seus senhores¹³⁶. Tinhorão cita a descrição do instrumental utilizado pelo negro feita por Frei Manoel Calado em meados do XVII: “buzinas, e tabaques, e fomonas” quando não eram “buzinas, flautas e tabaques”. Praticando inicialmente o mesmo tipo de música que cultivavam na África, os negros foram introduzidos nas festas públicas ao lado dos portugueses que se apresentavam com suas “charamelas e trombetas”¹³⁷.

Tinhorão informa que inicialmente os africanos não chegaram a sofrer muita influência da música européia (dos portugueses da colônia) “construída sobre uma escala e um sentido tonal diferente do seu”¹³⁸, o que de fato somente ocorreu quando do ingresso destes nas irmandades. Essa informação, contudo, não pode ser aceita sem reservas, uma vez que muitos dos africanos introduzidos no Brasil em virtude do tráfico negreiro poderiam já haver assimilado elementos da cultura europeia quando ainda na África, trazendo muitos traços dessa experiência ao cruzarem o atlântico. Embora considerando esse argumento, e continuando com Tinhorão, a introdução dos elementos musicais africanos (sobretudo rítmicos) na música praticada na colônia viria a contribuir para uma síntese de “cultura popular brasileira”¹³⁹.

Fritz Teixeira de Salles estudou as irmandades religiosas do ciclo do ouro em Minas Gerais¹⁴⁰. Ele informa que de maneira geral, essas associações representavam grupos diversos na estratificação do tecido social na época. A criação inicial de irmandades em que não era permitida a entrada de negros motivou a criação de irmandades próprias por parte destes últimos, e como rara exceção a existência de irmandades onde negros e brancos participavam. Posteriormente com a eclosão do “mulato”, haveria irmandades de pardos. Essas associações eram incentivadas pela Coroa, que também via nelas a possibilidade de desincumbir-se de alguns encargos. Por vezes essas agremiações assumiam funções previdenciárias e assistenciais para seus associados, além de contribuir para o orçamento da Igreja, colaborando na construção de templos e patrocinando eventos diversos¹⁴¹. O fato é que o negro e

¹³⁶ Ibidem. P.36.

¹³⁷ Ibidem. P.37.

¹³⁸ Idem.

¹³⁹ TINHORÃO, José Ramos Op. Cit., P.37.

¹⁴⁰ SALLES, Fritz Teixeira. *Associações religiosas no ciclo do ouro*: introdução ao estudo do comportamento social das Irmandades de Minas no século XVIII. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹⁴¹ Ibidem. P.75.

posteriormente o mulato obtinham através das irmandades alguma condição de representar seus interesses. Por outro lado, a coroa e a elite portuguesa viam nessa aproximação a oportunidade de manter a população negra sob suas vistas conforme apontado. Tinhorão assim se manifesta em relação à representatividade alcançada pelo negro nas irmandades religiosas do século XVIII:

É evidente que, para os negros incorporados à sociedade colonial como massa de mão-de-obra, nada vinha mais a calhar para a sua representatividade do que aquele permitido aglutinamento em irmandades. Assim também como nada era mais oportuno para o livre exercício das suas criações culturais do que os desfiles das procissões, então um verdadeiro teatro ambulante, com boa margem de liberdade para a afirmação psicossocial dos grupos componentes, embora sujeitos todos aos temas oficiais impostos pelo calendário religioso.¹⁴²

Por detrás da aparente assimilação da religião oficial, as populações negra e mestiça iriam contribuir “para a criação dos primeiros gêneros de festas, danças e músicas caracteristicamente brasileiras”¹⁴³. Essas festas e procissões de caráter alegórico evoluíram para as festas folclóricas no século XIX e o Carnaval já no século XX. Aí também se verifica a origem dos posteriores *Congado* e *Maracatú*.

O caráter itinerante e a forma de utilização do espaço urbano são elementos comuns entre os movimentos que acabamos de citar e aquele promovido pelas bandas civis e militares a partir do XIX. A atuação junto às atividades do calendário religioso também deve ser considerada, como a participação em procissões e coroações. Essas ligações sustentam a opinião de que o movimento das bandas de música surgiu na esteira de outras manifestações semelhantes, incorporando elementos que já eram comuns nos ambientes urbanos brasileiros.

Considerando os meios rurais, irão surgir a partir do século XVIII, promovidas pelos grandes proprietários rurais, o que Tinhorão chamou de “*bandas das fazendas*”¹⁴⁴. Os núcleos populacionais formados em torno das casas-grandes, distanciados das zonas urbanas e de outras fazendas mantinham sua própria vida cultural. Nesses núcleos prevalecia uma dinâmica própria, onde ao lado do trabalho, as atividades religiosas, educacionais e o lazer também se alinhavam. O ensino musical para os negros muitas vezes era patrocinado pelos seus senhores, empregando, não raro, maestros europeus para as formações musicais¹⁴⁵.

¹⁴² TINHORÃO, José Ramos Op. Cit., P.38.

¹⁴³ Ibidem. P.41.

¹⁴⁴ Na região que viria a ser a cidade de Ubá, Zona da Mata Mineira, um exemplo deste tipo de formação musical típico dos meios rurais teria ocorrido no século XIX. Ver *Capítulo 4*.

¹⁴⁵ Ibidem. P.71.

Manter essas formações, para os ricos proprietários de terra, era sobretudo uma forma de afirmação do *status*, e frequentemente as bandas eram empregadas por eles como fonte de renda. Um caso bem conhecido destes núcleos musicais é também aquele da Fazenda de Santa Cruz¹⁴⁶ no Rio de Janeiro. Nessa fazenda em particular, foram os jesuítas, ainda em meados do XVIII que estabeleceram um núcleo de educação musical para negros. Com a expulsão dos jesuítas essa propriedade passou a pertencer à coroa, e após algumas baixas permaneceu até o reinado de D. Pedro II como núcleo de formação musical para negros e pessoas das classes mais pobres. A geração de instrumentistas formadas ali serviu para alimentar as numerosas bandas militares do período e chamou a atenção de visitantes estrangeiros como Von Martius, a ponto deste afirmar: “uma banda particular de música vocal e instrumental, que o príncipe herdeiro formou com mestiços indígenas e pretos, indica bastante o talento musical do brasileiro”.¹⁴⁷

Com a abolição do regime escravo, os músicos negros das bandas das fazendas se dispersaram ou foram integrar outros grupos, aderindo às formações musicais religiosas, aos conjuntos de música folclórica ou ainda contribuindo para o contingente de músicos das bandas militares do final do XIX¹⁴⁸.

É preciso lembrar aqui, de acordo com Binder, que a classificação destes grupos como “banda” poderia ser errônea, uma vez que eles também continham cantores e executantes de instrumentos de cordas.¹⁴⁹ Conforme anotamos anteriormente, a questão da utilização do mesmo nome para manifestações musicais distintas pode ocasionar erros de compreensão em relação às mesmas.

Tinhorão acena para o fato de que a música instrumental na colônia, até a segunda metade do Setecentos, era executada por músicos buscados entre as classes mais baixas, orientados geralmente por padres ou mestres europeus¹⁵⁰. Conforme o autor, o tipo de música que se praticava até então não poderia ser considerado como eminentemente brasileiro (embora a contribuição do negro já se fizesse visível¹⁵¹), pelo fato de que aquelas que seus líderes disseminavam eram tradições musicais europeias. No livro “História Social da Música Popular Brasileira”, Tinhorão retrata que uma música instrumental “genuinamente brasileira”, iria surgir somente na segunda metade do XVIII, com o adensamento populacional que

¹⁴⁶ Ibidem. P.81.

¹⁴⁷ Ibidem. P. 83.

¹⁴⁸ Ibidem. P. 89.

¹⁴⁹ BINDER, Fernando Pereira. Op. Cit., P.43.

¹⁵⁰ TINHORÃO, José Ramos Op. Cit., P.163.

¹⁵¹ Argumento do autor deste trabalho.

ocasionou o surgimento dos gêneros musicais populares. Nesse ambiente, que foi proporcionado pelo grande aumento populacional e pela aproximação entre grupos sociais diversos, surge uma classe de músicos instrumentistas que se destacou: a dos chamados *músicos barbeiros*¹⁵².

Nos aglomerados urbanos de meados do século XVIII, quando a população urbana crescia vertiginosamente, sobretudo em Salvador e no Rio de Janeiro, a profissão de barbeiro, exercida por muitos negros, era capaz de lhes conferir algum prestígio social, conforme narra Tinhorão. Atuando em liberdade ou por deliberação de seus senhores, os negros acumulavam funções diversas ao lado desta, como a de costurar, arrancar dentes ou aplicar sanguessugas. Outra tarefa que desempenhavam, dado o tempo livre que a profissão proporcionava, era a de praticar instrumentos musicais.

Diferentemente dos cantos e cantigas empregados pelos negros do período para embalar os trabalhos braçais, típicos dos carregadores que andavam pelas ruas, a *música dos barbeiros* foi classificada por Tinhorão em outra categoria. Era uma música “sem preocupação de funcionalidade”¹⁵³, exercitada por e pela oportunidade de lazer, o que lhe conferia liberdade estética e originalidade.

Esses grupos, conhecidos como *Ternos de Barbeiros*, eram compostos pelos barbeiros ou por negros ensinados por eles, em geral tocando os instrumentos de ouvido, o que indica o autodidatismo desses instrumentistas. Se apresentavam à porta das Igrejas, nas festas, procissões e novenas, executando quase sempre “peças alegres”, como *lundus*, *chulas* e *cançonetas*, caracterizando um estilo musical “espontâneo e popular”¹⁵⁴. Apesar da motivação inicial sobretudo “recreativa” dessas práticas musicais, elas também se tornavam fonte de algum rendimento financeiro para seus praticantes, sendo bem aceitas pela sociedade. Tinhorão nos fala que a música dos barbeiros, diferente daquela praticada pelas “bandas das fazendas”, não possuía o caráter orquestral dessas últimas, nas quais muitas vezes mestres europeus eram empregados e imprimiam seu estilo.

O aspecto alegre dessa música, muitas vezes emprestava um lado cômico às festas religiosas, quando os negros tocavam descalços à frente de uma igreja em uma espontaneidade criativa quase alheia ao que se passava em seu interior. De outra forma, quando as bandas militares imprimiam o caráter solene de alguma comemoração cívica, representando as elites, a música dos barbeiros servia para dar o apelo popular de tais

¹⁵² TINHORÃO, José Ramos Op. Cit., P.163.

¹⁵³ Ibidem. P.168

¹⁵⁴ Ibidem. P.170 e 171.

festividades. Durante a segunda metade do século XIX essa manifestação desapareceu gradualmente e seus músicos foram incorporados a outros movimentos musicais como o Choro que surgia no Rio de Janeiro. As bandas civis e militares também se aproveitaram dessas tradições musicais. O barbeiro liberal, passaria a ser apenas funcionário de algum estabelecimento, sem condições de exercer a sua vocação criativa.¹⁵⁵

Conforme relatado anteriormente, as bandas dos regimentos militares recebem grande impulso após a chegada da Coroa Portuguesa. Mas a partir da década de 1830 são as bandas da Guarda Nacional, surgidas em vários pontos do Brasil, que irão disputar o prestígio alcançado por aquelas, estabelecendo algumas inovações.

A Guarda Nacional, organização paramilitar criada em 1831, manifestava os interesses políticos locais, possuindo, portanto, base municipal. Tinhorão afirma que elas foram as primeiras a executar peças de música clássica e popular, além do tradicional repertório de marchas, dobrados e hinos, e que esse repertório ganhava repercussão nacional, posto que em 1840 elas já existiam em várias localidades do país¹⁵⁶. Essa inovação está provavelmente ligada ao fato de ter sido ela uma organização de caráter civil, obedecendo então aos interesses artísticos dessa classe.

Uma guerra de prestígio se estabelecia entre as bandas da Guarda Nacional e as dos regimentos de Primeira Linha em meados do XIX, e as bandas de barbeiros há muito perdiam espaço para estas nas festas de adro¹⁵⁷.

Também surgia, em 1831, a Guarda Municipal Permanente, que atuava no âmbito dos municípios e seria a predecessora das atuais Polícias Militares estaduais. Fernando Pereira Binder relata que o primeiro corpo de Polícia Militar provincial a ter uma banda de música foi o de Minas Gerais em 1835, sendo seguido por outros estados ao longo das décadas seguintes¹⁵⁸.

A profissão de músico de banda por isso, foi muito valorizada no período e muitos músicos das classes populares encontravam nesses conjuntos a oportunidade de se sustentar de sua música. A instrumentação dessas bandas constituía uma formação muito próxima dos grupos orquestrais das elites, mas sua música possuía forte apelo popular, em apresentações tipicamente realizadas nos coretos e praças, em festas e comemorações diversas. Conforme Tinhorão, foi tão grande o prestígio alcançado por esses grupos, que a sua atuação motivou

¹⁵⁵ Ibidem. P.186.

¹⁵⁶ Ibidem. P.189.

¹⁵⁷ Festas de adro eram as festas realizadas no ambiente exterior das igrejas, também chamado adro.

¹⁵⁸ BINDER, Fernando Pereira. Op. Cit., P.75.

também o surgimento das bandas civis em várias partes do país, para as quais elas serviriam de modelo.

Binder, assim como Tinhorão, afirma que o principal motivador do surgimento das bandas civis no Brasil foi a massiva atuação das bandas militares a partir da década de 1830. Essas bandas serviram de origem e modelo às bandas civis, que delas incorporaram hábitos que permaneceram mesmo até a atualidade. Conforme o autor, o “*ethos* militar” das bandas civis se tornou tão evidente a ponto de algumas dessas bandas terem sido classificadas como “bandas marciais”, dado muitas vezes concorrerem para o mesmo propósito das bandas militares. Até mesmo o uniforme da maioria das corporações musicais civis do XIX era inspirado nos uniformes militares, bastando recorrer a fotos de tais agremiações para se identificar as semelhanças, quando não a total adoção do estilo militar. Binder informa também que lojas de instrumentos ofereciam em seus catálogos instrumentos de sopro voltados genericamente para “banda militar”, além de catálogos e edições de peças musicais que obedeciam à mesma regra.

O *ethos* militar das bandas civis do XIX, também esteve ligado à sua atuação junto às comemorações da corte, cívicas ou religiosas, às quais as bandas militares sempre prestaram serviços. As bandas em geral, sempre foram utilizadas como elementos simbólicos na representação de poder, sendo indispensáveis nas solenidades e atos oficiais. Nesse sentido as bandas também surgiram em contextos diversos a fim de ajudar a fortalecer discursos e promover ideias, funcionando como elemento de propaganda. Um exemplo dessa natureza é aquele abordado por Manuela Areias Costa na dissertação “*Vivas à República*”: *representações da banda “União XV de Novembro” em Mariana-MG(1901-1930)*. Neste trabalho ela examina as práticas da banda criada por um representante do Partido Republicano de Mariana- MG, com o objetivo de “divulgar e consolidar valores republicanos”¹⁵⁹.

Pelo fim do século XIX e início do XX, as bandas civis e militares proporcionavam oportunidade de se ouvir música instrumental para a maioria da população dos centros urbanos, e mesmo nas vilas do interior essa função era cumprida pelas Liras e Bandas também surgidas no período. Ao repertório de marchas militares, dobrados e hinos, passaram as bandas a acrescentar valsas, mazurcas, polcas e schottiches, gêneros em voga, que, conforme Tinhorão aponta, eram importados da Europa “para atender aos propósitos de modernidade

¹⁵⁹ COSTA, Manuela Areias. “Vivas à república”: representações da banda “União XV de Novembro” em Mariana - MG (1901-1930). 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

das novas camadas da pequena burguesia”¹⁶⁰. Nesse contexto, um elemento da paisagem que se impõe nas cidades é o coreto, espaço que se estrutura nas praças para servir de palco para as apresentações musicais. Ele refunda um novo cenário urbano, com uma importante função social: ele imprime um novo ritmo social e espacial. Ao mesmo tempo em que está aliada ao crescimento das cidades, a música urbana cria uma nova temporalidade, construída na pausa, nos tempos “parados” em meio ao deslocamento, que são mobilizados para a apreciação estética das apresentações musicais. Ela estrutura uma paisagem flutuante composta por corpos e almas, ela cria paisagens efêmeras e é responsável pelo compartilhamento de uma experiência coletiva nas cidades, muitas delas que são responsáveis pelo nascimento de relações interpessoais.

A música promovida pelas bandas viria a influenciar também os estilos de música popular, contribuindo, por exemplo, para o surgimento do maxixe no Rio de Janeiro e do frevo em Pernambuco¹⁶¹. No Carnaval, que viria a substituir o Entrudo popular no Rio de Janeiro, sua presença também se tornaria marcante. Atuando tradicionalmente nos coretos e praças, nos dias de domingo, nos bailes e principais festividades desde o século XIX, as bandas também conheceram no início do século XX os estúdios de gravação. A Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, organizada pelo músico Anacleto de Medeiros (1866-1907) em 1896, foi um dos melhores grupos como instituição dedicada à formação de instrumentistas do período. Suas gravações em disco, com arranjos de caráter orquestral foram de grande contribuição à música brasileira.

Conforme foi retratado anteriormente, a música das bandas guarda relação com o desenvolvimento da música praticada ao ar livre, onde são empregados instrumentos de maior projeção sonora. Por sua vez, a música de ambientes interiores, com instrumentos de menor projeção sonora possui outra linha de desenvolvimento, que levou, na Europa, ao surgimento dos conjuntos de câmara e orquestras. Considera-se, porém, a relação de ambos os movimentos musicais, uma vez que músicos e conhecimentos musicais sempre transitaram nas duas linhas. Nesse sentido, na história da música de Minas Gerais podem ser destacados dois movimentos: a música sacra, cuja efervescência no ciclo do ouro marcou a tradição das cidades mineradoras no período, e a música das bandas, que alcançaram grande popularidade no século XIX.

Esse desenvolvimento esteve relacionado à embrionária efervescência da vida urbana experimentada em algumas vilas e cidades em função da economia do ouro e depois outras

¹⁶⁰ TINHORÃO, José Ramos Op. Cit., P.194.

¹⁶¹ Ibidem. P.191.

atividades econômicas, como o açúcar e o café. Tais questões serão discutidas no próximo item.

3.2. Sons das minas e da mata: práticas musicais de paisagens mineiras

O século XVIII acompanhou o desenvolvimento de uma tradição musical expressiva na região da então Capitania Geral das Minas Gerais, que se iniciou de forma concomitante ao Ciclo do Ouro. A sociedade surgida ali sob o enorme afluxo humano causado pela descoberta de ouro e diamantes foi capaz de viver de forma intensa sua religião e arte, protagonizando manifestações que ficaram conhecidas genericamente como *Barroco Mineiro*¹⁶².

A música praticada nesse período recebeu também, inicialmente, a denominação de *barroca*. Sobre isso, Paulo Castagna afirma o seguinte:

O estilo predominante da música religiosa mineira entre cerca de 1760 e cerca de 1820 não tem recebido nenhuma denominação unânime até o momento, devido a várias controvérsias estilísticas, mas principalmente a uma falta do conhecimento desse repertório, ligado à falta de edições ou gravações e à dificuldade de acesso a determinados acervos de manuscritos musicais. Uma das denominações correntes, no momento, é *pré-clássico*, mas jamais se poderá definir esse estilo enquanto “barroco” ou, o que é pior, “colonial”.¹⁶³

Mas, conforme ressalta o autor, a prática de música profissional em Minas Gerais remonta ao início do século XVIII, com características marcantes do *estilo antigo* ou *renascentista*, que se modificou, acompanhando os progressos econômicos da região mineradora e o desenvolvimento da música europeia do período¹⁶⁴. Os primeiros músicos seriam originários de Portugal e de regiões luso-americanas, e inicialmente praticaram música europeia.

Fenômeno muito importante nesse período são as organizações conhecidas como Irmandades, Confrarias ou Ordens Terceiras, as quais mantinham contratos com grupos de músicos de modo a mediar o oferecimento desses serviços nas práticas religiosas. Instituições formadas por leigos a fim de conseguir representatividade e garantir os interesses desses

¹⁶² Essa denominação, embora muito popularizada, principalmente no que diz respeito à arquitetura do período, tem sido questionada, uma vez que o estilo predominante nessas manifestações poderia ser considerado característico do *Rococó*. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O rococó religioso no Brasil. São Paulo: Cosac & Naify. 2003. P. 221-231.

¹⁶³ CASTAGNA, Paulo. A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX. P. 9. Disponível em: http://www.ia.unesp.br/Home/AradoAluno/HMB_2004_apostila06.pdf Acesso em 04/02/2016.

¹⁶⁴ Idem. P. 2 e 3.

grupos, essas irmandades religiosas garantiam aos “irmãos” que se lhes associassem grande número de benefícios. Atuavam principalmente nos interesses da ritualística religiosa, garantindo aos seus membros determinados serviços, sendo que esses, por sua vez, sustentavam essas entidades por meio de anuidades.

Os músicos do período geralmente atuavam sob o comando de um regente, que conforme Castagna (2004), não pode ser confundido com a figura do regente de grupos orquestrais que surgiu na Europa a partir do final do XIX. O “regente” mineiro do período estaria mais próximo de um mestre de música ou diretor, que detinha a posse dos papéis de música utilizados, pagava os músicos, tocava ou cantava no grupo, e não raro compunha parte do repertório utilizado¹⁶⁵. O mestre de música trabalhava com seu grupo a serviço das Irmandades, de modo a atender às celebrações e festas do calendário religioso. Contratos anuais eram firmados entre os mestres e as irmandades, ou mesmo entre esses e as câmaras ou entidades administrativas, de modo que a oferta de música para as cerimônias ou para os atos cívicos da coroa fossem garantidos durante todo o ano.

Acompanhando o desenvolvimento econômico da região na primeira metade do século XVIII, se intensificou a produção musical e as irmandades pressionaram seus músicos compositores a inovarem em sua música a fim de garantirem o próprio destaque entre as demais. Interessava a essas entidades garantir o maior número possível de associados, o que lhe proporcionava significativo aumento de ganho nas anuidades cobradas, o que tentavam conseguir também, por meio da qualidade dos serviços musicais oferecidos. Essa demanda crescente por músicos habilidosos e música de qualidade estimulou uma produção significativa no período e fez florescer o que Francisco Curt Lange chamou de *Escola de Compositores da Capitania Geral das Minas Gerais*.¹⁶⁶

Paulo Castagna, por outro lado, assinala em seu trabalho a transformação dessa música, motivada pela crescente demanda exigida pelas irmandades religiosas, que cada vez mais disputavam os espaços de visibilidade nas ruas durante as festas e comemorações:

Foi esse mecanismo de concorrência entre as irmandades que forçou os músicos mineiros, em primeiro lugar à criação musical e, em segundo, a uma constante atualização em relação aos estilos religiosos vigentes na Europa, para garantir a própria sobrevivência enquanto compositores.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Idem. P. 3.

¹⁶⁶ LANGE, Francisco Curt. A música barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). História geral da civilização brasileira, 4ª ed., t. I, v. II, livro III, São Paulo: Difel, 1977.

¹⁶⁷ CASTAGNA, Paulo. OP. CIT. P. 6.

Castagna sublinha que a partir da metade do século XVIII o estilo *pré-clássico*, originário da Itália, foi largamente difundido em Minas Gerais. Outro ponto importantíssimo aqui é a grande ocorrência de músicos e compositores *mulatos* no período, que, advindos de uma classe social intermediária, puderam utilizar da música a fim de ascender socialmente e realizar-se artisticamente. Ao discorrer sobre essa questão, Francisco Curt Lange, considerado o pioneiro da musicologia brasileira, aponta que “o mulato de Minas Gerais foi o verdadeiro orientador de toda atividade artística e quase seu único intérprete”¹⁶⁸, e continua:

Se pudéssemos reconstruir, visual e concretamente, a época da formação social de Minas Gerais, notar-se-ia, naquele panorama humano, a presença, pela primeira vez no Brasil, de um número verdadeiramente assustador de mulatos, quer guindados a uma boa situação social, quer ainda sujeitos a um status social inferior. Possuíam eles, além de inteligência viva, natural ambição e imaginação fértil, uma acentuada inclinação para os ofícios e artes. Entre essas últimas, a música representava, tanto como solaz quanto como profissão, uma de suas mais caras aspirações.¹⁶⁹

Além da música religiosa, a música de câmara destinada aos salões da aristocracia também obteve grande desenvolvimento, influenciada também pela música europeia do período. Além disso, as festas oficiais ocupavam boa parcela do calendário de atividades daqueles músicos.

Lange, ao retratar a influencia da música erudita europeia nas paragens mineiras, traz uma interessante passagem, em que narra o episódio ocorrido com um viajante europeu. Em uma de suas viagens pela capitania, o intelectual alemão Von Martius, atingindo as margens do Rio São Francisco, é interpelado por um vaqueiro que, ao ver que ele tocava seu violino, perguntou se poderiam se encontrar novamente, de modo a poderem praticar juntos:

Dias depois, esse “moreno Orfeo”, apareceu, acompanhado por seus vaqueiros (dois deles tocadores de viola e violoncelo), por sua família e um carregamento de instrumentos, papéis de música e estantes, num curioso amontoado sobre os lombos das bestas. Conta-nos Martius, abandonando sua habitual ponderação e tomado de entusiasmo, que eles atacaram com jovial confiança o quarteto mais antigo de Pleyel e lembra “as feições animadas por triunfante enlevo”, de seu “excelente melômano, João Raposo”, admirado de como, sobre esta tentativa de quarteto improvisado, pairava o gênio musical do autor, festejando o fato como a expressão do mais alto triunfo artístico no sertão brasileiro.

Curt Lange, além de citar Pleyel¹⁷⁰ como possível referência para os músicos mineiros, cita também outros expoentes do *período clássico* como Mozart e Haydn. Em suas

¹⁶⁸ Idem. P. 125.

¹⁶⁹ LANGE, Francisco Curt. OP. CIT. P. 123 e 124.

¹⁷⁰ Ignaz Josef Pleyel (Ruppersthal, Baixa Áustria, 18 de junho de 1757 – Paris, 14 de novembro de 1831) foi um compositor francês de ascendência austríaca.

pesquisas, o musicólogo teve oportunidade de encontrar fragmentos ou obras incompletas destes e de outros autores dentre os manuscritos musicais do século XVIII em Minas Gerais. A partir das composições de autores mineiros do período e também de suas referências externas é possível entender a complexidade musical que muitos músicos alcançaram no período.

Entre os principais representantes da música desse período em Minas Gerais estão Inácio Parreira Neves (c.1730 – c.1794), Francisco Gomes da Rocha (c.1754 – 1808), Marcos Coelho Neto (1763 – 1823) e Jerônimo de Souza Lobo (que floresceu entre c. 1780 – 1810), todos de Vila Rica (atual Ouro Preto). São também expoentes dessa música José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746? – 1805) da Vila do Príncipe (atual Serro) e Manoel Dias de Oliveira (c.1735 – 1813), de São José del Rei (atual Tiradentes)¹⁷¹.

Dentre os compositores citados, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, conforme destaca Castagna (2004), é “o compositor que mais plenamente assimilou o estilo pré-clássico e aquele que certamente tornou-se o mais celebrado em Minas Gerais”¹⁷². Foi compositor, organista e regente, filiando-se a diversas irmandades e compondo principalmente peças destinadas ao culto religioso e às festividades da Igreja. Nascido na Vila do Príncipe do Serro do Frio (atual Serro) em c. 1746, transferiu-se para o Arraial do Tejuco (atual Diamantina) por volta de 1776, onde atuou também em funções administrativas. Mais tarde se encaminhou para Vila Rica de Albuquerque (atual Ouro Preto) por breve período. Em meados de 1800 transferiu-se para o Rio de Janeiro onde faleceu em 1805. De sua produção musical foram identificadas cerca de 85 obras.

O pioneirismo desse movimento musical ocorrido no século XVIII, surgido principalmente nas cidades ligadas ao Ciclo do Ouro, é também lembrado por Castagna, que analisa ainda a condição alcançada pelos profissionais da música no período:

O surgimento, na Europa, de uma classe de músicos urbanos profissionais, remonta ao séc. XVI. Minas Gerais foi a primeira região das Américas a manifestar esse fenômeno, já que, desde o séc. XVI somente existiam músicos profissionais ligados a igrejas, cortes e missões, desde o México até o Paraguai. Mas a competição, ao mesmo tempo que possibilitava a existência dessa classe musical, fazia com que os preços dos serviços musicais fossem cada vez mais baixos. Mesmo no séc. XVIII os cantores e instrumentistas ganhavam muito pouco com a atividade musical e frequentemente acumulavam a função musical com funções diferentes, entre elas a militar. Não se pode trazer para Minas Gerais do séc. XVIII, portanto, a condição dos músicos europeus bem sucedidos do séc. XIX, que chegavam a enriquecer com o rendimento de suas atividades musicais.

¹⁷¹ CASTAGANA, Paulo. OP. CIT. P. 6 e 7.

¹⁷² Idem. P. 8.

Conforme Castagna, “a pressão pela prática de uma música nova, exercida pelas irmandades mineiras, atingiu o auge nas três primeiras décadas do séc. XIX, quando o estilo clássico era a novidade exigida”.¹⁷³ Nesse período foi grande a influência da *ópera* na música religiosa, que se tornava um espetáculo público, de modo a atrair a atenção das massas.

No século XIX as bandas começaram a se tornar populares nas cidades e vilas de Minas Gerais e outras regiões do Brasil, fato que coincide com o declínio da grande atividade da música sacra que existiu no século anterior. Francisco Curt Lange faz clara relação de oposição em relação aos dois movimentos:

Com o advento do século XIX, formaram-se as bandas cuja dupla função, apresentando música religiosa nos templos e música profana na vila, não pôde evitar que se infiltrassem novos instrumentos nos conjuntos. Fagotes, oboés e trompas eram substituídos por oficlides, trombones e tubas. A melodia fácil da ópera teve rápida penetração na música religiosa; as composições do século XVIII foram cada vez mais abandonadas, tornando-se vítimas das traças nas estantes dos arquivos onde jaziam condenadas ao esquecimento. Mortos os velhos regentes, sua coleção de obras foi dispersada, vendida a interessados, para embrulhar mercadoria ou servir de papel resistente nos fogos de artifício.¹⁷⁴

A ocupação por luso-brasileiros e o florescimento de núcleos urbanos na região da atual Zona da Mata mineira, em especial na região de Ubá, aconteceu a partir do fim do séc. XVIII e início do séc. XIX. Nesse período, como demonstrado anteriormente, as bandas se tornaram gradativamente as principais fomentadoras das atividades musicais de cidades e vilas do interior. Talvez por isso pouco tenha havido de desenvolvimento da música sacra nessa região¹⁷⁵.

3.3. As paisagens da música na Ubá Imperial

Em se tratando das tradições musicais que existiram na região onde está situada a cidade de Ubá, quando de seus primeiros anos, muito pouco é possível entrever. Recorrendo, porém, aos escritos do memorialista ubaense Raul de Moraes, no volume “Ubá Imperial”,

¹⁷³ Idem. P. 11.

¹⁷⁴ LANGE, Francisco Curt. OP. CIT. P. 139.

¹⁷⁵ Contrastando em parte com essa realidade, o Acervo de Música de Viçosa, MG, objeto de estudo no trabalho de Modesto Flávio Chagas Fonseca, traz grande volume de peças sacras manuscritas e impressas, em que constam compositores de outras regiões. Conforme o autor, uma vez que Viçosa não esteve entre as vilas do ouro do século XVIII, que obtiveram grande crescimento econômico e produção musical, é notória a existência de música sacra nestes arquivos. FONSECA, Modesto Flávio Chagas. Catálogo temático de manuscritos musicais para a semana santa e quaresma em arquivos de viçosa (MG). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Brasil. P. 2.

pode-se estabelecer algumas evidências de como era praticada e vivenciada a música em alguns círculos.

Não obstante o caráter enaltecido da narrativa de Raul de Moraes (1988), em que políticos, fazendeiros e pessoas abastadas são descritos de forma “grandiosa”, pode-se, a partir de seu texto, levantar informações relevantes da sociedade ubaense do período.

Os pequenos fragmentos deixados nesses relatos narram que em festa realizada para um senador em visita a Ubá em 1889, por exemplo, duas bandas locais, “Santa Cecília” e “Recreio dos Artistas”¹⁷⁶, precediam os manifestantes nas ruas, em comemoração¹⁷⁷. Outro tópico interessante, pela importância do personagem citado, é o que relata a visita do imperador Dom Pedro II a Ubá, em 1881, para comparecer à inauguração da Estação da Estrada de Ferro Leopoldina:

No dia aprazado, a parte baixa da cidade regurgitava de grande multidão, pois, os três mil habitantes da cidade mais os fazendeiros e suas famílias tomaram parte nos festejos, bandas de música e foguearia [*sic*] ensurdecadora na recepção que se fazia a D. Pedro II.¹⁷⁸

A presença de bandas em comemorações diversas como as citadas anteriormente, como observado em outro capítulo, era fato comum no período. O excerto confirma, então, a inserção de Ubá em práticas culturais típicas de muitas localidades brasileiras.

Em outro capítulo de “Ubá Imperial” o autor discorre sobre o Mestre Messias Soares Costa, dizendo se tratar do fundador da primeira corporação musical da cidade, chamada “Santa Cecília” (citada anteriormente). Ele exercia também o ofício de alfaiate, tendo sido o responsável ainda pela primeira alfaiataria em Ubá. No relato de Moraes (1988), são destacadas as capacidades do músico:

Mestre Messias tocava diferentes instrumentos, mas o da sua preferência era o violino. Era tal a sua paciência que conseguiu fazer de 15 escravos do Cel. Manoel Francisco de Moura Estevão, pretos brancos, tornarem-se hábeis músicos, cuja banda em dias de festas nacionais vinha da fazenda daquele saudoso ubaense, tocar na praça S. Januário e nas ruas de nossa urbs, uniformizados e garbosa, sendo que, dentre eles o Carlos Bambá, como o mais inteligente e bom pistonista, era o lugar tenente do Mestre Messias, a dirigir a banda e distribuir as partes.¹⁷⁹

Dois pontos importantes merecem ser destacados nesse contexto: o primeiro referente ao instrumento de maior preferência do músico, o violino, um instrumento típico de

¹⁷⁶ Recreio dos artistas é o nome de uma das peças cuja autoria supostamente é de João Ernesto.

¹⁷⁷ MORAIS, Raul de. OP. CIT. P.13.

¹⁷⁸ Idem. P. 52.

¹⁷⁹ Idem. P. 91. (Grafia original).

formações instrumentais da música de câmara e orquestral, característico da música erudita. Demonstra que provavelmente a formação do músico foi obtida em ambiente de apreciação desse gênero musical.

O segundo ponto importante, em relação ao Maestro Messias se refere à banda criada por ele, constituída por escravos de uma fazenda local. A tradição musical da música erudita, provável no contexto das práticas desse maestro, encontrou a música de banda, conforme acontecia no período. De acordo com o que foi demonstrado em outro capítulo, as *bandas das fazendas* foram típicas em muitas localidades brasileiras, e em Ubá pode ser sinalizada também, através dessa evidência, a ocorrência de tais formações instrumentais. Um outro aspecto importante a ser observado é que, da mesma forma que os fazendeiros locais construía seus sobrados na cidade para dar visibilidade ao seu poder no espaço urbano, uma banda poderia ser utilizada com a mesma finalidade. Nessa medida, constituía-se as bandas em símbolos de poder cultural, que se expressava nas paisagens urbanas através da música.

De volta à narrativa de Raul de Moraes, é possível encontrar outras situações em que a música é enfatizada. Ao citar, por exemplo, uma festa em honra de “ilustre” família local, ele informa sobre a execução de “várias músicas clássicas” no salão visitas: “Elas fizeram-se ouvir ao piano executando bonitas peças a quatro mãos e também cantando árias e romanzas italianas, tendo também, após, outras senhoras lhes secundado o gesto”¹⁸⁰.

O autor cita também o casal José F. Gonçalves e D. Maria Baião Gonçalves, comentando seu interesse pelo desenvolvimento artístico da neta:

Dedicados em extremo à sua família, o casal de fidalgos, notando da parte de sua primeira neta (hoje madame Antônio Lourenço de Azevedo) então menina, acentuados pendores para o estudo da música e de piano, importou da Côte, um lindo piano “Pleyel” como presente, a sua querida netinha, sendo esse um dos primeiros pianos que Ubá recebeu.¹⁸¹

Outra personagem lembrada pelo autor é o Maestro José Apolinário, mencionado como “notável compositor de músicas sacras e profanas, além de exímio professor de piano, violino e canto.”¹⁸² Sua formação e atuação como professor também é destacada:

Educado no Seminário da legendaria Mariana, voltando ao seu berço mais ou menos nos anos de 1858 a 60, dedicou-se a lecionar música e piano, produzindo também belas músicas que fizeram época em toda a Zona da Mata. [...] Entre nós eram suas discípulas muitas das filhas das principais famílias, ou fossem as filhas do Capitão Antonio J. Baião, do Capitão Genuino Antunes, do Dr. Camilo Estevão, do Dr. Carlos Peixoto, do Dr. Cristiano Rôças,

¹⁸⁰ Idem. P. 121.

¹⁸¹ Idem. P. 130.

¹⁸² Idem. P. 149.

do Cel. Camilo Soares, do Major João Ferreira dos Santos, do Major Francisco Padilha, do Cel. Antonio Antunes, do Major João dos Santos Paiva e de tantos outros que seria fastidioso enumerar.¹⁸³

O excerto, ao citar a atuação do professor de piano junto às filhas das “mais ilustres famílias” da cidade de Ubá e de outras cidades da região, demonstra o perfil cultural de parcela da aristocracia ubaense. No Brasil do XIX, as famílias abastadas em geral procuraram manter um perfil que caracterizasse sua distinção social, o que era evidenciado em parte pela instrução intelectual dos filhos. As filhas, por sua vez, eram iniciadas nas línguas e nas artes, de modo a promover o refinamento adequado a uma “dama” do período. Maria Celi Chaves Vasconcelos, ao retratar a educação promovida nos lares das elites brasileiras no século XIX, demonstra como era comum o ensino de Piano e Canto ministrado às meninas por professores particulares.¹⁸⁴ Na obra de Raul de Moraes esse aspecto é evidenciado pois são encontrados outros exemplos que permitem situar algumas das famílias da Ubá oitocentista no contexto desse tipo de prática musical protagonizada por mulheres:

Além das alunas do notável mestre, deste e dos municípios vizinhos que tomaram parte na festa em apreço, executando ao piano músicas clássicas e cantando – “romanzas” de grande esplendor, de notáveis autores italianos; também nele tomaram parte a Exma. Sra. Ministra Viscondessa de Ouro Preto e suas duas filhas, D. Gloria Figueiredo Mesquita Barros e D. Paula Figueiredo Parreiras Horta.¹⁸⁵

Deu início ao festival a galante e inteligente menina Carmelita Sales que nesse dia completara sete anos de idade e iniciara a festa executando ao piano uma valsa que lhe fora oferecida pelo maestro, de sua autoria, que tinha o seu nome: “Carmelita”. Era bonita e meiga a mais pequena das discípulas do mestre e primogênita de uma das mais ilustres famílias de nossa sociedade, de então.¹⁸⁶

Os exemplos citados permitem imaginar o universo musical dos ambientes frequentados pelas elites ubaenses do XIX, fossem suas próprias residências, contando muitas vezes com um piano na sala de visitas, ou nos salões de festa da aristocracia, quando também diversos autores estrangeiros constavam no repertório.

Grande desafio seria compreender as demais manifestações artísticas que certamente permearam a sociedade ubaense do período, composta por indivíduos das mais variadas características. Sabe-se, porém, que a *banda*, alcançando grande popularidade, era prestigiada

¹⁸³ Idem. P. 149.

¹⁸⁴ VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. A casa e os seus mestres: a educação doméstica como prática das elites no Brasil de oitocentos. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Educação, 2004. P. 35, 47, 60, 142, 149 e outras.

¹⁸⁵ MORAIS, Raul de. OP. CIT. P. 153.

¹⁸⁶ Idem. P. 155.

por diversos tipos de público, fato propiciado pelo seu caráter itinerante e pela grande abrangência de suas apresentações na comunidade.

Considerando a música dos centros mineradores do século XVIII, e um posterior movimento crescente das bandas de música em outras regiões como a Zona da Mata no XIX, é possível ainda relacionar o papel do negro no que se refere às tradições musicais em Minas Gerais. A ascensão social do mulato, através da música das irmandades religiosas no XVIII, conforme relatado anteriormente, traz também um elemento comparativo no contexto das bandas de música, pelo menos ao se considerar a atuação de João Ernesto em Ubá. A trajetória deste músico traz, assim como a atuação dos músicos mulatos do *Ciclo do Ouro*, um aspecto característico da música, enquanto ferramenta facilitadora da promoção dos indivíduos, capaz de unificar interesses artísticos que ultrapassam as limitações impostas pelo preconceito e as condições sociais.

Outro ponto que merece ser destacado quando são analisados os movimentos musicais das irmandades da região mineradora no XVIII e de bandas como a “22 de Maio” posteriormente em Ubá, é a questão da assistência que as entidades prestavam a seus membros. Como relatado anteriormente, as irmandades religiosas do Ciclo do Ouro prestavam diversos serviços assistenciais a seus participantes, servindo como legítimos representantes de seus interesses. Do mesmo modo, como será relatado adiante, a Sociedade Musical “22 de Maio”, servia muitas vezes a esse fim, auxiliando mesmo financeiramente os sócios em condições desfavoráveis. Não tomando como geral essa característica da banda de Ubá, pode-se inferir que um diferencial entre os dois tipos de entidades estaria na condição desta última ser laica, sem ligações com denominações religiosas quaisquer.

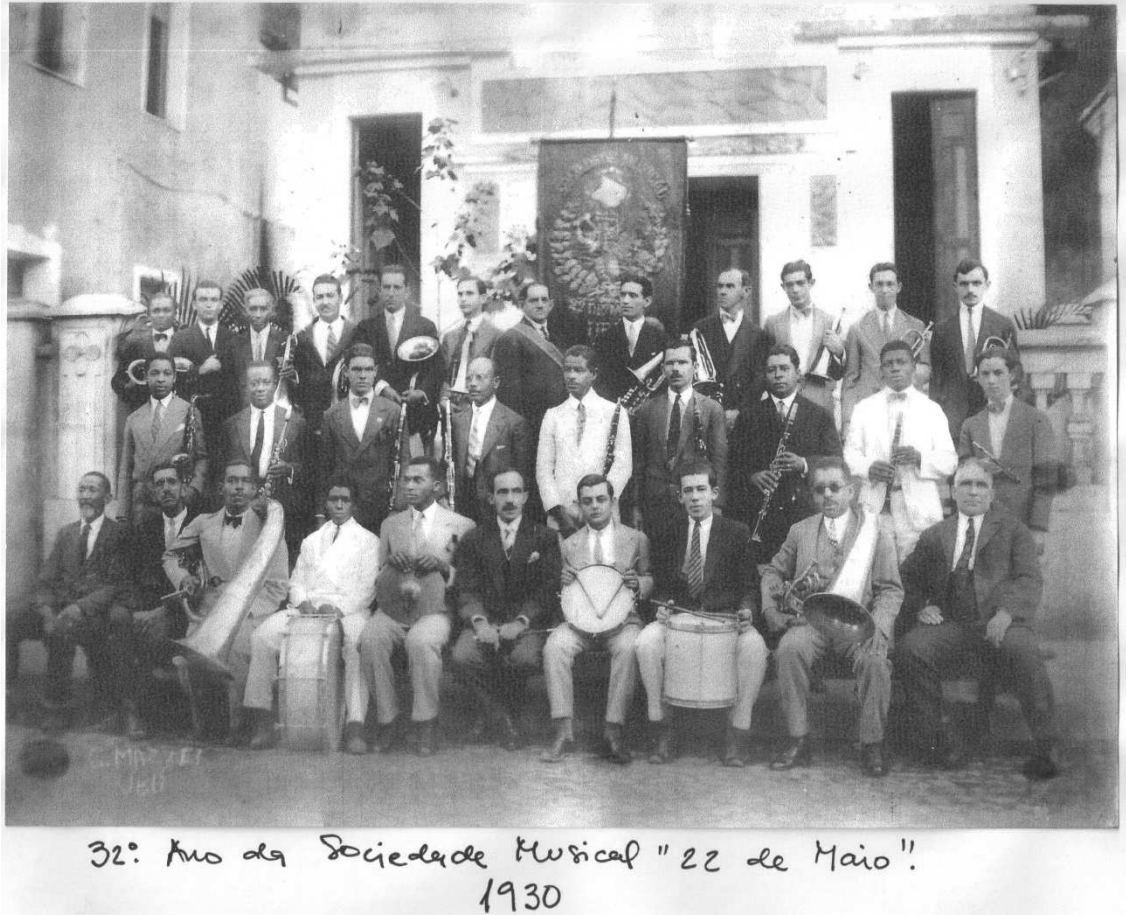
Em relação a esses dois aspectos pode-se inferir que a música praticada pelos negros constituía-se em tática de inserção social desses grupos em uma sociedade marcada ainda pela exclusão social e territorial da população de ascendência negra.

A Sociedade Musical “22 de Maio” surgiu em Ubá no final do século XIX, tendo a frente um líder de origem negra. Representa um capítulo da história musical de Ubá e de como os sons das suas paisagens soaram em determinado período. O capítulo seguinte trata da fundação e do desenvolvimento desta instituição.

Capítulo 4

Sociedade Musical “22 de maio”: João Ernesto e o recreio dos artistas

Figura 10 - Fotografia dos músicos da Sociedade Musical "22 de Maio" reunidos na sede da entidade, 1930.



Fonte: Arquivo Histórico de Ubá – MG.

O primeiro estatuto da “Sociedade Musical 22 de Maio” data de 22 de Maio de 1898. Ele consta nas primeiras páginas do “1º Livro de Acta de sua Fundação em 22 de Maio de 1898”¹⁸⁷ e define as diretrizes tomadas por um grupo de músicos, dentre os quais João Ernesto, a fim de organizar uma banda com caráter de Sociedade Civil. Este documento traz ainda o regimento interno e o quadro de pessoas designadas para ocupar diversos cargos na organização. Ao final do estatuto constam 17 assinaturas, algumas das quais trazendo a posição que passam a ocupar alguns dos sócios. Este breve estatuto traz no décimo quarto artigo as competências do regente:

¹⁸⁷ Sociedade Musical 22 de Maio – 1º Livro de Acta de sua Fundação em 22 de Maio de 1898.

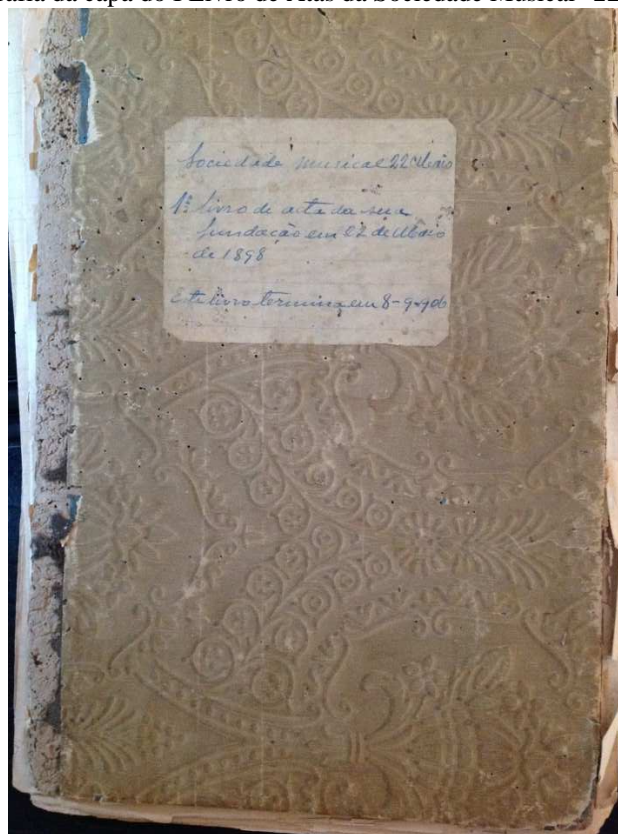
Art.14º. Ao Regente compete:

Par.1º. Esforçar-se para que os sócios façam todo progresso possível e substituir o Presidente.

Par. 2º. Ter toda a cautela com as muzicas [sic] que ficarão debaixo de sua responsabilidade, acompanhar e reger a Banda nos ensaios e sempre que tiver de funcionar em qualquer parte, e finalmente fornecer alguma escripturação [sic] de muzicas [sic].¹⁸⁸

João Ernesto, designado regente, viria a ocupar também, posterior e concomitantemente, a tarefa de tesoureiro da sociedade. Além do regente, o estatuto traz como Presidente João Hippolito e apresenta também os sócios designados para professor, tesoureiro, procurador, fiscal e secretário.¹⁸⁹

Figura 11 - Fotografia da capa do I Livro de Atas da Sociedade Musical "22 de Maio".



Fonte: Arquivo da Sociedade Musical "22 de Maio".

No capítulo primeiro, artigo 1º, “Da sociedade e seus fins” lê-se que “a sociedade musical tem por fim a organização de uma banda que será denominada *Vinte Dois de Maio*, a qual servirá não só para recreio como para se tocar em diversas festividades, podendo fazê-lo

¹⁸⁸ Primeiro estatuto da Sociedade Musical 22 de Maio.

¹⁸⁹ No final do “Estatuto da Sociedade Musical 22 de Maio”, após a inscrição de localidade e data (Ubá, 22 de Maio de 1898) encontram-se os nomes conforme consta a seguir: Presidente João Hippólito / Regente João Ernesto / Professor Teophilo Carneiro / Tesoureiro Dimas Soares de Souza Lamarca / Procurador Paulino José Soares / Fiscal Domiciano Carneiro / Francisco Lauria / Antônio Braga / Nicoline Baroni / Miguel Leo / Sérgio Nardino Pacheco / Gabriel Rodrigues da Costa / Antônio Dunga / Arthur Severiano da Cruz / Eduardo Marcato / José Miotto / Secretário José Reis dos Santos. Palavras tachadas são as que apresentam difícil leitura.

por interesse ou gratuitamente, [...]”¹⁹⁰. É de se notar que a atividade musical possuía caráter de entretenimento para aquele grupo de músicos mas também podia representar uma fonte de renda. A questão da divisão de lucros é citada logo a seguir no artigo em questão, demonstrando, possivelmente, que a formação de uma sociedade era o recurso necessário para organizar e oficializar procedimentos financeiros que já faziam parte da vida daqueles músicos:

[...] si por interesse, da quantia percebida 20% deixados para a caixa e o restante será dividido igualmente entre os sócios. O professor que substituir o Regente, terá, assim como este, mais 5% da quantia que se dividir com igualdade. Os executores da pancadaria¹⁹¹, receberão, uma divisão, a sua parte em 20% de abatimento, em benefício do caixa. Fica salva a exceção [*sic*] de substituição interina.¹⁹²

Logo adiante o Estatuto trata dos sócios, que conforme o texto, deveriam ser apenas pessoas designadas pelo grupo. Ao longo das reuniões registradas nas atas frequentemente é João Ernesto quem propõe os indivíduos indicados a integrar o quadro de músicos. A princípio estes sócios pertenceriam a uma só classe, que o texto chama de “sócios executores ou de estante” que seriam responsáveis também por manter a sociedade pagando mensalidades de 2.000 réis. Esse dinheiro, recolhido ao cofre da Sociedade, seria destinado à compra de papel, tinta e outros objetos, ou mesmo para auxílio de algum sócio.

Além das mensalidades, a Sociedade também receberia as multas cobradas dos sócios pela ocasião de faltarem ou se atrasarem para os compromissos assumidos. Ao longo dos anos registrados nos livros de atas a observância dos deveres contraídos pelos sócios seria cobrada com rigor, não deixando de haver multas relacionadas a atrasos e faltas injustificadas. O fiscal da Sociedade era o responsável pela aplicação dessas penalidades. A questão das multas aplicadas aos sócios revela a seriedade que o movimento possuía e a importância de que se revestia a participação em uma formação musical como aquela. Caso contrário, a mínima rigidez das regras afastaria os interessados. Seria a possibilidade de lucro financeiro, a ascensão social ou o simples prazer da música que motivava aquelas pessoas a participar de uma banda? Talvez um pouco de tudo isso.

No dia 26 de Junho de 1898 foi realizada a reunião de instalação e aprovação do estatuto e regimento interno da Sociedade Musical 22 de Maio, ocasião em que João Ernesto

¹⁹⁰ Primeiro estatuto da Sociedade Musical 22 de Maio.

¹⁹¹ Pancadaria é como era chamada a sessão de instrumentos musicais de percussão de uma banda. O nome é pouco utilizado na atualidade.

¹⁹² Primeiro estatuto da Sociedade Musical 22 de Maio. Grafia como no original. Palavras tachadas são presumidas pelo contexto pelo difícil entendimento ou papel danificado.

preside a sessão na ausência de João Hippolito. Comparecem a essa assembleia a maioria dos sócios que assinam o estatuto de 22 de Maio, com acréscimo de Luiz de Godoy e José Lima de Souza. São eles João Ernesto, João Hippolito, Teophilo Carneiro, Dimas Soares de Souza Lamarca, Paulino José Soares, Domiciano Carneiro, Francisco Lauria, Antônio Braga, Nicoline Baroni, Migueo Leo, Sérgio Nardino Pacheco, Gabriel Rodrigues da Costa, Antônio Dunga, Arthur Severiano da Cruz, Eduardo Marcatto, José Miotto e José Reis dos Santos. Juntos, esses 19 nomes podem ser considerados os fundadores da sociedade.

O primeiro Estatuto, que mais tarde receberia modificações, faz referência a reuniões ordinárias trimestrais, que de fato acontecem de início, excetuando-se as reuniões extraordinárias. Mais adiante essas reuniões passam a ser realizadas em geral quando existem necessidades específicas de deliberações por parte dos sócios, podendo ser mensais, bimestrais ou as trimestrais previstas no primeiro estatuto. No final das atas de cada reunião constam sempre de 10 a 20 nomes de sócios, sendo assinado, primeiramente, o nome do secretário que escreve o documento. Os nomes de todos os que assinam o primeiro livro de atas constam no Quadro 1, conforme a ordem de aparição.

Quadro 1 - Relação dos nomes de assinaturas do I Livro de Atas da Sociedade Musical "22 de Maio".

1.	João Hippolito
2.	João Ernesto
3.	Teophilo de Castro Carneiro
4.	Dimas Soares de Souza Lima
5.	Paulino José Soares
6.	Domiciniano Carneiro
7.	Francisco Lauria
8.	Antônio Braga
9.	Nicoline Baroni
10.	Migueo Leo
11.	Sérgio Nardino Pacheco
12.	Gabriel Rodrigues da Costa
13.	Antônio Dunga
14.	Arthur Severiano da Cruz
15.	Eduardo Marcatto
16.	José Miotto
17.	José Ricco dos Santos
18.	Luiz de Godoy
19.	José Lima de Souza
20.	Francisco Augusto dos Santos
21.	João Carlos da Conceição
22.	Francisco Xavier Gomes
23.	Antônio Adriano de Mello
24.	Américo Felipe Nepomuceno
25.	Wellington Hippolito

26.	Hermano Theobaldo da Silva
27.	Benevenuto Marcelino Cardoso
28.	José Ramos de Freitas
29.	Sebastião de Almeida
30.	Antônio Bonetti
31.	Nicolina Lauria
32.	Carlos Rodrigues Marques
33.	Francisco Braga
34.	José C. Gomes
35.	José Lins dos Santos
36.	Francisco Borges Lima
37.	Antônio Adriano de Melo
38.	Arcelino Barbosa de Oliveira
39.	Dimas Soares
40.	José Benedito
41.	Alvaro Agostinho Eyer
42.	[<i>Ilegível</i>] Brum
43.	Beijamim Castro Brandão
44.	Antônio Fuzaro
45.	Otávio Gomes

Em 1899 o grupo de músicos já estava reformando o estatuto, de modo a atender às novas demandas na organização e no funcionamento da “Banda 22 de Maio”. A desordem das folhas do documento analisado e a possível ausência de páginas que presumivelmente foram deterioradas ou extraviadas não permite uma organização cronológica das modificações no estatuto da sociedade.

Na data de 28 de Setembro de 1899 e seguintes, no entanto, é possível encontrar algumas transformações significativas nas regras internas da instituição. Por exemplo, a criação de “uma categoria de sócios cantores de ambos os sexos dessa sociedade, sujeitos aos estatutos e ao regimento interno”¹⁹³. A inserção de mulheres em instituições predominantemente masculinas no período demonstra uma abertura por parte daqueles músicos para questões até então não discutidas. Outro ponto interessante desse artigo é o fato de mencionar cantores presentes no grupo. Provavelmente não só a banda era integrante da sociedade, mas outras formações musicais poderiam eventualmente se servir dela, se fortalecendo e ganhando representatividade social através da mesma.

Outra modificação do estatuto, demonstrando a sua adaptação às necessidades dos sócios, é o artigo que autoriza o presidente a conceder licenças de até seis meses aos sócios, quando este achasse conveniente. Todas essas deliberações, descritas ao longo das atas e

¹⁹³ Ata da reunião de 28 de setembro de 1899 e seguintes. Sociedade Musical 22 de Maio – 1º Livro de Acta de sua Fundação em 22 de Maio de 1898.

registradas como estatuto ou regimento interno são resultado de votação por parte dos sócios. Assim também são as eleições que, de período em período (geralmente três anos), modificam o quadro de posições ocupadas na sociedade.

Em certo trecho do livro de atas, datado de Maio de 1906, é posta em discussão a questão da divisão dos músicos em diferentes classes de executores. O regente João Ernesto é convidado a apresentar uma classificação dos músicos conforme a capacidade musical de cada um. Procedendo a esta tarefa o maestro se expressa da seguinte maneira, registrada no livro:

Desempenhando-me da incumbência que me foi feita passo a suas mãos a classificação dos sócios executores segundo a suas capacidades musicais... Não está na minha idade julgar do valor de outrem, porque, detestando uma injustiça, receio praticá-la, porém incumbindo-se a sociedade deste mister, aliás de extrema necessidade, somente o dever social compellime [*sic*] a proceder dessa forma. Segundo me tem demonstrado a experiência uma das coisas principais a atender-se para se fazer boa música é conhecer o regente a força dos seus colegas, a quem rege para bem distribuir as partes do todo musical, de modo a ter certeza de sua fina execução. Fundado nessa experiência é que fiz a classificação presente, em que procurei ser o mais justo possível. Entretanto podendo surgir alguma reclamação é prudente submetê-la a discussão e aprimoração [*sic*] por maioria de votos, visto que todos nós sendo interessados, não temos outro meio a decidir.¹⁹⁴

Logo adiante um quadro é apresentado contendo a classificação dos sócios (Quadro 2):

Quadro 2 - Reprodução da tabela de classificação dos sócios executores da Sociedade Musical "22 de Maio" elaborada por João Ernesto em 20 de maio de 1906.

1ª Classe	2ª Classe	3ª Classe	4ª Classe	5ª Classe
Francisco B. Vieira	Wellington Hippolito	João Carlos	Nicolino Lauria	Sebastião Almeida
Eduardo Marcato	José Ramos	Benevenuto Cardoso	José Miotto	Hermano Teobaldo da Silva
Francisco Lauria	Francisco X. Gomes	Carlos Marques	Este executando outro instrumento não de canto pode ser qualificado 3ª.	
José Lino dos Santos	Antônio Braga	Francisco A. Dos Santos		
	Miguel Leo	Antonio Bonetti		
	Américo F. Nepomuceno			

Com a divisão dos músicos em diferentes classes foi proposto um ganho financeiro proporcional ao grau de cada executante no dinheiro obtido em trabalhos da banda. Logo

¹⁹⁴ Ata de reunião do dia 20 de Maio de 1906. Sociedade Musical 22 de Maio – 1º Livro de Acta de sua Fundação em 22 de Maio de 1898.

adiante, porém, em reunião do dia 22 de Maio, aniversário da banda, o sócio João Carlos, acompanhado por João Ernesto, argumentou que não concordava com a divisão desigual dos “honorários” recebidos.¹⁹⁵ Conforme ambos, todos os músicos deveriam ser tratados em caráter de igualdade e a nova deliberação feria os princípios do artigo 1º dos estatutos. Com isso, ao que parece, a questão da divisão de lucros de acordo com a classe dos músicos foi abandonada, embora reapareça em alguns outros trechos da ata que são de difícil entendimento pela deterioração do material.

A Tabela transcrita, porém, merece ser analisada para além deste episódio. Ela traz de forma sucinta, o grau de conhecimento ou habilidade musical dos músicos na visão de João Ernesto. Com ela é possível identificar, por exemplo, Francisco B. Vieira, Eduardo Marcato, Francisco Lauria e José Lino dos Santos como os prováveis melhores músicos da “22 de Maio”.

João Ernesto permanece como regente desde a fundação da banda até sua morte em 1914. Diferenciando-se dos demais cargos da sociedade, o cargo de regente (juntamente com o de professor¹⁹⁶), em nenhum momento é colocado sob possibilidade de mudança do titular por meio de eleições. O regente desempenha também a função de tesoureiro a partir de certo período. Em eleição de Junho de 1904 João Ernesto é reeleito tesoureiro para os anos de 1904 e 1905¹⁹⁷, o que leva a crer que já tivesse ocupasse o cargo anteriormente. Assumir a função de tesoureiro talvez fosse considerado normal para o músico e a Sociedade, considerando sua experiência como guarda-livros e o aprendizado que obteve ao trabalhar anteriormente numa empresa. Em algumas das atas de reuniões é possível encontrar elogios feitos a João Ernesto no desempenho desta função.¹⁹⁸ João Ernesto também foi presidente da “Sociedade Musical 22 de Maio” nos anos de 1902 e 1903, como mostra o documento referente à eleição realizada no dia 2 de junho de 1902.¹⁹⁹

Outro cargo criado posteriormente na instituição foi o de arquivista. Não foi possível identificar o primeiro músico a ocupar o cargo, mas a reunião de junho de 1904, citada

¹⁹⁵ Ata de reunião do dia 22 de Maio de 1906. Sociedade Musical 22 de Maio – 1º Livro de Acta de sua Fundação em 22 de Maio de 1898.

¹⁹⁶ Theophilo Carneiro é nomeado professor ao fim do primeiro estatuto da banda. Como são inexistentes eleições para o cargo nos livros de atas, cogita-se de sua permanência nessa função por longo período.

¹⁹⁷ Ata de reunião do dia 5 de junho de 1904. Sociedade Musical 22 de Maio – 1º Livro de Acta de sua Fundação em 22 de Maio de 1898.

¹⁹⁸ Um exemplo pode ser encontrado na ata do dia 20 de Maio de 1906. Sociedade Musical 22 de Maio – 1º Livro de Acta de sua Fundação em 22 de Maio de 1898.

¹⁹⁹ Ata de reunião do dia 2 de junho de 1902. Sociedade Musical 22 de Maio – 1º Livro de Acta de sua Fundação em 22 de Maio de 1898.

anteriormente, também reelege Antônio Adriano de Mello para esta função.²⁰⁰ O dever do arquivista, conforme apontado em outros momentos nas atas, seria organizar e zelar pelas partituras e materiais utilizados pela banda. Necessidades como esta demonstram como o desenvolvimento da Sociedade demandava novos tipos de organização. Além disso, a organização e o trato dispensado a estes materiais possibilitaram a sua parcial sobrevivência até os dias atuais.

A tarefa de auxiliar os sócios com problemas financeiros ou de saúde na família é uma característica marcante da “22 de Maio”, que com isso servia não só aos propósitos artísticos como também a outros, sociais. Talvez por isso, seu nome foi posteriormente (em período indefinido) modificado para “Sociedade Musical de Beneficência e Cultura 22 de Maio”. Além disso, a educação musical que a Sociedade dispensaria a seus membros, através de um professor destinado a essa finalidade, é de capital importância numa época e lugar em que escolas de música eram praticamente inexistentes. A banda de música representava e ainda hoje representa uma das únicas modalidades de aprendizado musical acessível em muitas localidades para as populações mais desfavorecidas economicamente.²⁰¹

A partir de 1905, pelo menos, é possível encontrar nos documentos referências a sócios aprendizes ou alunos. Em reunião de setembro deste ano, por exemplo, são propostos para sócios alunos o senhor Mecias Bitencurt Godinho e o senhor João Vallone Filho, aceitos mediante votação do conjunto²⁰². Nessa mesma reunião é sugerida também “a nomeação de um *pequeno* que se responsabiliza-se pelo asseio da sala, varrendo e avisando os sócios de qualquer resolução”.²⁰³ A distinção “pequeno” que foi utilizada neste trecho sugere a presença de crianças entre os alunos, algo que não é demonstrado de forma patente em nenhum outro momento, mas que se reveste de importância, ao considerar-se a formação oferecida aos mais jovens.

Algo também referente aos mais jovens, possivelmente alguns sendo filhos dos sócios da banda, está colocado na reforma do regimento de 27 de março de 1908. Conforme o artigo 2º, do capítulo 4, “Os sócios poderão passar sua posição na sociedade para seus herdeiros

²⁰⁰ Ata de reunião do dia 5 de junho de 1904. Sociedade Musical 22 de Maio – 1º Livro de Acta de sua Fundação em 22 de Maio de 1898.

²⁰¹ SALLES, Vicente. Banda de música: tradição e atualidade. In CASTAGNA, Paulo (org.). Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 22 a 25 de julho de 2004. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006.

²⁰² Ata de reunião de 2 setembro de 1905. Sociedade Musical 22 de Maio – 1º Livro de Acta de sua Fundação em 22 de Maio de 1898.

²⁰³ Idem.

legítimos”.²⁰⁴ A “posição” aqui referida pode significar a “Joia”, espécie de certificado de pertencimento à sociedade, que é relatada no artigo 28, presente na sequência do documento: “Todos os sócios contribuintes, a exceção dos primeiros 50 que se inscreveram, pagarão no ato da entrada a joia de ...”.²⁰⁵

Logo adiante, no artigo 3º, lê-se o seguinte: “Por falecimento de qualquer sócio executor com direitos aos *fundos sociais* da sociedade, nomeando o prazo de um ano, tendo direito os seus legítimos herdeiros. Para essa liquidação será exigido o comprovante do último pagamento”.²⁰⁶ A menção a “fundos sociais da sociedade” demonstra ainda que a banda possuía um fundo de amparo a seus membros em situação de dificuldade, como foi relatado anteriormente.

Frequentemente, ao longo das atas, são registradas “comissões de festejo”, criadas para organizar festividades em que a banda estivesse envolvida. A essas comissões são indicados alguns dos próprios membros da sociedade. Festividades em comemoração ao aniversário da banda ou ao Mês de Maria da tradição Católica são frequentemente relatadas.

Outra tradição da cidade de Ubá que permaneceu até a atualidade tem suas origens demonstrada também por meio destes documentos, o chamado “Bloco da Alvorada”. Este é um bloco carnavalesco tradicional da cidade, que sai geralmente na madrugada do sábado de Carnaval. Os foliões se concentram na frente da sede da “Sociedade Musical 22 de Maio”, e, em torno da banda, em horário estipulado, percorrem algumas ruas do centro da cidade, atraindo grande multidão. Na sessão ordinária ocorrida no dia 13 de Maio de 1906, na casa de Francisco Lauria, então presidente da mesma, foi apresentada uma proposta pela comissão formada para organizar as festividades do dia 22 de Maio, aniversário da banda: “as 4:30 da manhã a *alvorada* com meia duzia de conhaque nacional, as 4:30 da tarde uma tocada passando pelas principais ruas da cidade, depois da reza do mês mariano tocar a fantasia meia noite e depois para finalizar a gloriosa data servir uma [...] aos sócios.”²⁰⁷ Possivelmente, a “Alvorada”, tradicionalmente realizada no dia de aniversário da banda, foi com o tempo incorporada à programação do carnaval, se tornando bloco carnavalesco.

O trecho citado também é importante para demonstrar como as atividades da “22 de Maio” no comando de João Ernesto se ligam aos costumes da vida local. O mês mariano,

²⁰⁴ Ata de reunião de 27 de março de 1908. Reforma de regimento. Sociedade Musical 22 de Maio – 1º Livro de Acta de sua Fundação em 22 de Maio de 1898.

²⁰⁵ Idem. Final deteriorado não permitindo leitura.

²⁰⁶ Idem.

²⁰⁷ Ata de reunião 13 de maio de 1906. Sociedade Musical 22 de Maio – 1º Livro de Acta de sua Fundação em 22 de Maio de 1898.

tradicional nas paróquias, é ainda um mês de muita atividade para as bandas de música em muitas cidades do interior mineiro, como era naquela época. Frequentemente as bandas eram contratadas nas celebrações de Coroação a Nossa Senhora. Existe aí uma reminiscência das *festas de adro*, citadas em outro capítulo.

Os sons desse grupo de músicos estão ligados a redes de significados construídos no tempo, que se fixaram por meio de ritos sociais de celebração. A banda interiorana, de modo geral, presente nas festividades cívicas, religiosas e políticas, traz a marca cultural dessa época em que usufruia seu auge. Os sons das paisagens mineiras da virada do XIX para o XX, estão repletos de significados que as bandas ajudaram a construir. Um destes conjuntos sonoros, das centenas ou milhares que existiram no período, foi o da “22 de Maio”. Os papéis de música preservados em sua sede são um bem cultural que nos fornece uma forma de registro fiel de suas práticas musicais e de suas sonoridades. Essas paisagens mineiras, repletas de significados, de sentimentos, de sentidos, proporcionados pelas vivências dos que ali estiveram, jamais podem ser recuperadas. Cada peça musical, no entanto, guarda relação com o momento e o contexto em que é executada. Um hino patriótico em certo momento pode significar luta e em outro a comemoração da vitória. As partituras de João Ernesto ajudaram a compor momentos em que a sociedade ubaense participava ativamente. Suas peças e o repertório que ensaiava com seus companheiros de música são vestígios de momentos vividos por toda uma comunidade. São vestígios de paisagens sonoras.

É importante situar a Banda 22 de Maio, quando sob o comando de João Ernesto, numa malha de significados e costumes reproduzidos por outras agremiações semelhantes. As tradições musicais militares já foram relatadas como sendo um dos principais modelos para as bandas da época, influenciando até mesmo a vestimenta desses grupos. No caso da “22 de Maio” é clara essa influência, demonstrada principalmente no repertório e no instrumental utilizado.

A questão da vestimenta com características militares também foi debatida e apreciada em certo momento pelos integrantes da banda. Isso pode ser notado no relato da ata da reunião de 6 de Maio de 1906, onde surge a proposta de fardamento dos músicos: “Ordem do dia discussão da proposta de fardamento, não havendo quem pedisse a palavra, posta em votação foi aprovada, ficando deliberado a prestação de modelo para o mesmo.”²⁰⁸ É muito provável que a sugestão de se utilizar de fardas nas apresentações da banda fosse uma clara busca de se adequar à estética característica do estilo militar, a qual várias corporações

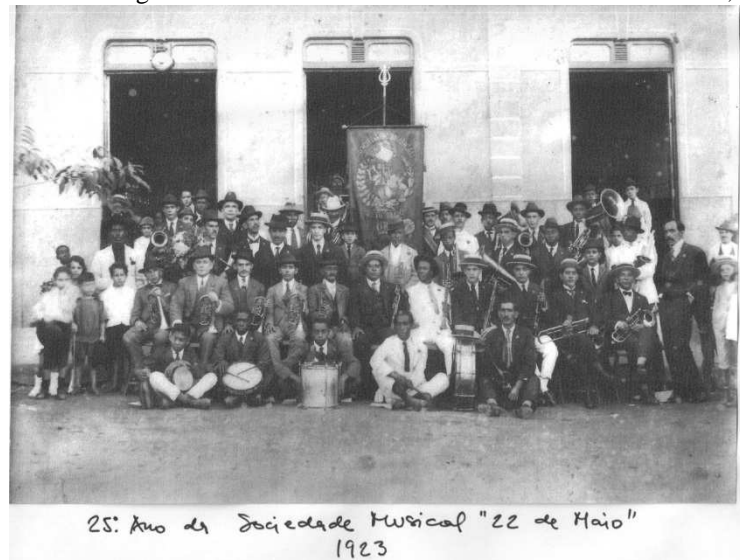
²⁰⁸ Ata da reunião de 6 de maio de 1906. Pontuação conforme o original. Sociedade Musical 22 de Maio – 1º Livro de Acta de sua Fundação em 22 de Maio de 1898.

semelhantes do período procuraram imitar. Ao que se depreende das reuniões seguintes, porém, os relatos indicam que essa decisão não foi unanimemente acatada, e foi mesmo descartada, como está registrado na ata da reunião de 20 de Maio do mesmo ano, duas semanas depois:

[...] tendo sido aprovada a proposta de fardamento apresentada pelo Sr. Sócio Américo Felipe Nepomuceno, e o Sr. Presidente notando o desgosto que causaria a diversos sócios e talvez o desaparecimento de algum sócio do quadro social achava conveniente que de novo se discutisse a respeito mostrando ser inconveniente presentemente tratar-se da farda e assim ficando valiosa aprovação quando não causasse contrariedades na mesma corporação, [...]²⁰⁹

Ao que parece, a proposta de Américo Felipe Nepomuceno foi abandonada ali mesmo. Não foram encontradas deliberações posteriores sobre o assunto nas atas. De todo modo, em fotografias da banda tiradas décadas depois os músicos aparecem vestidos de terno, com instrumentos à mão. É pouco provável, que com os poucos recursos fotográficos da época, seria tirada uma foto em que eles não estivessem caracterizados como o fariam para uma apresentação pública. Mesmo assim, a menção ao tema do fardamento, presente nas atas, mostra um pouco da inserção da “22 de Maio” no universo das bandas do período. Seu direcionamento contrário à proposta demonstra também um ponto diferencial em relação a muitos desses grupos musicais da época.

Figura 12 - Fotografia dos músicos da Sociedade Musical "22 de Maio", 1923.



Fonte: Arquivo Histórico de Ubá.

²⁰⁹ Ata da reunião de 20 de Maio de 1906. Conforme original. Sociedade Musical 22 de Maio – 1º Livro de Acta de sua Fundação em 22 de Maio de 1898.

A respeito das conexões existentes entre a banda “22 de Maio” e o cenário musical encontrado na cidade de Ubá, é possível se fazer uma conjectura. No “Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro”²¹⁰, também conhecido como “Almanak Laemmert”, periódico anual publicado desde 1844, é possível encontrar referências em relação à cidade de Ubá. A partir do ano de 1916, dentre os vários segmentos que o anuário identifica, encontra-se aquele referente às bandas da cidade. As bandas identificadas nesse ano e nos anos seguintes como sendo de Ubá são: “22 de Maio”, “15 de Novembro”, “7 de Setembro”, “20 de Setembro”, 13 de Maio, “Pinto Coelho” e “Mariannense”. Conforme o periódico informa, naquele ano o município compreendia os distritos e paróquias de “S. Januário de Ubá, Sant’Anna do Sapé, S. José do Tocantins, Santo Antonio das Mariannas, S. Sebazião do Rodeiro e Divino”²¹¹, que representam vários núcleos urbanos que mais tarde ganharam autonomia de cidade. É muito provável que algumas das bandas citadas fossem provenientes dessas localidades. Uma banda aparentemente não citada no periódico é a banda do Ginásio São José, estabelecimento de ensino de grau médio, fundado em Ubá em 1905. Não foi possível levantar informações mais precisas sobre estas formações musicais, mas é presumível que muitos desses grupos se apresentassem (e se encontrassem) nas mesmas ocasiões, como acontece ainda hoje em muitas cidades.

Apesar de existirem poucas informações concernentes à interação entre a “22 de Maio” e outras bandas do período, existem algumas que merecem ser citadas. A primeira delas se refere a um conflito com outra banda local, supostamente protegida e prestigiada por um vigário da cidade. Nos relatos de José Sollero, é marcante o trecho em que fala dessa ocasião:

Em junho desse ano fora a 22 de Maio convidada a tocar na festa de coroação da então menina Luiza, filha do Cel. Pinto de Andrade e neta do Cel. Juca Virgíliano, na fazenda dos Batalhas.[...] Por essa ocasião a 22 estava em luta com outra banda local, prestigiada pelo Revmº Vigário, tendo até havido um princípio de conflito na Praça S. Januário, motivo que foi da última e inspirada composição de João Ernesto, “Vitória dos Perseguidos”, que junto envio para ser executada essa marcha.²¹²

²¹⁰ Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro - 1891 a 1940. Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/imanak/313394>. Acesso em Maio de 2015.

²¹¹ Idem.

²¹² SOLLERO, José Gonçalves. “História da 22 de Maio”. Livreto que se encontra na Biblioteca Municipal de Ubá – MG. Apresentação de Antônio Sollero (Brasília, 2010). Contém depoimento de José Gonçalves Sollero de 1954.

O Vigário citado provavelmente é Monsenhor José de Paiva Corrêa Campos, mais conhecido como Monsenhor Paiva Campos, que estava à frente da Igreja de São Januário de Ubá naquele período.²¹³ Os motivos que levaram a este conflito são desconhecidos, mas o fato de um religioso apoiar um grupo musical e desprestigiar outro levanta inúmeras questões. Em princípio estes relatos demonstram a relação conflituosa entre as bandas e os religiosos naquele período, na organização das festividades tradicionais da Igreja Católica, como na Coroação ocorrida no mês de Maio. A “perseguição” do vigário à banda “22 de Maio”, pode ter sido motivada por diversos fatores que são desconhecidos. João Ernesto, ao compor a peça intitulada “Vitória dos Perseguidos”, demonstra, entretanto, sua tomada de posição em relação a esse contexto conflituoso. Uma hipótese surgida aqui, é a de que a condição religiosa do maestro, ao professar o Espiritismo, haja influenciado de alguma forma a posição do religioso em relação à banda regida por ele. De todo modo, fosse por esse ou outros motivos, João Ernesto e o restante dos músicos tiveram que vencer resistências nesse período, a fim de que as atividades da banda não fossem prejudicadas.

Outra referência ao contato que a banda “22 de Maio” mantinha com outras bandas pode ser lida na ata referente à reunião do dia 22 de Maio de 1901. Nessa reunião, realizada na ocasião de aniversário da banda, os músicos ubaenses discutem sobre um ofício enviado pela Sociedade Philarmônica Carlos Gomes, da cidade vizinha, Visconde do Rio Branco:

Aos vinte e dois dias do mês de Maio de 1901, nesta cidade de Ubá, na sala de sessões, presentes os seguintes sócios abaixo assinados em número legal, foi dada aberta a sessão. Expediente: Leitura da ata sessão anterior e de um ofício da sociedade Philarmônica Carlos Gomes de Visconde do Rio Branco. Ordem do dia: Lida a ata da sessão anterior, foi ela aprovada, e lido também o ofício da sociedade Philarmônica Carlos Gomes de Visconde do Rio Branco, em que comunicava não poder comparecer a manifestação em que se realiza hoje por motivos superiores a sua vontade e se associava de coração a todas manifestações de simpatia de sua irmã, sociedade 22 de Maio, ficou resolvido que se respondesse ao mesmo ofício.²¹⁴

A cidade de Visconde do Rio Branco fica a aproximadamente 16 Km de Ubá. Em jornais presentes no acervo do museu histórico da cidade é possível encontrar referências à Philarmônica Carlos Gomes e também a outra banda chamada “Comércio e Artes”. Na edição de setembro de 1897, por exemplo, do periódico “O Rio Branco”, um anúncio da Festa de São João Baptista traz a programação da festividade e faz referência à banda: “A banda de música

²¹³ Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro - 1891 a 1940. Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/imanak/313394>. Acesso em Maio de 2015.

²¹⁴ Ata da reunião de 22 de Maio de 1901. Sociedade Musical 22 de Maio – 1º Livro de Acta de sua Fundação em 22 de Maio de 1898.

Philarmônica Carlos Gomes abrihantará todos os festejos.”²¹⁵ Nesta mesma edição a banda é citada também por se apresentar na ocasião do aniversário de 8 anos da filha de um tenente: “O Tte. Juvencio por este motivo recebeu em casa de sua residência muitas felicitações de pessoas de sua amisade, inclusive a eccellente banda de musica “Philarmonica C. Gomes” que também foi saudalo”²¹⁶. Mais adiante, em outro informe do jornal, a banda “Comercio e Artes” é lembrada e elogiada pela participação em uma comemoração realizada pelos italianos naquela cidade: “A noite illuminaram suas casas em imponente *marche aux flambeau*, percorreram as ruas da cidade, dando calorosos vivas a Italia e ao Brazil, acompanhados da acreditada e eccellente banda de musica “Comercio e Artes”²¹⁷.

Conforme o livro “Visconde do Rio Branco – terra – povo – história”, o fundador e regente da banda de música do “Clube Commércio e Artes” foi Theodolindo José Soares, que também atuou frente à Philarmonica Carlos Gomes.²¹⁸ Talvez, não por coincidência, uma composição de João Ernesto intitulada “Theodolindo” possa ter sido uma forma de homenagem ao maestro de Visconde do Rio Branco. Ao chamar a banda “22 de Maio” de *irmã*, e afirmar que não compareceria às atividades do dia de seu aniversário “por motivos superiores a sua vontade”, o ofício retratado anteriormente faz clara alusão à proximidade que haveria entre as corporações musicais das duas cidades. É presumível dizer também, que João Ernesto, tendo trabalhado e provavelmente residido na cidade vizinha, lá tenha conhecido e estreitado relações com os músicos locais, dentre eles Theodolindo José Soares.²¹⁹

É importante retratar as duas bandas de Visconde do Rio Branco e as ocasiões de suas atividades musicais, pois representam também um referencial para se pensar a atuação das bandas de Ubá. Como demonstrado através dos jornais desta cidade, frequentemente as bandas locais se apresentavam em festividades religiosas, em casa de particulares ou associadas a acontecimentos diversos como casamentos e aniversários. É muito provável que em relação à “22 de Maio” e outras bandas de Ubá não fosse diferente. Não foram encontrados jornais da cidade de Ubá, que circulassem no mesmo período e que pudessem fazer referência às bandas do município, o que torna ainda mais patente o uso e a observação

²¹⁵ Camara Municipal de Rio Branco. O Rio Branco. Domingo, 06 de setembro de 1897. Anuncios. Festa de São João Baptista.

²¹⁶ Idem.

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ JOSÉ, Oiliam. Visconde do Rio Branco. Terra – povo – história. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1982. P. 397.

²¹⁹ Este músico empresta seu nome ao Conservatório Estadual de Música “Prof. Theodolindo José Soares” da cidade de Visconde do Rio Branco. Esta instituição fundada em 1953 é um dos doze conservatórios estaduais de Minas Gerais e oferece ensino musical do nível inicial ao técnico, atendendo a várias cidades da região.

dos periódicos da cidade vizinha²²⁰. Uma foto, porém, com a denominação “Piquenique do Ginásio São José”, supõe que músicos com instrumentos de banda se apresentassem em recreações desse tipo nesta instituição em Ubá (citada anteriormente).²²¹

Alguns dos personagens que pertenceram ao contingente de músicos da “22 de Maio” são de origem italiana. Considerando a importância da imigração italiana em Ubá como no Brasil e a influência desses imigrantes em várias áreas de atuação na cidade, sobretudo a econômica, é importante situar alguns destes italianos que estiveram presentes no grupo musical de João Ernesto. Alguns deles são reconhecidos por atuação diversa em relação à música na cidade, tendo sua memória homenageada no nome de ruas e galerias. Relembrar suas atividades no campo artístico e musical pode evidenciar aspectos até então pouco relatados nos textos sobre os imigrantes em Ubá. Francisco Lauria, por exemplo, proveniente de Casteluccio Inferiore (sul da Itália), se estabeleceu em Ubá na primeira fase da imigração que durou até 1888, se tornando reconhecido alfaiate e comerciante.²²² Foi também o primeiro Agente Consular Italiano em Ubá. Como um dos fundadores da Sociedade Musical “22 de Maio” e membro atuante, ocupou posteriormente a função de fiscal e foi também presidente da instituição (período indeterminado a partir de 1906). A marcha Guiomar composta por João Ernesto sob o pseudônimo de J. Stoerne, talvez se trate de uma homenagem à filha deste personagem que possuía o mesmo nome.

Antonio Fuzaro, por sua vez, veio para Ubá na segunda fase da imigração, que ocorreu a partir de 1888 com a abolição da escravatura, juntamente com o pai Luiz Fuzaro, da província de Trevizo no norte da Itália. Foi comerciante bem sucedido, tendo fundado a firma Antonio Fuzaro & Cia e ocupado cargos públicos como vereador da Câmara Municipal de Ubá²²³. Aparece como sócio da “22 de Maio” a partir de 1906. Outro imigrante, José Miotto²²⁴, também proveniente da província de Trevizo, esteve presente na fundação da Sociedade Musical “22 de Maio”, sendo eleito como fiscal logo na primeira reunião da sociedade, constante em ata do dia 26 de maio de 1898. Além destes, é possível citar ainda

²²⁰ Em relação aos periódicos da cidade de Ubá, no entanto, é possível dizer que a banda “22 de Maio” os utilizava em benefício de suas atividades e interesses. Ainda nos livros de atas, é possível encontrar uma menção a semelhante procedimento, como na reunião de 26 de Maio de 1901: “Pelo sócio João Carlos da Conceição foi proposto que se agradecesse o público em geral por meio de um artigo publicado no jornal local, a manifestação feita a nossa sociedade, ficando encarregado disso o presidente, [...]”. Ata de reunião de 26 de maio de 1901. Sociedade Musical 22 de Maio – 1º Livro de Acta de sua Fundação em 22 de Maio de 1898.

²²¹ Ubá Cidade Carinho – Edição Histórica. Ubá: Edições Disbrava, 1980. P.17. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá – MG.

²²² GRANDIS, Tarquínio Benevenuto. Vida e Ação da Colônia Italiana no Município de Ubá - 1888 – 1988. Ubá: Academia Ubaense de Letras, 1988. P. 21. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá – MG.

²²³ Idem. P. 30.

²²⁴ Idem. P. 38.

Eduardo Marcato²²⁵, que se estabeleceu como marceneiro em Ubá, sendo um dos fundadores da banda e pistonista do conjunto por muitos anos.

O II livro de Atas da Sociedade Musical “22 de Maio” começa com a reunião de março de 1908 e dá continuidade aos registros sobre as deliberações e ações do grupo. A partir daí o número de sócios admitidos pela Sociedade, que assinam as atas, tende a aumentar progressivamente ao longo das reuniões registradas. Um momento importante, no entanto, registrado na ata do dia 6 de outubro de 1914 se refere ao funeral do Maestro João Ernesto e retrata o pesar dos músicos da banda na ocasião. O documento traz ainda as palavras do Maestro José Sollero, que lhe substituiria na regência do grupo definitivamente a partir de então:

Terminado o funeral do Maestro João Ernesto e após a chegada da banda à aula, o Sr. Presidente convocou todos os sócios para uma sessão urgente, onde se tratou do seguinte: em primeiro lugar o Sr. Presidente empossou o sócio maestro José Sollero no cargo de regente definitivo da banda. Pondo livre a palavra, pediu o Sr. João Carlos e propôs que a Sociedade tomasse luto por 30 dias e suspendesse os toques até a entrada do ano novo. Ao que objetou o Presidente dizendo que a 1ª parte da proposta seria discutida, ficando a 2ª para ser deliberada em assembleia, cuja reunião marcava para o dia 8. Foi aprovada a 1ª parte da proposta. Em seguida tomou a palavra o maestro Sollero e, agradecendo a confiança dos associados, disse que bem sabia a responsabilidade que lhe pesava sobre os ombros; propondo que todos os executores presentes estendessem a sua mão, jurando que a “22 de Maio” não havia de sofrer solução de continuidade na sua longa vida e que ela não morreria enquanto os sócios se lembrassem da pessoa querida de João Ernesto, nesta hora de apreensões e dúvidas, esse juramento sobre as cinzas ainda quentes de João Ernesto será o penhor de vida e progresso da “22 de Maio”. Assim o compreenderam todos os sócios e o juraram. Ficou ainda deliberado que se visitaria o túmulo de João Ernesto no 7º dia e levantou-se a sessão. [...].²²⁶

O excerto demonstra mais uma vez o respeito e a consideração que o Maestro João Ernesto havia angariado em seu meio durante os muitos anos de atuação junto àqueles músicos. De fato o juramento do Maestro Sollero e dos demais membros da banda se cumpriu, pois a Sociedade Musical “22 de Maio”, mesmo após mais de um século de existência, permaneceu atuante, graças a este e a outros maestros que lhe sucederam. Além disso, ao longo de tantos anos, gerações puderam participar do contingente de músicos da “22 de Maio”, aprendendo e mantendo vivas as tradições da banda, e levando às paisagens ubaenses e de outras regiões a sua arte.

A partir do ano de 2015 a Sociedade Musical “22 de Maio”, sob a presidência de Silvana Doriguêto Silva Moreira, assinou contrato com a Secretaria Municipal de Cultura de

²²⁵ Idem. P. 67.

²²⁶ Ata de reunião de 06 de outubro de 1914. Sociedade Musical 22 de Maio. II livro de atas. Assinam a ata o secretário José Lino dos Santos e mais 22 sócios que comparecem à reunião.

Ubá, cedendo parte de suas dependências para ser utilizada pela mesma. O Senhor Sebastião Valoz David, colaborador ativo da instituição, permanece incentivando a atuação da banda com grande empenho e dedicação, motivando crianças, jovens e adultos a participarem do grupo.

Considerações finais

O trabalho de pesquisa sobre a vida do Maestro João Ernesto e sua atuação frente às atividades musicais da Sociedade Musical “22 de Maio” na cidade de Ubá do final do século XIX e início do XX, permitiu entrever aspectos significativos deste movimento artístico.

Foi possível constatar, a partir do entendimento em relação à tradição e popularidade alcançada pela banda de música no período, como esse movimento artístico se realizava na cidade de Ubá, acompanhando um momento de grande crescimento econômico da região. Sendo a banda “22 e Maio” uma das várias bandas da cidade, as quais mantinham relações com bandas de outros locais, foi possível identificar traços dessas relações e de como a Banda “22 de Maio” era presente nos eventos e festividades ligadas à dinâmica de Ubá e região.

Ao acompanhar o surgimento e a ascensão econômica de cidades como Visconde do Rio Branco e Ubá no século XIX foi possível apreciar a maneira pela qual a música das bandas acompanhou a emancipação de vários núcleos urbanos da Zona da Mata Mineira. De outro modo esse entendimento sinalizou também o apogeu da música sacra na região mineradora no século XVIII e o posterior movimento das bandas de música em outras regiões como a Zona da Mata no decorrer do século XIX, movimento que tomou maior proporção no Brasil a partir da vinda da Família Real para o país.

Um ponto importante, ao considerar a dinâmica própria da “Sociedade Musical 22 de Maio” em seus primeiros anos de existência, foi considera-la como núcleo composto de vários elementos representativos da sociedade ubaense ou mesmo brasileira do período. Ali se reuniam os descendentes de luso-brasileiros, negros (como João Ernesto e outros) e os recém-chegados imigrantes italianos. Demonstra de outro modo como a música serviu de elo entre pessoas de diferentes origens sociais e culturais, e como permitia ao negro alcançar status de igualdade na afirmação de sua arte.

A música de João Ernesto, frente ao grupo musical que o elegeu como regente, retrata também a possível prática composicional que se tornou típica de muitas cidades interioranas do período. A dificuldade de acesso à música impressa, aliada à necessidade de criação artística que satisfizesse às demandas locais podem ter motivado não só a João Ernesto, mas a muitos músicos locais a escreverem música para suas próprias formações. Essa motivação fez com que o músico tivesse oportunidade de promover a sua arte e torna particular a música que a banda “22 de Maio” levava às audiências da região.

Considerando ainda os diversos movimentos musicais e práticas ligadas a essa arte no Brasil, foi possível estabelecer conexões com a música praticada nas primeiras décadas da

cidade de Ubá, a partir de manifestações características daquele momento. A música da aristocracia ubaense registrada em meados do século XIX, por exemplo, traz o reflexo de modelos que de modo geral caracterizam as famílias da elite brasileira no período. As peças de João Ernesto, compostas a partir do final daquele século, por outro lado, apresentam títulos que apontam para a manifestação dos desfavorecidos socialmente.

Paisagens culturais da região central da Zona da Mata mineira são apreciadas na medida em que sua economia, sua formação social, sua cultura e manifestações artísticas são retratadas. Sua geografia, marcada inicialmente por vastas extensões de Mata Atlântica, rios e ribeirões, é modificada paulatinamente a partir da derrubada das grandes árvores e pelas práticas agrícolas do campesinato. Os índios, seus primeiros habitantes, pouco a pouco foram exterminados quando da chegada dos luso-brasileiros, e, mesmo sob a chancela de personagens como Guido Marlière, quase desaparecem após o colonizador entrar por suas terras. Além disso, sucumbem a doenças, e suas práticas e costumes são engolidos ao acompanhar o surgimento de outra sociedade, em que, talvez por estratégia de sobrevivência, as suas origens deveriam ser esquecidas.

Em outro momento, a Zona da Mata encontra o apogeu econômico do café, e a ferrovia, símbolo do progresso, faz escoar a produção para o litoral, favorecendo ainda a exportação. O regime escravista se torna insustentável, e os imigrantes chegam para tomar o lugar dos negros, que disputam agora com estes as novas profissões. Em meio a todos esses acontecimentos, de causas diversas, permanecem as necessidades religiosas, festivas e unificadoras.

Capaz de superar diferenças e usar destas para seu próprio enriquecimento, a prática artística faz de todos os envolvidos peças importantes em seu conjunto de manifestações. Nesse período, a arte musical é marcada ainda mais pela necessidade participativa, sem a exaltação individual que tomaria no futuro distante, a partir de novos modelos culturais e as novas mídias. Nesses ambientes artísticos, fossem aqueles marcados pelos ritos religiosos ou não, se congregam facilmente diferentes personagens para tornar possível uma expressão comum. Esse período coincide com a grande popularidade alcançada pelas bandas de música, e, como os homens geralmente trabalham na esteira do seu momento histórico, de acordo com o que ditam as circunstâncias, a banda de música no Brasil do final do século XIX, pode ser considerada um laboratório social característico, capaz de simbolizar a multifacetada cultura brasileira e a inserção de uma nova arte nos aglomerados urbanos.

O Maestro João Ernesto, de origem negra, pode ser considerado um personagem emblemático desse momento histórico. Funda e se mantém a frente de uma Sociedade musical pluricultural, em que elementos de diversas origens culturais se inserem e se identificam. Telegrafista, trabalha com a comunicação moderna do período, junto à logística do transporte ferroviário, grande impulsionador da economia. Como guarda-livros em empresas ligadas ao expediente do café, é ainda o mulato e o negro se inserindo nas instituições majoritariamente brancas. Para além da reivindicação social do negro e da superação das condições de classe, adere a um movimento que pretende uma linguagem comum a todos os povos, facilitando a propagação de ideais que remontam ao século das luzes. E, por último, adere a um movimento religioso também nascente, professando sua religião frente à hegemonia religiosa que caracterizava a sociedade no período.

As composições de João Ernesto, para além da apreciação de que possam ser objeto, são emblemáticas por serem marcantes do período histórico em que viveu esta personagem. Dizem respeito aos sons que se fizeram ouvir pelas paisagens da cidade de Ubá em determinada época, mas falam ainda dos músicos que os promoviam, da sociedade que comparecia às festividades e da dinâmica cultural de um interior mineiro.

PARTE II

Notas sobre os acervos de documentos musicais

As “Sociedades Musicais” sobrevivem ainda em muitas das cidades brasileiras, algumas delas já centenárias, mantendo às vezes com dificuldade o quadro de membros e reafirmando as suas tradições. Permanecem, em muitos casos, à mingua das iniciativas de apoio das políticas públicas. No dizer de Vicente Salles²²⁷, “Fenômeno histórico e sociológico tão importante quanto fenômeno artístico, a banda de música vive hoje, em muitos lugares, em estado de latência”²²⁸. O autor destaca ainda esse tipo de organização social como “a mais antiga e a menos estudada instituição ligada à criação e divulgação da música no Brasil”. Têm-se então, segundo o autor, ampla documentação que facilite o conhecimento em torno das bandas militares, o que não acontece em relação às bandas civis, as quais têm pouco ou nenhum tratamento, mesmo em obras de referência²²⁹.

Os acervos documentais destas instituições guardam um capítulo importante da história da música brasileira. As atas, estatutos e demais documentos presentes em suas sedes atestam a forma de surgimento e fundação destas agremiações, bem como auxiliam na compreensão da estrutura organizacional das mesmas. Outro elemento de grande importância para compreender a música destas Sociedades são os papéis de música que elas preservam. As partituras musicais, muitas vezes manuscritas, que são encontradas nas salas e arquivos de muitas das bandas²³⁰ guardam um manancial de práticas musicais. Além disso, entre elas podem ser encontradas obras inéditas, que vão representar ainda maior valor para o meio no qual foram concebidas.

Uma tradição no âmbito da Musicologia se estabeleceu no Brasil, que se conecta com outra, a qual compreende o continente americano. Ela se ampara na investigação do patrimônio arquivístico-musical, e recupera um manancial de riquezas musicais do passado, sobretudo dos séculos XVIII e XIX. Essa tradição diz respeito não somente aos objetos de sua investigação, como também à metodologia empregada neste processo²³¹. No exame dos documentos musicais do passado, necessário se faz a minúcia do pesquisador, o critério

²²⁷ Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro (RJ). Vicente Salles foi um historiador, etnólogo e musicólogo brasileiro. Faleceu em 2013.

²²⁸ SALLES, Vicente. Banda de música: tradição e atualidade. In CASTAGNA, Paulo (org.). Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 22 a 25 de julho de 2004. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p. 222.

²²⁹ Ibidem. p. 223.

²³⁰ Considerando que o lugar de ensaio e reuniões de bandas é frequentemente rotulado com o mesmo nome: “banda”.

²³¹ MESQUITA, José Joaquim Emérico Lobo de. *José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita*. CASTAGNA Paulo. Coordenação. (Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro; v.1). Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2008. P. 22.

acadêmico, mas também, não menos importante, a sensibilidade do músico. Alguns pesquisadores brasileiros, que investigaram, organizaram e trataram de editar obras do nosso patrimônio arquivístico-musical se enquadram nessa categoria.

A musicologia de hoje se ampara em trabalhos pioneiros como o de Francisco Curt Lange (1903-1997), musicólogo teuto-uruguaio cuja produção teórica e investigativa representa uma das mais importantes contribuições para a musicologia do século XX na América.²³² Franz Kurt Lange nasceu em Eilenburg, Alemanha, e tendo vindo para a América do Sul, se radicou no Uruguai em 1928, quando passou a adotar o nome latino. Sua produção intelectual é marcada pelo intenso intercâmbio com músicos, artistas e intelectuais do século XX, como Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade, Cláudio Santoro, César Guerra Peixe, Sérgio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade, Juan Carlos Paz e outros. Desde 1995 seu arquivo pessoal, constando de correspondências, coleções de livros e outros documentos se encontra sob custódia da Universidade Federal de Minas Gerais²³³. O IPHAN, através da extinta Fundação Pro-Memória já havia adquirido em 1982 a coleção de música antiga de Minas Gerais reunida pelo musicólogo. Suas descobertas descortinaram um novo panorama para a história da música da América Latina e também do Brasil. Conforme Régis Duprat, Curt Lange “dedicou grande parte de sua vida à pesquisa que revelou a rica atividade que ele próprio denominou *Escola de compositores Mineiros de Música Religiosa do Século XVIII*.”²³⁴ Sua pesquisa em Minas Gerais, que contou com o apoio do Ministério da Educação, possibilitou a realização de vários trabalhos posteriores que incluíram edições e gravações de compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX.

Conforme Jaelson Bitran Trindade, a realização do *I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical* na cidade de Mariana em 2003, marca o início de um movimento mais amplo da musicologia brasileira no tocante aos acervos musicais²³⁵. Trindade relata ainda que O *Projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana*, patrocinado pela Petrobrás, realizado entre 2001 e 2003 sob a coordenação de Paulo Castagna é um

²³²OLIVEIRA, Joelma Gualberto de; AGENOR, Joicely Moreira; VILAR, Ricardo Teixeira; COTTA, André Guerra; TUGNY, Rosângela Pereira de. Descrição da subsérie 2.1 do Acervo Curt Lange – resultados parciais (1931-1950). In CASTAGNA, Paulo (org.). Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 22 a 25 de julho de 2004. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. P. 412.

²³³ Ibidem. P. 413.

²³⁴DUPRAT, Régis. O legado de Francisco Curt Lange (1903-1997). Revista Brasileira De Música.v. 23/2.Rio de Janeiro: Escola de Música daUFRJ, 2010. P.261-265.

²³⁵TRINDADE, Jaelson Bitran. Patrimônio musical do Brasil: os acervos arquivísticos. InCASTAGNA, Paulo (org.). Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 22 a 25 de julho de 2004. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006.P. 253.

referencial às práticas de recuperação da música antiga brasileira. Outros eventos como os *Simpósios Latino-Americanos de Musicologia* realizados em Curitiba entre 1997 e 2001 e os *Encontros de Musicologia Histórica* que acontecem na cidade Juiz de Fora desde 1994 são também importantes nesse processo.

A série *Patrimônio Arquivístico-musical Mineiro*²³⁶, publicada a partir de 2008 pela Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais sob coordenação do musicólogo Paulo Castagna também se insere neste contexto. Ela é fruto de um amplo processo de amadurecimento da musicologia brasileira. Este trabalho traz a edição de obras de nomes importantes da música mineira dos séculos XVIII e XIX como José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805), Jerônimo de Sousa (fl.1721-1826) e Francisco Valle (1869-1906).

Na região da Zona da Mata Mineira, frente ao que chamou de Acervo de Música de Viçosa, MG, Modesto Flávio Chagas Fonseca elaborou um catálogo temático a fim de organizar e disponibilizar diferentes arquivos de manuscritos e impressos musicais presentes na cidade²³⁷. Tratou em seus trabalhos principalmente de materiais relacionadas à música sacra mineira.

Dentre as 2455 bandas de música brasileiras cadastradas no *Projeto Bandas de Música* da Funarte 482 são mineiras, o que demonstra a grande abrangência que esta atividade musical alcançou no estado e a permanência de centenas de grupos existentes na atualidade. Esse é um projeto importante, por fornecer apoio à continuidade das bandas, com incentivos como a doação de instrumentos e oferta de cursos de capacitação. Além disso, oferece também edições de partituras de compositores brasileiros com arranjos adaptados à formação de banda. Um ponto que poderia ser acrescentado ao programa, seria o cadastro de acervos e documentos destas instituições. Ele facilitaria e promoveria uma forma de valorização e recuperação de fontes importantes como as partituras e arranjos de músicos locais.

Assim como a Sociedade Musical “22 de Maio” da cidade de Ubá, muitas são as sedes de bandas na Zona da Mata Mineira que guardam acervos documentais e musicais. Os acervos das Bandas e Sociedades Musicais, aliados àqueles presentes em instituições religiosas, nas cidades do interior mineiro, ainda inexplorados, são fontes indispensáveis à pesquisa histórica nessa região. Trazem à tona um legado musical mineiro, que remete às influências dos grandes centros econômicos e culturais do passado. São vestígios de paisagens culturais e

²³⁶ CASTAGNA Paulo. OP. CIT.

²³⁷ FONSECA, Modesto Flávio Chagas. Catálogo temático de manuscritos musicais para a semana santa e quaresma em arquivos de viçosa (MG). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Brasil.

trazem o registro das sonoridades que em certo momento alcançaram grande representatividade na vida em comunidade.

Nessa medida, ações que contemplam os acervos musicais têm partido principalmente de musicólogos e pesquisadores vinculados a Universidades, na pesquisa referente às práticas musicais do passado, acessíveis por meio destas fontes. Sobretudo a edição e gravação de obras de compositores que ficaram ignorados, representa grande contribuição nesse sentido.

Os acervos musicais presentes nas sedes das Sociedades Musicais e Bandas Cívicas são parte integrante do patrimônio arquivístico-musical brasileiro. A forte tradição das Bandas de Música brasileiras, por sua vez, é também parte desse patrimônio. No passado foi capaz de revelar grandes maestros, compositores e instrumentistas, e ainda é. Além disso, ainda possibilita o acesso à prática musical a um grande número de crianças e jovens. Sua história se confunde com a história da música brasileira, e as fontes para esse estudo ainda necessitam de medidas protetivas para que não se percam e possibilitem novos estudos.

Acervo Musical do Maestro João Ernesto

Atualmente o Acervo Musical do Maestro João Ernesto, conforme será chamado, se encontra no Arquivo Histórico de Ubá. Foi encaminhado para esta entidade no ano de 2015 mediante autorização da Secretaria de Cultura do município. Este acervo conta com mais de 70 peças manuscritas cuja assinatura ou referência dizem respeito ao Maestro João Ernesto.

Na musicologia os papéis de música utilizados como fonte de pesquisa são denominados *documentos musicais*. Dentre esses documentos, no caso, partituras, distingue-se a *grade* – em que o arranjo instrumental é organizado em sua totalidade, permitindo ao regente uma visão global da obra – das *partes*, que são as transcrições individuais de cada instrumento empregado no conjunto. O acervo de documentos musicais de João Ernesto é basicamente composto de *partes*.

Duas ações principais foram tomadas em relação ao material. A primeira referente ao seu resguardo, possibilitando a proteção do mesmo, conforme demonstrado na introdução deste trabalho. A segunda se relaciona à sua difusão, e neste sentido também são apontadas duas frentes de trabalho: a tentativa de tornar o material acessível à investigação histórica e musicológica, organizando-o de modo a facilitar seu exame para futuras pesquisas; e a possibilidade de tornar as composições de João Ernesto acessíveis aos músicos em geral. Diante dessas propostas, os materiais foram organizados em quadros informativos em que

constam as informações principais dos documentos para uma consulta mais objetiva por parte do pesquisador. Foi realizada também a edição representativa das peças “Fraternidade Ubaense” (1902) e “Tango” (1888) do Maestro João Ernesto.

A edição das peças foi o último estágio da pesquisa. Trata-se de uma edição representativa por não conter todas as peças compostas pelo maestro ubaense e não contar com uma equipe especializada de edição. É uma forma de dar visibilidade ao material original e facilitar sua difusão no sentido apontado. Os materiais originais, conquanto devam ser poupados do manuseio, apresentam ainda ao músico executor as dificuldades de leitura devidas à grafia antiga e às condições dos papéis. A simples digitalização das *partes* não oferece o conforto que a leitura de música impressa oferece, nem as facilidades que os meios tecnológicos modernos possibilitam em relação à notação musical.

Os softwares de edição e escrita musical, atualmente, trabalham com formatos de arquivos digitais universais, que permitem uma ampla gama de utilização dos materiais elaborados. Além de possibilitar a impressão da obra musical em questão, adaptando-a em catálogos ou volumes diversos, possibilita a sua circulação pelos meios digitais. Um ponto importante aqui é a possibilidade de tornar os arquivos de música escrita em arquivos de áudio. A plataforma MIDI (Musical Instrument Digital Interface) permite a utilização de arquivos de notação musical como áudio e vice-versa. Deste modo, é possível ouvir a execução prévia das peças editadas, quando trazidas ao formato MIDI.

A relação dos documentos organizada em quadros informativos, conforme foi apontado, pretende possibilitar uma visão geral do acervo, permitindo a catalogação das peças. A ordem das peças na tabela seguiu conforme a data constante nos papéis, e em caso de ausência deste dado, seguiu-se a ordem alfabética. Esse critério foi seguido a fim de se estabelecer uma referência cronológica para o material. A data referente a cada documento musical é geralmente a data de cópia, não representando a data de composição, a não ser nos casos de peças cogitadas como autorais.

Dentre as peças encontradas no arquivo da “Sociedade Musical 22 de Maio”, foram selecionadas aquelas que possuíam a assinatura de João Ernesto, sua grafia musical, ou ainda que lhe fizessem referência²³⁸. Desse modo, o conjunto especificado será denominado “Acervo Musical do Maestro João Ernesto”. As partituras que compõe esse acervo estão

²³⁸ Neste último caso apenas a peça “João Ernesto”, do gênero Dobrado, na qual muito dificilmente se lê o nome do provável compositor, devido às condições da mesma. No canto superior das partes encontramos “por Tenente” com um grande esforço de interpretação, o que julgamos se refira ao compositor da peça.

atualmente sob a guarda do Arquivo Histórico de Ubá – MG, com exceção da peça “Não me esquives!...” de 1912, encontrada no site do Instituto Casa do Choro.²³⁹

Das peças que compõe o acervo, a quase totalidade são peças manuscritas. Mesmo as partes de peças que são impressas (constituindo exceção) são complementadas por partes escritas à mão. Foram distinguidos quatro grupos no exame deste material, os quais, para fim de organização, ficaram definidos da seguinte forma:

Seção A: Peças em que se é possível identificar a inscrição “por João Ernesto”, presente no canto superior direito das mesmas;

Seção B: Peças em que se é possível identificar apenas “João Ernesto”, sem a preposição do caso anterior;

Seção C: Peças que não apresentam nome de compositor;

Seção D: Peças de outros compositores.

Esses quatro grupos permitem uma melhor identificação de materiais que servem a diferentes propósitos de pesquisa. No entanto, algumas considerações devem ser feitas.

Genericamente, as peças da Sessão A (Quadro 3) são apontadas como as que apresentam maior possibilidade de se tratarem de composições do maestro. A referência encontrada na peça “Tango”, afirmando se tratar de sua primeira composição, e a dedicatória a um companheiro do grupo na peça “Não tenho cócegas...” confirmam essa proposição. De outro modo, os nomes das peças desta seção possuem conotação mais local e particular. As peças em que João Ernesto se utiliza do pseudônimo J. Stoerne também constam nesta sessão.

A Seção B (Quadro 4), por sua vez, traz peças cujas assinaturas não apresentam a preposição “por”, indicativa de obra autoral, porém é provável que sejam composições originais. O que mais encoraja essa tese, é que em algumas peças partes há que apresentam “por” e outras que não. Neste caso, quando alguma das partes apresentam a preposição, a peça foi posicionada na Seção A.

Na Seção C (Quadro 5), na qual as peças não apresentam nome algum, seja de compositor, copista ou arranjador, menores são as chances de que as mesmas sejam composições de João Ernesto, apesar de sua grafia semelhante à do maestro, encontrando-se nesse grupo as de origem mais nebulosa.

A Sessão D (Quadro 6), por sua vez, é a que traz os nomes de outros compositores. Estas se tratam de cópias, adaptações ou arranjos efetuados pelo regente, com ou sem

²³⁹ Disponível em http://casadochoro.com.br/acervo/files/uploads/scores/score_6020.pdf. Acesso em maio de 2015.

participação de terceiros nesta tarefa. No campo “Observações”, é possível identificar alguns destes colaboradores.

Com estas definições, pretende-se não atribuir composições a João Ernesto de forma arbitrária, sendo que, quando se o faz, toma-se extrema cautela, atentando para os aspectos que citamos. A Sessão D, conquanto efetivamente não trate de composições do maestro, é uma valiosa fonte de pesquisa, por apresentar o repertório executado pela banda, suas influências musicais, e a forma de adaptação e arranjo por parte do regente.

Quadro 3 - Relação de peças musicais apontadas como composições de João Ernesto.

Seção A	Peça	Ano	Localidade	Estilo	Observações
1	Tango	1888	----	Tango	Assinada por W. Hippólito, mencionando ser a primeira composição de João Ernesto
2	Nenê	1899	Ubá	Mazurka	----
3	O Pelicano	1900	Ubá	Dobrado	----
4	Arrulhos da “22 de Maio”	1900	Rio Branco	----	----
5	Paladino	1901	Rio Branco	Marcha	----
6	Fraternidade Ubaense	1902	Ubá	Marcha	----
7	Prosa das Madeiras	1905	----	Polka	----
8	13 de Maio	1906	----	Marcha	----
9	3 de Setembro	1906	----	Marcha	----
10	A Vida de Pobre	1906	Ubá	Capriccio	----
11	Estrela D’alva	1906	Ubá	Marcha	----
12	Noite Tenebrosa	1906	Ubá	Schottisch	----
13	Opinião do Crioulo	1907	----	Polka	----
14	Recreio dos Artistas	1907	Ubá	Grande Dobrado	----
15	[<i>Ilegível</i>] de Abril	1907	Ubá	Dobrado	Papel deteriorado no campo de informação do título
16	À Sombra do Bambusal [<i>sic</i>]	1908	Ubá	Valsa	----
17	Primeiro Beijo	1908	----	Dobrado	----
18	Não Tenho Cócegas...	1908	Ubá	Polka	“Dedicada ao amigo Wellington Hippólito, bombardinista da ‘22 de Maio’”
19	“Nectar”	1908	Ubá	----	----
20	Theodolindo	1908	----	Dobrado	----
21	A Camponesa e o Rochedo	1909	----	Capriccio	----
22	Nupcial	1911	Ubá	Dobrado	“Dedicado ao amigo Cordeiro no dia de seu enlace matrimonial felis [<i>sic</i>] e venturoso”

23	Não me esquives!...	1912	Ubá	Schottisch	Utilização do pseudônimo J. Stoerne
24	Victoria dos Perseguidos	1914	Ubá	Marcha	Utilização do pseudônimo J. Stoerne
25	A Voz Maternal	----	----	Scottisch	----
26	22 de Maio	----	----	Dobrado	----
27	Guiomar	----	----	Marcha	Utilização do pseudônimo J. Stoerne
28	Eclipse do Amor	----	----	Scottisch	Utilização do pseudônimo J. Stoerne
29	Uma Peregrinação a Saturno	----	----	----	----

Quadro 4 - Relação de peças musicais apontadas como prováveis composições de João Ernesto.

Seção B	Peça	Ano	Localidade	Estilo	Observações
30	Carlos Gomes	1898	----	Polka	----
31	Guarany	1899	----	Dobrado	Páginas deterioradas
32	Tintim por Tintim	1899	----	Valsa	Algumas das partes assinadas por Francisco Lauria
33	Os Typos na Ponta!...	1901	----	Dobrado	----
34	Edina	1902	----	Mazurka	----
35	Frei Miguel	1902	Ubá	Tango	----
36	Triumpho do Brasil	1902	----	----	----
37	Carnaval	1903	Ubá	Dobrado	----
38	Conscenciosa	1903	----	Valsa	----
39	Valsa Curiosa	1903	Ubá	Valsa	----
40	Greve dos Coiós	1904	Ubá	Marcha	----
41	23 de Abril	1905	Ubá	Marcha	----

Quadro 5 - Relação de peças musicais sem compositor, copista ou arranjador definido, que apresentam caligrafia ou notação musical semelhantes às de J. Ernesto.

Seção C	Peça	Ano	Localidade	Estilo	Observações
42	Rei do mundo	1902	Ubá	Dobrado	----
43	João Pereira	1909	----	Dobrado	----
44	Dissonante	----	----	Dobrado	----
45	Urubu Malandro	----	----	Polka	Partes com caligrafia de João Ernesto
46	Variação Sobre um Tema de	----	----	----	Caligrafia de João Ernesto

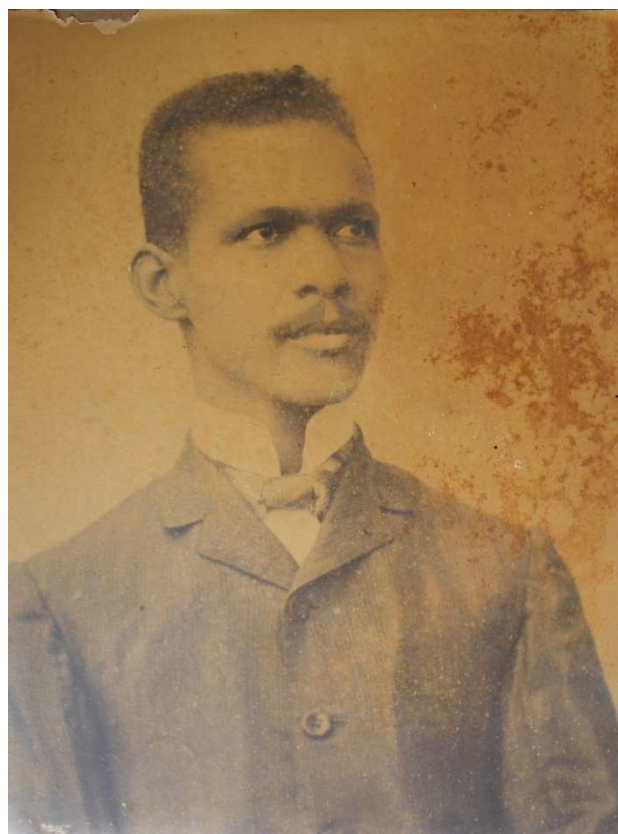
Quadro 6 - Relação de cópias, adaptações ou arranjos de peças musicais de outros compositores elaborados por João Ernesto.

Seção D	Peça	Ano	Compositor	Estilo	Observações
47	La Gioconda – Overture (Abertura)	1899	Amilcare Ponchielli	Abertura de	----
48	Triomphe et Gloire	1899	----	Marcha	----
49	Le Poète Mourant	1901	Louis Moreau	----	----
50	Sinfonia nell' opera La Forza del Destino	1901	G. Verdi	----	Cópias de João Ernesto (1901) e de José Solero (1928)
51	“Belisario”-Fantasia sur l'opera de	1902	----	Fantasia sobre	Não consta o autor da “fantasia”, sendo
52	Firenze Marcia	1902	V. Cuccano	Marcia (Marcha?)	----
53	Chanson Russe	1905	Sydney Smith	----	----
54	Cavatina nell' Opera Lucia ...	1907	Gaetano Donizetti	----	Nome incompreensível.
55	Grande Marcha-Op.1	1907	Lourenço A. Pereira	Marcha	----
56	Napoleão	1907	F. A. Abneu	Dobrado	Grafia de difícil compreensão em compositor.
57	Tesoro Mio!...Op.228	1907	Ernesto Benucci	Valzer (Valsa)	Arranjo de João Ernesto.
58	Cake Walk	1908	----	----	----
59	João Ernesto	1909	Tenente	Dobrado	Grafia ruim no campo de informação sobre
60	Ali Dorate	1913	Ernesto Benucci	Valzer (Valsa)	Cópia de João Ernesto.
61	Bahia	----	----	Dobrado	Cópias de João Ernesto e João Cordeiro

62	Boccace	----	----	Marcha Militaire	Cópias de João Ernesto e João Cordeiro
63	Echo I'ns Pays Cointain	----	----	----	Arranjo de João Ernesto
64	Einzugsmarsch	----	Johann Strauss	----	----
65	Em ti pensando	----	José Belisário	Valsa	----
66	Grande Marcha	----	Lourenço Araújo	Marcha	----
67	L'addio a Roma	----	----	Marcia (Marcha)	----
68	La Mezzanotti	----	C. Cartini	----	----
69	La Rosa Senza Spino			Marcia (Marcha)	Cópias de João Ernesto e João Cordeiro
70	L'auvenghate	----	Louis Ganne	Mazurka-bourrée	Arranjo de João Ernesto
71	Le Jeune Page	----	W. Aletter	----	----
72	Massana	----	----	----	Autor ilegível
73	Novo Regresso	----	João Antonio Romão	Dobrado	Cópias de João Ernesto e João Cordeiro
74	Tauyours au Jounais	----	E. Waldteufel	Valsa	----
75	Traviata	----	G. Verdi	----	----
76	Uno Sguardo Che Fulmina	----	Ernesto Giovanni	Polka	----
77	Pourquoi? Valse Expressive Op.38	----	Henrique Braga	Valsa	----

WAGNER CANDIAN PEREIRA

MAESTRO JOÃO ERNESTO
(1873 – 1914)
PEÇAS PARA BANDA



VIÇOSA
MINAS GERAIS - BRASIL
2016

PEÇAS

1. Tango (1888)

Grade	103
Requinta Mi b	118
Clarinetas Si b	120
Trompete Si b	122
Saxofone Si b	124
1º Alto Mi b	126
2º Alto Mi b	128
1º Sax Si b	130
2º Sax Si b	132
Trombone Si b	134
Bombardino Si b	136
Contra Baixo Mi b	138
Baixo Si b	140

2. Fraternidade Ubaense (1902)

Grade	142
Flautim Ré b	158
Requinta Mi b	160
1ª Clarineta Si b	162
2ª Clarineta Si b	164
1º Alto Mi b	166
2º Alto Mi b	168
2º Bugle Si b	170
1º Sax Si b	172
2º Sax Si b	174
2º Trombone Si b	176
Bombardino Si b	178
Contra Baixo Mi b	180
Contra Baixo Si b	182
Baixo Si b	184
Bombo	186

Tango

João Ernesto (1873 - 1914)

Requinta Mib

Clarinetta Sib

Trompete Sib

Saxofone Sib

1° Alto Mib

2° Alto Mib

1° Sax Sib

2° Sax Sib

Trombone Sib

Bombardino Sib

Contra Baixo Mib

Baixo Sib

The musical score is for a Tango piece by João Ernesto. It is written in 2/4 time and features a variety of instruments. The score is divided into several systems. The first system includes Requineta Mib, Clarinetta Sib, Trompete Sib, and Saxofone Sib. The second system includes 1° Alto Mib and 2° Alto Mib. The third system includes 1° Sax Sib and 2° Sax Sib. The fourth system includes Trombone Sib, Bombardino Sib, Contra Baixo Mib, and Baixo Sib. The score includes dynamics such as *p* (piano) and includes various musical notations such as rests, notes, and slurs.

8

Req.

Cl.

Tpt.

Sax.

Alto

Alto

S.

S.

Tbn.

Bbn.

C. Ba.

Ba.

16

Req. *p*

Cl. *p*

Tpt. *p*

Sax. *p*

Alto

Alto *p*

S. *p* 4

S. 4

Tbn.

Bbn.

C. Ba.

Ba.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 16 through 23. The instrumentation includes Recorder (Req.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Saxophone (Sax.), two Alto saxophones, two Soprano saxophones (S.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bbn.), Cornet (C. Ba.), and Bass (Ba.). The woodwinds and strings play a melodic line starting in measure 16, marked with a piano (*p*) dynamic. The woodwinds feature various articulations such as slurs and accents. The strings provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The two Soprano saxophones have a melodic line with a fourth measure rest in measure 20. The Trombone and Baritone parts are mostly rests, while the Cornet and Bass parts play a steady eighth-note accompaniment.

24

Req.

Cl.

Tpt.

Sax.

Alto

Alto

S.

S.

Tbn.

Bbn.

C. Ba.

Ba.

40

Req.

Cl.

Tpt.

Sax.

Alto

Alto

S. 8 4

S.

Tbn.

Bbn.

C. Ba.

Ba.

48

Req. *p*

Cl. *p*

Tpt. *p*

Sax. *p*

Alto *p*

Alto *p*

S. *p*

S. *p*

Tbn. *p*

Bbn. *p*

C. Ba. *p*

Ba. *p*

4

4

4

56

Req.

Cl.

Tpt.

Sax.

Alto

Alto

S.

S.

Tbn.

Bbn.

C. Ba.

Ba.

64

Req. *p*

Cl. *p*

Tpt. *p*

Sax. *p*

Alto *p*

Alto *p*

S. *p*

S. *p*

Tbn. *p*

Bbn. *p*

C. Ba. *p*

Ba. *p*

72

Req.

Cl.

Tpt.

Sax.

Alto

Alto

S.

S.

Tbn.

Bbn.

C. Ba.

Ba.

87

Req.

Cl.

Tpt.

Sax.

Alto

Alto

S.

S.

Tbn.

Bbn.

C. Ba.

Ba.

94

Req. *f*

Cl. *f*

Tpt. *f*

Sax. *f*

Alto *f*

Alto *ff*

S. *ff*

S. *ff*

Tbn. *ff*

Bbn. *f*

C. Ba. *ff*

Ba. *ff*

102

Req.

Cl.

Tpt.

Sax.

Alto

Alto

S.

S.

Tbn.

Bbn.

C. Ba.

Ba.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 102 through 107. The instruments are Requiem (Req.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Saxophone (Sax.), Alto Saxophone (Alto), Trombone (Tbn.), Bass Trombone (Bbn.), C. Bass (C. Ba.), and Bass (Ba.). The Requiem part has a melodic line with some rests. The Clarinet, Trumpet, and Saxophone parts play a similar melodic line with slurs. The Alto Saxophone and Trombone parts have rests with a '4' above them. The Bass Trombone part has a rhythmic pattern with rests and a '4' above. The C. Bass and Bass parts have a simple rhythmic pattern with rests. The score is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

108 *Fine*

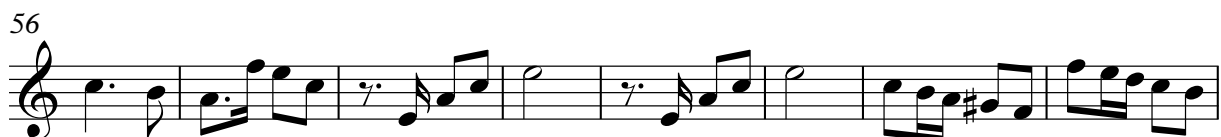
Req. Cl. Tpt. Sax. Alto Alto S. S. Tbn. Bbn. C. Ba. Ba.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 108 through 114. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The instruments and their parts are:
- **Req. (Recorder):** Starts with a whole rest in measure 108, then plays a melodic line starting in measure 109.
- **Cl. (Clarinet):** Plays a melodic line starting in measure 108.
- **Tpt. (Trumpet):** Plays a melodic line starting in measure 108.
- **Sax. (Saxophone):** Plays a melodic line starting in measure 108.
- **Alto (Alto Saxophone):** Two staves. The top staff has rests in measures 108-110 and then plays eighth notes in measures 111-114. The bottom staff has a '4' above the first measure, followed by rests in measures 108-110 and eighth notes in measures 111-114.
- **S. (Soprano Saxophone):** Two staves. The top staff has rests in measures 108-110 and eighth notes in measures 111-114. The bottom staff has eighth notes in measures 108-114.
- **Tbn. (Tenor Trombone):** Plays a melodic line starting in measure 108.
- **Bbn. (Baritone Trombone):** Plays a melodic line starting in measure 108.
- **C. Ba. (Cornet/Bassoon):** Plays a melodic line starting in measure 108.
- **Ba. (Bass Trombone):** Plays a melodic line starting in measure 108.
The score ends with a double bar line and the word 'Fine' in measure 114.

Tango

Requinta

João Ernesto (1873 - 1914)



V.S.

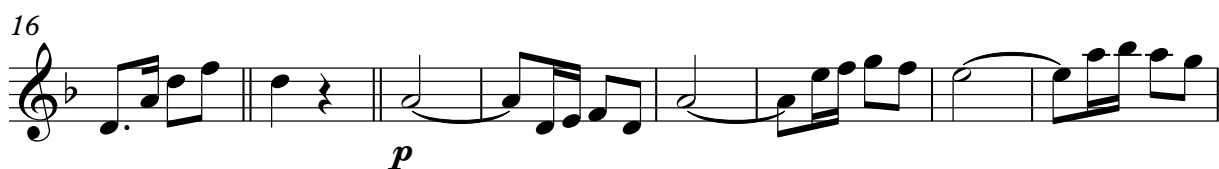
2 Reuinta Mib



Tango

Clarineta

João Ernesto (1873 - 1914)



V.S.

2

Clarinetta Sib

72



81



89



97



105



110



Tango

Trompete

João Ernesto (1873 - 1914)



9



16



24



32



40



48



56



64



V.S.

2

Trompète Sib

73



81



89



97



105



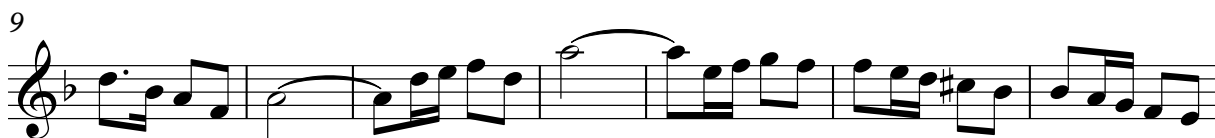
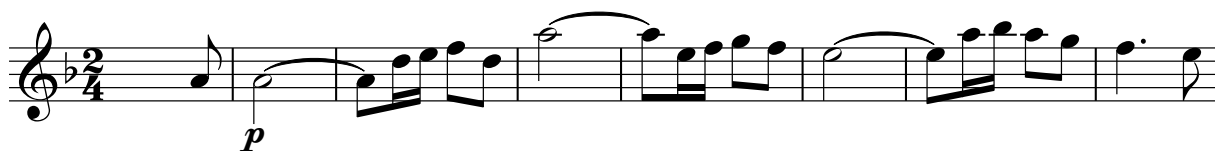
110

Fine

Tango

Saxofone

João Ernesto (1873 - 1914)



V.S.

2 Saxofone Sib

69

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat, 7/8 time signature. Measures 69-75. Features eighth-note patterns with accents and slurs.

76

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat, 7/8 time signature. Measures 76-81. Continues eighth-note patterns with accents and slurs.

82

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat, 7/8 time signature. Measures 82-88. Starts with a repeat sign, followed by a dynamic marking *f* and a melodic line with slurs.

90

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat, 7/8 time signature. Measures 90-97. Continues the melodic line with slurs.

98

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat, 7/8 time signature. Measures 98-105. Starts with a repeat sign, followed by a dynamic marking *f* and a melodic line with slurs.

106

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one flat, 7/8 time signature. Measures 106-110. Continues the melodic line with slurs.

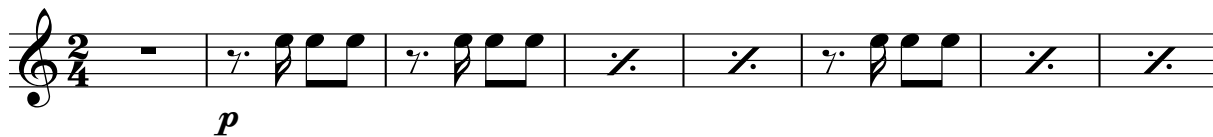
111

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one flat, 7/8 time signature. Measures 111-115. Ends with a double bar line and the word *Fine*.

Tango

1° Alto

João Ernesto (1873 - 1914)



2 1° Alto Mib

55 4 4

65 1. 2. *p*

74

82 *f*

90 4

98 *f*

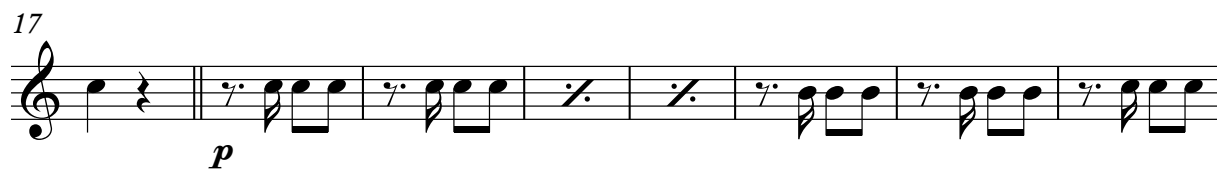
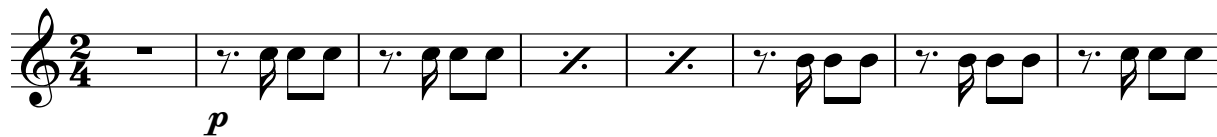
106 4

111 *Fine*

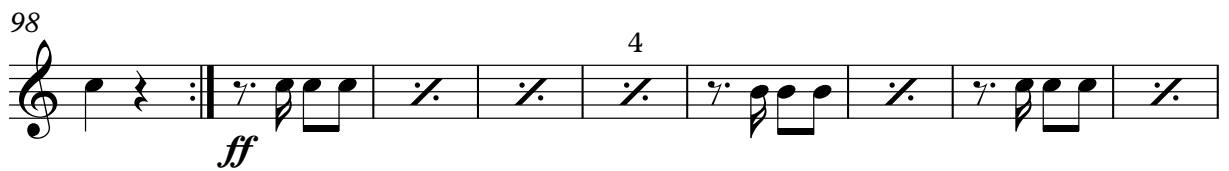
Tango

2° Alto

João Ernesto (1873 - 1914)



2 2° Alto Mib



Tango

1° Sax Sib

João Ernesto (1873 - 1914)

4

p

9

p

17

p

25

p

33

f

42

p

49

p

54

p

2

1° Sax Sib

61

1. 2. *p*

69

80

f

88

97

4

105

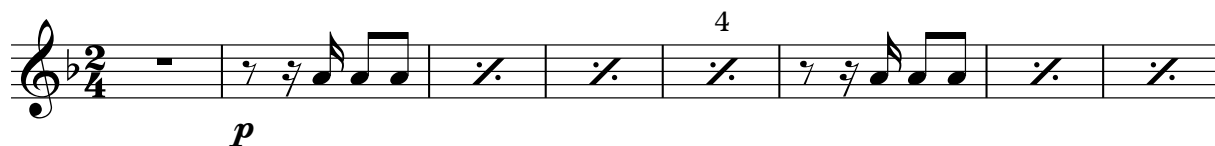
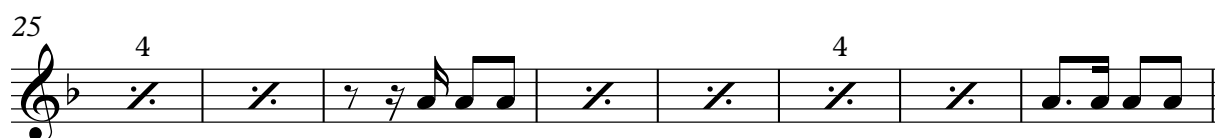
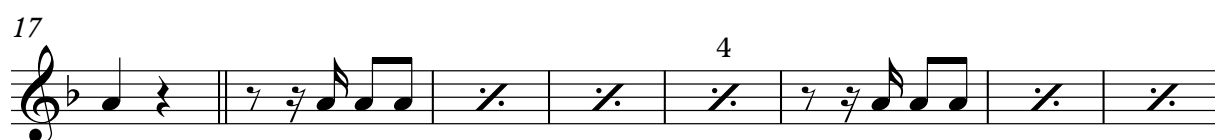
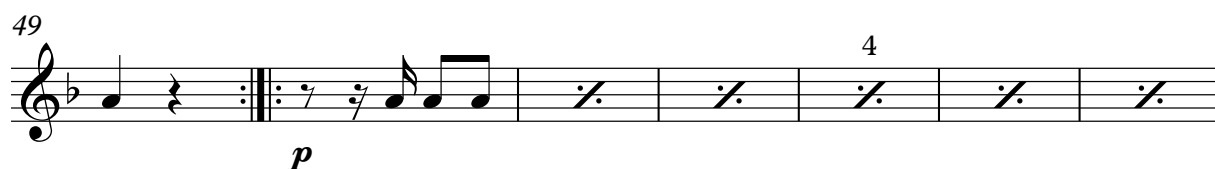
110

Fine

Tango

2° Sax Sib

João Ernesto (1873 - 1914)

*p**f**p*

2
56

2° Sax Sib

4

65

1. 2.

p

74

82

f

4

90

4

98

4

107

8

111

Fine

Detailed description of the musical score: The score is for a second saxophone part. It begins at measure 2 with a treble clef and a key signature of one flat. The first system (measures 56-64) features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and repeat signs, with a '4' above the staff. The second system (measures 65-73) includes first and second endings at measures 65-66, followed by a piano (*p*) dynamic marking and a melodic line with slurs. The third system (measures 74-81) continues the melodic line. The fourth system (measures 82-89) features a forte (*f*) dynamic marking and a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and repeat signs, with a '4' above the staff. The fifth system (measures 90-97) continues this rhythmic pattern. The sixth system (measures 98-106) continues the rhythmic pattern with a '4' above the staff. The seventh system (measures 107-110) features an eighth note pattern with a '8' above the staff. The final system (measures 111) ends with a 'Fine' marking.

Tango

Trombon

João Ernesto (1873 - 1914)



V.S.

2 Trombone Sib

69



75



82



89



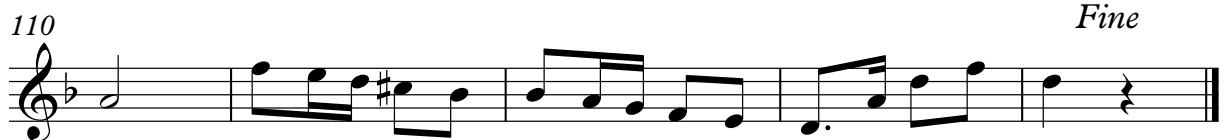
98



106



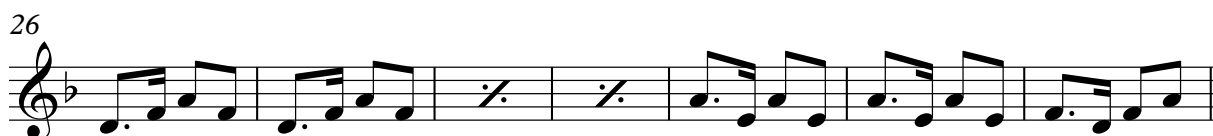
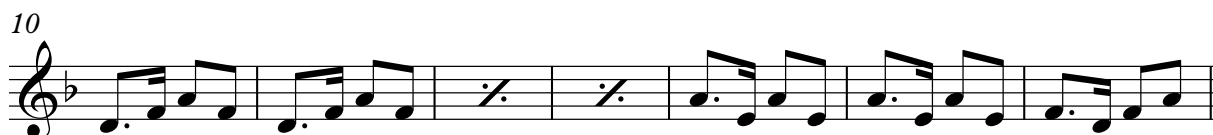
110



Tango

Bombardi

João Ernesto (1873 - 1914)



2 Bombardino Sib

60

1. 2. *p*

68

75

82 *f*

90 4

98 *f*

106

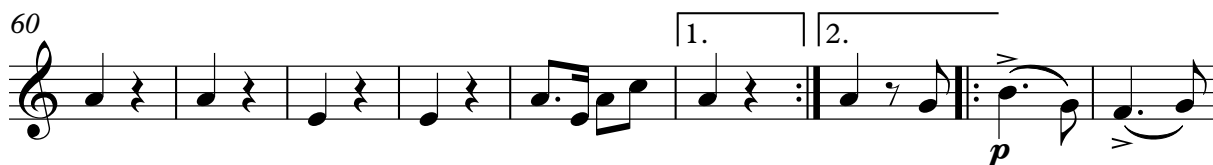
111 *Fine*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Bombardino Sib". The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of 111 measures. The first measure is marked with a "2", likely indicating a second ending or a specific fingering. The score is divided into systems of five measures each. Measure 60 begins with a first ending bracket over measures 60-61, followed by a second ending bracket over measures 62-63. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below measure 63. Measure 68 contains a repeat sign. Measure 75 contains a repeat sign. Measure 82 begins with a dynamic marking of *f* (forte). Measure 90 contains a "4" above the staff, indicating a fourth ending. Measure 98 begins with a dynamic marking of *f*. Measure 106 contains a repeat sign. Measure 111 ends with the word "Fine".

Tango

Contra

João Ernesto (1873 - 1914)



V.S.

2 Contra Baixo Mi♭

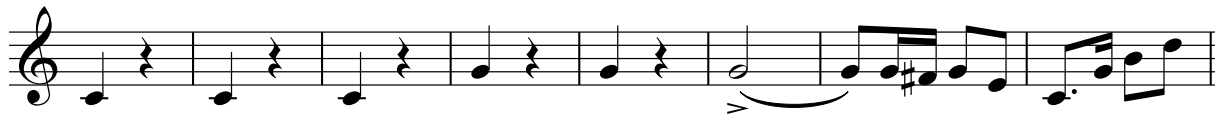
75



82



90



98



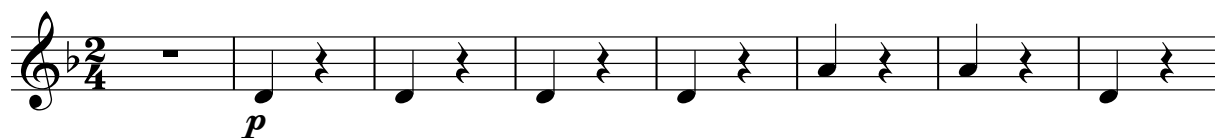
107



Tango

Baixo Sib

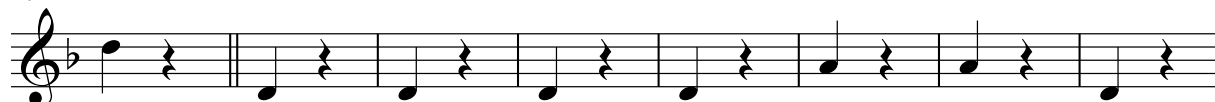
João Ernesto (1873 - 1914)



9



17



25



33



41



49



58



67



V.S.

2

Baixo Sib

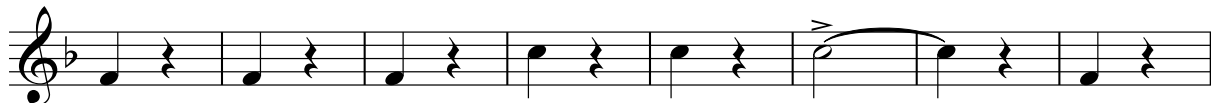
74



82



90



98



107

Fine

13

Flaut.

Req.

Cl.

Cl.

Alto

Alto

Bug.

Sax

Sax

Tbn.

Bbn.

C. Ba.

C. Ba.

Ba.

B.

19

Flaut.

Req.

Cl.

Cl.

Alto

Alto

Bug.

Sax

Sax

Tbn.

Bbn.

C. Ba.

C. Ba.

Ba.

B.

31

Flaut.

Req.

Cl.

Cl.

Alto

Alto

Bug.

Sax

Sax

Tbn.

Bbn.

C. Ba.

C. Ba.

Ba.

B.

37

Flaut.

Req.

Cl.

Cl.

Alto

Alto

Bug.

Sax

Sax

Tbn.

Bbn.

C. Ba.

C. Ba.

Ba.

B.

ff

ff

ff

ff

ff

1.

49

Flaut.

Req.

Cl.

Cl.

Alto

Alto

Bug.

Sax

Sax

Tbn.

Bbn.

C. Ba.

C. Ba.

Ba.

B.

61

1. 2.

Flaut. *ff*

Req. *ff*

Cl. *ff*

Cl. *ff*

Alto *ff*

Alto *ff*

Bug. *ff*

Sax *ff*

Sax *ff*

Tbn. *ff*

Bbn. *ff*

C. Ba. *ff*

C. Ba. *ff*

Ba. *ff*

B. *ff*

67

Flaut. 12

Req.

Cl.

Cl.

ff

Alto

Alto

ff

Bug.

Sax

Sax

Tbn.

Bbn.

C. Ba.

C. Ba.

ff

Ba.

B.

73

Flaut.

Req.

Cl.

Cl.

Alto

Alto

Bug.

Sax

Sax

Tbn.

Bbn.

C. Ba.

C. Ba.

Ba.

B.

ff

ff

79 *8va*

Flaut. *ff* *p* 14

Req. *ff* *p*

Cl. *ff* *p*

Cl. *ff* *p*

Alto *ff* *p*

Alto *ff* *p* 4

Bug. *ff* *p* 4

Sax *p* 4

Sax *ff*

Tbn. *ff* *p*

Bbn. *ff* *p* *8va*

C. Ba. *ff* *p*

C. Ba. *ff* *p*

Ba. *ff* *p*

B. *ff*

85

Flaut.

Req.

Cl.

Cl.

Alto

Alto

Bug.

Sax

Sax

Tbn.

Bbn.

C. Ba.

C. Ba.

Ba.

B.

D.C. al Fine

91

Flaut.

Req.

Cl.

Cl.

Alto

Alto

Bug.

Sax

Sax

Tbn.

Bbn.

C. Ba.

C. Ba.

Ba.

B.

Detailed description of the musical score: The score is for page 157, starting at measure 91. It features a woodwind and brass ensemble. The Flute part (Flaut.) is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Clarinet parts (Cl.) are in the treble clef with a key signature of one flat (Bb). The Alto Saxophone parts (Sax) are in the treble clef with a key signature of one flat (Bb). The Bugle part (Bug.) is in the treble clef with a key signature of one flat (Bb). The Tenor Saxophone part (Sax) is in the treble clef with a key signature of one flat (Bb). The Trombone part (Tbn.) is in the treble clef with a key signature of one flat (Bb). The Baritone Saxophone part (Bbn.) is in the treble clef with a key signature of one flat (Bb). The Contrabass part (C. Ba.) is in the treble clef with a key signature of one flat (Bb). The Bass part (Ba.) is in the bass clef with a key signature of one flat (Bb). The Drum part (B.) is in the bass clef. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with 'D.C. al Fine'.

Fraternidade Ubaense

Marcha

Flautim Réb

João Ernesto (1873 - 1914)

7

ff

tr

7

mf

(tr)

13

18

23

f

28

33

39

Fine

Trio

44

ff

8^{va}

15

1.

2

62 *ff*

68 **3**

75 *8va*

80 **8**

92

D.C. al Fine

Detailed description of the musical score: The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 62 with a forte (*ff*) dynamic. The first staff contains a first ending bracket over measures 62-65. The second staff features a triplet of eighth notes in measure 68. The third staff includes an octave (*8va*) marking above measure 75. The fourth staff has an eighth rest (**8**) marking above measure 80. The piece concludes at measure 92 with a double bar line and the instruction *D.C. al Fine*.

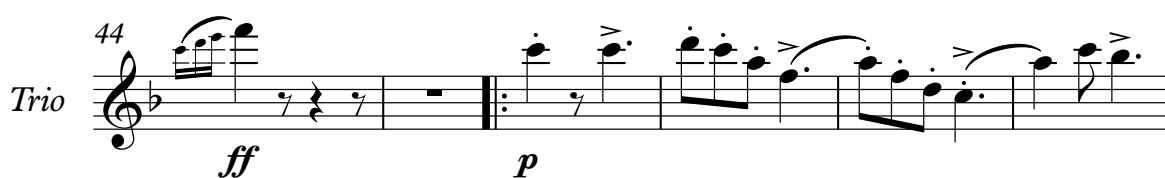
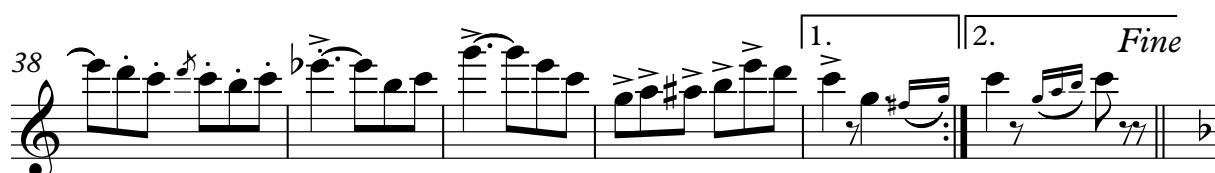
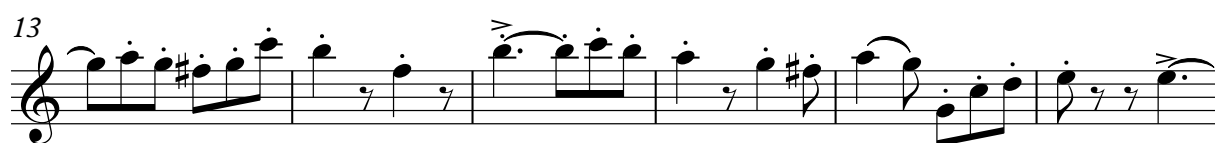
Fraternidade Ubaense

Marcha

3

Requinta Mib

João Ernesto (1873 - 1914)



4
50

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat. Measures 50-57. Features a long slur over measures 50-51, and various accents and slurs throughout. A hairpin crescendo is at the end.

58

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat. Measures 58-63. Includes first and second endings. Dynamics *mf* and *ff*.

64

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat. Measures 64-69. Features various slurs and accents.

70

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat. Measures 70-77. Includes a triplet of eighth notes.

78

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat. Measures 78-83. Includes a triplet of eighth notes and dynamic *ff*.

84

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one flat. Measures 84-89. Features a long slur over measures 84-85.

D.C. al Fine

90

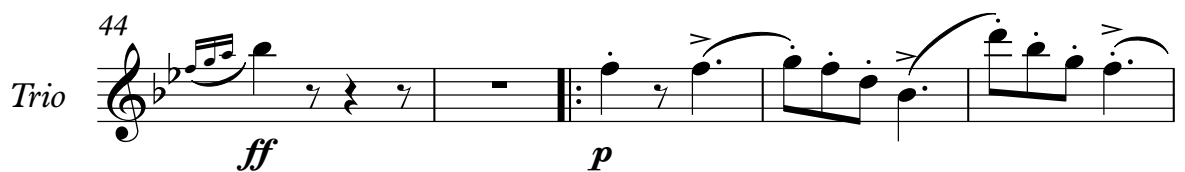
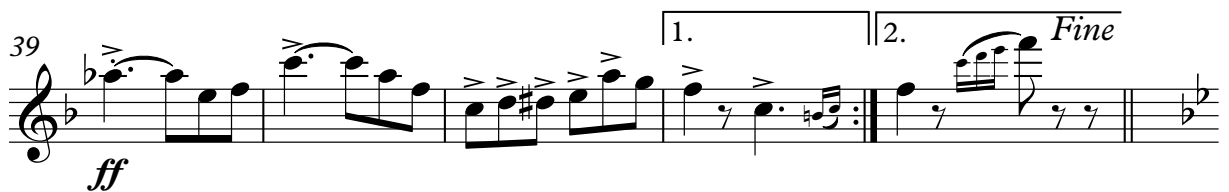
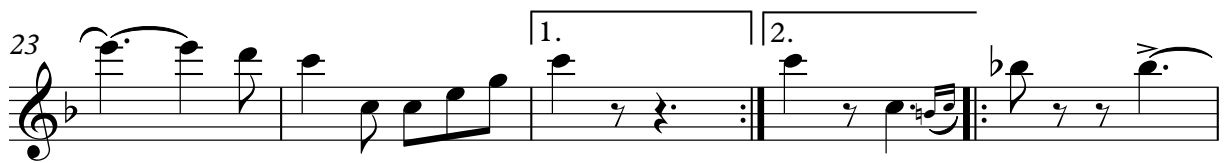
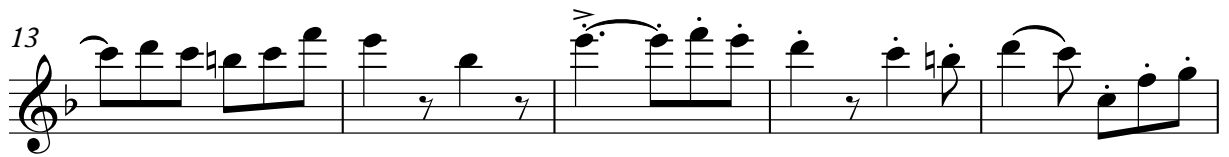
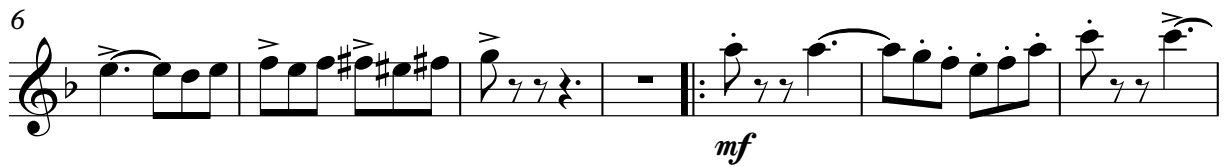
Musical staff 7: Treble clef, key signature of one flat. Measures 90-95. Final staff with various slurs and accents.

Fraternidade Ubaense

Marcha

1ª Clarineta Sib

João Ernesto (1873 - 1914)

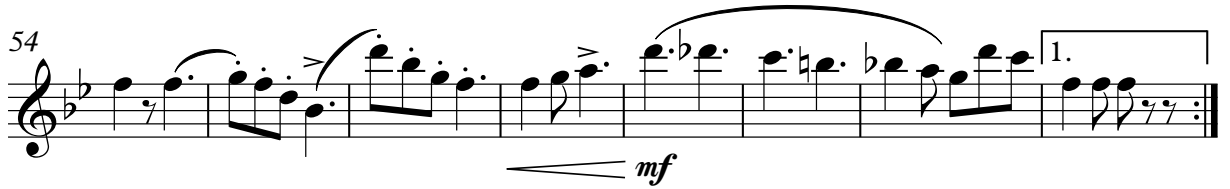


2

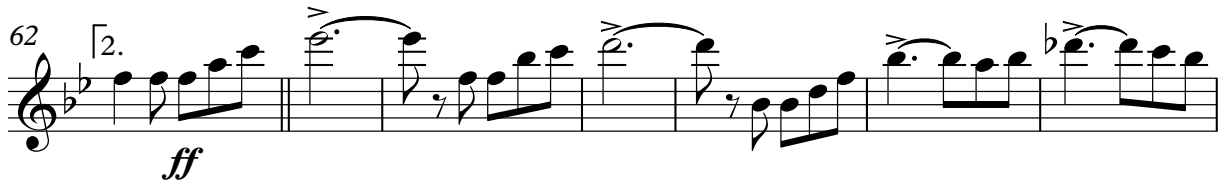
49



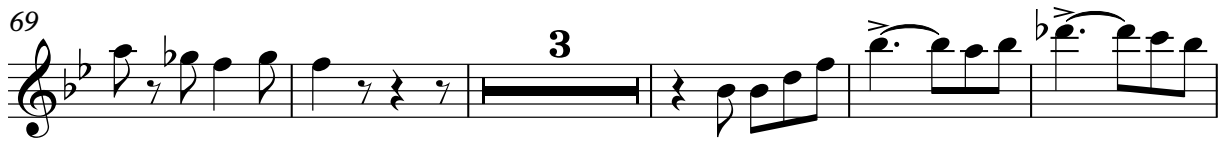
54



62



69



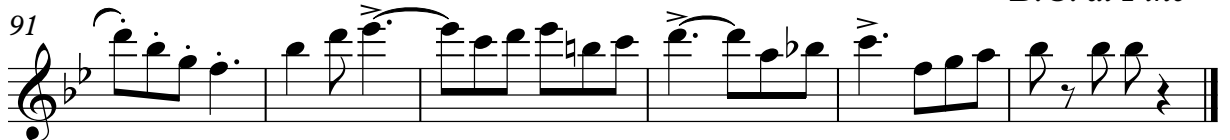
77



84



91

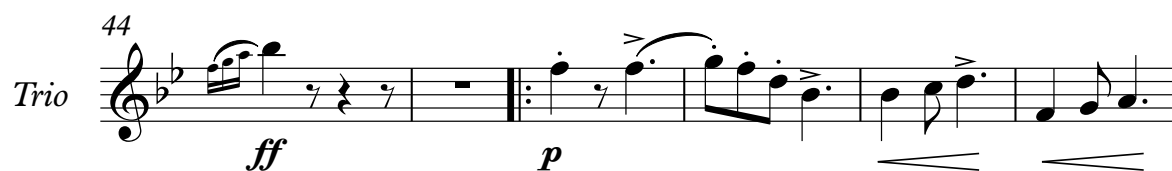
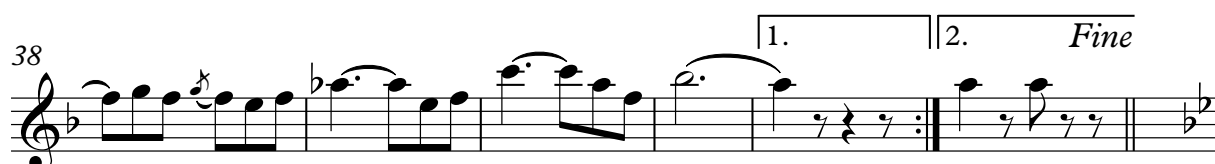
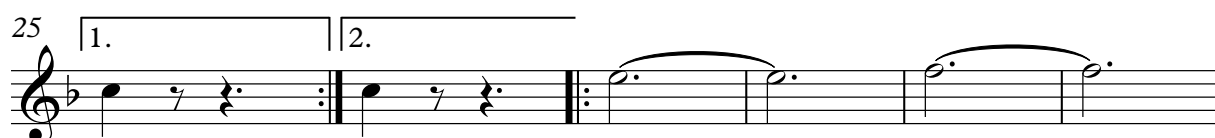
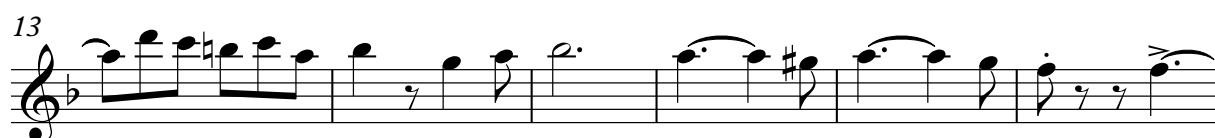
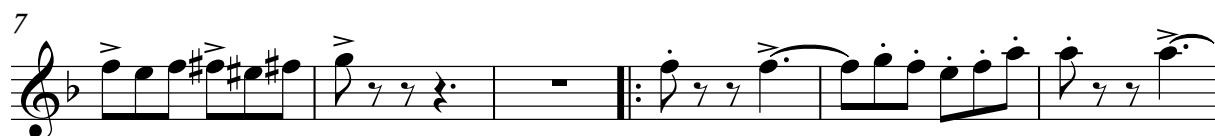
*D.C. al Fine*

Fraternidade Ubaense

Marcha

2ª Clarineta Sib

João Ernesto (1873 - 1914)

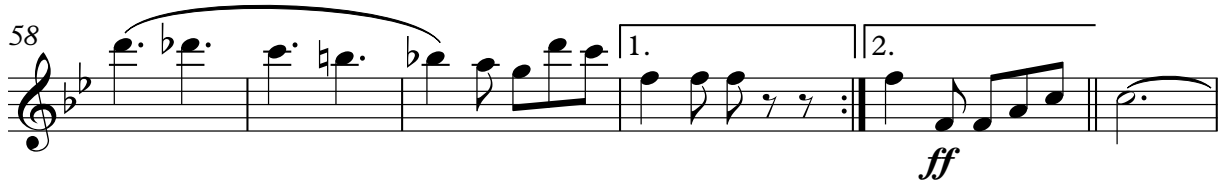


2

50



58



64



70



77



84

*D.C. al Fine*

91



Fraternidade Ubaense

Marcha

1° Alto Mib

João Ernesto (1873 - 1914)

Musical score for 1° Alto Mib, titled "Fraternidade Ubaense" (Marcha) by João Ernesto (1873 - 1914). The score is in 6/8 time and consists of nine staves of music.

The score includes dynamic markings: *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). It features first and second endings, and a Trio section starting at measure 44.

The score is divided into measures, with measure numbers 7, 13, 19, 26, 32, 38, 44, and 51 indicated. The Trio section begins at measure 44.

2
58

mf *ff*

65

71

77

ff *p*

83

4

90

4

D.C. al Fine

Fraternidade Ubaense

Marcha

2° Alto Mib

João Ernesto (1873 - 1914)

Musical score for 2° Alto Mib of the march "Fraternidade Ubaense" by João Ernesto. The score is in 6/8 time and consists of nine staves of music. It includes dynamic markings such as *ff*, *mf*, *f*, and *p*, and features a Trio section starting at measure 44. The piece concludes with a first ending and a final double bar line.

Measures 1-7: *ff*
 Measures 8-14: *mf*
 Measures 15-21: *f*
 Measures 22-28: *f*
 Measures 29-36: *f*
 Measures 37-43: *ff*
 Measures 44-48: *ff* (Trio), *p*
 Measures 49-54: *mf*

2

62 2.

ff

67

ff

73

79 4

ff *p*

85 4

91 *D.C. al Fine*

Fraternidade Ubaense

Marcha

2º Bugle Sib

João Ernesto (1873 - 1914)

Musical score for 2º Bugle in B-flat (Sib) for the march "Fraternidade Ubaense" by João Ernesto (1873 - 1914). The score is in 6/8 time and consists of eight staves of music.

The score includes dynamic markings: *ff* (fortissimo) at measures 1-6, *mf* (mezzo-forte) at measures 7-12, *f* (forte) at measures 25-28, and *ff* (fortissimo) at measures 39-42. The piece concludes with a *Fine* marking at measure 36.

The score features first and second endings at measures 25-28 and 39-42. The *Trio* section begins at measure 44, marked with *ff* (fortissimo) and *p* (piano).

2
50

2
mf

59

1. 2.
ff

64

70

ff

76

2
ff

83

p

89

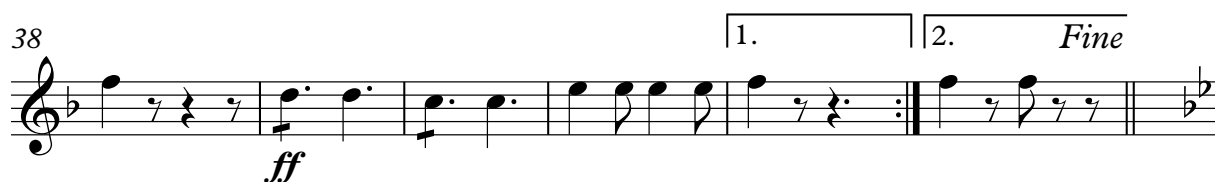
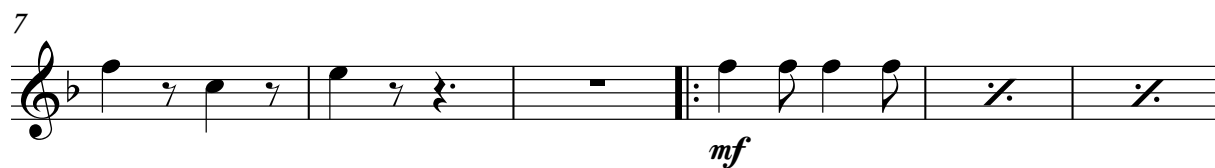
2
D.C. al Fine

Fraternidade Ubaense

Marcha

1° Sax Sib

João Ernesto (1873 - 1914)



2

51



57

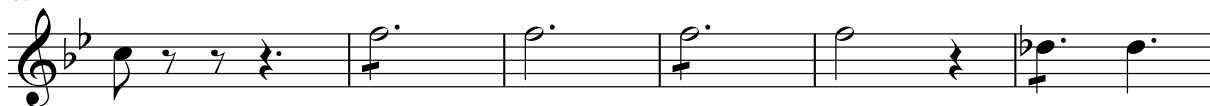


mf

63



69



75



81



87



93

D.C. al Fine

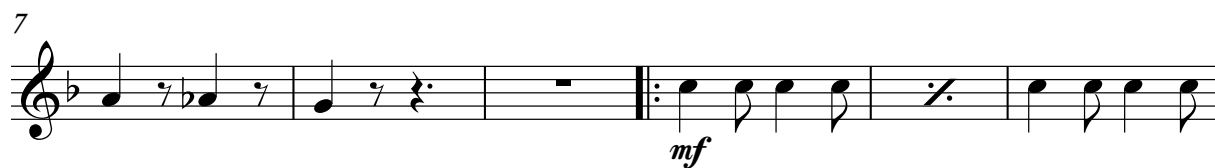


Fraternidade Ubaense

Marcha

2° Sax Sib

João Ernesto (1873 - 1914)



2
49

55

61

67

73

79

85

91

Fraternidade Ubaense

Marcha

Bombardino Sib

João Ernesto (1873 - 1914)

1
ff

7
mf

13

19
1.

26
2.
f

32

38
1. 2. *Fine*

44
ff 2 *p* *8va* V.S.

2

51 (8)⁻ 1 2 8^{va}-----

58 1. 2.

mf *ff*

64

70

76

80 2 8^{va}-----

p

86 (8)⁻ 1 2

93 *D.C. al Fine*

Fraternidade Ubaense

Marcha

C. Baixo Mib

João Ernesto (1873 - 1914)

Musical score for "Fraternidade Ubaense" (Marcha) by João Ernesto, arranged for C. Baixo Mib. The score is in 6/8 time and consists of 44 measures.

The score is divided into several sections:

- Measures 1-6: *ff* (fortissimo)
- Measures 7-12: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 13-18: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 19-24: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 25-30: *f* (forte)
- Measures 31-37: *f* (forte)
- Measures 38-43: *f* (forte)
- Measures 44-44: *ff* (fortissimo) - *p* (piano)

The score includes first and second endings (1. and 2.) at measures 25-30 and 38-43. The piece concludes with a *Fine* marking.

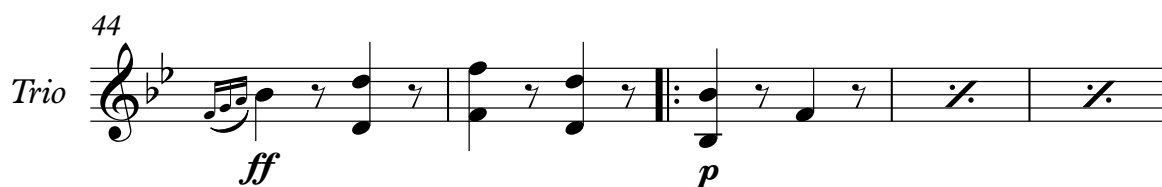
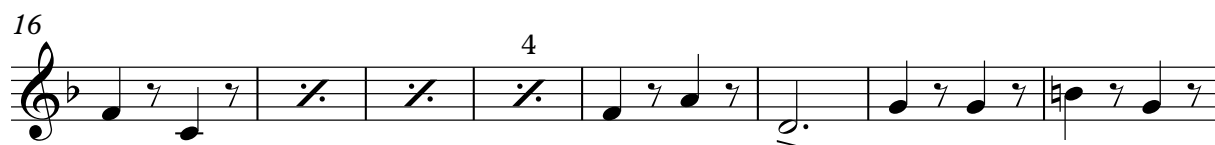
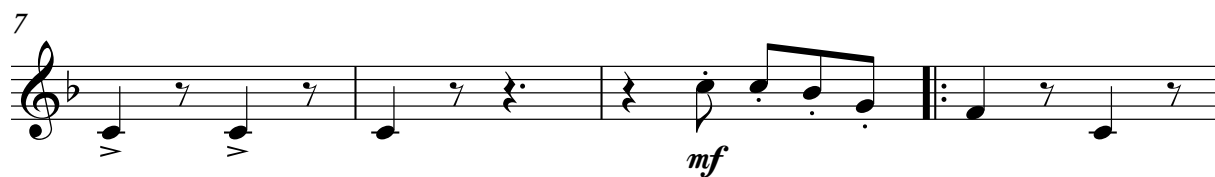
The Trio section begins at measure 44, marked *ff* (fortissimo) and *p* (piano).

Fraternidade Ubaense

Marcha

C. Baixo Sib

João Ernesto (1873 - 1914)



2

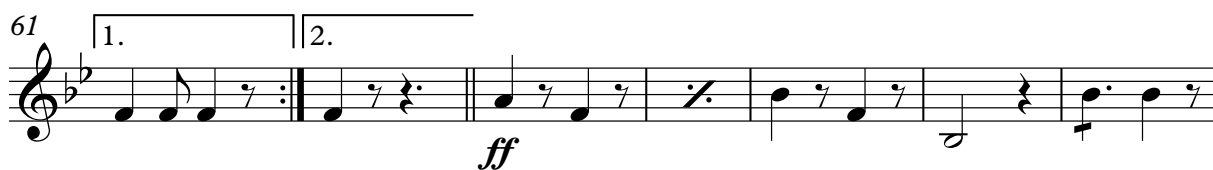
49



55



61



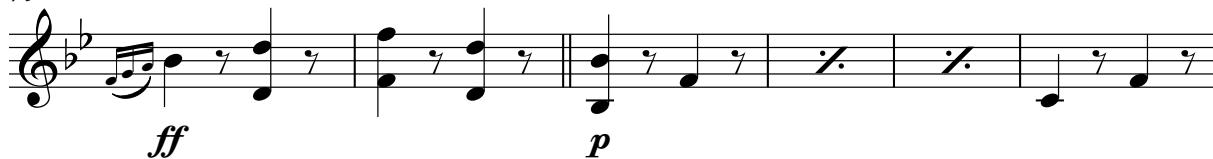
68



74



79



85



91

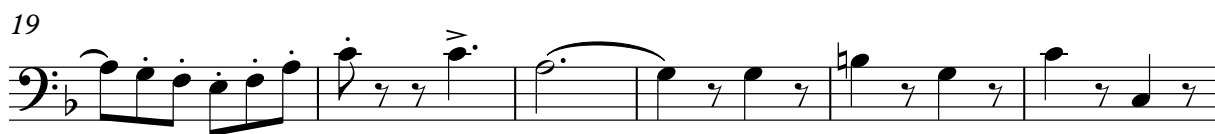
D.C. al Fine

Fraternidade Ubaense

Marcha

Baixo Sib

João Ernesto (1873 - 1914)



2

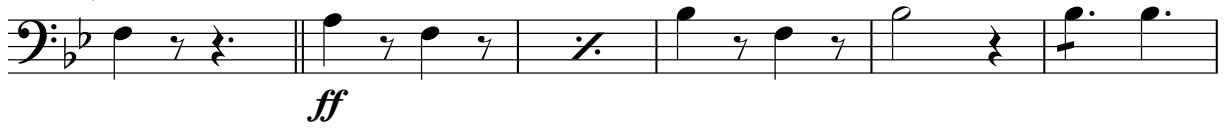
50



56



62



68



74



80



87



93

D.C. al Fine

Fraternidade Ubaense

Marcha

Bombo

João Ernesto (1873 - 1914)

4

ff *mf*

11

17

24

1. 2.

f

31

38

1. 2. *Fine*

44

Trio 15 1. 2.

ff *ff*

65

5

76

15 *D.C. al Fine*

ff

Fontes

“Sociedade Musical 22 de Maio – I livro de acta da sua fundação em 22 de Maio de 1898”. Sociedade Musical “22 de Maio”.

“Sociedade Musical 22 de Maio II livro de Acta”. Sociedade Musical “22 de Maio”.

Acervo Musical do Maestro João Ernesto. Arquivo Histórico de Ubá – MG.

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro - 1891 a 1940. (Almanak Laemmert). Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervodigital/imanak/313394>. Acesso em Maio de 2015.

Camara Municipal de Rio Branco. Festa de São João Baptista. Anuncios. O Rio Branco. Rio Branco, 06 de set. 1897.

Estado de Minas Gerais. Prefeitura Municipal de Ubá. Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação. Divisão de Urbanismo. Alvará de demolição. Alvará 143. Data 30/09/09.

GRANDIS, Tarquínio Benevenuto. Vida e Ação da Colônia Italiana no Município de Ubá - 1888 – 1988. Ubá: Academia Ubaense de Letras, 1988. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá – MG.

I Livro de Registro de Batismo da Paróquia de São Januário de Ubá – MG.

JOSÉ, Oiliam. Visconde do Rio Branco. Terra – povo – história. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1982.

Livro manuscrito de contas da Casa Teles. Museu Municipal de Visconde do Rio Branco – MG

MORAIS, Raul de. Ubá Imperial. Subsídios para a história. Ubá: Editora Gráfica Gonçalves, 1988. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá.

O Rio Branco. Rio Branco MG, 1897. Museu Municipal de Visconde do Rio Branco – MG

SOLLERO, José Gonçalves. “História da 22 de Maio”. Livreto que se encontra na Biblioteca Municipal de Ubá – MG. Apresentação de Antônio Sollero (Brasília, 2010). Contém depoimento de José Gonçalves Sollero de 1954.

Texto impresso de autoria desconhecida Texto impresso encontrado em meio às partituras do arquivo da Sociedade Musical “22 de Maio”.

Ubá Cidade Carinho – Edição Histórica. Ubá: Edições Disbrava, 1980. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá – MG.

Bibliografia citada

AGUIAR, José Otávio. Memórias e Histórias de Guido Thomaz Marlière (1808-1836) - A transferência da Corte Portuguesa e a tortuosa trajetória de um Revolucionário Francês no Brasil. 1ª ed. Campina Grande: EDUFPG, 2008.

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro - 1891 a 1940. Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/imanak/313394>. Acesso em Maio de 2015.

ANDRADE, Vitória Fernanda Schettini de. Ilegitimidade e compadrio: o estudo dos nascimentos de filhos de mães escravas, São Paulo do Muriaé, 1852-1888. Disponível em: http://www.abep.nepo.unicamp.br/encontro2006/docspdf/ABEP2006_478.pdf. Acesso em 20/01/2016.

BARROS, Levindo. Banda 22 de Maio comemora 117 anos em Ubá. Ubá Digital. <http://ubadigital.com.br/banda-22-de-maio-comemora-117-anos-em-uba/> . Acesso em janeiro de 2016.

BESSE, Jean-Marc. Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

BRUM, Oscar da Silveira. Conhecendo a Banda de Música. Rio de Janeiro: Ricordi Brasileira, 1980.

Camara municipal de Rio Branco. O Rio Branco. Domingo, 06 de setembro de 1897. Anuncios. Festa de São João Baptista.

CANDE, Roland de. História Universal da Música. Trad. de Eduardo Brandão. 2 vol. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CARNEIRO, P. A. S.; MATOS, R. E. S. Geografia histórica da ocupação da zona da mata mineira: acerca do mito das “áreas proibidas”. Disponível em: http://www.cedeplar.ufmg.br/seminarios/seminario_diamantina/2010/D10A081.pdf Acesso em 05/01/2016.

CARNEIRO, P. A. S.; MATOS, R. E. S. Geografia histórica da ocupação da zona da mata mineira: acerca do mito das “áreas proibidas”. P.3 Disponível em: http://www.cedeplar.ufmg.br/seminarios/seminario_diamantina/2010/D10A081.pdf Acesso em 05/01/2016

CARNEY, George O. Música e lugar. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). Literatura, música e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. p. 123-150.

CARNEY, George O. Música e lugar. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). Literatura, música e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. P. 125.

CASTAGNA, Paulo (org.). Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 22 a 25 de julho de 2004. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006.

CASTAGNA, Paulo. A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX. Disponível em: http://www.ia.unesp.br/Home/AradoAluno/HMB_2004_apostila06.pdf
Acesso em 04/02/2016.

CASTAGNA, Paulo. A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX. Disponível em: http://www.ia.unesp.br/Home/AradoAluno/HMB_2004_apostila06.pdf
Acesso em 04/02/2016

Cf. KULA, Witold. Problemas y métodos de la historia económica. Barcelona: Península, 1977, p. 521. Apud SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. História das paisagens. In: Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas (orgs.). Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CLAVAL, Paul. A Geografia Cultural. Trad. de Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. Florianópolis: Editora da UFSC, 2007. P. 23.

COSGROVE, Denis. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeni. Paisagem, Tempo e Cultura .Rio de Janeiro: Eduerj, 1998. P.98.

COSTA, Manuela Areias. “Vivas à república”: representações da banda “União XV de Novembro” em Mariana - MG (1901-1930). 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

Disponível em <http://esperanto.org.br/info/index.php/18-disvastigado/5-o-que-esperanto>. Acesso em Maio de 2015.

Disponível em: http://uba.mg.gov.br/Materia_especifica/59979/Conselho-do-Patrimonio-resgata-memoria-unindo-o-historico-e-o-moderno- Acesso em 19 de janeiro de 2016.

DUPRAT, Régis. O legado de Francisco Curt Lange (1903-1997).Revista Brasileira De Música. v. 23/2. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2010.

Ementa da linha de pesquisa “Tempo e espaço das paisagens”. Disponível em: http://www.poshistoria.ufv.br/?page_id=53 . Acesso em 22 de Outubro de 2015.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. Catálogo temático de manuscritos musicais para a semana santa e quaresma em arquivos de viçosa (MG). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Brasil.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. Catálogo temático de manuscritos musicais para a semana santa e quaresma em arquivos de viçosa (MG). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Brasil.

GRANDIS, Tarquínio Benevenuto. Vida e Ação da Colônia Italiana no Município de Ubá - 1888 – 1988. Ubá: Academia Ubaense de Letras, 1988. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá – MG.

HERBERT, Trevor. Victorian Brass Bands: the establishment of a 'working class musical tradition'. Historic Brass Society Journal. Disponível em: www.historicbrass.org/portals/0/documents/journal/1992/hbsj_1992_jl01_001_herbert.pdf P. 1. Acesso em 18/02/2015.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). História geral da civilização brasileira, 4ª ed., t. I, v. II, livro III, São Paulo: Difel, 1977.

<http://cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?lang=&codmun=316990&search=minas-gerais|uba|infograficos:-historico>

JOSÉ, Oíliam. Visconde do Rio Branco. Terra – povo – história. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1982.

LANGE, Francisco Curt. A música barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). História geral da civilização brasileira, 4ª ed., t. I, v. II, livro III, São Paulo: Difel, 1977.

LEWGOY, B. Os espíritas e as letras: um estudo antropológico sobre cultura escrita e oralidade no espiritismo kardecista. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. P.12. Apud CÁNEPA, Laura. Notas para pensar a onda dos filmes espíritas no Brasil. Disponível em file:///C:/Users/ROSANGELA/Downloads/58931-75701-1-SM%20(1).pdf. P. 3. Acesso em Junho de 2015.

MESQUITA, José Joaquim Emérico Lobo de. José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita. CASTAGNA Paulo. Coordenação. (Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro; v.1). Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2008.

MONTEIRO, Roberta Amanajás. A inserção do negro na sociedade brasileira do século XIX e a questão da identidade entre classe e raça. P. 10. Disponível em: <http://publicadireito.com.br/artigos/?cod=f87b7d1f666a0a1d>

MORAIS, Raul de. Ubá Imperial. Subsídios para a história. Ubá: Editora Gráfica Gonçalves, 1988. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O rococó religioso no Brasil. São Paulo: Cosac & Naify. 2003. P. 221-231.

QUINTELLA, Mauro. Kardec e o espiritismo no Brasil. Disponível em: http://www.espiritualidades.com.br/Artigos/Q_autores/QUINTELLA_Mauro_tit_Historia_do_Es_piritismo_no_Brasil.pdf. Acesso em Junho de 2015.

SADIE, Stanley. Dicionário Grove de música. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALLES, Fritz Teixeira. Associações religiosas no ciclo do ouro: introdução ao estudo do comportamento social das Irmandades de Minas no século XVIII. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SCHAFER, R. Murray. A afinação do Mundo. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. de Marisa Trench Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

SOARES, Josarlete Magalhães. Cartografia e ocupação do território: a Zona da Mata mineira no século XVIII e primeira metade do XIX. Disponível em https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/soares_cartografia-e-ocupacao-do-territorio-a-zona-da-mata-mineira.pdf. Acesso em 06/01/2016.

SOLLERO, José Gonçalves. “História da 22 de Maio”. Livreto que se encontra na Biblioteca Municipal de Ubá – MG. Apresentação de Antônio Sollero (Brasília, 2010). Contém depoimento de José Gonçalves Sollero de 1954.

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

TINHORÃO, José Ramos. Música popular de índios, negros e mestiços. Petrópolis: Vozes, 1972.

TORRES, Marcos Alberto; KOZEL, Salete. Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia. Curitiba: UFPR, 2010.

Ubá Cidade Carinho – Edição Histórica. Ubá: Edições Disbrava, 1980. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá – MG.

VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. A casa e os seus mestres: a educação doméstica como prática das elites no Brasil de oitocentos. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Educação, 2004.