

Série teses e dissertações bandísticas

Fernando Pereira Binder

ORDEM NA FESTA

Bandas Militares
no Brasil entre
1808 a 1889

VOLUME I

 CENTRO DE
MUSICOLOGIA DE
PENEDO

 pimenta
cultural

Série teses e dissertações bandísticas

Fernando Pereira Binder

ORDEM NA FESTA

Bandas Militares
no Brasil entre
1808 a 1889

VOLUME I

 CENTRO DE
MUSICOLOGIA DE
PENEDO

| São Paulo | 2021 |

 pimenta
cultural

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2021 o autor.

Copyright da edição © 2021 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - CC BY-NC (CC BY-NC-ND). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Airton Carlos Batistela

Universidade Católica do Paraná, Brasil

Alaim Souza Neto

Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Alexandre Antonio Timbane

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Alexandre Silva Santos Filho

Universidade Federal de Goiás, Brasil

Aline Daiane Nunes Mascarenhas

Universidade Estadual da Bahia, Brasil

Aline Pires de Moraes

Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Carolina Machado Ferrari

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Andre Luiz Alvarenga de Souza

Emill Brunner World University, Estados Unidos

Andreza Regina Lopes da Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes

Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Arthur Vianna Ferreira

Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Bárbara Amaral da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Beatriz Braga Bezerra

Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Bernadette Beber

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Breno de Oliveira Ferreira

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Carla Wanessa Caffagni

Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cláudia Samuel Kessler

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Daniel Nascimento e Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein

Universidade de São Paulo, Brasil

Danielle Aparecida Nascimento dos Santos

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Delton Aparecido Felipe

Universidade Estadual de Maringá, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho

Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Doris Roncareli

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Edson da Silva

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Emanuel Cesar Pires Assis

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Erika Viviane Costa Vieira
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Everly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fauston Negreiros
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Barcellos Razuck
Universidade de Brasília, Brasil

Francisca de Assiz Carvalho
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Gabriela da Cunha Barbosa Saldanha
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Gabrielle da Silva Forster
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Guilherme do Val Toledo Prado
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Vitoriano
*Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais
Anísio Teixeira, Brasil*

Helen de Oliveira Faria
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Heloisa Candello
IBM e University of Brighton, Inglaterra

Heloisa Juncklaus Preis Moraes
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Ismael Montero Fernández,
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Jeronimo Becker Flores
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

José Luís Giovanoni Fornos Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Josué Antunes de Macêdo
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Júlia Carolina da Costa Santos
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Juliana Tiburcio Silveira-Fossaluzza
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Karlla Christine Araújo Souza
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leandro Fabrício Campelo
Universidade de São Paulo, Brasil

Leonardo Jose Leite da Rocha Vaz
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lidia Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Luan Gomes dos Santos de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Luciano Carlos Mendes Freitas Filho
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Marceli Cherchiglia Aquino
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Marcia Raika Silva Lima
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Margareth de Souza Freitas Thomopoulos
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Maria Angelica Penatti Pipitone
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria de Fátima Scaffo
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Maria Isabel Imbrônio
Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Luzia da Silva Santana
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Sandra Montenegro Silva Leão
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Miguel Rodrigues Netto
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Helena dos Santos Carneiro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Patricia Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Patricia Mara de Carvalho Costa Leite
Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil

Paulo Augusto Tamanini
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Priscilla Stuart da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Radamés Mesquita Rogério
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Ramofly Bicalho Dos Santos
Universidade de Campinas, Brasil

Ramon Taniguchi Piretti Brandao
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Rarielle Rodrigues Lima
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Renatto Cesar Marcondes
Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Rita Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Taiza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcisio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade de Brasília, Brasil

Thiago Guerreiro Bastos
Universidade Estácio de Sá e Centro Universitário Carioca, Brasil

Thyana Farias Galvão
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Valdir Lamim Guedes Junior
Universidade de São Paulo, Brasil

Valeska Maria Fortes de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Walter de Carvalho Braga Júnior
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Wagner Corsino Enedino
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wanderson Souza Rabello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Washington Sales do Monte
Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Adilson Cristiano Habowski <i>Universidade La Salle - Canoas, Brasil</i>	Antônia de Jesus Alves dos Santos <i>Universidade Federal da Bahia, Brasil</i>
Adriana Flavia Neu <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Antonio Edson Alves da Silva <i>Universidade Estadual do Ceará, Brasil</i>
Aguimario Pimentel Silva <i>Instituto Federal de Alagoas, Brasil</i>	Ariane Maria Peronio Maria Fortes <i>Universidade de Passo Fundo, Brasil</i>
Alessandra Dale Giacomini Terra <i>Universidade Federal Fluminense, Brasil</i>	Ary Albuquerque Cavalcanti Junior <i>Universidade do Estado da Bahia, Brasil</i>
Alessandra Figueiró Thornton <i>Universidade Luterana do Brasil, Brasil</i>	Bianca Gabriely Ferreira Silva <i>Universidade Federal de Pernambuco, Brasil</i>
Alessandro Pinto Ribeiro <i>Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil</i>	Bianka de Abreu Severo <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
Alexandre João Appio <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i>	Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos <i>Universidade do Vale do Itajaí, Brasil</i>
Aline Corso <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i>	Bruna Donato Reche <i>Universidade Estadual de Londrina, Brasil</i>
Aline Marques Marino <i>Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Brasil</i>	Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>
Aline Patricia Campos de Tolentino Lima <i>Centro Universitário Moura Lacerda, Brasil</i>	Camila Amaral Pereira <i>Universidade Estadual de Campinas, Brasil</i>
Ana Emídia Sousa Rocha <i>Universidade do Estado da Bahia, Brasil</i>	Carlos Eduardo Damian Leite <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Ana Iara Silva Deus <i>Universidade de Passo Fundo, Brasil</i>	Carlos Jordan Lapa Alves <i>Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil</i>
Ana Julia Bonzanini Bernardi <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil</i>	Carolina Fontana da Silva <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
Ana Rosa Gonçalves De Paula Guimarães <i>Universidade Federal de Uberlândia, Brasil</i>	Carolina Fragoço Gonçalves <i>Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil</i>
André Gobbo <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>	Cássio Michel dos Santos Camargo <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil</i>
André Luis Cardoso Tropiano <i>Universidade Nova de Lisboa, Portugal</i>	Cecilia Machado Henriques <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
André Ricardo Gan <i>Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil</i>	Cintia Moralles Camillo <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
Andressa Antonio de Oliveira <i>Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil</i>	Claudia Dourado de Salces <i>Universidade Estadual de Campinas, Brasil</i>
Andressa Wiebusch <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Cleonice de Fátima Martins <i>Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil</i>
Angela Maria Farah <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>	Cristiane Silva Fontes <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>
Anísio Batista Pereira <i>Universidade Federal de Uberlândia, Brasil</i>	Cristiano das Neves Vilela <i>Universidade Federal de Sergipe, Brasil</i>
Anne Karynne da Silva Barbosa <i>Universidade Federal do Maranhão, Brasil</i>	Daniele Cristine Rodrigues <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>

Daniella de Jesus Lima
Universidade Tiradentes, Brasil

Dayara Rosa Silva Vieira
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Rodrigues dos Santos
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Deborah Susane Sampaio Sousa Lima
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Diogo Luiz Lima Augusto
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Ederson Silveira
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Elaine Santana de Souza
*Universidade Estadual do Norte Fluminense
Darcy Ribeiro, Brasil*

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Elias Theodoro Mateus
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabete de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elizânia Sousa do Nascimento
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Emanuella Silveira Vasconcelos
Universidade Estadual de Roraima, Brasil

Érika Catarina de Melo Alves
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Everton Boff
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Fabiana Aparecida Vilaça
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Fabiano Antonio Melo
Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Fabricia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fabício Nascimento da Cruz
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fabício Tonetto Londero
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Francisco Isaac Dantas de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Francisco Jeimes de Oliveira Paiva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Gean Breda Queiros
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Germano Ehleret Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Glaucio Martins da Silva Bandeira
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Handerson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Heliton Diego Lau
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Jeane Carla Oliveira de Melo
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

João Eudes Portela de Sousa
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

João Henriques de Sousa Junior
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Juliana da Silva Paiva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Lais Braga Costa
Universidade de Cruz Alta, Brasil

Leia Mayer Eyng
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcos dos Reis Batista
Universidade Federal do Pará, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Maurício José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Miriam Leite Farias
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Natália de Borba Pugens
Universidade La Salle, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raick de Jesus Souza
Fundação Oswaldo Cruz, Brasil

Railson Pereira Souza
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Valdemar Valente Júnior
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Wallace da Silva Mello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Wellton da Silva de Fátima
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Wilder Kleber Fernandes de Santana
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

Direção editorial Patricia Biegling
Raul Inácio Busarello

Editora executiva Patricia Biegling

Assistente editorial Landressa Schiefelbein

Diretor de criação Raul Inácio Busarello

Editoração eletrônica Lucas Andrius de Oliveira
Peter Valmorbida

Imagens da capa Weerawat.eamsaart - Freepik.com

Revisão O autor

Autor Fernando Pereira Binder

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B612 Binder, Fernando Pereira -

Ordem na festa: bandas militares no Brasil entre 1808 a 1889. Fernando Pereira Binder. Serie Teses e dissertações bandísticas. Volume 1. São Paulo: Pimenta Cultural, 2021. 203p..

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-5939-216-2 (brochura)

978-65-5939-215-5 (eBook)

1. História. 2. Música. 3. Bandas militares. 4. Brasil. 5. Portugal.
I. Binder, Fernando Pereira. II. Título.

CDU: 78.03

CDD: 781

DOI: 10.31560/pimentacultural/2021.155

PIMENTA CULTURAL

São Paulo - SP

Telefone: +55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 1

SOBRE O SELO CEMUPE- CENTRO DE MUSICOLOGIA DE PENEDO

O selo CEMUPE Centro de Musicologia de Penedo, vinculado a Universidade Federal de Alagoas, em parceria com a Prefeitura Municipal de Penedo e a Editora PIMENTA CULTURAL, traz a continuação da série Mestres Musicais de Alagoas. Apesar do título relacionado a Alagoas, pretendemos ampliar os volumes da série oferecendo publicações em níveis nacional e internacional sobre o tema banda e seus desdobramentos, oriundos das pesquisas realizadas pelo CEMUPE e seus atuais parceiros. Atualmente o CEMUPE tem alinhado seus estudos com o Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares, vinculado ao instituto Piaget de Viseu-Portugal e o LAMUS-Laboratório de Musicologia, vinculado a USP- Universidade de São Paulo, também conecta com outros grupos da Universidade Federal de Alagoas, a exemplo do Grupo de Pesquisa História, Memória e Documentação da Música.

As linhas de pesquisa envolvem Educação Musical, Musicologia, Composição e Análise. Tem como meta, produzir livros, ensaios, artigos e transcrições de caráter inédito ou pouco divulgado no meio musical, seja ele acadêmico ou não e biografias autorizadas de compositores. Tais produções, oriundas deste grupo, são debatidas nos fóruns na anual programação da JPMB- Festival Internacional de Música de Penedo, evento vinculado ao CEMUPE.

Esperamos que o selo, com suas séries e publicações decorrentes, possa contribuir com a valorização do movimento bandístico brasileiro e mundial e a permanência da efetivação corroborativa deste grupo ao patrimônio imaterial brasileiro que são as Bandas de Música.



Marcos dos Santos Moreira
Diretor do CEMUPE
Centro de Musicologia de Penedo Alagoas



AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas colaboraram para que esta pesquisa com informações, livros, partituras, documentos, artigos, trabalho e amizade. Agradeço a todos que despenderam comigo o bem valioso pois irrecuperável: o tempo.

Aos professores Paulo Castagna e Alberto Ikeda pela orientação e auxílio desde os primeiros esboços desta pesquisa.

Ao colega e amigo Marcelo Hazan pelo incentivo, pelas sugestões no trabalho e pela meticulosa revisão do texto da dissertação.

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

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

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

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

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

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

APRESENTAÇÃO

Foi com muita alegria que recebi o convite do prof. Marcos Moreira para publicar minha dissertação de mestrado na série *Teses e Dissertações Bandísticas* do Centro de Musicologia de Penedo (CEMUPE).

A pesquisa que culmina neste livro começou no ano 2000. Eu ainda era aluno de graduação no Instituto de Artes da UNESP quando iniciei os estudos exploratórios para o que veio a ser uma pesquisa de iniciação científica e meu tema no mestrado, ambos orientados pelo prof. Paulo Castagna e financiada pelo Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, a FAPESP.

Existem algumas diferenças neste texto em relação à monografia apresentada em 2006 ao programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP. A dissertação possui três volumes: o primeiro com o texto monográfico, o segundo com cinco edições críticas de músicas para banda do século XIX e o terceiro com os anexos e apêndices. Este livro é basicamente o texto daquele primeiro volume com algumas seções do segundo.

O texto em si também foi modificado. As alterações mais significativas dizem respeito à linguagem e ao estilo. Eu procurei retirar o peso (e a feiura) das convenções e normas acadêmicas referentes às referências bibliográficas e citações, transformadas em notas de fim. Também reescrevi algumas passagens, procurando esclarecer e clarificar minhas ideias e melhor contextualizar documentos e biografias que considere importantes.

Por fim rogo tua benevolência, ilustre leitor. Ao encontrares expressões como “o que se sabe até o presente momento” consideres que hoje este “presente” está no passado, está nos primeiros anos do século XXI. O conhecimento que eu consegui reunir e dominar não

corresponde ao que hoje sabemos sobre as bandas de música e sua história. Nestes quinze anos o conhecimento musicológico sobre o tema acumulou-se significativamente. Incorporá-lo significaria escrever um outro livro. Fica a dica aos mais moços.

Fernando Pereira Binder, outono de 2021.



SUMÁRIO

Introdução.....	17
------------------------	-----------

Capítulo 1

Bandas de música luso-brasileiras: uma pequena história das formações instrumentais entre 1793 -1826.....	23
Transformações e classificações instrumentais: bandas de oboé, bandas de harmonia e bandas mistas	26
Bandas de música em Portugal.....	31
<i>O Hino Patriótico</i> de Marcos Portugal.....	37
Bandas de música no Brasil	41
A Marcha em Sol.....	49

Capítulo 2

Bandas militares: os brasões sonoros da aristocracia.....	56
O exército no Antigo Regime	59
Ordem na festa: a música e as bandas militares nas ruas da corte entre 1808 a 1818.....	75
Ecos de ordem: bandas e festa nas províncias	96
O <i>éthos</i> militar	120

Capítulo 3

Direito, legislação administrativa

e história serial: considerações

para a análise dos textos das coleções de leis.....	126
A criação da série: a escolha dos elementos.....	130
Séries e grupos	136
Procedimentos estatísticos de análise	138

Capítulo 4

As bandas do exército nas Coleções

de Leis entre 1808 e 1889

Grupo Abordagem	141
Grupo Banda.....	146
O tamanho das bandas	148
Quem pode ter banda de música.....	151
Grupo Músico.....	153
Engajamento dos músicos: mestres, músicos e aprendizes	154
A remuneração dos músicos	160
Financiamento e contabilidade.....	164
O ensino musical no exército.....	169
Instrumental.....	172
Fardamento	175

Conclusões

177

Bibliografia.....

180

Apêndice – Ementário da legislação portuguesa e brasileira sobre bandas de música.....	189
Coletânea das Coleções de Leis Portuguesas (CCLPT).....	189
Coletânea das Coleções de Leis Brasileiras (CCLB) sobre bandas de música	191
Índice remissivo.....	202



INTRODUÇÃO

Este livro trata de uma das instituições musicais mais populares no Brasil durante o século XIX e boa parte do século XX: a banda de música. Esse termo, antes de ser apropriado pelo rock e pela cultura pop, referia-se a um conjunto musical formado por instrumentos de sopro e percussão. A instrumentação destes grupos oscilava desde padrões relativamente fixos e estáveis a formações que respondiam às disponibilidades momentâneas de instrumentos e instrumentistas. Essa plasticidade das bandas de música cria certas dificuldades na interpretação de seus documentos históricos e, conseqüentemente, na maneira como a história das bandas foi contada.

O conceito e os usos da expressão banda de música variaram muito nos últimos 250 anos. Novos instrumentos surgiram, outros desapareceram, alguns sofreram mudanças profundas em sua construção. A nomenclatura de instrumentos e conjuntos insere outras complicações neste quadro, alguns termos permaneceram inalterados e sem acompanhar as modificações que iam se acumulando. Por outro lado, a construção e circulação dos instrumentos também foram dramáticas alteradas pelas novas formas de produção industrial e pelo comércio transatlântico em barcos à vapor. Não pretendo aqui inventariar por completo todas essas mudanças. O objetivo é pontuar como o quadro histórico dos músicos e seus conjuntos no Brasil é complexo e incompleto.

A história das bandas de música começa com os conjuntos medievais de música alta. A instrumentação moderna começou a se estruturar na corte de Luís XIV (1638-1715) quando Jean Baptiste Lully (1632-1687). Naquela época, as bandas de música atuavam basicamente nas cortes e nas igrejas da aristocracia, não possuindo a conotação de conjunto popular que possui hoje.

Os conjuntos modernos começaram a assumir nos moldes que conhecemos hoje na segunda metade do século XIX. Na Inglaterra, a popularização da *brass bands*, a banda inglesa típica, aconteceu entre 1830 e 1850, em um processo que Trevor Herbert qualificou como uma das mais notáveis mudanças sociológicas que ocorridas na história da música: o engajamento das massas de trabalhadores comuns como ouvintes e executantes de instrumentos de metal¹. Para Herbert esta popularização deveu-se a vários fatores. Um deles foi a criação e adaptação das válvulas aos instrumentos de metal, tornando-os mais fáceis de se aprender e tocar. Outro fator importante foi a fabricação industrial, instrumentos de sopro passaram a ser produzidos em grandes quantidades e vendidos a preços baixos, acessíveis às classes populares. Também contribuiu o estímulo à prática musical das classes inferiores, encorajada por alguns setores da sociedade inglesa, que consideravam a música uma recreação racional e propiciadora de desenvolvimento moral. A urbanização também contribuiu para a popularização das *brass bands*. A população que se concentrava nas cidades passou a dispor de algum dinheiro e tempo livre devido ao tipo de trabalho nas indústrias e no comércio, dando origem a uma nova ideia de comunidade e um novo mercado para os fabricantes e comerciantes dos instrumentos musicais. As bandas eram promovidas por novas estratégias comerciais: além da propaganda, a venda a prazo permitia o acesso aos instrumentos musicais de pessoas com poucos recursos financeiros. Esse processo atingiu seu ápice em 1852 com as competições públicas, eventos muito populares comercialmente criados e gerenciados. Nelas o espetáculo ultrapassava o concerto musical e incluía a competição por prêmios entre os grupos².

Vicente Salles foi um dos poucos musicólogos brasileiros que estudou com mais interesse a história das bandas no Brasil. Para ele,

¹ HERBERT, Trevor. Brass Band and other vernacular brass band traditions. In: *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 177.

² *Ibidem*, p. 177-180.

a introdução das formações modernas entre nós começou em 1808, com a transferência da corte portuguesa ao Rio de Janeiro:

O grande impulso dado à formação das bandas militares no Brasil começou, como vimos, com a transmigração da corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Mas a banda da Brigada Real trazida por D. João VI, em 1808, ainda era arcaica. Em Portugal, a banda de música começou a se modernizar somente em 1814, quando seus soldados regressaram da guerra peninsular, trazendo brilhantes bandas de música, onde predominavam executantes contratados, principalmente espanhóis e alemães [...]. A música militar claramente aparecida em bases orgânicas, na metrópole, em 1814, forneceria o modelo para a formação das bandas civis³.

Embora considerasse “arcaica” a banda da Brigada Real em comparação aos modelos que emergiram em Portugal a partir de 1814, esse conjunto, segundo Salles, ainda assim representava um avanço sobre os modelos brasileiros: as “*primitivas, deficientes e imperfeitas bandas de pífanos, charamelas, trombetas, cornetas e tambores*”⁴. Ou nas palavras de José Ramos Tinhorão, a “confusa formação de músicos tocadores de charamelas, caixas e trombetas vindas dos primeiros séculos da colonização”⁵. Contraste-se o teor pejorativo destas duas considerações ao tom saudosista do comentário do padre José Diniz, quando ele constatou o desaparecimento, em algumas festas religiosas do Recife, “dos trombeteiros e cornetas, dos timbaleiros e das velhas e queridas charamelas” substituídas pelas “músicas dos regimentos” na segunda década do século XIX⁶.

Infelizmente, nem Salles ou Tinhorão justificaram seus argumentos. Afinal, o que era arcaico na formação da Banda da Brigada

³ SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe: As Bandas de Música no Grão-Pará*. Brasília: Ed. do autor, 1985, p. 20.

⁴ *Ibidem*, p. 18.

⁵ TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular, os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976, p. 89.

⁶ DINIZ, Jaime C. *Músicos Pernambucanos do Passado*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1979, p. 108.

Real, onde estava a confusão nos conjuntos do Brasil colônia? Em realidade estes julgamentos expressem antes nossa incompreensão sobre a lógica que regeu a formação, organização e função daqueles grupos. E as causas destas incompreensões são muitas: a indiferença dos musicólogos brasileiros à história daqueles conjuntos por muito; a falta ou desconhecimento de fontes musicais que permitissem edições de partituras e gravações musicais; a desatenção à história, ao uso e construção dos instrumentos de sopro. Esse quadro favoreceu a produção de alguns equívocos, como o de Tinhorão, que em capítulo intitulado “As bandas de músicas das fazendas” utiliza como exemplos conjuntos constituídos por coro e orquestra⁷.

* * *

Geralmente os estudos sobre as bandas de música no Brasil dividem os conjuntos em dois tipos: civis e militares. Muitos autores vinculam o surgimento das bandas civis à formação das bandas militares, entre eles Vicente Salles, conforme a citação transcrita acima. Neste livro procurei detalhar qual foi a função das bandas militares no processo de difusão das bandas de música no Brasil. Minha hipótese é que as bandas militares tiveram duas dimensões distintas: uma de caráter simbólico e, outro, infraestrutural.

Bandas militares frequentemente tomavam parte nas festas oficiais da monarquia luso-brasileira, tanto naquelas realizadas em honra à família real e imperial (aniversários, noivados, casamentos, batizados, etc.); por razões de Estado (aclamações, vitórias militares, etc.) e celebrações cívico-políticas em geral. A participação reiterada destes conjuntos favoreceu a vinculação das bandas como um dos elementos simbólicos de representação monárquica. Esta abordagem se inspiro no livro *As Barbas do Imperador*, estudo bio-

⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negros e mestiços*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1975, p. 71-91.

gráfico de Lílian Schwarcz⁸ sobre dom Pedro II. Neste trabalho a autora estudou como a imagem do imperador serviu à criação de símbolos e rituais de afirmação do poder central imperial e à construção de uma representação nacional. Analogamente, procurei situar as bandas militares como um dos elementos sonoros das cerimônias e rituais do poder monárquico. Relatos de cronistas, viajantes, documentos oficiais e outras fontes bibliográficas foram examinados em busca de dados sobre a atuação das bandas militares em quatro festas importantes ocorridas no Rio de Janeiro entre 1808 a 1818: o desembarque da família real, em 1808; o casamento da princesa Maria Teresa, em 1810; a recepção à princesa Leopoldina, em 1817; e a coroação de dom João VI, em 1818. Posteriormente investiguei a comemoração de cerimônias semelhantes em outros pontos do país por meio de relatos, crônicas e histórias das músicas regionais, comparando estes dois polos do Brasil novecentista: corte e província.

Por outro lado, a criação e manutenção das bandas militares abasteceram à sociedade civil os elementos necessários para a atuação deste tipo de conjunto: instrumentos, músicos, repertório e ensino⁹. Este aspecto infraestrutural foi investigado através da análise da legislação administrativa. Embora esta legislação seja recorrentemente utilizada como fonte para a história das bandas, ela ainda não havia sido explorada sistematicamente. Examinando as *Coleções de Leis* portuguesas e brasileiras, reuni 93 textos relativos às bandas de música militar, listadas no apêndice final. Esta documentação possibilitou desvendar como as bandas militares se organizaram no espaço luso-brasileiro desde os meados do século XVIII.

Em torno a estes dois eixos, este estudo foi organizado em quatro capítulos. No primeiro, caracterizo meu objeto de estudo – a

⁸ SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁹ KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX*. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1997, p. 17.

banda de música – como um objeto histórico, sujeito a variações e transformações no tempo. Usando o critério de formação instrumental comparei os modelos de bandas definidos para a Europa Central em Camus e Polk¹⁰ aos modelos luso-brasileiros. Dessa forma pude reavaliar o processo de introdução das bandas de música no exército luso-brasileiro na passagem do século XVIII para o XIX.

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

No terceiro capítulo, proponho uma maneira para estudar a legislação administrativa coletada. Partindo da abordagem proposta por Paulo Henrique Martinez¹¹ para o uso da documentação administrativa e dos procedimentos da história serial descritos por Flamarion Cardoso¹², desenvolvi um método de análise que possibilitou traçar a linha de atuação do Estado Imperial brasileiro relativamente às bandas militares: a criação de séries baseadas nos temas registrados na legislação e seu tratamento estatístico.

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

¹⁰ CAMUS, Raoul F. *Military music of the American Revolution*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1976; POLK, Keit et al. Band. In: *Grove Music Online*. [s.l.]: Oxford University Press, [2001]

¹¹ MARTINEZ, Paulo Henrique. O Ministério dos Andradas (1822-1823). In: *Brasil: Formação do Estado e da Nação*. São Paulo: Hucitec, Ed. Unijuí, Fapesp, 2003.

¹² CARDOSO, Ciro Flamarion S. *Os métodos da história*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.



1



**BANDAS DE MÚSICA
LUSO-BRASILEIRAS:**

uma pequena história
das formações
instrumentais entre
1793 -1826

Antes de entrar propriamente na história das bandas brasileiras é necessário estabelecer uma definição precisa do tipo de formação musical que iremos ver.

Em português, a palavra *banda* tem três acepções diferentes: uma peça de tecido em tira, um agrupamento de seres ou coisas e um conjunto musical. Neste último caso, o que nos interessa, a palavra raramente é empregada sozinha, ela normalmente aparece acompanhado de um adjetivo ou locução adjetiva. Temos, por exemplo, banda civil, banda militar, banda sinfônica, banda religiosa, banda processional, banda *country*, banda de palco, banda fora de palco, banda de marchar, banda de *rock*, banda de pagode, banda de axé, etc.

O dicionário musical *New Grove II* traz duas definições para o termo banda: a primeira refere-se a praticamente qualquer conjunto de instrumentos musicais. A segunda, a que nos interessa, define banda como um grupo de músicos que executam combinações de instrumentos de sopro e percussão; ou ainda madeiras, metais e percussão. Diz ainda o seguinte:

Na Europa, a banda de sopros e percussão é descendente dos grupos 'altos' ou 'fortes' do período medieval e dos *civic waiters*, ou *Stadt Pfeifer*, que geralmente se apresentavam ao ar-livre e por isso usavam instrumentos de metal muito sonoros e percussão. As bandas eram frequentemente móveis, tinham um apelo popular (elas executavam formas mais ligeiras de música, frequentemente para uma audiência não paga; desta maneira elas também serviram como importante ferramenta de propaganda, ou ao menos ajudavam em promover um fervor nacionalista ou patriótico), e eram frequentemente associadas a tarefas civis e militares e, por isso, uniformizadas. A orquestra, por outro lado, é descendente dos instrumentos 'baixos' ou 'suaves' (cordas e instrumentos de sopro mais suaves), que se apresentavam em ambientes fechados. Era originalmente associada com a igreja ou à nobreza e, posteriormente, a concertos formais de música mais 'séria' ou sofisticada para audiências pagantes¹³.

¹³ POLK, [2001], p. inum.

O mesmo *New Grove II* apresenta três critérios para classificação destes conjuntos musicais: por função, formação, estilo ou gênero musical.

Em nossa historiografia musical a classificação predominante distingue bandas entre civis e militares. Esta abordagem funcionalista dificulta o entendimento de outros aspectos importantes na história destes conjuntos. O estudo das formações instrumentais – os tipos de instrumentos empregados – é uma das muitas lacunas existentes no conhecimento sobre as bandas de música. Além disso, ou por causa disso, é comum colocar-se sob um mesmo “guarda-chuva” desde conjuntos de chameleiros setecentistas até bandas militares republicanas. Ainda há os trabalhos que identificam claramente os instrumentos das bandas de música, mas essa identificação muitas vezes tem apenas um caráter anedótico, é mera curiosidade factual. Outras vezes os nomes dos instrumentos são automaticamente modernizados e as diferenças entre nomenclaturas antigas e modernas são sumariamente desconsideradas. Em ambos os casos as transformações ocorridas no instrumental das bandas brasileiras se perdem, informações que nos auxiliam a entender, interpretar e conhecer a história destes conjuntos no Brasil.

Um exemplo disso é o que acontece aos termos pistões, cornetas e suas variantes, indicações quase sempre interpretadas como trompetes, desconsiderando a enorme variedade de instrumentos e nomenclaturas em uso no século XIX¹⁴. De maneira semelhante, a desatenção aos diferentes tipos e combinações que existiram desde o século XIII constituem empecilho a compreensão das formações instrumentais luso-brasileiras.

¹⁴ ver BINDER, Fernando Pereira; CASTAGNA, Paulo. Trombeta, clarins, pistões e cornetas no século XIX e as fontes para a história dos instrumentos de sopro no Brasil. *Música Hoje*, v. 5, n. 1, 2005.

As primeiras notícias sobre conjuntos europeus de sopro e percussão no Brasil aparecem já no dobrar do século XVI. Mas, como não temos tempo nem espaço para essa investigação, o final do século XVIII é um bom lugar para começar a estudar a classificação das bandas de música.

TRANSFORMAÇÕES E CLASSIFICAÇÕES INSTRUMENTAIS: BANDAS DE OBOÉ, BANDAS DE HARMONIA E BANDAS MISTAS

As classificações apresentadas que apresento não devem ser consideradas herméticas e/ou mutuamente exclusivas. Isso antes refletiria o critério de classificação empregado que as próprias características das bandas. Embora sucinto, o exame que apresento da história da instrumentação das bandas europeias, particularmente a utilizada nos países de tradição austro-germânica e francesa, desde a segunda metade do século XVII até o início do século XIX, é bastante instrutivo.

Um exemplo claro das dificuldades metodológicas que estes critérios de classificação nos colocam pode ser observado na expressão *banda militar*. Segundo Polk, esta expressão surgiu no final do século XVIII para designar bandas regimentais que eram constituídas por instrumentos de madeiras, metais e percussão. No século XIX a expressão popularizou-se tanto em referência às bandas mantidas por instituições ou oficiais militares, e que mantinham funções militares específicas, como a um tipo conjunto com certa formação instrumental sem vínculos a tarefas ou instituições militares. Para os dias atuais, Polk recomenda que o termo banda militar seja reservado ao primeiro tipo, para o segundo o termo mais adequado seria banda de sopros mistas¹⁵.

¹⁵ POLK, [2001], p. inum.

Se por um lado tal recomendação ajuda a evitar certas ambiguidades, por outro pode encobrir indícios históricos e sociológicos importantes para a história destes conjuntos, como mostrarei no capítulo 2.

Segundo Camus¹⁶, a música dentro das forças armadas possui quatro funções inter-relacionadas: a) desenvolver o espírito de corpo e o moral da tropa, b) auxiliar as tarefas de campo, c) prover música às cerimônias militares, e d) prover música às atividades sociais e recreativas. Camus também distingue dois tipos os conjuntos musicais dentro dos corpos militares: o field music e o band of music. Estes grupos, já no século XVIII, “possuíam sua própria organização, tradição e repertório. Estes conjuntos existiam simultaneamente e no final do século eram frequentemente combinados em ocasiões especiais”¹⁷. Neste texto, estes dois conjuntos serão denominados por banda marcial e banda de música, respectivamente. A banda marcial executava principalmente música funcional para tarefas de campo – conduzir sinais e ordens, auxiliar a manutenção da cadência da marcha e os movimentos da tropa –, além de tomar parte nas cerimônias militares, como paradas e formaturas¹⁸. A banda de música também participava das cerimônias militares e provia música às atividades sociais e recreativas.

Em seu famoso *Repertório da Legislação Militar*, Raimundo José da Cunha Mattos (1776-1839) diferenciou as formações e funções entre a *banda marcial* e a banda de música nos corpos militares luso-brasileiros. A banda marcial, ou instrumentos bélicos, segundo Mattos, usava tambores, cornetas e trombetas e eram responsáveis pelos toques, os comandos sonoros para comunicação com a tropa. Tambores, cornetas e trombetas deveriam ser muito exercitados nestes toques, bem

¹⁶ CAMUS, 1976, p. 3.

¹⁷ Ibidem, p. 6.

¹⁸ Ibidem, p. 4.

como oficiais e soldados bem familiarizados com as diversas ordens¹⁹. Já as bandas de música eram “objeto de luxo” introduzidas pelos chefes dos corpos e financiadas por oficiais e soldados. Analisaremos as considerações de Mattos sobre estas bandas no próximo capítulo.

Os dicionários de música de Ernesto Vieira, Pedro Sinzig e Tomas Borba possuem o verbete banda marcial, mas não consideram as diferenças entre bandas marciais e a bandas de música²⁰. Trabalhos mais recentes e especializados, como Brum, Reis e Almeida²¹, discriminam as diferenças entre estes dois conjuntos, incorporando também os termos *fanfarras* e *bandas de tambores e cornetas*. Nenhuma das duas edições da *Enciclopédia da Música Brasileira* possui verbetes para qualquer destes termos²².

Foi no reinado de Luís XIV (1638-1715) que surgiu o modelo da *banda de oboés* do qual se derivaram os padrões instrumentais posteriores utilizados em boa parte da Europa. Na corte real francesa, os *ensembles* formados por instrumentos da família dos oboés

¹⁹ “Os toques dos instrumentos bélicos são de três qualidades ou classes: 1º Toque de advertência, 2º Toque de execução, 3º Toque de continência: e por eles tão somente, e sem o socorro da voz dos chefes, se podem fazer todas as evoluções militares. Os principais toques são os seguintes: Alvorada – Chamada – Generala – Rebote – Missa – Rancho – Faxina – Assembléia – Ordem – Castigo – Recolher – Retreta - Rezar – Oficiais – Sargentos – Bandos – Tambores – Marchar em diferentes direções – Atenção, ou Advertência. Os tambores, cornetas e trombetas devem ser muito exercitados nestes toques; e os oficiais e soldados hão de estar com eles muito bem familiarizados para não confundirem os diversos mandamentos” cf. MATTOS, Raimundo José da Cunha *Repertório da legislação militar, atualmente em vigor no Exército e na Armada do Brasil do Império do Brasil, copilado e oferecido a S. M., o Senhor D. Pedro II*. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de F. de Paula, 1837-1846, v. 3, p. 219-220.

²⁰ VIEIRA, Ernesto. *Dicionário Musical*. 2. ed. Lisboa: Typ. Lallemand, 1899; SINZIG, Pedro. *Pelo mundo do som: dicionário musical*. 2. ed. São Paulo: Livraria Kosmos, 1959; BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário Musical Ilustrado*. Lisboa: Cosmos, 1956-1958.

²¹ BRUM, Oscar da Silveira. *Conhecendo a banda de música: fanfarras e bandas marciais*. São Paulo: Ricordi, [1987?] e REIS, Dalmo da Trindade. *Bandas de Música, Fanfarras e Bandas Marciais*. Rio de Janeiro: Eulenstein Música, 1962 e ALMEIDA, Aluísio de. *Folclore da banda de música*. Revista do Arquivo Municipal, v. 176, 1969.

²² MARCONDES, Marcos Antônio (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. Marco Antonio Marcondes (editor). ed. São Paulo: Art Editora, 1977; Idem. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2a. ed. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998.

substituíram as charamelas e os baixões do modelo alemão. A banda dos *Guardas Dragões de Brandemburgo*, por exemplo, era composta por duas charamelas soprano e uma tenor, um baixão e tambores. Esta formação ficou conhecida por *Alta-Kapelle* ou *Alta Musique* e foi muito popular na Europa entre os séculos XIV a XVI. O novo conjunto implementado por Jean Batispte Lully na corte francesa era formado por três oboés, baixão ou fagote e tambor. A *Grand Overture of Warlike Instruments*, ou *Música para Fogos de Artifício* (1749) de Handel utiliza uma versão expandida deste modelo, com tímpanos adicionados²³.

Entre 1743 e 1762 as *bandas de oboés* cederam o lugar às *harmoniemusik*, ou banda de harmonia, como chamarei aqui. Um par de trompas foi adicionado ao conjunto, os oboés foram diminuídos de três para dois, clarinetes e flautas começaram a ser empregados, adicionados ou em substituição aos oboés. As combinações mais frequentes para as bandas de harmonia eram “*pares de oboés, trompas e fagotes; pares de clarinetes, trompas e fagotes; pares de oboés, clarinetes, trompas e fagotes*”²⁴.

Segundo Camus, as bandas de harmonia se disseminaram entre a aristocracia europeia tendo como principal modelo o conjunto da corte vienense do imperador José I que, em 1782, reunia os melhores instrumentistas de sua corte²⁵. Ela ainda destaca o fato que “*devido ao pequeno número de partes, de cinco a oito, muita música escrita para esta formação é considerada música de câmara, ignorando-se seu signi-*

²³ POLK, [2001], p. inum.

²⁴ CAMUS, 1976, p. 29.

²⁵ HELLYER, Roger. Harmoniemusik. In: *Grove Music Online*. [s.l.]: Oxford University Press, [2001], p. inum.

*ficado militar*²⁶. Na verdade, a jornada dupla nos regimentos e nas cortes, era muito comum aos músicos das bandas de oboés e harmonia²⁷.

As bandas de oboés e harmonia demonstram as dificuldades de classificações rígidas, onde é obscura *“a linha entre a música militar e a música civil ao ar-livre, como as serenatas, cassações e divertimentos”*²⁸. Como exemplos conhecidos de música para as bandas de harmonia podemos citar os divertimentos e serenatas para instrumentos de sopro de Wolfgang Amadeus Mozart.

Influenciadas pela moda turca que se espalhou pela Europa no século XVIII, as bandas de harmonia agregaram instrumentos de percussão, provocando uma nova transformação no instrumental. No início, a *“música turca”* ou janízara poderia significar qualquer instrumento de percussão tomado de empréstimo aos janízaros (nome dado às tropas de elite dos sultões otomanos), mas *“ao final do século isto tinha se estandardizado em referência ao uso de bumbos, pratos, tamborim e triângulo”*²⁹.

Para equilibrar a sonoridade do conjunto, afetada pela introdução da percussão, o número de clarinetes foi aumentado, flautins, requintas e trombones também foram adicionados. Esta

²⁶ CAMUS, 1976, p. 29.

²⁷ A partir do final do século XVII as bandas de oboé frequentemente tinham jornada dupla, tocando música militar e em celebrações ao ar livre, conforme o exigido. Também tocavam em ambientes fechados para eventos de corte, como conjuntos independentes ou como parte de uma orquestra. Os oito oboés dos Mosqueteiros tocavam para divertimentos, festas aquáticas, bailes e outros eventos da corte francesa. Dois trompistas nomeados para a corte de Württemberg em 1713 eram requeridos tanto na orquestra como na banda regimental. Quando o Tratado de Utrecht trouxe paz em 1713, as bandas foram empregadas em batismos, bailes, serviços religiosos e carnavalescos, e acompanhavam os membros da família real em suas viagens. Mais tarde, os contratos para os instrumentistas de sopro admitidos pela corte de Esterházy em 1761 indicam que eles também executavam tanto serviços militares como na corte. Foi a partir destes grupos que as *“harmonias”* se desenvolveram; o termo era aplicado tanto aos grupos de instrumentos de sopro empregados pela aristocracia (e outros) como para pequenas bandas militares POLK, [2001], p. inum.

²⁸ CAMUS, 1976, p. 30.

²⁹ Ibidem, p. 36.

formação foi denominada como banda mista ou militar; mista em referência aos diferentes tipos de instrumentos, madeiras, metais e percussão; militar devido à importância das instituições militares em sua padronização, embora houvesse conjuntos nesta configuração que não pertenciam ou não eram mantidas por instituições ou oficiais militares. Este padrão e suas variações foram adotados em muitos lugares até meados do século XIX, antes da revolução provocada pela introdução dos instrumentos de válvulas e pistões:

Por volta de 1810 as maiores bandas militares europeias tinham alcançado seu tamanho atual, tendo posteriormente aumentado o número de clarinetes e adicionado requintas e, na Alemanha, frequentemente *cornos de basseto*; os instrumentos de metal incluíam normalmente trombones, ao passo que os pares extras de trompas e trompetes disponibilizavam diferentes [afinações]. Na Inglaterra, o serpente era reforçado pelo *bass horn* e, nas regiões alemãs, por contrafagotes. Uma banda típica de infantaria francesa em 1809 consistia em flautim, requinta, seis a oito clarinetes em si bemol, dois fagotes, duas trompas, dois ou três trombones, um ou dois serpentes, caixa, bumbo, pratos e pavilhão chinês (crescente turco)³⁰.

BANDAS DE MÚSICA EM PORTUGAL

Assim como os estudos da música religiosa produzida no Brasil nos séculos XVIII e XIX tem pressuposto o exame do repertório português³¹, o entendimento da história das bandas no Brasil, no mesmo período, também deve considerar o desenvolvimento destes conjuntos em Portugal, caminho já apontado por Vicente Salles³².

³⁰ POLK, [2001], p. inum.

³¹ CASTAGNA, Paulo. Musicologia brasileira e portuguesa: a inevitável integração. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, n. 1, 1995.

³² SALLES, 1985, p. 18-20.

Até ao presente momento, o Corpo de Trompetistas e Atabaleiros da corte portuguesa é o conjunto de sopros e percussão mais bem estudado pela musicologia portuguesa³³. Seus músicos faziam da parte da Charamela Real, instituição musical cujos primeiros registros datam de 1454 e que sobreviveu até meados do século XIX.

Inicialmente a Charamela Real era um conjunto de música alta. Em data desconhecida transformou-se “*sob a influência de Versalhes, de um grupo de sopros com charamela, bombardas e trombone em uma Bande des Hautbois*”³⁴. Ou seja, o grupo de música alta se tornou uma banda de oboés. Possivelmente em 1724³⁵, o Corpo de Trompetistas e Atabaleiros foi incluído na Charamela Real. A partir de então o termo Charamela Real poderia referir-se a qualquer um dos grupos, tanto o de trompetes e atabales quanto à banda de oboés.

Essa ambiguidade entre o nome da instituição e seus instrumentos repetiu-se em outro documento português. Segundo Alberto Cutileiro, que o teria lido, em 1740 havia um executante do “boase” na “charamela” do Regimento da Armada Real, o corpo de infantaria da marinha portuguesa³⁶. Claro está, pois, que o músico era um oboísta e que o conjunto do regimento era conhecido por charamela. Como esses termos são frequentes nos documentos

SUMÁRIO

³³ O trompetista e musicólogo Edward Tarr estudou alguns instrumentos e partituras preservados no Museu dos Coches de Lisboa. O museu possui 22 trompetes e 26 livros de partituras datados do século XVIII. Ver TARR, Edward H. Die Musik um die Instrumente der Charamela Real in Lissabon. *Forum musicologicum: Basler Studien zur Interpretation der alten Musik*, v. 2, 1980.

³⁴ *Ibidem*, p. 189.

³⁵ Para a contratação dos trompetistas e timpanistas ver DODERER, Gerard. Nach Lissabon - mit Pauken und Trompeten! Die Verpflichtung eines deutschen Trompeterkorps an den Hof Johans V (1723). *Musica instrumentalis: Zeitschrift für Organologie*, v. III, 2001.

³⁶ Em [agosto de] 1740 encontrava-se aquartelado no Castelo de São Jorge o Regimento da Armada Real. Uma praça executante do “boase” (termo adulterado de oboé), da charamela, envolveu-se em desordem, da qual resultou levar uma pontada de chuço. CUTILEIRO, Alberto. *Alguns subsídios para a história da Banda da Armada*. Lisboa: Centro de Estudos de Marinha, 1981, p. 6.

relativos ao Brasil, desde o século XVI até o XVIII, essas ambivalências precisam ser consideradas³⁷.

Ao que tudo indica, foi por volta da última década do século XVIII que as bandas de *harmoniemusik* foram adotados no exército português. Concomitantemente, a palavra *charamela* foi sendo substituída por *música* para designar as bandas. Com efeito, este é o termo usado por Cunha Mattos em seu *Repertório da Legislação Militar*. Por sua vez, o termo banda ainda não possuía nenhuma acepção musical, como mostra o verbete da segunda edição do dicionário de Rafael Bluteau:

BANDA, s.f. lado v.g., desta banda, d'aquella. § - do vestido, os vivos, com que se aforrão as bordas de còr diversa da peça, ou semelhante. § - no Bras. [brasão] especie de talim, com que se atravessa diagonalmente o escudo do alto angulo do lado direito, ao angulo baixo do esquerdo. § - Banda d'artilheria, os tiros desparados dos canhões a bordo de hum de navio, huma bordada: banda de frechas as que despara hum certo corpo de gente³⁸.

Já os termos charamela e chameleiros foram registrados no dicionário, indicando instrumento e o instrumentistas, mas não o conjunto:

CHARAMELA, s. f. instrumento musico de sopro, a modo da trombeta direta, de certas madeiras fortes tem huns buracos.

CHARAMELEIRO, s. m. o que toca a charamela.

Existe um documento reproduzido por Alberto Cutileiro, em seu trabalho sobre a Banda da Armada, que mostra que o modelo da banda de harmonia já era seguido nas forças armadas portuguesa em fins do século XVIII. Trata-se de uma gravura (Figura 1) representando um conjunto de nove músicos, os instrumentos parecem ser uma flauta, dois oboés ou clarinetes, um clarim, duas trompas, um fagote,

³⁷ Estas peculiaridades de nomenclatura não foram exclusivas à língua portuguesa. Camus semelhanças na língua inglesa, onde o termo *hautboy* podia referir tanto ao executante do oboé como ao músico militar em geral. CAMUS, 1976, p. 25.

³⁸ BLUTEAU, Rafael. *Diccionario da Lingua Portugueza*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, v. 1, p. 164.

um bumbo e uma caixa surda. Abaixo dos músicos, escrito a mão consta: “*Muzica do 1o Regimento / da Armada Real 1793*”. Importante notar que o documento usa a palavra música e banda.

Segundo averiguou Ernesto Vieira, no mesmo ano de 1793, a divisão portuguesa que tomou parte na campanha do Rossilhão³⁹ incluía “*vinte e dois pífaros, tambores e um tambor-mor, para cada regimento de infantaria, oito trombetas e um timbaleiro para cada regimento de cavalaria, oito tambores para a brigada da cavalaria*” assim como um “*mestre diretor de música do exército*”⁴⁰.

Em agosto de 1797 o príncipe regente dom João criou a Brigada Real da Marinha. O novo corpo militar reunia os dois regimentos da Armada Real e o regimento de Artilharia da Marinha⁴¹. Contudo, o alvará de criação da Brigada não fez qualquer menção a músicos, cuja primeira notícia remonta ao ano de 1740, o “boase” acima mencionado, e cujos músicos foram representados na gravura de 1793. Também sabemos, por Cutileiro, que em 1795 a banda da Armada Real era dirigido pelo italiano Caetano Tozi com o salário mensal de 10 mil reis⁴².

O primeiro documento registrando uma banda na Brigada Real da Marinha foi o decreto de 11 de novembro de 1797. Nele o príncipe regente dom João permitiu que a Brigada tivesse um conjunto com o “*mesmo número de pessoas que para este fim se concederão à nova Legião de Cavalaria Ligeira*”⁴³. Para Cutileiro este grupo seria uma “charanga” e não uma “banda”⁴⁴ e, quando a Legião foi extinta, seus

³⁹ Conflito que envolveu França, Portugal e Espanha entre 1793 a 1795.

⁴⁰ VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biográfico de músicos portugueses. História e bibliografia da música em português*. Lisboa: Lambertini, 1900, p. 442., v. 2.

⁴¹ SILVA, Antonio Delgado. *Collecção da Legislação Portuguesa desde a Última Compilação das Ordenações [...] Legislação de 1791 a 1801*. Lisboa: Typografia Maignens, 1828, p. 448-460..

⁴² CUTILEIRO, 1981, p. 7.

⁴³ SILVA, 1828, p. 463.

⁴⁴ É preciso cautela com as informações arroladas por Alberto Cutileiro. Os termos musicais, por exemplo, como banda e charanga, foram usados sem rigor. Além disso,

músicos foram incorporados à banda da Brigada que passou a ter 18 instrumentistas. Isso motivou o regimento de infantaria da corte a encaminhar petição ao príncipe para que sua banda também pudesse contar com o mesmo efetivo⁴⁵.

Figura 1 - banda de música do 1º regimento da Armada Real Portuguesa em 1793⁴⁶.



Após a autorização dos grupos, o próximo passo foi a padronização dos instrumentos e números de músicos. O decreto de 20 de agosto de 1802 (Figura 2) é o mais antigo documento conhecido que prescreve

seu conhecimento sobre alguns destes documentos é de segunda mão, ele não os leu. Segundo o próprio Cutileiro informa, parte das informações que ele usa foram obtidas pelo padre Ernesto Pereira Salles na Biblioteca do Ministério da Guerra de Portugal. As anotações feitas pelo padre serviram de fonte para as de Cutileiro, um renomado especialista nos uniformes históricos das forças armadas portuguesas.

⁴⁵ CUTILEIRO, 1981, p. 15.

⁴⁶ Ibidem, p. inum.

a instrumentação das bandas militares portuguesas, evidenciando que o processo de inserção das bandas no exército português concluíra-se. Nele dom João determinava que o pagamento das bandas fosse feito pelos cofres públicos, indicava o número de músicos e instrumentos permitidos; o modelo instrumental estabelecido é o da banda de harmonia. Por último, mas não menos importante, o texto do decreto não utilizado a palavra banda, fala antes em “músicos de instrumental”.

Figura 2 - decreto de 20 de agosto de 1802 especificando a formação instrumental das bandas de música para o exército português.

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

Hum Fagote
Hum primeiro Clarinete
Dois segundos ditos
Duas Trompas
Hum Flautim

Hum Clarim
Hum Zabumba
Hum Prato
Huma Caixa de Ruffo.

Na Collec. do Cons. Trigoso.

Esse decreto é inúmeras vezes citado como se fosse legislação aplicada ao Brasil, ou mesmo brasileira, o que não é

bem o caso. Como se lê no texto, músicos estavam autorizados em certas unidades da tropa portuguesa. No entanto, existem indícios de que tal decreto teve reflexos no Brasil, pois algumas unidades portuguesas estiveram estacionadas por aqui durante longos períodos de tempo, assunto a ser tratado adiante.

O Hino Patriótico de Marcos Portugal

Apesar das bandas de música em Portugal remontarem a meados do século XV, o repertório musical mais antigo permanece desconhecido. O exemplo mais antigo de música portuguesa para banda em partitura que eu encontrei é o *Hymno Patriótico da Nação Portuguesa* de Marcos Portugal. Este hino é a seção final da cantata *La Speranza* ou *L'Augurio Felice* composta por Portugal para comemorar, em 1809, o aniversário do príncipe regente dom João. Naquele mesmo ano, Marcos Portugal fez uma versão para banda e coro⁴⁷, versão que foi impressa em Lisboa em 1810 com o título: "*Hymno Patriótico / Da Nação Portuguesa / A Sua Alteza Real / o Príncipe Regente / N. S. / Para se cantar com muitas vózes. / E mesmo à maneira de Coro / Com acompanhamento.to de toda a banda militar / Em Lisboa / No anno de 1810 / Musica de Marcos Portugal*"⁴⁸. O *Hino Patriótico* tornou-se conhecido como *Hino do Príncipe* e, posteriormente, como *Hino dom João VI*. Em Portugal ele foi considerado o hino nacional até 1834⁴⁹. No Brasil foi nosso hino nacional até 1822, quando foi substituído pelo *Hino da Independência*, igualmente composto por Marcos Portugal, com letra de Evaristo da Veiga. Conhecemos duas notícias da execução do *Hino*

⁴⁷ A versão do hino foi registrada como "1809 - Um Hino da Nação Portuguesa, com acompanhamento de toda a banda militar.... Dedicado a S. A. R. o Príncipe R. N. S" VIEIRA, 1900, p. 216.

⁴⁸ O exemplar impresso que consultei pertence da Biblioteca Nacional de Lisboa, cód. 784.71(469).

⁴⁹ VIEIRA, 1900, v. 2, p. 207.

Patriótico: na cerimônia de recepção da princesa Leopoldina no Rio de Janeiro, em 1817, e na vila de São João do Parnaíba, atual Parnaíba (Piauí), em 1820. Retomaremos essas execuções no capítulo 2.

A instrumentação usada por Marcos Portugal usa flajolé, flautim, pares de requinta, clarinete em si bemol, trompa em mi bemol, trompetes em si bemol, fagote, duas vozes, serpente e bumbo. (O Exemplo Musical 1 é a transcrição dos primeiros compassos da partitura de 1810. O *incipit* paleográfico traz a grafia original dos instrumentos, bem como a clave e armadura de clave originais. Entre colchetes coloquei a nomenclatura atualizada dos instrumentos.)

Um ponto que chama à atenção na instrumentação do *Hino Patriótico* é a presença concomitante de *ottavinis* e *flautinis*. Sem sombra de dúvida, a indicação *ottavini* refere-se a um *flautim*, ao passo que a indicação *flautini* deve indicar ou flajolé ou flauta doce. Descarto a possibilidade de *flautini* indicar pífano, nesse caso seria mais provável que Marcos Portugal usasse o termo *fiffaro*, acompanhando a nomenclatura italianizada dos outros instrumentos – *ottavini*, *serpentone*, *trombe*, *corni*, etc. No século XVIII, indicações de *flautino* ou *petite flûte* indicavam o uso ou de flajolés, flautas doces aguda ou mesmo flautins.⁵⁰

As flautas doces foram instrumentos populares desde o século XVI, no entanto caíram em desuso no século XVIII, substituídas pelas flautas transversas. No início do século XIX os pifanos preservavam características do instrumento do século XVI: seu tubo era cilíndrico, feito em uma peça única com anéis de metal nas extremidades e sem chaves. Já o flajolé, outro instrumento da família das flautas, tem sua origem no século XVI. No início do século XIX, um tipo especial deste instrumento, afinado em lá, foi conhecido como *flajolé quadrille* e desfrutou uma certa popularidade na época, sendo largamente empregado por músicos profissionais e de dança de salão. O

⁵⁰ MONTAGU, Jeremy, et al. Flute. In: *Grove Music Online*. [s.l.]: Oxford University Press, [2001], p. inum.

serpente, ou serpentão, era um instrumento de madeira revestido com couro, possuía um tubo muito largo e cônico, ao qual foi aplicado furos e chaves similares ao da flauta doce barroca. A forma do tubo lembrava a ondulação de uma serpente, de onde vem seu nome; seu bocal é hemisférico e poderia ser feito de metal, marfim ou madeira. O serpente foi inventado na França no século XVI e foi muito utilizado nas igrejas francesas e belgas para a acompanhamento do canto. Ele foi tão comum que, no final do século XIX, começaram a aparecer tantos serpentes em igrejas francesas e flamencas que o Museu do Conservatório de Bruxelas fez um candelabro com duas dúzias destes instrumentos. No final do século XVIII e início do século XIX o serpente ganhou a terceira chave; neste momento o instrumento era largamente utilizado nas bandas de música como reforço aos fagotes, sendo considerado o instrumento ideal para reforçar o baixo dos conjuntos de sopros clássicos⁵¹. O Museu Paulista da USP, popularmente conhecido como Museu do Ipiranga, possui um exemplar deste instrumento. Thomas Ender colocou um serpente em sua aquarela *Música a bordo do navio Áustria* (Figura 3).

SUMÁRIO

⁵¹ BAINES, Anthony. *Woodwind instruments and their history*. 3. ed. New York: Dover, 1967, p. 307.

Exemplo Musical 1- primeiros compassos do
Hino Patriótico de Marcos Portugal.

Andante Imperioso

Ottavini
[I - II Flautini]

Flautini
[I - II Flajole]

Requite
[I - II Requinta]

Clarineti in Beffã
[I - II Clarinete]

Corni in E la fã
[I - II Trompa em E♭ I - II]

Trombe in Beffã
[I - II Trompete em B♭]

Fagotti

[Soprano]

[Baixo]

Serpentone
[Serpente]

Lagran Cassa
[Tímpano]

molto dolce

molto dolce

p

p

p

BANDAS DE MÚSICA NO BRASIL

Conforme exposto, o surgimento de bandas de música em “bases orgânicas” no exército português ocorreu na passagem do século XVIII para o XIX, portanto antes de 1814 como propunha Vicente Salles. Além disso, como mostraremos abaixo, existem indícios da existência no Brasil de bandas com formações semelhantes à das portuguesas antes da vinda da corte portuguesa ao Brasil e da banda da Brigada da Real da Marinha em 1808.

A despeito da importância dada a este conjunto, pouco se sabe de concreto sobre sua existência ou atuação. Cutileiro apresentou informações que ultrapassam a repetida afirmação da presença do grupo na comitiva que trouxe a corte para o Brasil. Mas estas informações, infelizmente, são imprecisas e sem as informações sobre as fontes documentais onde foram registradas. Segundo ele, antes da transferência ao Brasil, ou da fuga de Portugal, o regente da banda era o italiano Pascoal Corvalini, mas não está claro se ele teria ou não vindo ao Brasil:

Antes de a corte partir para o Rio de Janeiro era regente da charanga da Brigada Real de Marinha o italiano Pascoal Corvalini, que viera foragido da França com o seu amigo, o conde de Novion, ambos napolitanos, e que fizeram uma ótima parilha de impostores, aquele envolvido numa negociata escandalosa de chapéus para a Guarda Real da Polícia e este na compra de instrumentos para a Charanga da Armada. A vinda de outro impostor, o Junot, fez correr estes, para se instalar aquele!⁵².

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

⁵² CUTILEIRO, 1981, p. 7-8.

Os Músicos conservarão o mesmo Uniforme Pequeno atual, e, quando a Brigada usar do Grande Uniforme, terão um uniforme das cores, e feito do Pequeno, usando nele dos galões, de que atualmente usam no Uniforme encarnado⁵³.

No Brasil, os poucos documentos conhecidos que citam a presença da banda da Brigada Real da Marinha são as fés de ofício do músico baiano Damião Barbosa de Araújo, recentemente localizados na Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional⁵⁴. Os documentos confirmam que a banda veio com dom João VI e que Damião acompanhou a corte portuguesa de Salvador para o Rio de Janeiro.

Muitos autores acreditam que, antes de 1808, não existiriam bandas de música, nos modelos mais “modernos” das bandas de harmonia. A autoridade frequentemente citada para legitimar o nosso “atraso” é José Ramos Tinhorão. O argumento construído por Tinhorão baseia-se no relato feito pelo padre Luís Gonçalves dos Santos, o padre Perereca, em suas famosas *Memórias para Servir de História ao Reino do Brasil*. Em seu relato o padre Santos não mencionou bandas de música na recepção dada a dom João em seu desembarque no Rio de Janeiro. Segundo Tinhorão, não se trataria de esquecimento do pois...

...a existência de uma banda naquele dia festivo, alias não escaparia a um comentário do minucioso padre Perereca, pois, dez anos depois, em 1818, quando D. João foi aclamado Rei, [...] ele não se esqueceu de anotar a presença de “uma numerosa banda de música dos regimentos de guarnição da Corte”⁵⁵.

No entanto, uma testemunha do evento citou por três vezes bandas militares na entrada de dom João no Rio de Janeiro. O autor do documento é um português morador do Rio de Janeiro que relatava ao seu irmão em Lisboa os acontecimentos daquele dia. A carta datada de

⁵³ Ibidem, p. 15.

⁵⁴ BLANCO, Pablo Sotuyo. *Damião Barbosa de Araújo: de músico militar a mestre de capela*. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2005, Rio de Janeiro. Anais. ANPPOM, UFRJ, 2006. p. 271.

⁵⁵ TINHORÃO, 1976, p. 89-90.

3 de fevereiro de 1809 foi impressa em 1810 com o título de “Relação das festas que se fizeram no Rio de Janeiro, quando o Príncipe Regente N. S., e toda a sua Real Família chegaram pela primeira vez naquela capital”. Em uma das passagens, o missivista fez a seguinte descrição:

A câmara fez iluminação entre o chafariz e o mar. Era esta um edifício de madeira, em que se gastaram mais de 4 contos de réis. Este edifício fazia vista de uma fachada de Palácio todo iluminada, com seus coretos de música nas extremidades. [...] As músicas dos Regimentos estavam dispostas em torno do edifício tocando harmoniosas sinfonias⁵⁶.

O próprio padre Perereca apontou a presença de música em várias passagens durante a entrada de dom João no Rio de Janeiro, embora em nenhuma delas ele utilize *banda de música* ou *banda militar*. As palavras usadas por ele foram: instrumentos musicos, música vocal e instrumental, música marcial, melodiosas vozes e música⁵⁷. Esse descompasso entre os termos utilizados no início do século XIX e a expectativa dos estudiosos modernos, que procuravam por banda, fez que com a atuação destes conjuntos passasse despercebida. Com efeito, historiadores, musicólogos e folcloristas discutiram repetidas vezes a origem da palavra banda, procurando em sua etimologia informações que ajudassem a compreender a história destes conjuntos. Atiravam no alvo errado, pois, até onde nos foi possível examinar, somente na segunda década do século XIX o termo banda de música se popularizou no Brasil.

No relato do padre Perereca, a palavra banda aparece pela primeira vez na descrição do noivado de Maria Teresa, ocorrido a 13 de maio de 1810: “*bandas dos regimentos de linha, e milicianos*”⁵⁸. Curiosamente, é na ementa do decreto de 27 de março 1810, portanto

⁵⁶ *Relação das festas que se fizerão no Rio de Janeiro, quando o Principe Regente N. S. e toda a sua real familia chegarão [...]*. Lisboa: Impressão Régia, 1810, p. 10.

⁵⁷ SANTOS, Luis Gonçalves dos (Padre Perereca) *Memórias para Servir de História do Brasil*. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, Ed. da Universidade de São Paulo, 1981, respectivamente v. 1, pp. 174, 179, 179, 182 e 184.

⁵⁸ *Ibidem*, v. 1, p. 251.

poucos dias antes do noivado, que este termo aparece pela primeira vez na legislação administrativa. O decreto foi publicado nas coleções de leis daquele ano, volumes que o padre conheceu e utilizou na composição de suas Memórias.

O texto deste decreto já dá indícios da existência de bandas de música nos corpos militares do Rio de Janeiro antes de 1808 pois, logo em seu início, consta o enunciado: “Querendo conservar aos Regimentos de Infantaria e Artilharia desta Corte a Música que foi estabelecida, com a aprovação dos Vice-Reis do Estado, pelos Coronéis e Oficiais dos Regimentos [...]”⁵⁹. De 1720 a 1808, a patente de vice-rei foi sistematicamente conferida ao governador-geral do Brasil. Em 1763, com a transferência da sede administrativa da Colônia de Salvador para o Rio de Janeiro, o governador-geral fluminense passou a ter o direito de utilizar a patente. Este cargo era preenchido por um aristocrata e o último vice-rei do Brasil foi dom Marcos de Noronha e Brito, oitavo conde dos Arcos, que assumiu em 1806 e preparou a recepção da família real⁶⁰. Os cargos de governador-geral e de vice-rei eram essencialmente militares, embora seus ocupantes não fossem militares de profissão⁶¹.

A tropa de primeira linha estacionada no Rio de Janeiro, a que aludia o decreto de 1810, era formada por três regimentos de infantaria e um de artilharia, a saber: regimento de infantaria nº 1, ou Bragança, comandado pelo brigadeiro João de Barros Pereira do Lago Sarmento; regimento de infantaria nº 2, ou Novo, comandado pelo coronel Domingos de Azevedo Coutinho; regimento de infantaria nº 3, ou Moura, comandado pelo brigadeiro Camilo Maria Tonelet; regimento de artilharia, comandado pelo coronel José de Oliveira Barbosa⁶². A *primeira linha*, também chamada de tropa linha, regular ou paga, era

⁵⁹ Grifo meu.

⁶⁰ VAINFAS, Ronaldo (dir.). *Dicionário do Brasil Colonial 1500 - 1808*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 583-584.

⁶¹ PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, Publifolha, 2000, p. 314-316.

⁶² SANTOS, 1981, v. 1, p. 178.

profissional e ficava permanentemente em armas. Era quase sempre composta por regimentos portugueses, completados por soldados engajados no Brasil que, a princípio, deviam ser brancos, condição que nem sempre conseguia ser observada. Para o alistamento concorriam os soldados voluntários, que eram poucos, e os soldados forçados – os considerados criminosos e vadios. Quando estes não eram suficientes executava-se temido recrutamento⁶³. A principal unidade tática era o terço, substituído no reinado de dom José pelo regimento⁶⁴. As tropas de primeira linha estavam em constante movimentação pelo Brasil, sendo enviadas aos pontos onde sua presença fosse necessária⁶⁵.

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

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

As bandas de música militar entre nós datam de fins do século XVIII, pelas que foram criadas nos regimentos milicianos do Recife e Olinda por ato do governador D. Tomás José de Melo, a cujo exemplo foi criada também uma no terço auxiliar de Goiana, em 1789, mantida pela respectiva oficialidade, e mediante consentimento daquele governador. Das bandas marciais de

⁶³ PRADO JÚNIOR, 2000, p. 318.

⁶⁴ MAGALHÃES, João Batista. *A evolução militar do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2001, p. 86-88.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 198.

então, nada encontramos sobre a sua particular organização; mas da de uma de um regimento de linha da guarnição da vizinha cidade da Paraíba, em 1809, constante de dois pifaros, um dos quais, Manuel de Vasconcelos Quaresma, era o mestre, duas clarinetas, duas trompas, um fagote e um zabumba, bem podemos fazer uma ideia das nossas [as pernambucanas]⁶⁶.

As *milícias*, mencionadas nesta passagem, eram tropas auxiliares à primeira linha. Foram conhecidas no Brasil como *terços auxiliares* até 1796, quando dona Maria deu às tropas brasileiras a mesma organização usada em Portugal⁶⁷. Também eram conhecidas por segunda linha. Seus oficiais e soldados eram recrutados entre a população civil da colônia para o serviço obrigatório e gratuito. Os soldados não estavam permanentemente mobilizados, como as tropas da primeira linha, reunindo-se em determinadas épocas do ano, em exercícios, ou quando convocadas para serviço. O enquadramento territorial era feito com base nas freguesias e por categorias de população: brancos, negros, mulatos, comerciantes, artesãos, etc.⁶⁸.

Em outro documento, também transcrito por Pereira da Costa, ficamos sabendo que coube ao músico Francisco Januário Tenório parte importante na organização das bandas em Pernambuco. Um ofício de 15 de novembro de 1822, do brigadeiro José Correia Melo, comandante das armas da Província de Pernambuco, diz:

[Francisco Januário Tenório] Assentou praça em 27 de maio de 1793 no Regimento de Olinda, onde organizou e ensaiou uma classe de música, que compôs a banda do Regimento e depois organizou uma outra para o Regimento de Artilharia. Em 1810 passou por contrato e praça o Mestre de Banda do Regimento do Recife e serviu até 1817: Neste ano foi nomeado pelo general Luis do Rego, mestre de música da Divisão que com ele viera do Rio de Janeiro, mediante a gratificação mensal de

⁶⁶ PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. *Anais pernambucanos*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1951, v. 7, p. 121.

⁶⁷ MELO, Edilberto de Oliveira. *Raízes do Militarismo Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982, p. 108.

⁶⁸ PRADO JÚNIOR, 2000, p. 320.

24\$000. Por ordem do mesmo general, organizou as músicas do 1.º e 2.º Batalhões de Milícias de segunda linha, ensinando e compondo música para as mesmas bandas, e depois passou a servir no 3.º Batalhão de Caçadores, incumbido de igual trabalho, assim como no 2.º, em idênticas condições⁶⁹.

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

Caetano Pinto de Miranda Montenegro, do meu Conselho, Governador e Capitão General da Capitania de Pernambuco. Amigo. Eu o Príncipe Regente vos envio meu saudar. Constando na minha real presença que no Regimento de Infantaria de Linha desse Recife existe, desde longo tempo uma música com a aprovação dos Governadores e Capitães Generais a qual é mantida por contribuição do Corpo da Oficialidade do mesmo regimento, e considerando quanto esta pensão será onerosa à dita Oficialidade, e que este método além disso ser de algum modo prejudicial á exata disciplina militar do regimento: sou servido autorizar-vos para mandar praticar a respeito da manutenção da dita música aquilo mesmo, que quanto à música dos regimentos de Infantaria e Artilharia desta Corte se acha estabelecida pelo meu Real Decreto de 27 de março de 1810; cuja cópia, para vossa inteligência será com esta carta regia. Assim o terei entendido executares. Escrita no Palácio do Rio de Janeiro em 26 de setembro de 1811⁷⁰.

Vicente Salles acreditava que não havia bandas de música no Pará antes de 1836, quando forças imperiais foram deslocadas de Pernambuco para reprimir a Cabanagem. No entanto, a carta régia de 20 de julho de 1812, enviada ao bispo e governadores do Pará, mencionava que o regimento de linha de Estremoz possuía “*música desde a sua criação conservada até ao presente pelas economias do mesmo Regimento*”. A carta também autorizava à Junta da Fazenda do Pará o pagamento de 48\$000 para o mesmo regimento, ou seja, o mesmo valor pago aos quatro regimentos da corte pelo decreto de 27 de março de 1810.

⁶⁹ PEREIRA DA COSTA, 1951, v. 7, p. 121.

⁷⁰ Grifo meu.

Os regimentos de infantaria portugueses de Moura, Bragança e Estremoz foram enviados ao Brasil em 1767 e eram unidades da tropa portuguesa de primeira linha. O regimento de Estremoz, inicialmente aquartelado no Rio de Janeiro, participou dos conflitos no Sul, na repressão à Inconfidência Mineira e, em 1803, foi enviado ao Pará⁷¹. A carta régia de julho de 1812 não diz quando foi criada a banda do regimento do Pará, mas Salles afirma que, desde que o regimento de Estremoz lá se instalara, amiudaram-se “as notícias sobre música marcial”⁷². O flautista Antônio Silva Conde integrava o regimento, mas não está claro se ele chegou a atuar como músico ou cirurgião do regimento, pois Conde era cirurgião formado na Inglaterra⁷³.

A primeira ocasião, no século XIX, em que Salles descreve a atuação de bandas de música no Pará foi em 1823, na aclamação de dom Pedro I, portanto vinte anos depois da chegada do regimento em questão. Àquela época ainda não haveria no Pará “banda de música regularmente organizada, mas simples ternos”⁷⁴, pois este era o único conjunto mencionado no documento⁷⁵ que registrou a cerimônia, no qual há uma alusão ao bando do Senado da Câmara que percorreu as ruas da cidade na véspera da aclamação. Uma passagem posterior no mesmo documento mostra que Salles talvez tenha se enganado. Ao descrever a manhã da aclamação aparece mencionado a presença de uma “música de regimento” que, como vimos, poderia indicar uma banda de música. Segundo recolheu Salles ...

⁷¹ MAGALHÃES, 2001, p. 198.

⁷² SALLES, 1985, p. 24.

⁷³ Segundo Aires de Andrade, Conde era “tido como o primeiro flauta no Brasil [...] admirado até na Inglaterra, onde estudou e se formou em medicina” ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865 uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, v. 1, p. 47.

⁷⁴ SALLES, 1985, p. 25.

⁷⁵ Trata-se de BRASIL. ARQUIVO NACIONAL. *As câmaras municipais e a Independência*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1973.

... às 8 horas foi realizada a solenidade de Aclamação, minuciosamente descrita no documento, dizendo-se que “continuaram as músicas dos Regimentos, como o seus agoniosos Sons não interrompessem”, isto é, tocando sem interrupção⁷⁶.

A Marcha em Sol

No ano de 1812, em Ouro Preto, Minas Gera, Florêncio José Ferreira Coutinho, mestre de música e timbaleiro do Regimento de Cavalaria de Linha, junto com alguns trombetas e soldados músicos pediam ao seu comandante autorização para assinar um pedido para a criação da Irmandade de Santa Cecília⁷⁷. No inventário das obras do arquivo musical de Florêncio, feito em 1821, constava entre as “*Grades*”, possivelmente composições de sua autoria, duas entradas de marchas: uma indicada apenas como *Marcha*, a outra como *35 Marchas Militares*.

As marchas presentes no acervo de Florêncio Coutinho não deveriam ser muito diferentes da *Marcha em Sol* cujo manuscrito está preservado no Museu da Inconfidência. Até o momento, esta é a mais antiga obra brasileira de música para banda conhecida. Ela foi transcrita e publicada por Mary Angela Bion que a situa no final do século XVIII.⁷⁸ A *Marcha* encontra-se preservada em manuscrito, sem nenhuma indicação de autoria ou cópia, a única anotação é o título “*Marcha*” escrito no alto da página⁷⁹. A instrumentação da *Marcha* utiliza duas flautas, duas trompas e baixo instrumental, possivelmente executado por um fagote, o que a caracterizaria o conjunto como banda de harmonia.

⁷⁶ A citação entre aspas é a transcrição do documento feita em SALLES, 1985, p. 25.

⁷⁷ LANGE, Francisco Curt. Algumas Novidades em Torno da Atividade Musical Erudita no Período Colonial de Minas Gerais. *Latin American Music Review*, v. 4, n. 2, 1983. p. 253.

⁷⁸ A peça está gravada em: *Collegium Musicum* de Minas. *A origem*. [Belo Horizonte]: Sonhos e Sons, [2000]. 1 CD.

⁷⁹ A *Marcha* foi anotada no lado oposto ao frontispício de uma outra obra, a “*Ladainha a N. S / a 4 com Violinos e BaSso / Pertence ao Snrº Carlos Jose d’Abranches*”. No canto inferior direito está anotado: “*Paez*”.

O principal argumento de Biason para a atribuição da obra a Gomes da Rocha foi a comparação entre a caligrafia exibida no manuscrito a outras obras e documentos do compositor. Gomes da Rocha também foi fagotista e timbaleiro no Regimento Regular de Cavalaria de Minas e, em seu pedido de aposentadoria, datado de 1803, ele afirma ter sido “*compositor de muitas marchas*”⁸⁰.

Florêncio José Ferreira Coutinho (c.1750-1819) serviu no mesmo regimento que Gomes da Rocha. O regimento de cavalaria regular de Minas Gerais, tropa de primeira linha, foi criado em 1775 por dom Antônio de Noronha, em substituição aos regimentos de dragões⁸¹. Segundo documento⁸² parcialmente transcrito por Conceição Rezende, Gomes da Rocha assentou praça aos 29 anos tendo “*feito o juramento aos estandartes*” em 24 de julho de 1780; ele teria pertencido ao regimento por 11 anos, primeiro como ajudante, passando posteriormente a timbaleiro, tocando fagote e compondo marchas⁸³. Em data ainda não conhecida foi reformado com soldo de timbaleiro⁸⁴.

Antes de Gomes da Rocha, a praça de timbaleiro do mesmo regimento era ocupada por Florêncio, que em 8 de novembro de 1788, lançou em nota⁸⁵ do Cartório do 1º Ofício de Ouro Preto, de um “instrumento público” onde ele peticionava ao governador e capitão-general Luís da Cunha Menezes a restituição da praça de

SUMÁRIO

⁸⁰ ROCHA, Francisco Gomes da (atribuição). *Marcha em sol*. In: *Musica do Brasil Colonial*. São Paulo: EDUSP, Museu da Inconfidência, 2004, p. 95-96.

⁸¹ COTTA, Francis Albert. Para além da desclassificação e da docilização dos corpos: organização militar nas Minas Gerais do Século XVIII. *Mneme revista de humanidades*, v. 2, n. 3, 2001.

⁸² Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa, Minas Gerais, Caixa 69 (1810-1811).

⁸³ REZENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte, Brasília: Editora Itatiaia, Instituto Nacional do Livro, 1989, p. 546.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 589-590.

⁸⁵ Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência. Livro de Notas do 1.º Ofício, Nº 166, f. 12r, 12v, 13r, 13v. O documento foi encontrado por Jaelson Bitran Trindade, cf. CASTAGNA, Paulo. *Uma análise paleoarquivística da relação de obras do arquivo musical de Florêncio José Ferreira Coutinho*. In: Encontro de Musicologia Histórica, 2006, Juiz de Fora. *Anais*. Centro Cultural Pró-Música, 2006. p. 59.

timbaleiro. Segundo ficou registrado nesta nota, Coutinho assentou praça no regimento de cavalaria regular como timbaleiro em 3 de outubro de 1779. Em 24 de julho de 1780, sem ter solicitado, passou a trombeta, em substituição a Narciso José dos Santos, que tivera baixa. Na mesma data, Gomes da Rocha ingressou no regimento ocupando a praça de timbaleiro, isto é, Coutinho fora substituído por Rocha. Coutinho não gostou da substituição e considerava a situação injusta, já que Rocha poderia ter ingressado como trombeta; Coutinho também reclamava que não tinha “*percebido na passagem aumento algum mas antes considerável desgosto*”. Até então, tinha se conduzido sem advertência e “*além do serviço ordinário ter composto várias marchas, retiradas e mais músicas para a harmoniosa animação do mesmo regimento*”. A solicitação de Coutinho para lhe fosse restituída a praça de timbaleiro só foi atendida em 07 de julho de 1788, ocasião em que Gomes da Rocha foi rebaixado a trombeta. Em 1812, Coutinho era timbaleiro e mestre de música do regimento⁸⁶, ao falecer, em junho de 1819, era trombeta-mor⁸⁷.

Coutinho foi músico militar durante 31 anos e o inventario das obras do arquivo musical de Florêncio lista 36 marchas: 35 identificadas por *Marchas Militares* e uma indicada somente por *Marcha*. No inventário, feito em 1821,⁸⁸ as marchas aparecem entre as “*Grades p.r Florencio J.e Ferr.ª*”. Segundo Castagna, o termo grade poderia significar tanto música em partitura, como simplesmente música, e poderia conter música da autoria de Florêncio⁸⁹. A Marcha preservada no Museu da Inconfidência foi escrita em partitura, ou seja, em grade, levantando também a possibilidade de ter sido autoria de Florêncio esta Marcha, que Biason credita a Gomes da Rocha.

⁸⁶ LANGE, 1983, p. 253.

⁸⁷ CASTAGNA, 2006, p. 43.

⁸⁸ O inventário foi realizado em razão da disputa pelo arquivo musical de Florêncio após a sua morte. O assunto foi estudado em Idem, *ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 55.

*

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

*

Embora o decreto de 27 de março de 1810 já estipulasse que alguns regimentos da corte podiam contar com 12 a 16 músicos de sopro, foi somente sete anos depois, no decreto de 11 de dezembro de 1817, que os respectivos instrumentos foram explicitados. Feito especialmente para regularizar as bandas vindas de Portugal na Divisão Auxiliadora, este decreto prescrevia a seguinte composição para as bandas militares: um flautim, uma requinta, três clarinetes (dois primeiros e um segundo), duas trompas, um clarim, um trombone ou serpente, um fagote, uma caixa de rufo e um bumbo, com 12 integrantes ao total. Os instrumentos com os quais as bandas poderiam aumentar seu tamanho, até o número máximo de 17 músicos, também foram previstos: um primeiro flautim, um segundo e um terceiro clarinete, um segundo clarim, um segundo fagote e um serpente.

No arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo há um Hino de autoria de dom Pedro I que utiliza uma formação muito próxima à disposta no decreto de 1817: dois flautins, uma requinta, dois clarinetes, dois trompetes, duas trompas, um trombone, um serpente, caixa e bumbo. No manuscrito, escrito em partitura, existe linhas reservadas para coro a quatro vozes, que o imperador não escreveu. No frontispício existe a seguinte inscrição: "*Nº 7 / Hymno / Composto por S. Alteza / O Principe Real / Offerecido / Ao 3º Regimento de*

Melicias / Pertence a Antonio Joaq.m Teixeira".⁹⁰ O Exemplo Musical 2 traz a transcrição da primeira folha da partitura. Embora o papel possua a marca d'água "1808" a história do 3º regimento de infantaria de milícias da cidade de São Paulo aponta como 1825 o ano mais provável para a composição do Hino. Conhecido até maio de 1822 como Regimento dos Úteis, o 3º regimento participou, em 25 de agosto 1825, da recepção a dom Pedro I, que visitava a cidade⁹¹.

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

Quadro 1 - formações instrumentais de bandas luso-brasileiras e portuguesas entre 1793 - 1825.

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

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

⁹⁰ ACMSp, N. 366, P199.

⁹¹ RODRIGUES, Washt J. *Tropas Paulistas de Outrora*. São Paulo: Governo do Estado, 1978, p. 71.

Exemplo Musical 2 - dom Pedro I, *Hino*, (f.1r , compassos 1 a 2).

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for the following instruments: Trombe (Trumpets), Corni (Horns), Outavini (Flutes), Requinta (Flutes), Clarinetti (Clarinets), Bassi (Bassoons), Tromb (Trombones), Caixa (Snare Drum), Bombo (Bass Drum), Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenore (Tenor), and Basfo (Bass). The score shows the first two measures of the piece. The woodwind parts (Outavini, Requinta, Clarinetti, Bassi) feature melodic lines with slurs and accents. The brass parts (Trombe, Corni, Tromb) provide harmonic support. The percussion parts (Caixa, Bombo) have a simple rhythmic pattern. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basfo) are currently blank.

Como se pode observar, a *Marcha em Sol* de Francisco Gomes da Rocha aproxima-se de um modelo compacto de banda de harmonia, com flautas usadas em substituição aos clarinetes ou oboés. E diga-se que oboés são instrumentos raramente encontrados nas bandas de música luso-brasileiros. Já as formações portuguesas de 1793 e 1802, e brasileira, de 1809, estão a meio caminho de se tornarem mistas: já

incorporaram os instrumentos de percussão, mas ainda não adquiriram totalmente instrumentos de reforço melódico (flautins, clarinetes e requintas) e baixos (trombones e serpente), o que já se verifica nas bandas portuguesas de 1810 e 1827 e nas brasileiras de 1817 e 1825.



SUMÁRIO

A close-up, low-angle shot of three brass instrument valves, likely from a trumpet or trombone, set against a dark blue background. The valves are metallic and show signs of use. The lighting is dramatic, highlighting the texture of the metal and the circular heads of the valves.

2

BANDAS MILITARES:
os brasões sonoros
da aristocracia

Na manhã de 29 de novembro de 1807, o príncipe regente dom João VI e sua corte partiram de Lisboa em direção ao Brasil. Vinham escoltados pela marinha inglesa fugindo das tropas napoleônicas. Em 26 de fevereiro de 1808, a corte desembarcou no Rio de Janeiro e por aqui permaneceu por 13 anos.

A presença da corte portuguesa teve um forte impacto nas atividades musicais realizadas no Rio de Janeiro, sobretudo pelo forte patrocínio à música sacra e à ópera assumido pelo Estado⁹². Ao se estabelecer no Rio de Janeiro, dom João refundou ali sua Capela Real e o aumento dos músicos empregados na Capela nos dá uma ideia deste impacto. Entre cantores e instrumentistas, empregava-se ali, em 1808-9, cerca de 25 músicos; em 1821 este número alcançou 106⁹³ e, nas cerimônias mais importantes, para as quais músicos extras eram contratados, eles chegavam a 150⁹⁴. Além da Capela Imperial Dom João também dispunha da Capela Real na Fazenda de Santa Cruz, casa de veraneio do príncipe regente; e dos músicos da Real Câmara no paço da Quinta da Boa Vista.

A partir destes números é fácil entender como presença da corte modificou as comemorações das festas reais e religiosas no Rio de Janeiro, realizadas com maior frequência e suntuosidade. Ainda que tivessem formas e propósitos diferentes, aquelas celebrações conjugavam uma série de elementos, discursos e regras ditadas pelo Estado em diferentes vozes, gestos, monumentos e danças⁹⁵. A música e as bandas de música foram uma destas vozes cerimoniais. Começamos então analisando a participação destes conjuntos em algumas ocasiões importante.

⁹² CARDOSO, André. *A música na corte de d. João VI, 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 44.

⁹³ CUNHA, Alcington Oliveira. *The Portuguese Royal Court and the Patronage of Sacred Music in Rio de Janeiro*. 1998. (Doutorado) – School of Music, Fort Worth, 1998. p. 70.

⁹⁴ ANDRADE, 1967, v. 1, p. 27.

⁹⁵ SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria Coroada: o Brasil como um corpo político autônomo 1780-1831*. São Paulo: Unesp, 1999, p. 17, 211-212.

Até onde foi possível estabelecer, a celebração das festas reais entre 1808 e 1816 contou com uma banda que viera com a corte: a banda da Brigada Real da Marinha. Sabemos que existiam outros conjuntos em atividade no Rio de Janeiro em 1808, mas o impacto nesses conjuntos do afluxo de músicos europeus e de outras partes do Brasil ainda está por ser estudado. De qualquer maneira, sabemos que até 1816 estiveram à disposição das autoridades fluminenses entre sete e nove conjuntos. Cada um dos quatro regimentos de primeira linha possuía seu conjunto, como já mostrado no capítulo 1. Somavam-se a estes a Banda da Brigada Real e as bandas de música do 1º e 3º regimentos de milícias.

Em 1816 e 1817 outros conjuntos vieram da Europa. Duas divisões militares deslocadas de Portugal para o Brasil traziam músicos em seus contingentes: a Divisão de Voluntários Reais do Príncipe e a Divisão Auxiliadora. Ainda em 1817 mais três conjuntos vieram para cá acompanhando aristocratas europeus de passagem ou mudança para o Rio de Janeiro: dois na comitiva da princesa Leopoldina, um na comitiva do duque de Luxemburgo.

A Divisão de Voluntários Reais do Príncipe – posteriormente do Rei – era composta de dois batalhões de caçadores, três esquadrões de cavalaria e uma companhia de artilharia; os Voluntários foram convocados por dom João para lutar nos conflitos pela província da Cisplatina, hoje o Uruguai. A Divisão de Voluntários desembarcou no Rio de Janeiro em março de 1816⁹⁶ e permaneceu no Rio até 12 de junho, quando partiu para o sul do país⁹⁷. Os Voluntários só voltaram à Europa após o sucesso brasileiro nas lutas pela independência, em novembro de 1823⁹⁸.

⁹⁶ A *Gazeta do Rio de Janeiro* descreveu músicos na parada de desembarque das tropas da Divisão e, posteriormente, confirmou serem estes os músicos da Divisão. Cf. *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 28, 6 abr. 1816, p. 3; *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 41, 22 mai. 1816, p. 3.

⁹⁷ SANTOS, 1981, v. 2, p. 68.

⁹⁸ BARROSO, Gustavo; RODRIGUES, J. Washt. *Uniformes do exército brasileiro: obra comemorativa do centenário da independência do Brasil*. Rio de Janeiro, Paris: Ministério da Guerra, A. Ferroud, F. Ferroud, 1922, p. 23.

Em 1817, a Revolução Pernambucana motivou outra grande movimentação de soldados em ambos os lados do Atlântico⁹⁹. Tropas do Brasil e de Portugal foram enviadas ao Nordeste para combater os rebelados. Como no Rio de Janeiro permaneceram apenas a Guarda Real da Polícia da Corte e um esquadrão de cavalaria de Minas Gerais, dom João mandou vir de Portugal a Divisão Auxiliadora, formada pelos batalhões de infantaria nºs 11 e 15, e pelo batalhão de caçadores nº 3. Cada uma destas unidades tinha sua banda de música. Para regularizar os conjuntos que vieram nestes batalhões, dom João baixou o decreto de 11 de dezembro de 1817, um dos mais importantes desse período.

Mas, antes de tratarmos destes conjuntos, precisamos olhar para a organização e composição do exército português do Antigo Regime, cujos princípios e ideologia são bem diferentes das atuais forças armadas.

O EXÉRCITO NO ANTIGO REGIME

O exército ao tempo de dom João era uma instituição bem diferente da atual. Hoje a carreira militar está associada à *“aquisição de conhecimentos técnicos específicos, a incorporação de um conjunto de valores e atitudes orientados por uma disciplina rigorosa e a uma forte unidade corporativa”*¹⁰⁰. Em 1808, o exército português ainda era uma instituição do Antigo Regime; aristocratas e fidalgos ocupavam os postos de oficiais, pobres e plebeus serviam como praças e soldados. Para a oficialidade, a ascensão na carreira dependia do status familiar e de constantes demonstrações de fidelidade através de serviços

⁹⁹ Para detalhes da movimentação de tropas ver PAULA, Eurípedes Simões de. A organização do exército brasileiro. In: *História Geral da da Civilização Brasileira*. São Paulo: DIFEL, 1976, p. 271.

¹⁰⁰ SOUZA, Adriana Barreto. A Serviço de Sua Majestade: a tradição militar portuguesa na composição do generalato brasileiro (1837-50). In: *Nova história militar brasileira*. Rio de Janeiro: EDITORA FGV, Bom Texto, 2004, p. 161.

prestados à Coroa, retribuídos com promoções, patentes e mercês. Assim, muitas das promoções concedidas aos oficiais que em 1840 tinham o posto de general, foram acompanhadas de outras mercês régias, como baronatos e outros títulos de nobreza¹⁰¹. Por outro lado, os soldados eram arregimentados entre as classes inferiores, muitas vezes à força, e entre condenados pela justiça, os soldados forçados.

Como foi visto no capítulo 1, uma das funções das bandas militares era participar das cerimônias militares e, como veremos, parte das festas reais eram paradas e desfiles das tropas. Além disso, a convergência entre exército e nobreza conformando a figura do oficial-aristocrata colaborou para que as bandas militares participassem com maior importância nas festas reais. Com efeito, simbolizar status e poder é uma das mais antigas funções associadas aos instrumentos de sopro.

Desde meados do século XVII que o conjunto de trompetes e tímpanos era um índice de classe da nobreza europeia; algumas cortes contavam com *ensembles* formados por dúzias destes músicos. A corte real portuguesa possuía desde 1724 um grupo de 16 músicos, contratados pelo conde de Tarouca por ordem de dom João V¹⁰². A Guilda Imperial dos Trompetes de Corte e Campo e Tímpanos de Corte e Exército (*Reichszunt der Hof- und Feld-trompeter und Hof- und Heerpauker*) foi a mais importante corporação destes músicos, com modelos e regulamentos seguidos em toda a Europa. Fundada em 1623 através de privilégio real concedido pelo Imperador Fernando II, do Sacro Império Romano-Germânico, a Guilda cristalizou direitos que remontavam ao século XV. Aos seus membros era garantida a exclusividade do ensino e da execução de tais instrumentos, que só poderiam soar “*para as casas de imperadores, reis, eleitores, duques, príncipes, condes, lordes e outros nobres ou cavaleiros, ocasionalmente para pessoas especialmente qualificadas como, por exemplo, aquelas*

¹⁰¹ Ibidem, p. 167.

¹⁰² O conde Tarouca era o embaixador português em Haia, Holanda. Documentos sobre a contratação dos músicos podem ser encontrados em DODERER, 2001.

que possuíam um grau de doutor¹⁰³. Os privilégios da Guilda foram continuamente reafirmados até 1764, no final do século XVIII sua situação era bastante precária e acabou extinta em 1810 por decreto do Imperador Friedrich Wilhelm III¹⁰⁴. Segundo Tarr...

... o período entre 1750 e 1815 foi uma época de crise para o trompete. De um lado a arte de execução no clarino [o registro agudo do instrumento] foi levado ao seu ápice. Por outro, no entanto, o estilo composicional modificou-se devido às novas ideias burguesas de sociedade. O trompete representava a antiga cultura cortesã e expressava desmesuradamente um afeto heroico fora de moda¹⁰⁵.

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

Os oficiais dos exércitos europeus do século XVIII, sendo principalmente da nobreza, estavam acostumados aos entretenimentos musicais e não desejavam abrir mão deste prazer enquanto em serviço. Como os únicos músicos autorizados no regimento eram os percussionistas e pifanistas, os oficiais, às suas próprias custas, frequentemente contratavam músicos profissionais, vestiam-nos os uniformes, e os tinham servindo como a música regimental¹⁰⁶.

A oficialidade portuguesa também era essencialmente aristocrata e a introdução das bandas de música no exército lusitano parece ter ocorrido pelos mesmos motivos. Um registro importante deste processo foi feito pelo militar luso-brasileiro, o marechal-de-campo Raimundo

¹⁰³ TITCOMB, Caldwell. Baroque Court and Military Trumpets and Kettledrums: Technique and Music. *The Galpin Society Journal*, v. 9, 1956. p. 57.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 56.

¹⁰⁵ TARR, Edward H. *The trumpet*. Portland: Amadeus Press, 1988, p. 138.

¹⁰⁶ CAMUS, 1976, p. 21.

José da Cunha Mattos (1776-1839). Mattos ingressou no exército aos 14 anos de idade, em 1790. Ele participou da campanha do Rossilhão, durante as Guerras Napoleônicas, serviu nas Ilhas Atlânticas portuguesas e na África. Em 1817 mudou-se para o Brasil, foi diretor da Real Academia Militar, Comandante das Armas da província de Goiás e um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro¹⁰⁷. Mattos foi, portanto, o que chamaríamos de testemunha ocular da incorporação das bandas de harmonia no exército português. Nesse sentido, é muito significativo ele ter usado a expressão “*objeto de luxo*” em seu registro:

A música dos portugueses no tempo da antiga milícia consistia em Trombetas, Pífanos, Timbales e Tambores, tanto no mar como em terra. Quando se introduziu alguma ordem na marcha das tropas foi a Trombeta abandonada pela Infantaria e reservada para a Cavalaria, por se entender que não era fácil tirar sons para a cadência do passo dos soldados. Pouco a pouco, foram introduzidos como objeto de luxo, alguns instrumentos de sopro; e os tocadores ou músicos eram sustentados pelos Chefes dos Corpos, ou pelos Oficiais e Soldados¹⁰⁸.

Se o registro de Cunha Mattos nos traz o ponto de vista do oficial-aristocrata, o de Erdmann Neuparth, músico alemão que ficou famoso como diretor da banda que acompanhou a princesa Leopoldina ao Bra-

¹⁰⁷ Raimundo José da Cunha Mattos foi fundador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, vogal do Conselho Superior Militar, comendador da Ordem de São Bento da Aviz, duas vezes deputado na Assembleia Imperial, sócio correspondente do Instituto Histórico da França, da sociedade Real Bourdonica e da Academia Real de Ciências de Nápoles. Cunha Mattos nasceu em 1776 na cidade de Faro, Portugal, aos 14 anos ingressou no exército português no regimento de artilharia do Algarve onde participou da campanha do Rossilhão. Serviu por mais de 20 anos nas ilhas de S. Tomé e Príncipe, na costa africana, onde chegou a ocupar o cargo de governador. Por volta de 1815 foi para o Rio de Janeiro, em 1817 participou da expedição a Pernambuco onde permaneceu até 1819 quando retornou à corte. Em 1822 foi mandado para Goiás como governador da província, em 1826 foi para o Rio Grande do Sul e em 1831 estava de volta à corte. Em 1835 chegou ao posto de marechal-de-campo, o terceiro posto mais alto da hierarquia do exército no império (*Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Necrológio [de Raimundo José da Cunha Mattos]. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 1, n. 1, 1839. p. 72-76.). Sobre Cunha Mattos ver também QUEIROZ, Bianca Martins de. *RAIMUNDO JOSÉ DA CUNHA MATOS (1776-1839): ‘A pena e a espada a serviço da pátria’*. 2009. Dissertação – Instituto de Ciências Humanas, Juiz de Fora, 2009.

¹⁰⁸ MATTOS, 1837-1846, v. 2, p. 182.

sil, nos apresenta a visão dos músicos. Em sua autobiografia¹⁰⁹ Neuparth descreveu sua jornada através da Europa convulsionada pelas Guerras Napoleônicas. Um trecho particularmente interessante é a narração de suas viagens da Alemanha, à França, à Portugal e finalmente ao Brasil.

Erdmann Neuparth nasceu em 1784 na vila de Poellwitz, então pertencente ao estado da Turíngia, próximo à fronteira com a Saxônia. Em 1804 ele foi contratado como primeiro clarinetista na capela do príncipe de Lowenstein. Em 1806 o condado foi invadido e arrasado pelo exército francês, o príncipe falido dispensou todos os músicos. Neuparth formou um grupo de harmonia com alguns colegas e saiu em viagem, tempos depois foi empregado em um regimento da guarnição do duque de Baden em Friburgo. Em 1809 ele ingressou no 119.º regimento de infantaria de linha do exército francês, unidade com a qual participou da campanha napoleônica na península ibérica. Sobre sua contratação, diz ele:

Por acaso havia um comissário que procurava músicos para um regimento francês que estava também na Espanha, que era 119º. regimento de linha. Contrataram-me como músico por 72 francos por mês. Os músicos contratados eram sete, além do mestre. O quartel era em Dax, ao pé de Baiona, tínhamos que travessar toda a França, e gastamos perto de 3 meses [...]. O coronel e a oficialidade ficaram muito contentes com a chegada da música, mas [a alegria] não durou muito tempo porque o mestre era um bêbado, e não tinha nenhuma nota de música, e ele não sabia arranjar, portanto a nossa música era uma borracheira. Eu estava enfasiado, pus-me a trabalhar e arranjei para a nossa música várias valsas, *pas-redoubles*, marchas e outras coisas, que ensaiamos entre nós sem que o mestre soubesse. Quando estavam ensaiadas, eu ofereci [as músicas] ao mestre, para as tocar na casa do coronel, mas o mestre não quis e ainda se zangou comigo, por eu me atrever a arranjar e ensaiar música sendo ele o mestre. Mas nós continuamos os nossos ensaios como antes. Um dia quando estávamos ensaiando, passou o coronel, e como ouviu, su-

¹⁰⁹ BINDER, Fernando Pereira. O Dossiê Neuparth. *Rotunda*, n. 4, 2006. p. 85-86.

biu e perguntou por que não se tocava aquela música na sua casa. Eu lhe disse então que sim, que aquela música eu havia oferecido ao mestre mas que ele não queria que se tocasse. O coronel ordenou então, que a noite se tocaria aquela música em sua casa, com a mesma gente e sem o Mestre. O mestre teve ordem de ficar em sua casa aquela noite, e nunca mais fez servir no regimento, ficou doente e em poucos dias morreu. E eu fiquei então de Mestre, e como tal fiz a guerra Peninsular¹¹⁰.

Após a derrota de Napoleão na península ibérica, em 1814, Erdmann Neuparth abandonou o regimento francês e foi trabalhar atrás das linhas inimigas, isto é, para o exército português. O regimento lusitano estava...

... ao pé de Toulouse, que foi a última batalha que houve na Guerra Peninsular. Depois de feita a paz o meu regimento conservou-se ainda por aqueles sítios, mas o regimento já não tinha dinheiro para pagar os soldados nem a música, já me deviam seis meses e não havia esperanças de receber vintém, e vi que a coisa ia de mal a pior. Resolvi-me a abandonar os franceses, o que fiz; algumas léguas daquele sítio estava o quarto regimento português, que procurava um mestre de música. Deixei então os franceses e fui me oferecer. Fui logo acei-

SUMÁRIO

¹¹⁰ Ibidem Para bem da clareza o texto original foi editado. No original consta: "Por acaso havia um comissinado que procurava Musicos por um Reg. to Francez que estava tambem em na Espagna que era 119. Regto de Ligne. Contracdei-me como musico por 72. francos por mes. os musicos contractados eram Sete e o Mestre. o Deposito estava em Dux ao pie de Baiona, tinhamos que travessar toda a frança, e gastamos perto de 3 Meses [...]. O Coronel e a Officialidade ficaraõ muito contendo com a chegada de Musica, mas não durou muito tempo, porque o mestre era um Bebado, e não tinha nem uma nota de musica, e não savia arranjar, portanto a nossa musica era uma boracheira, eu estava enfastiado, poz me a trabalhar e arrangei p.^a a nossa musica Varias Valzes pas reduble e Marchas e outras cousas, que nos ensaiamos entre nos sem que o mestre o soubesse, quando estiverem esaido, eu lhes offereci o mestre p.^a as tocar en casa de Coronel, mas o mestre não quiz e ainda se sangou commigo por eu me atrever de arranjar e ensaiar musica sento elle o mestre; mas nos continuamos os nossos ensaios como dantes, um dia quando nos estivemos ensaiando, passou o Coronel e como ouvio Subio, e preguntou porque não se tocava aquella Musica em sua Casa, eu lhe diz então, que ja aquella Musica eu avia offerecido ao Mestre mas que elle não queria que se tocasse; O Coronel ordenou então, que a noite se havia de tocar aquella Musica em sua cassa com a mesma Gente e sem o Mestre, o mestre deve ordem de ficar em sua casa aquella noite, e nunca mais fez servir no Reg.to ficou doende e em pocas dias moreo; e eu fiquei então de Mestre, e como tal fiz a guerra Pininsular".

to, e foi feito o contrato a 1\$600 réis por dia, para acompanhar o regimento para Portugal; era no dia 9 de Maio de 1814¹¹¹.

Chegando a Lisboa, Neuparth continuou como mestre de música da banda do regimento, também entrou para a orquestra do Teatro da Rua dos Condes e, posteriormente, para a do Teatro São Carlos. Ficou pouco tempo neste trabalho devido ao fechamento dos teatros em razão do luto oficial pela rainha Maria I, que faleceu no Rio de Janeiro em março de 1816.

Durante todo o século XIX eram frequentes queixas de abusos e desvios de condutas associados ao financiamento das bandas de música no exército. Voltaremos a esse assunto no capítulo 4, no item Financiamento e contabilidade. Com efeito, o decreto de 20 de agosto de 1802 determinava que o pagamento das bandas fosse feito pelos cofres públicos e não mais com os descontos nos soldos dos soldados. Neuparth dá um depoimento bastante contundente sobre isso. Em 1816, já no exército português, ele fez...

... novo contrato por mais um ano por 1\$400 reis por dia porque abatia de minha vontade 200 reis por dia. Até aquele tempo, os músicos de contrato eram pagos pelo regimento. Cada oficial e cada soldado dava um dia de soldo para pagar a música. Havia então muita ladroeira; com este pé davam licença aos soldados e recolhiam o pré e o pão com desculpa que era para pagar a música. Mas o Lord Beresford acabou com esta ladroeira. Mandou fazer uma ordem no exército em que determinou, que o mestre de música não receberia mais daqui adiante de que 920 reis por dia, e os músicos de contrato 370 reis. Proibiu aos

¹¹¹ Ibidem, p. 88. Texto editado. No original consta: "ao pèe de Toulouse que foi a ultima Batalha que houve na Guerra Peninsolar, e seguiu-se a Paz. Depois de Paz feita o meu Reg.to conser-vou-se ahinda por aquelles Sitios, mas o Reg.to ja não tinha Dinheiro p.^a pagar os Soldados nem a Musica ja me devião seis meses e não havia esperanças de receber vingtim, e vi que a cousa hia de mal p.^a peor, resolvi-me a abandonar os Francezes, o que fiz; algumas legoas de quel sitio estava o quarto Reg.to Portuguez que procurava um Mestre de Musica, deixei então os francezes e foi offerecer-me, foi logo aceito, e foi feito o contracto a 1\$600 rs por dia, p.^a accompagnar o Reg.to Para Portugal; era no dia 9 de Maio de 1814".

comandantes debaixo de severas penas não poder dar mas nem menos de sua algibeira. Ainda hoje existe a mesma lei¹¹².

Logo depois deste assinar este contrato, Neuparth foi convidado pela regência para organizar e dirigir a banda que acompanhou a princesa Leopoldina da Áustria para o Brasil. O séquito da noiva de dom Pedro I era bastante numeroso, cerca de 1220 pessoas, além de vacas, bezerros, porcos, ovelhas, galinhas, patos e uma coleção de 600 canários e outros pássaros do Brasil para amenizar o tédio da viagem. A comitiva era tão grande que o chanceler austríaco Metternich teria dito que a Arca de Noé era “*certamente um brinquedo de criança comparado ao navio de carreira Dom João VI*”¹¹³.

A comitiva viria em quatro navios, o *dom João VI* e o *São Sebastião* transportariam a princesa Leopoldina e a delegação portuguesa, os austríacos viriam no *Áustria* e no *Augusta*. A 2 de junho de 1817, Leopoldina e sua comitiva partiram de Viena para Florença. As naus Dom João VI e São Sebastião saíram de Lisboa a 6 de julho, já com a banda de Neuparth embarcada; na manhã de 15 de agosto a princesa e seus acompanhantes navegavam em direção ao Brasil¹¹⁴.

Uma série de documentos sobre a contratação de Neuparth e sua banda foi transcrita por Ângelo Pereira em *Os Filhos de El-Rei D. João VI*. Um deles mostra que a ordem para contratar a banda de música partiu do príncipe regente dom João:

¹¹² Ibidem, p. 89. Texto editado. No original consta: “nova contrato por mais um ano por 1\$400 reis por dia porque abadia de minha vontade 200 rs por dia. Athe aquelle tempo os Musicos de contrada forem pagos por o Reg.to, cada Official e cada soldade dava um dia de soldo para pagar a Musica. Havia então muita ladroeira; com este pé davam licença aos Soldados e recolhião o prêe e o pão com desculpa que era p.^a pagar a musica. Mas o Lord Bresforte, acabou com esta Ladroeira, Mandou fazer uma Ordem de Exercito em que determinou, que o Mestre de Musicca não receberia mais daqui adiante de que 920 Rs por dia e os Musicos de Contracta 370 Rs. Pruvido aos Com mandantes debaixo de severas penas não poder tar mas i nem menos de Sua Algibeira. Ainda hoje existe a mesma lei”.

¹¹³ WAGNER, Robert; BANDEIRA, Júlio. A Noiva do Príncipe Herdeiro de Portugal Arquiduquesa Leopoldina In: *Viagens ao Brasil nas Aquarelas de Tomas Ender: 1817 – 1818*. Petrópolis: Kapa, 2000, v. 1, p. 39.

¹¹⁴ LIMA, Oliveira. *Dom João VI no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 544, 739-740.

Continuando a informar a V. Mag.^e sobre a execução das Reaes Ordens que V. Mag.^e foi servindo mandar-nos expedir relativamente ao preparo da Esquadra destinada a conduzir a essa Corte a Senhora Archiduqueza Leopoldina, temos a honra de participar a V. Mag.^e que, fazendo escolher, dos Muzicos que se achavam nesta Capital, os melhores, e mais proprios para compõem a Banda de Muzica que V. Mag.^e recomenda que se envie a bordo da – Nao D. João VI – em que deve embarcar Sua Alteza Imperial ¹¹⁵.

Ângelo também transcreveu a lista dos músicos e seus instrumentos, apresentada no Quadro 2. Observando a instrumentação percebe-se que o conjunto era praticamente idêntico ao prescrito no decreto de 17 de dezembro de 1817, feito para as bandas regimentais da Divisão Auxiliadora. Mais uma vez evidencia-se a dificuldade em separar de maneira rigorosa as bandas de música das unidades militares daquelas servindo à aristocracia portuguesa. Dito de outra forma, a fluidez entre as fronteiras entre bandas militares e bandas civis.

Quadro 2 - lista dos músicos que acompanharam a princesa Leopoldina em 1817¹¹⁶.

Nome	Instrumento
Erdmann Neuparth	I clarinete, diretor
Gaspar Catelão	I clarinete
Antonio Bulak	II clarinete
João Vieira	II clarinete
Antonio Joze	flautim
Joze Croner	flautim
Antonio Carretero	I trompa
Joze Romano	II trompa

¹¹⁵ PEREIRA, Ângelo. *Os filhos de el-rei D. João VI*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1946, p. 245.

¹¹⁶ Em nota de rodapé à página 245, diz Pereira: "Todos os documentos transcritos sobre a comitiva da Arquiduquesa D. Maria Leopoldina, pertencem à Col. Do Autor". No corpo do texto ele continua: "Tivemos a felicidade de adquirir recentemente o processo original, respeitante ao contrato da banda de música que embarcou na nau 'D. João VI', do qual copiamos os principais documentos" (ibidem, p. 245-247.). Tais documentos também foram transcritos em BINDER, 2006. Agradeço à Adriano Castro Meyer pelas informações que permitiram encontrar este livro.

Francisco Roth	I clarim
Pedro Tevar	II clarim
Christiano Florick	I fagote
Romao Monteanos	II fagote
Leopoldo Smith	trombone
Joze Mural	bumbo
Antonio Joaquim	caixa de rufo
Marçal Joze	prateiro
Luiz Karr	prateiro

Segundo Neuparth, ao chegar ao Brasil, o grupo foi levado à presença de dom João, ...

... levaram-nos a São Cristóvão para tocar diante do rei dom João VI. Agradou muito a nossa música à sua majestade. E mandou-nos perguntar pelo Conde de Paraty se queríamos ficar no Rio. A princípio ninguém quis ficar porque todos queriam ir outra vez para Portugal. Mas eu entrei a pensar que tanto estrangeiro era eu Portugal como no Brasil, e resolvi-me a ficar, como os outros viram que eu ficava, forem ficando também, fora um que não quis ficar¹¹⁷.

Segundo documentos pertencentes ao Arquivo Nacional, os dezesseis músicos foram contratados em 24 de novembro de 1817¹¹⁸ para formar a banda das Reais Cavalariças, isto é, o estábulo real. Presume-se que o nome faltante, Antônio Bulak, tenha voltado a Portugal, pois seu nome não foi arrolado nas listas dos músicos contratados, em posse do Arquivo Nacional.¹¹⁹

¹¹⁷ Idem, 2006, p. 90. Texto editado. No original consta: “levaraõnos a Snr Cristovam p.^a tocar diante delle Rei D. J 6to Agradou muito a nossa musica a Sua Magesdade. E mandounos perguntar p.^a o Conde Paraty se queriamos ficar no Rio, mas de principio nemquem quiz ficar porque todos querião ir outra vez p.^a Portugal. mas eu entrei a pensar que tanto Estrangeiro era eu Portugal, como no Brasil, e resolveiome a ficar, como os outros virem que eu ficava, forem ficando tambem fora um que não qiz ficar”.

¹¹⁸ Ayres de Andrade dá a data de contratação como 19 de dezembro de 1817 (1967, p. 131, v. 1). No entanto, como se lê no documento do Arquivo Nacional, isto ocorreu em 24 de novembro: “*Relação dos músicos instrumentistas que vierão na Nau D. João 6 que conduziu a Sereníssima Senhora Princesa Real, os quais foram aceitos nesta Corte para o Real Serviço em 24 de novembro de 1817*” (ANRJ, Fundo Casa Real e Imperial, cx. 2, pct. 2, doc.134, f. 2). Ver também ANRJ, Fundo Casa Real e Imperial, cx. 2, pct. 2, doc. 124.

¹¹⁹ Ayres de Andrade omitiu o nome de Pedro Tevar na sua transcrição da lista ANDRADE, 1967, v. 1, p. 131.

Manter no Brasil os músicos que acompanharam a princesa Leopoldina – os “melhores e mais próprios”, possivelmente como Neuparth, empregados nos teatros, igrejas e bandas de Lisboa – era mais que uma boa oportunidade para dom João melhorar a qualidade da música na corte. Certamente o príncipe já entrevia a mais importante cerimônia desde que a corte se instalara no Rio de Janeiro: sua coroação. Para os músicos, permanecer no Rio, junto à corte real, soaria melhor que retornar a Portugal. De um lado, os teatros ficaram fechados até meados de 1817¹²⁰, por outro a situação social, política e econômica em Lisboa bastante difícil. Além disso, voltar a Portugal poderia significar um grande calote, pois até o dia 28 de novembro, o pagamento acertado para a viagem ao Brasil ainda não havia sido quitado, como mostra o aviso publicado pelos mesmos músicos na *Gazeta do Rio de Janeiro*:

Os Musicos, que tiverão a honra de acompanhar, desde a Europa a esta Corte, a S. A. R. a Serenissima Senhora Princeza Real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, annuncião ao correspondente de Henrique Teixeira Sampaio, que necessitão fallar-lhe, e por ignorarem o lugar de sua residencia, depois de bastantes indagações, lhe suplicão que se sirva mandar-lhes as suas ordens á rua do Conde N.º 59, onde vivem.¹²¹

Segundo os relatos deixados por Spix e Martius¹²² e Pohl¹²³ o plano inicialmente formulado para a viagem da princesa era viajar com quatro navios da Europa para o Brasil. O *Áustria* e o *Augusta*, que transportariam a embaixada austríaca, iriam de Trieste até Gibraltar, onde esperariam pelo *São Sebastião* e o *Dom João VI*. De Gibraltar toda a frota seguiria para o Brasil. Contudo, no caminho a

¹²⁰ FERREIRA, Licínia Rodrigues. *O Teatro da Rua dos Condes*. 2019. Tese – Faculdade de Letras, Lisboa, 2019.

¹²¹ *Gazeta do Rio de Janeiro*, nº 96, 29 de novembro de 1817, p. 4.

¹²² SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil; 1817-1820*. Belo Horizonte; [São Paulo]: Itatiaia: Editora da Universidade de São Paulo, 1981

¹²³ POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*. Belo Horizonte, São Paulo: Livraria Itatiaia Editora, Universidade de São Paulo, 1976.

Gibraltar, o *Áustria* e o *Augusta* passaram por uma forte tormenta, provocando graves avarias no *Augusta*, o que obrigou o navio a se dirigir ao porto italiano de Chioggia onde permaneceu até o final de maio, quando então retomou o rumo a Gibraltar e reuniu-se aos navios portugueses. Em Gibraltar, os oficiais do *Áustria* tiveram ordens para seguirem sozinhos para o Rio de Janeiro, aonde chegaram a 14 de julho de 1817, quase quatro meses antes da princesa. No *Áustria* vieram os naturalistas Spix e Martius e o pintor Thomas Ender, este último retratou a banda de bordo em duas aquarelas, uma das quais reproduzida na Figura 3 abaixo.

Outras bandas de música passaram pelo Rio de Janeiro antes da chegada da comitiva da princesa Leopoldina. Em 1816, uma banda veio na fragata *Hermione* que trazia ao Brasil o duque de Luxemburgo, embaixador especial de Luís XVIII e encarregado de reestabelecer os laços diplomáticos entre Portugal e França. O compositor Sigismund von Neukomm era membro desta comitiva e compôs algumas marchas, uma valsa e outras obras para a banda em questão¹²⁴. A ausência deste conjunto em visita que o duque fez a dom João deixou o monarca português decepcionado.¹²⁵

Durante sua estadia de quase cinco anos no Brasil, entre 1816 a 1821, Neukomm escreveu pelo menos 18 obras para banda. Em seu catálogo de obras existem cinco entradas:

142 bis. *Marche triomphale à grand orch: militaire*, Rio de Janeiro, 27 de Setembro de 1816, com versão a piano a quatro mãos;

151. *Hymne martial*, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1817;

¹²⁴ AZEVEDO, Luis Heitor Correa. Sigismund Neukomm, an Austrian Composer in the New World. *The Musical Quarterly*, v. 45, n. 4, 1959. p. 475.

¹²⁵ O caso ficou registrado em correspondência oficial que Oliveira Lima viu no Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros da França. LIMA, 1996, p. 695.

158. *Marche à grand orch:^{tre} milit^{re} pour la fête de S. A. R. Me. la Psse Roy^e*, Rio de Janeiro, 19 janeiro de 1818, com versão para piano a quatro mãos;

164. *Messe à grand orch:^{tre} militaire, précédé d'une Introduction en forme de marche p[ou]r tenor et basse*, Rio de Janeiro, 16 outubro de 1818

166. *13 Morceaux à grand orchestre militaire* (para o rei da Prússia), Rio de Janeiro, fevereiro de 1819¹²⁶.

Figura 3 - música a bordo do *Áustria* (1817) por Thomas Ender¹²⁷.



A *Marche triomphale à grand Orchestre militaire* foi a primeira obra do compositor austríaco escrita no Rio de Janeiro. Dela são conhecidas 3 fontes: uma partitura manuscrita, partes instrumentais impressas e uma versão para piano a quatro mãos igualmente impressa. O manuscrito da *Marcha Triunfal* pertence à Biblioteca do

¹²⁶ ANGERMÜLLER, Rudolph. *Sigismund Neukomm: Werkverz, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*. München, Salzburg: Katzbichler, 1977, p. 79-81.

¹²⁷ WAGNER; BANDEIRA, 2000.

Conservatório Real de Bruxelas, na Bélgica. Segundo as informações colhidas no *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) trata-se de um autógrafo em formato de partitura feito no Rio de Janeiro em 1817. As partes instrumentais e a versão para piano foram impressas por Pietro Mechetti em Viena. Ao que tudo indica, as partes foram extraídas do manuscrito da biblioteca belga pois, além da instrumentação idêntica, o frontispício é praticamente o mesmo:

Marche Triomphale / Composée / Par le Chavalier Sigismund Neukomm / Élève de Haydn (Manuscrito da Biblioteca do Conservatório Real de Música)¹²⁸

Marche Triomphale / à grand Orchestre / militaire / composée / par / Le Chavalier / Sig.ⁿ Neukomm (Impressão de Pietro Mechetti, Viena)¹²⁹

Embora não estejam datadas, as impressões da *Marcha Triunfal* foram feitas ainda em 1817, pois ambas as versões, para banda e piano a quatro mãos, já estavam anunciadas à venda no jornal vienense *Wiener Zeitung* de 13 de setembro de 1817¹³⁰. O Quadro 3 abaixo mostra a instrumentação adotada por Neukomm em sua obra. O Exemplo Musical 3 apresenta os primeiros compassos da partitura.

Quadro 3 - instrumental da *Marcha Triunfal* de Sigismund Neukomm, nome original e nomenclatura atualizada.

Partes de 1817	Nomenclatura Atualizada
Flauto piccolo 1.mo (all´ottava)	I - II Flautim
Flauto piccolo 2.mo (all´ottava)	
Clarinetto principale	Clarinete Solo

¹²⁸ Manuscrito autógrafo, 36 p, com inscrição ao fim da partitura: “Rio de Janeiro, 1817 [assinatura ilegível]”, cf. <<https://opac.rism.info/search?id=701002828&View=rism>> visitado em 10 de janeiro de 2021.

¹²⁹ Biblioteca do Congresso, *Performing Arts Reading Room*, cota M1247 N49 Op. 20 P, cf. <<https://lccn.loc.gov/unk84085089>. visitado em 10 de janeiro de 2021.

¹³⁰ WEINMANN, Alexander. *Verlagsverzeichnis Pietro Mechetti quondam Carlo*. Wien: Universal Edition, 1966, p. 17.

Clarineto 1.mo in B	Clarinete II - III
Clarineto 2.do in B	
Fagotto 1.mo	Fagotes I - II
Fagotto 2.do	
Trombone e Serpentone	Trombone e Serpente
Corno 1.mo in Es	Trompas I - II
Corno 2.do in Es	
Corno 1.mo in C	Trompas III - IV
Corno 2.do in C	
Tromba 1.mo in Es,	Trompete I-II
Tromba 2.do in Es	
Tromba 1.mo in B	Trompete III-IV
Tromba 2.do in B	
Tamburo Grande	Bumbo
Piatti	Pratos
Tamburo Ordinário	Caixa
Tímpano in B Es	Tímpano

Além das bandas militares dos regimentos portugueses, dos grupos que acompanhavam aristocratas europeus de passagem pelo Brasil, ainda existia, no Rio de Janeiro, os músicos escravos da Fazenda de Santa Cruz. Notícias sobre as atividades musicais na Fazenda remontam ao tempo em que ela era propriedade dos padres jesuítas. Em 1810, os registros da Fazenda indicam a presença de 50 músicos entre os quase 1.500 escravos que lá trabalhavam, números que se mantiveram nestes patamares durante boa parte do século XIX¹³¹.

¹³¹ SANTOS, Antonio Carlos dos. *Os Músicos Negros - Escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808 - 1832)*. 1998. Dissertação – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humans, Assis, 1998. p. 96-97.

Exemplo Musical 3 - primeiros compassos da *Marcha Triunfal* de Sigismund von Neukomm.

Allegro

1 - II Flautim

Clarinete Principal

1 - II Clarinete

1 - II Fagote

Trompa I-II

Trompa III-IV

Trompete I-II

Trompete III-IV

Trombone e Serpente

Triângulo

Caixa

Prato Bumbo

Tímpano

A existência destas capelas de música compostas por escravos é fato bastante antigo no Brasil, como já demonstrou Tinhorão¹³². Talvez por

¹³² TINHORÃO, 1975, p. 71-89.

preconceito ou desinformação muitas destas capelas são erroneamente classificadas como bandas. Além de instrumentistas de sopro e percussão, vários conjuntos deste tipo contavam com cantores e instrumentistas de corda, permitindo a eles se apresentarem em teatros, igrejas e nas ruas, com o instrumental adequado a cada um destes ambientes.

A Fazenda de Santa Cruz possuía uma destas capelas, como evidenciam as obras escritas e executadas por seus músicos de autoria do padre José Maurício Nunes Garcia¹³³, assim como os documentos transcritos por Santos¹³⁴ e Freitas¹³⁵. No início do século XIX, os músicos da Fazenda de Santa Cruz estavam aptos a formar uma banda de música, mas não foi possível determinar se eles integraram banda de alguma instituição militar ou participaram das em alguma das comemorações na corte. Também não foi possível elucidar se os músicos trazidos da Europa por dom João para atuar nos conjuntos coro-instrumentais da Capela Real e da Real Câmara, atuaram ou influenciaram as bandas militares existentes no Rio de Janeiro.

ORDEM NA FESTA: A MÚSICA E AS BANDAS MILITARES NAS RUAS DA CORTE ENTRE 1808 A 1818

Em 08 de março de 1808 dom João foi recebido no Rio de Janeiro com vivas, repiques de sinos “e os sons dos tambores e dos instrumentos músicos”¹³⁶. A rainha dona Maria, que alcançara a cidade antes do príncipe regente, aguardou o desembarque do filho

¹³³ As seguintes obras de José Maurício foram compostas para música da Fazenda: Moteto Precursor Domini, de 1810; Motetos para os Santos Mártires, de 1812; Bendito e louvado seja, 1815; Moteto para as Virgens, 1818. Cf. SANTOS, 1998.

¹³⁴ Ibidem, p. 93-94.

¹³⁵ FREITAS, Benedito. *Santa Cruz, Fazenda Jesuítica, Real e Imperial*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1987, p. 146-153.

¹³⁶ SANTOS, 1981, v. 1, p. 177.

e a 10 de março de 1808 também foi recebida com uma grande festa abrilhantada pelas “*músicas dos regimentos que depois se retiraram aos seus quartéis*”¹³⁷. Como veremos, havia bandas de música no Rio de Janeiro, e não eram apenas bandas marciais.

As bandas militares não tocaram apenas nas primeiras horas de recepção à corte. Durante as nove noites de iluminação pública e festiva, as chamadas luminárias, houve música nos coretos armados junto à porta do Palácio Real. Segundo o padre Perereca, músicos não cessaram de cantar e suas “*melodiosas vozes eram acompanhadas da harmonia dos instrumentos*”¹³⁸, a festa providenciada pela Câmara do Rio de Janeiro foi bastante concorrida pela “*infinita gente, atraídos uns do brilhantismo da iluminação da câmara, outros da música*”¹³⁹. Cantores não foram mencionados pelo autor da já mencionada “*Relação das festas que se fizerão no Rio de Janeiro, quando o Príncipe Regente N. S. e toda a sua real família chegarão*”. Segundo ele havia “*coretos de música*” nas extremidades da fachada do palácio e as “*músicas dos regimentos estavam dispostas ao redor [...] tocando harmoniosas sinfonias*”¹⁴⁰. O local fora bastante concorrido nos nove dias das luminárias:

O povo era tanto nestes nove dias de luminárias, que cercavam o Palácio em grande multidão. O nosso Príncipe estava continuamente à janela a ver o seu povo, e a satisfazê-lo com sua amável presença. As noites de luar, que então era o mais belo, convidavam a todos a passá-las no largo do largo Palácio: uns iam assentar-se à borda do cais, a contemplar o prateado dos mares, outros se entretinham a ouvir a música; estes a gozar da iluminação, aqueles em ver o seu príncipe único alvo dos votos de seus corações muito deste modo se passaram aqueles dias tão gostosos como agradáveis¹⁴¹.

¹³⁷ Relação das festas que se fizerão no Rio de Janeiro, quando o Príncipe Regente N. S. e toda a sua real família chegarão [...], 1810, p. 11.

¹³⁸ SANTOS, 1981, v. 1, p. 179.

¹³⁹ Ibidem, v. 1, p. 184.

¹⁴⁰ Relação das festas que se fizerão no Rio de Janeiro, quando o Príncipe Regente N. S. e toda a sua real família chegarão [...], 1810, p. 10.

¹⁴¹ Ibidem Destaque meu.

Após a chegada da corte, as bandas de música dos regimentos de linha passaram a ser frequentemente solicitadas a comparecer às festas da família real. Uma fonte que permite identificar a atuação destes conjuntos é o *Livro de Ordens do Dia da Guarda Real da Polícia da Corte*¹⁴². Criada pelo decreto de 13 de maio de 1809, a Guarda Real era uma instituição de caráter eminentemente policial e subordinada à Intendência Geral da Polícia. Esta era, por sua vez, responsável pela realização de obras públicas – como calçamento, iluminação, etc. – além da segurança, ordem pública e investigação de crimes. Por essas competências contava, em certas circunstâncias, com o auxílio das tropas dos regimentos de linha da cidade¹⁴³. Em certas comemorações, coube à Intendência construir os elementos de arquitetura efêmera – arcos, castelos, etc. – e policiar a cidade. Essa dupla relação entre celebrar e vigiar é o que explica as inúmeras convocações aos corpos do exército e das milícias para estarem presentes nas comemorações oficiais registradas no *Livro de Ordens do Dia da Guarda Real*.

A primeira ordem do dia registrada é de 3 de setembro de 1809, a primeira menção a uma banda militar é de 05 de outubro de 1809. Neste dia algumas bandas foram convocadas ao Palácio Real para comemorar o aniversário de dona Mariana:

Amanhã às 6 horas da tarde, estarão no Real Passo a música do Regimento que estiver de Guarda e da Artilharia, as quais deverão tocar até o toque de recolher, e retornarão aos seus Quartéis, e depois de amanhã sábado, 7 do corrente, fica dispensada a Parada na [praça] de São Francisco de Paula. A Guarda do Paço nesse dia irá de Barretina e [Calças] de Gala, e a Música do Regimento que estiver de serviço e a do 1º Regimento de Linha, se acharão no mesmo Real Passo às 10 horas precisas da manhã para tocarem até as mandarem retirar, tudo isso em obséquio de S. A. Sereníssima a Senhora Infanta D. Mariana.¹⁴⁴

¹⁴² O *Livro de Ordens do Dia da Guarda Real da Polícia da Corte* (ODPC), documento manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, Fundo Polícia da Corte, cód. 749.

¹⁴³ SOUZA, 1999, p. 48-51. e HOLLOWAY, Thomas H. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência*. Rio de Janeiro: FGV, 1997

¹⁴⁴ ODPC, Cód. 749, f.02 e 02v.

Dona Mariana, ou Maria Ana (1736-1813), era irmã da rainha dona Maria e tia de dom João. Seu aniversário foi o primeiro de uma longa série de comemorações realizadas entre 1809 e 1811 que ficaram registradas no *Livro de Ordens do Dia*. O envio das bandas de música dos regimentos de linha era uma providência constantemente registrada nas ordens expedidas para estas comemorações. Nos 16 anos abrangidos *Livro*, existem 23 ordens com alusões às bandas dos regimentos fluminenses, 18 destas consistem em instruções para que bandas militares comparecessem às festas reais, como mostra o Quadro 4 abaixo.

Embora os registros do *Livro de Ordens do Dia* sejam importantes, outras fontes ainda precisam ser localizadas e pesquisadas. Com efeito, a ordem de 14 de dezembro de 1809, referente à comemoração do aniversário da rainha dona Maria manda que a tropa de linha e a Divisão Militar da Guarda da Polícia deveriam repetir o que havia sido executado em 13 de maio do mesmo ano, por ocasião do aniversário de dom João, portanto antes da abertura do *Livro*. A tropa teria de...

... pegar em Armas e marcharem na forma da ordem de 13 de maio do corrente ano por ser dia dos anos de Sua Majestade Fidelíssima, pelo que os Senhores Chefes, e Comandantes dos mesmos corpos, terão todo o cuidado para que a tropa apareça no maior asseio, e luzimento com Barretinas como sempre se tem praticado, em semelhantes ocasiões [...] No dia 17 fará o serviço o 1º Regimento de Infantaria de Milícias, o qual levará a sua Música.¹⁴⁵

Não é sem motivo que o ano de 1810 contém o maior número de registros da atuação de bandas militares no *Livro de Ordens do Dia*. Este ano foi marcado pela primeira grande festa da monarquia portuguesa no Brasil: o casamento entre a princesa Maria Teresa, filha de dom João, com o príncipe espanhol dom Pedro Carlos de Bourbon. As bandas militares atuaram em vários momentos do casa-

¹⁴⁵ ODPC, Cód. 749, f.02v e 03, doc. 8

mento, com eventos durante vários meses e que giraram em torno de duas datas: noivado e casamento.

Quadro 4 - instruções para a presença de bandas militares no Livro de Ordens do Dia da Guarda da Polícia do Rio de Janeiro.

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

O noivado foi celebrado em 13 de maio de 1810, dia do aniversário de dom João. Às vésperas da festa, o bando do Senado da Câmara percorreu as ruas da cidade lendo o edital da festa. O bando contava com “duas numerosas bandas dos regimentos de linha, e milicianos” precedendo e seguindo a cavalgada¹⁴⁶. No dia do noivado, às duas horas da tarde, o terreiro do Paço já estava cheio. Estavam presentes o corpo diplomático, a corte, as pessoas de maior graduação de todas as ordens do Estado e “os regimentos, que de novo se puseram debaixo d’armas, tocando os músicos agradáveis marchas”¹⁴⁷.

¹⁴⁶ SANTOS, 1981, v. 1, p. 251.

¹⁴⁷ Ibidem, v. 1, p. 253.

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

... uma Banda de Musica, que supria as Charamelas, Atabaleiros, e Timbaleiros da Casa Real. - Uma escolta da Guarda Real. - Os Porteiros da Cana, indo 6 deles com as maçãs de prata - Os Reis de Armas, Passavantes, Arautos. - Toda a Corte, que não é chamada por Aviso da Secretaria do Estado. - Moços da Camera. Os Oficiais Menores da Casa Real. - Porteiro da Câmara de S. A. R., e Corregedor do Crime da Corte e Casa. - Seguiam os Grandes do Reino que foram chamados por Aviso, e que S. A. mandou cobrir, segundo o Costume; o Corpo Diplomático, e as Pessoas Reais com seus Camaristas, e Viadores; - Logo imediatamente Camareiras Mores, Damas Guarda Real, e Bandas de Musica tocando por fora da Teya¹⁴⁸.

O redator da *Gazeta do Rio de Janeiro*, frei Tibúrcio José da Rocha, tinha motivos para notar a falta dos chameleiros, timbaleiros e atabales. Neste caso, o termo chameleiros refere-se aos trompetistas da corte, músicos da Charamela Real, instituição que desde o início do século XIV comparecia às grandes cerimônias da casa real portuguesa. Contudo, os chameleiros foram substituídos pelas bandas dos regimentos de linha do Rio de Janeiro, cujas ordens para participar da cerimônia foram dadas a 11 de maio. As bandas participaram do cortejo do dia 13 e em várias outras oportunidades nos três dias de festa que se seguiram.

Na primeira das três noites de luminárias em comemoração ao noivado foi encenada a ópera *Triunfo da América* de Marcos Portugal, escrita e produzida para a ocasião. Nas duas noites seguintes, houve serenatas no Palácio Real. Tais divertimentos tiveram na plateia dom João, a família real, a fidalguia e todos os membros do corpo diplomático¹⁴⁹.

¹⁴⁸ *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 40, 19 de maio de 1810, p. 4, grifo meu.

¹⁴⁹ SANTOS, 1981, v. 1, p. 255-257.

Enquanto os convidados reais, dentro do palácio, se entretinham com ópera e música de câmara, do lado de fora, o *“imenso povo que vagava pelo Terreiro do Paço gozando das iluminações colocadas da terra, e do mar”* também assistia aos *“coros de música instrumental, que alternadamente tocavam agradáveis sinfonias”*¹⁵⁰. Entre os tais “coros” estavam as bandas dos regimentos de linha da corte, cujas ordens, dadas a 11 de maio de 1810, mandavam...

... no dia 13 do corrente mês, pela ocasião do Faustíssimo dia de anos de Sua Alteza Real o Príncipe Nosso Senhor, e do Plausível Casamento de Sua Alteza Real a Sereníssima Princesa Dona Maria Thereza, com Sua Alteza Real o Sereníssimo Senhor Infante Almirante General, Dom Pedro Carlos de Bourbon, devem todos os Regimentos de Infantaria de Linha desta Corte, e Cavalaria, e Corpo da Divisão Militar da Guarda Real da Polícia, estar prontos, e postados no Largo de São Francisco de Paula, às 11 horas da manhã [...] a noite do dia 12, virão todas as músicas tocarão no Paço onde receberão as precisas ordens do Senhor Coronel Francisco Manuel da Silva e Mello. No dia 13 pelas 3 horas da tarde se apresentarão todas as Músicas ao mesmo Senhor Coronel, executarão as ordens que dele receberem. Nas noites de 14, 15 e 16 todas as referidas Músicas irão ao Paço, e ali executarão as ordens do dito Senhor Coronel. [...]. Veríssimo Antonio Cardozo – Ajudante de ordens¹⁵¹.

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

¹⁵⁰ Ibidem, v. 1, p. 255.

¹⁵¹ ODP, Cód. 749, doc. 21, f. 07r, 07v e 08.

capaz da mínima desordem". Segundo o padre, tal providência não foi sido executada com "toda exatidão"¹⁵².

Depois de celebrado o noivado, outro bando do Senado da Câmara percorreu as ruas do Rio de Janeiro, desta vez por ordem de Paulo Fernandes Viana, o intendente da Polícia. Composto de "*mascarados burlescos a cavalo*", o bando anunciava que seria permitido "*a qualquer vestir-se máscara, formar danças, apresentar-se no curro, e discorrer pelas ruas públicas*" não só nos dias das festas reais, mas em todos os domingos e dias santos depois destas¹⁵³. O padre Perereca não inclui em seu relato que a banda de música do regimento de linha no. 3 acompanhou o bando, e que a mesma recebera ordens para se apresentar ao intendente:

Quartel General 19 de julho de 1810 ¶ O Senhor General ordena, que domingo 22 do corrente às 7 horas da manhã se ache toda a Música do 3º Regimento de Linha à porta do Ilustríssimo Intendente Geral da Polícia, para tocar no Bando que deve sair para as festas Reais, à mesma hora toda a Cavalaria da Guarda Real da Polícia se deve achar no maior asseio para acompanhar o dito Bando, evitando qualquer desordem que se possa surgir do grande concurso do Povo, e recomenda ao Senhor Comandante toda a moderação e prudência que se faz tão necessária em tais circunstâncias. [...] Veríssimo Antonio Cardozo - Ajudante das Ordens.¹⁵⁴

Da festa de casamento, realizado em 12 de outubro, dia do aniversário de dom Pedro, o padre Perereca descreveu os acontecimentos no Campo de Santana. Ali, o intendente preparou para a família real e seus convidados camarotes com vistas para a praça, onde ocorreram cavalhadas, corridas de touros, desfiles de carros alegóricos e danças promovidos pelas corporações de ofícios fluminenses. Com sua linguagem rebuscada e bajulatória, o padre

¹⁵² SANTOS, 1981, v. 1, p. 256-257.

¹⁵³ Ibidem, v. 1, p. 263-264.

¹⁵⁴ ODPC, Cód. 749, doc. 35, f. 13v

menciona várias vezes a presença de conjuntos musicais, algumas vezes dando a entender que havia um grupo de músicos separado dos desfiles. O *Livro de Ordens do Dia* não deixa dúvidas a este respeito:

Quartel General 11 de outubro de 1810 ¶ [...] Ordena mais o Senhor General, que todas as Músicas dos Regimentos de Linha se devem achar hoje às Ave Marias e amanhã às 10 horas da manhã no Real Paço, para tocarem na forma [] no maior asseio e luzimento, e [nisto] se praticará [em] todos os Aniversários da Sua Alteza Real o Príncipe Regente Nosso Senhor e mais Família Real. [...] Verissimo Antonio Cardozo - Ajudante das ordens.¹⁵⁵

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

Quartel General 10 de novembro de 1810 ¶ De ordem do Senhor Marechal do Exército desta Corte, e Capitania, [...] Devendo dar-se princípio as Festas Reais nas Tardes do dia 12, e continuando até 17 inclusive e noite [f.18r] de 21 do mesmo mês, na Praça que se erigiu no Campo dito de Santana. Ordena O Senhor General o seguinte: 1.º Que as músicas dos regimentos 2.º e 3.º às 2 horas precisas, depois do meio dia, no dia 21, às 6 horas da tarde se achem ali tomando os seus respectivos lugares, nos [quinteiros?] que lhes estão determinados, para tocarem quando se lhes ordenar. 2.º Que os 6 clarins enviados fiquem dispensados de todo o serviço nas tardes de 13, 15 e 17 para acompanharem as cavalhadas, indo eles montados nos seus respectivos cavalos por terem já as fardas prontas, pela medida dos seus Corpos. [...] Verissimo Antonio Cardozo - Ajudante das ordens¹⁵⁶.

Entre o casamento de Maria Teresa e a chegada da princesa Leopoldina em 1817, houve inúmeras ocasiões nas quais os súditos brasileiros e portugueses foram chamados a demonstrar publicamen-

¹⁵⁵ ODPC, Cód. 749, doc. sn., f. 16v e 17

¹⁵⁶ ODPC, Cód. 749, doc. sn., f. 17v e 18r.

te sua fidelidade à coroa: os membros da família real continuaram a completar anos, outros faleceram, festas e luminárias foram realizadas pelo fim da invasão francesa, pela elevação do Brasil a Reino Unido, além de inúmeras procissões que contavam com a presença de músicos dos regimentos fluminenses. Mas, como muitos outros autores já notaram, os anos de 1817 e 1818 foram os mais faustos e pomposos em todo o período da permanência da corte portuguesa nos trópicos. Elevado à condição de Reino Unido, o Rio de Janeiro testemunhou as duas mais importantes cerimônias da casa de Bragança desde sua chegada ao Brasil: o casamento do príncipe dom Pedro com a arquiduquesa austríaca Carolina Leopoldina Josefa, em novembro de 1817, e a coroação e aclamação de dom João VI, em maio de 1818.

O matrimônio de dom Pedro era um assunto de Estado. O sucesso das negociações para o matrimônio entre o herdeiro da coroa portuguesa e arquiduquesa austríaca foi descrito por Oliveira Lima como uma das mais importantes vitórias diplomáticas do governo de dom João VI. O objetivo da união era conquistar o suporte da Áustria, contrabalançando o apoio da Rússia dado à Espanha em um momento difícil na relação entre as cortes de Madri e do Rio de Janeiro¹⁵⁷.

Com os acordos pré-nupciais já firmados, o marques de Marialva foi à Áustria na condição de procurador do príncipe para contratar o noivado e o casamento. Os gastos da embaixada portuguesa em Viena foram astronômicos, incluindo a distribuição de joias e até barras de ouro, em uma clara intenção de impressionar positivamente a corte austríaca¹⁵⁸. Na véspera da partida princesa Leopoldina ao Brasil, Marialva deu uma festa para a família imperial austríaca com mais de dois mil convidados; duas bandas de música animaram o baile¹⁵⁹.

¹⁵⁷ LIMA, 1996, p. 541.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 543.

¹⁵⁹ WAGNER; BANDEIRA, 2000, p. 38.

A fragata *Dom João VI*, que trouxe Leopoldina, chegou ao Rio de Janeiro em 5 de novembro de 1817. O navio ancorou na ponta da Ilha das Cobras, a família real subiu a bordo, e permaneceu ali até as nove horas da noite. No dia seguinte realizou-se a grande entrada da princesa no Rio de Janeiro. No mar, entre a fragata e o trapiche montado no Arsenal da Marinha, Leopoldina vinha “*conduzida ao som da música*”¹⁶⁰; atrás da galeota que a transportava, outra embarcação levava “*uma banda de música militar encarregada de tocar durante o desembarque*”¹⁶¹. Em terra, uma banda estava a postos para tocar quando Leopoldina tocasse o solo brasileiro: era a banda do 3º regimento de milícias, lá postada por ordem do comandante das Armas:

Ordem do dia Quartel General em 5 de Novembro de 1817 ¶
[...] A [Divisão] Portuguesa Auxiliadora dará uma Guarda Composta de um Capitão ... 1 Alferes, 1 [Porta] Bandeira, 3 Oficiais Inferiores, 4 Cabos, 80 soldados, 2 Tam[bores] e com uma Banda de Música que será a do Regimento de Milícias N.3.º [A G]uarda se postará às 8 horas e meia da manhã no Arsenal Real da Marin[ha] [...] Logo que a Galeota Real abordar ao cais, a Guarda apresentará as [armas] e assim se conservará por todo o tempo do desembarque, até que tenham saído []ente os Coches e forem as pessoas Reais, e em todo este tempo a Música n[]ra de tocar, logo porem que os coches tiverem passado, Armas ao o[] e nesta posição esperara que passe toda a mais comitiva e descasando [] sobre as Armas se conservarão até receber ordem para se retirar¹⁶².

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

¹⁶⁰ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. 6. ed. São Paulo, Brasília: Martins Fontes, INL, 1975, v. 2, p. 55.

¹⁶¹ Ibidem, v. 2, p. 255..

¹⁶² ODP, Cód. 749, doc. sn., f. 85v e 86r 18r.

Terminado os cumprimentos entre Leopoldina e a família real no Arsenal da Marinha, um longo cortejo de 93 carruagens seguiu em direção à Capela Real. Segundo a descrição publicada na *Gazeta do Rio de Janeiro* uma partida de cavalaria rompia a marcha, seguiam os moços da estribeira, azeméis e, depois destes, “a música das Reais Cavalariças a cavalo”¹⁶³. Não se tratava da banda dirigida por Neuparth, contratada algumas semanas após o desembarque. O grupo em questão era um conjunto de trompetes e tímpanos, os instrumentos que foram substituídos por uma banda de música na cerimônia de Maria Teresa em 1810. A “música das Reais Cavalariças” foi chamada, pelo padre Perereca, de “*timbaleiros, timbales e outros instrumentos músicos*”¹⁶⁴ e foi retratada por Taunay (Figura 6).

Figura 4 - o festivo desembarque da princesa Leopoldina no dia 06 de novembro de 1817, por F. Fröhbeck¹⁶⁵.



¹⁶³ *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 90, 8 de novembro de 1817, p. 2.

¹⁶⁴ SANTOS, 1981, v. 2, p. 133.

¹⁶⁵ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo, Rio de Janeiro: Metalivros, Odebrecht, 1994, v. 2, p. 103.

Não foi possível saber se os músicos e os instrumentos das Reais Cavalariças vieram de Portugal ou se foram arranjados no Brasil. Um relato indica que seu desempenho não fez sucesso entre todos os presentes. Um espectador em particular comparou-os pejorativamente aos músicos de São Jorge, retratados por Debret (Figura 7):

Ver 93 Carruagens, e não vêr huma pessoa que pertencesse ao Corpo Diplomático, ou he injúria que se lhe fez, em os não convidar; ou elles nos injuriarão não vindo. Hum vi eu de chapeo branco entertido em admirar a Riquessa, e brilhantismo dos timbaleiros, os quaes julgo que por serem a primeira vez montados em soberbos cavallo se esquecerão da música; pois em desafinação excedião aos Pretos de S. Jorge¹⁶⁶.

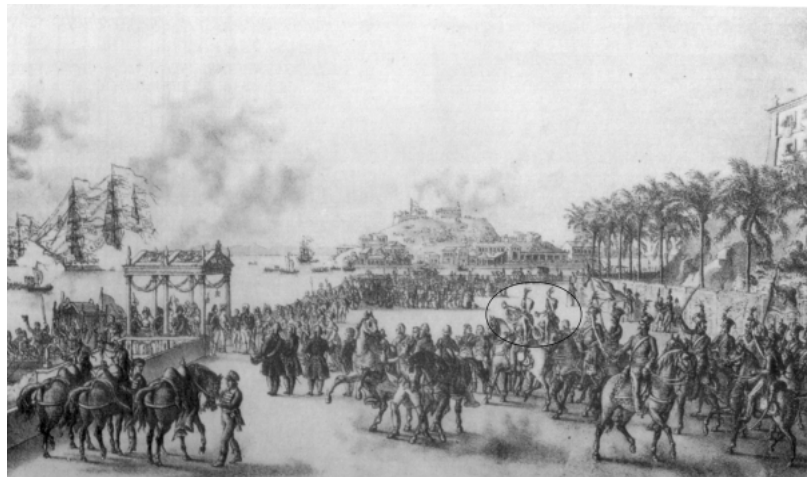
Figura 5 - o desembarque da princesa no Rio de Janeiro, por F. Frühbeck¹⁶⁷.



¹⁶⁶ *Narração Histórica da Entrada Pública da Sereníssima Princesa Real na Corte do Rio de Janeiro no dia 6 de novembro de 1817*, autor anônimo, ANRJ, Códice 807. Parcialmente transcrito em MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: interpretação do Brasil Joanino 1997*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, São Paulo, 1997. p. 53.

¹⁶⁷ SMITH, Robert Chester; FERREZ, Gilberto. *Franz Frühbeck's Brazilian journey; a study of some paintings and drawings made in the years 1817 and 1818 and now in the possession of the Hispanic Society of America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1960.

Figura 6 - desembarque da princesa Leopoldina no Arsenal Real da Marinha, por T. M. H. Taunay, em destaque os trompetistas¹⁶⁸.



Ao sair do Arsenal, o cortejo da princesa Leopoldina seguiu pela Rua Direita até a Capela Real, que exibia, segundo o padre Perereca, “*um brilhante espetáculo*” dado pelos ornamentos das casas, as senhoras às janelas, os arcos, o imenso povo e “*as músicas dos regimentos*”¹⁶⁹. Segundo Debret, as bandas estavam postadas junto aos três arcos de triunfo feitos para a ocasião e nos quais “*havia construído anfiteatros para os músicos*”¹⁷⁰. Johann Pohl, um dos naturalistas que vieram. Na comitiva austríaca que veio com a arquiduquesa Leopoldina, mencionou que “*em toda a parte soava o hino nacional português*”¹⁷¹.

Segundo a *Gazeta do Rio de Janeiro*, a família real chegou à Capela Real às duas e meia da tarde, onde foi celebrada uma missa em ação de graças. A música de Marcos Portugal foi executada pelos músicos da Real Câmara e Capela. Terminada a cerimônia, a família

¹⁶⁸ SOUZA, 1999.

¹⁶⁹ SANTOS, 1981, v. 2, p. 134.

¹⁷⁰ DEBRET, 1975, v. 2, p. 55.

¹⁷¹ POHL, 1976, p. 31.

real dirigiu-se ao Paço onde, das janelas, as “*Reais Pessoas*” assistiram a uma grande parada das tropas de infantaria, cavalaria e artilharia, comandadas pelo tenente-general e governador das Armas da corte. Os vivas, as descargas e salvas da tropa na praça eram respondidas pela fortaleza da Ilha das Cobras e embarcações na baía¹⁷².

Debret conta que, após a missa na Capela Real, seguiu-se um banquete. Depois da refeição os noivos novamente se apresentaram “*ao balcão entre os vivas do povo desejoso de ver a jovem esposa; em seguida, todas as tropas reunidas no Largo do Palácio desfilaram em ordem com suas bandas, em continência à nova princesa real brasileira*”¹⁷³. Ao final da noite, a família real dirigiu-se ao Arsenal da Marinha, de onde seguiria para a Quinta da Boa Vista. O percurso do Palácio ao Arsenal foi realizado em carruagens, “*rompia a marcha a Música e timbaleiros*”¹⁷⁴.

Em fevereiro de 1818 ocorreu a última cerimônia que será analisada nesta dissertação: a coroação e aclamação de dom João VI. À diferença da entrada de Leopoldina, a coroação não deixou registros de um grande cortejo na rua, ou os cronistas que tive acesso não se preocuparam em fixar esta parte da celebração. Por outro lado, as descrições das festas de recepção à Leopoldina concentraram-se nos acontecimentos festivos ocorridos após sua entrada, quase sem menção aos acontecimentos nos dias que se seguiram.

O anúncio da coroação e aclamação contou com duas bandas militares. Segundo o registro do padre Perereca, abria o bando uma escolta da Guarda Real seguidos por vários criados da Casa Real e uma “*numerosa banda de música dos regimentos de guarnição da corte, e milicianos, em grande uniforme, ornadas as barretinas de flores, e montados em cavalos das Reais Cavalariças*”. Depois iam os oficiais de justiça, almotacés, o Senado da Câmara, “*outra banda de*

¹⁷² *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 90, 8 de novembro de 1817, p.3.

¹⁷³ DEBRET, 1975, v. 2, p. 55.

¹⁷⁴ SANTOS, 1981, v. 2, p. 137.

música” fechando a cavalgada, e, por último uma companhia da real cavalaria. Esta comitiva dirigiu-se à Quinta da Boa Vista, onde “*se leu pela primeira vez o bando, e depois de alegres vivas alternados com o hino nacional, e seguidos de muito fogo de ar, que se soltou*”. De lá, o bando seguiu para o Palácio de São Cristóvão, onde a rainha e suas filhas aguardavam para uma nova leitura do edital, seguidas das mesmas “*demonstrações de regozijo*”¹⁷⁵.

Na frente do Palácio foi construído um edifício especialmente destinado à festa (Figura 9). Ao centro projetava-se um pavilhão quadrangular que, na parte superior, possuía uma varanda e, na parte interna inferior, um vestíbulo e uma escada. À frente e por fora “*na base do pavilhão, [...] havia um recinto semicircular cercado com uma balaustrada, dentro da qual se achavam música, e timbaleiros da Casa Real, vestidos com fardas de veludo encarnado com galões de ouro pelas costuras nas mesmas*”. Logo após a entrada do rei na varanda “*tangeram os menestréis charamelas, trombetas e atabales*”¹⁷⁶. Após os juramentos, o alferes-mor desfaldou o estandarte real dizendo em voz alta:

Real, Real, Real, pelo muito alto, e muito poderoso senhor rei D. João VI, nosso senhor, o que repetiram os reis de armas e as pessoas presentes na galeria, e constitui sinal para as bandas reunidas nos largos executarem os hinos. Depois dessa primeira proclamação interna, o porta-estandarte desceu do estrado, após saudar o rei, e foi conduzido ao balcão central da galeria [...] repetiram eles ao povo a mesma proclamação, a que todos os presentes responderam com demonstrações de alegria e vivas que se confundiram com a música das bandas, os sinos, os estrondos das girândolas e as salvas de artilharia dos fortes da marinha. ¶ Depois dessa proclamação, o rei de armas, novamente no interior do palácio, notificou a partida do rei; o cortejo se formou e a marcha se iniciou ao som da música das bandas reunidas na praça¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Ibidem, v. 2, p. 152-153.

¹⁷⁶ Ibidem, v. 2, p. 157-158.

¹⁷⁷ Ibidem, v. 2, p. 157-158.

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

... no vão inferior dos Castelos se formavam quartos muito decentes, onde se serviu gratuitamente, e com profusão ao povo os refrescos, que qualquer apetecia, e no alto dos mesmos castelos se colocou em cada um deles um coro de música militar, que tocava de espaço em espaço muito agradáveis sinfonias¹⁷⁸.

Debret chamou os coretos de fortins, mencionando ainda a existência de canhões de pequenino calibre, alguns de madeira. A plataforma dos fortins servia de *“coreto para uma banda militar e o corpo do edifício fazia as vezes de café, com a entrada para a parte interna do jardim e com distribuição gratuita de refrescos durante as horas de iluminação”*¹⁷⁹. Na Gazeta do Rio de Janeiro, os coretos foram chamados de *“quatro elegantes torres [...] em cada uma das quais um coro de Música instrumental tocava escolhidas sinfonias”*¹⁸⁰.

Também houve música à frente da casa do intendente Paulo Fernandes Viana. Segundo o padre Perereca, além da iluminação, com inscrições e adornos em homenagem ao rei e à ocasião, apresentou-se um *“coro de música vocal e instrumental, que por agradáveis intervalos de entretinham os espectadores cantando o hino nacional, e outros agradáveis motetes”*. Debret afirma que o intendente, um dedicado cortesão, *“organizara orquestras”*¹⁸¹. Bernardo de Avelino Souza, outro cronista contemporâneo, ofereceu a seguinte descrição do que se passou à frente da casa do intendente:

¹⁷⁸ Ibidem, v. 2, p. 178.

¹⁷⁹ DEBRET, 1975, v. 2, p. 63.

¹⁸⁰ *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 4, 6 de fevereiro de 1818, p. 2.

¹⁸¹ DEBRET, 1975, v. 2, p. 65. Ressalte-se que, em francês, o termo *orquestre* também poderia significar banda, e *orquestre militaire* banda militar. Como exemplo veja-se a lista de obras para banda que Sigismund von Neukomm compôs no Brasil.

Realçava esta Iluminação a música instrumental, e de vozes, em que a espaços soavam os hinos *Patriótico*, e *Real*, sendo este último distribuído e impresso a todas as pessoas, que desfrutavam deste espetáculo encantador¹⁸².

No Largo do Rocio, também houve iluminação com música, providenciada pelo coronel Fernando José de Almeida. Na noite em que dom João visitou a construção “*um coro de músicos tocava o hino nacional*”¹⁸³.

Posteriormente, festas como estas passaram a ser comemoradas como datas a lembrar, criando um calendário oficial, com protocolo definido em lei. Para atualizar este calendário aos novos tempos do Império pós-independência, João Vieira de Carvalho, ministro da Guerra de dom Pedro I, emitiu o aviso n. 58 em 07 de março de 1825 definindo o protocolo das celebrações das datas nacionais, mostradas no Quadro 5. À exceção de Abertura da Assembleia, em 03 de maio, todas as outras ocasiões estavam de alguma forma ligadas ou ao imperador ou à família real, e nestas as bandas militares eram convocadas a se apresentar. Mesmo na Abertura da Assembleia, a presença do imperador era solenizada com música por um grupo de trompetes que o acompanhava no cortejo que se dirigia ao Senado da Câmara (Figura 10). Aliás, algumas das saídas do imperador pelas ruas era acompanhado por um destacamento de cavalaria, que contava com um tenente, um alferes, dois cadetes e 24 praças, entre os quais um clarim que tocava continuamente uma marcha militar¹⁸⁴.

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

¹⁸² SOUZA, Bernardo Avellino Ferreira e. *Relação dos festejos que á feliz aclamação do muito alto muito poderoso e fidelíssimo Senhor D. João VI*. Rio de Janeiro: Typographia Real, 1818, p. 12.

¹⁸³ SANTOS, 1981, v. 2, p. 176.

¹⁸⁴ SCHWARCZ, 1998, p. 219.

ao povo na praça foi iniciado com a execução de hinos pelas bandas militares. Após a música o rei apareceria ao povo.

A cerimônia de entrada de Leopoldina chama a atenção pela forma como a música executada pelas bandas militares a cercou durante todo o trajeto. Da saída do navio ao desembarque no trapiche do Arsenal, no cais do Arsenal, à frente do cortejo e ao lado dos arcos na rua Direita, a música foi colocada como se fosse a representação sonora da alegria da cidade, que recebia a futura rainha do império luso-brasileiro.

Quadro 5 - dias de gala e cerimonial prescrito segundo o aviso de 07 de março de 1825.

	Cerimonial	Evento e Data
Grande Gala	Bandeiras nas fortalezas, três salvas de 21 tiros nas fortalezas, todas as músicas no Paço e beija-mão	Juramento à Constituição, 25 de março Abertura da Assembleia (sem música e beija-mão), 3 de maio Proclamação da Independência, 7 de setembro
Segunda Gala	Bandeiras nas fortalezas, uma salva de 21 tiros na Ilha das Cobras, músicas de três batalhões para o Paço	Nascimento da princesa dona Paula, 17 de fevereiro Aniversário da princesa dona Francisca, 2 de agosto Onomástico de dona Francisca, 4 de outubro

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

a necessidade de difundir e fazer circular o “brasão sonoro” português. Aliás, tal hino foi uma das poucas obras portuguesas para banda, se não a única, do início do século XIX que teve tal sorte.

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

Figura 7 - estátua de São Jorge e seu cortejo precedendo a procissão do Corpo de Deus, por J. B. Debret¹⁸⁵.

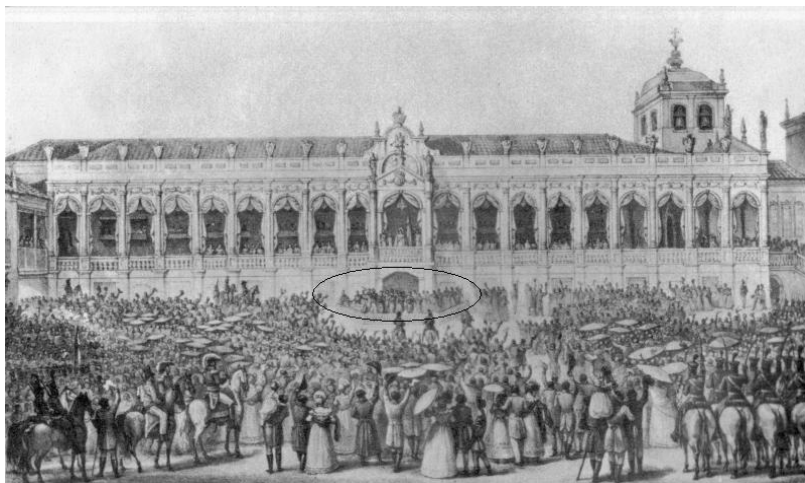


¹⁸⁵ DEBRET, 1975, v. 2, prancha 24.

Figura 8 - bando que anunciou a coroação de dom Pedro I, por J. B. Debret¹⁸⁶.



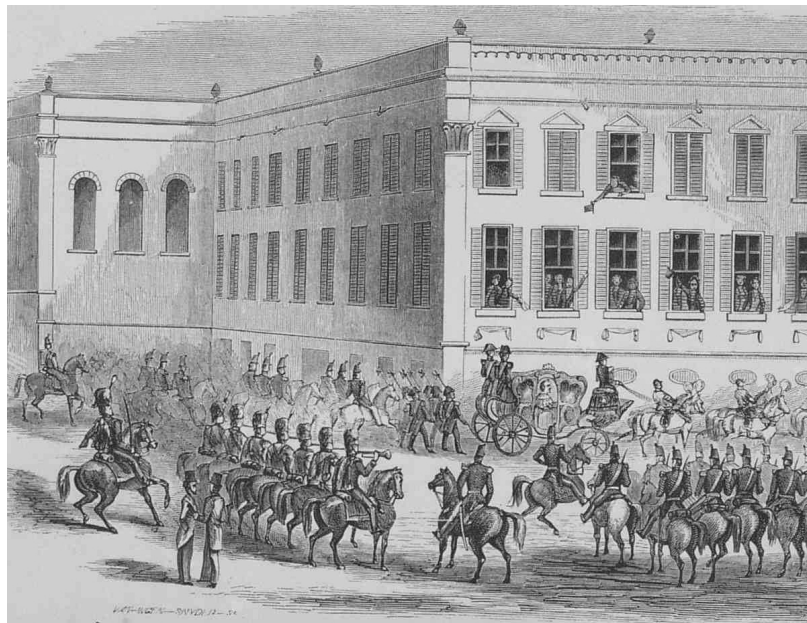
Figura 9 - cerimônia de aclamação de dom João VI, por J. B. Debret¹⁸⁷.



¹⁸⁶ Ibidem, v. 2, prancha 14.

¹⁸⁷ Ibidem, v. 2, prancha 38.

Figura 10 - trompetistas anunciando dom Pedro II na Abertura da Assembleia¹⁸⁸.



ECOS DE ORDEM: BANDAS E FESTA NAS PROVÍNCIAS

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

Em 13 de maio de 1803 as bandas da milícia e da primeira linha da cidade da Paraíba (atual João Pessoa) participaram da celebração do aniversário de dom João, ainda príncipe regente. Tratava-se

¹⁸⁸ KIDDER, Daniel Parish; FLETCHER, James Cooley. *Brazil and the Brazilians*. Philadelphia: Childs & Peterson, 1857.

possivelmente das mesmas unidades cuja formação, para o ano de 1809, foi descrita por Pereira da Costa, já apontadas no capítulo 1. Para esta celebração construiu-se uma nova praça (atual praça Presidente João Pessoa) defronte à residência do governador da capitania e comandante Luiz da Motta Féo. Na manhã do dia 13 hasteou-se nesta praça o estandarte real, cerimônia que foi acompanhada por um destacamento da tropa paga: um tenente, alguns soldados e três peças do parque de artilharia para, oportunamente, darem as salvas costumeiras. O restante dos soldados foi liberado do serviço “*a fim de se achar na parada em maior número, e por consequência mais brilhante*”. A guarda da praça foi entregue ao regimento de milicianos dos brancos que apareceu com “*uma agradável musica*”¹⁸⁹.

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

*... passearam de tarde todas as Pessoas do Povo, que quiseram entrar; e havendo na mesma horta uma casa rústica, que o governador tinha mandado fazer, aí se conservou tocando toda a tarde a melhor orquestra de Música, que tem a Terra, ao som da qual se divertia o povo, tendo começado este concerto desde que principiou o jantar*¹⁹⁰.

Neste contexto, pode-se especular que tal orquestra fosse uma banda, e que a casa rústica fizesse às dos coretos que vimos inúmeras vezes citados nas páginas precedentes. Após o jantar, houve nova missa e *Te Deum* na igreja, seguidos de “fogos de ar” e “fogos de vista”, na praça. Os atos do dia foram finalizados às

¹⁸⁹ *Descrição da maneira porque foi aplaudido na capitania da Paraíba do Norte o memoraval dia de 13 de maio de 1803, em que fez annos o serenissimo PRINCIPE REGENTE de Portugal*. Lisboa: Imprensa Régia, 1803, p. 1-2.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 3.

onze horas da noite “*havendo sempre desde que anoiteceu até esta hora uma efetiva musica distribuída pela praça nova, compostos de músicos da tropa paga, e de todos os regimentos de milícias*”¹⁹¹.

Além dos aniversários, os dias dos santos epônimos aos membros da família real também eram comemorados oficialmente, como registra o Quadro 5. Em São Paulo, o viajante francês Auguste Saint-Hilaire presenciou a apresentação de uma banda de música, talvez de um dos regimentos paulistas, no jantar oferecido pelo governador da capitânia, conde João Carlos Augusto de Oeynhausens Gravenburg, em 1819. A ocasião celebrava o dia do nome da rainha Carlota Joaquina (4 de novembro era o dia de São Carlos). Estavam presentes as principais autoridades da cidade, oficiais da tropa de linha e da milícia e ordenança. Após a sopa, o governador brindou à saúde do rei e “*a banda do regimento, postada à entrada da sala, executou uma marcha militar*”¹⁹².

No início do século XIX a tropa de primeira linha de São Paulo era constituída por duas unidades: uma legião de tropas ligeiras e o regimento de infantaria de Santos. A legião tinha desde 1813 uma banda de música autorizada¹⁹³. Em 21 de dezembro de 1819, cerca de um mês e meio após o referido jantar, o comandante do regimento de Santos encaminhou ao rei, através de ofício do governador Oeynhausens, requerimento no qual solicitava a dom João “*a mercê de ser concedida a este regimento uma banda de música*” como as concedidas aos regimentos de linha do Rio de Janeiro em 27 de março de 1810¹⁹⁴. No Rio de Janeiro, onde já existiam bandas atuando, a ação de dom João foi no sentido de disciplinar seu funcionamento. Não parece ser este o caso santista; pelo menos ainda não se conhece indício que mostre a presença anterior de um conjunto musical deste tipo.

¹⁹¹ Ibidem, p. 4.

¹⁹² SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de São Paulo*. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, Universidade de São Paulo, 1976, p. 143.

¹⁹³ RODRIGUES, 1978, p. 26.

¹⁹⁴ Cf. carta régia de 3 de fevereiro de 1820, ver CCLB:09.

A descrição do jantar em São Paulo lembra uma festa celebrada dois anos antes, em 1817, na Bahia. Ambas as ocasiões fornecem dados para entender a participação das bandas dos regimentos de linha fluminenses quando chamadas ao Paço Real, relatadas anteriormente, mas das quais somente localizaram-se as ordens para o comparecimento das bandas. Na cidade de Salvador, em setembro de 1817, os homens de negócio da Bahia promoveram uma festa em homenagem ao conde dos Arcos, que os ajudara a construir o edifício que lhes serviria de agência comercial. O principal evento foi a colocação da efígie do conde no edifício, mas a festa também contou com recitação de poemas, ao fim dos quais soava o “*instrumental da orquestra*”, concerto de piano e flauta e um grande baile. As danças e contradanças terminaram por volta da meia-noite, quando...

...ao som de numerosos e acordes instrumentos Militares, que em dois gabinetes e huma varanda interposta nos Salões, tocavão electrisadora marcha, passou a Companhia, em Columna de dois de frente, do baile para o da Cêa: fez um giro em torno da meza, a fim de que todos gosassem de tudo: e quando o Excelentíssimo Conde chegou à cabeceira do lado Norte, tomou a cadeira: imitarão-no todos¹⁹⁵.

Em Pernambuco, as primeiras bandas militares foram instituídas na década de 1780 e pertenciam aos regimentos de milicianos de Olinda e Recife. Em 1789 a oficialidade do terço auxiliar da vila de Goiana criou o seu conjunto. Em 1814 o regimento de linha de Olinda já contava com sua música, em 1817 todos os corpos da guarnição do Recife, de primeira linha ou não, tinham as suas bandas de música. Entre as medidas prometidas pelo governo provisório da Revolução Pernambucana, estava o aumento nos soldos das tropas. Para os

¹⁹⁵ *Relação do festim, que ao illmo e exmo senhor D. Marcos de Noronha e Brito, VIII. Conde dos Arcos... Derão os Subscritores da Praça do Commercio, aos 6 de setembro de 1817, por ocasião de collocarem nella o Retrato do Mesmo Excelentíssimo Conde, seu Fundador,... Bahia, Na Typographia de Manoel Antonio da Silva Serva. Com as Licenças Necessárias apud MORAES, Rubens Borba de. Bibliografia brasileira do período colonial; catálogo comentado das obras dos autores nascidos no Brasil e publicadas antes de 1808. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1969, p. 298-300.*

músicos dos corpos de linha foi estipulada gratificação de cinquenta réis diários, além dos cem réis do soldo de soldado¹⁹⁶.

Segundo o padre Diniz, na segunda década do século XIX as bandas militares foram, aos poucos, substituindo os trombeteiros, timbaleiros e chameleiros que tradicionalmente se apresentavam nas procissões e festas religiosas, principalmente nas mais suntuosas, como as da matriz de Santo Antônio. Na contabilidade da matriz aparece em 1814, pela primeira vez, a rubrica “*música do regimento*”, claramente indicando uma banda militar. Tal despesa tornou-se mais frequente na década de 1820, como mostra as datas dos pagamentos recolhidas por Diniz para tais pagamentos: 1820, 1824-1831, e 1835-1840¹⁹⁷.

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

Começamos, na manhã seguinte, os preparativos para a festa, mandando buscar ao Recife as bandeiras de vários navios, fogos de artifício, foguetes e alguns músicos da banda regimental de Olinda, por intermédio de um amigo que falou ao coronel. [...] No correr da jornada a música tocou pela tarde [...]. A Igreja estava repleta e o rumor do povo era intenso. As roqueiras troavam nos intervalos e os músicos do festival, com violinos e violoncelos, tocavam dentro da igreja e os músicos de Olinda do lado de fora¹⁹⁸.

Com as agitações políticas em Pernambuco das revoluções de 1817 e 1825, as bandas militares tomaram parte em solenidades e, de maneira bastante mais dramática, contribuíam para outro tipo de demonstração de ordem e poder: a execução dos condenados à

¹⁹⁶ PEREIRA DA COSTA, 1951, v. 7, p. 121-124.

¹⁹⁷ DINIZ, 1979, v. 3, p. 108.

¹⁹⁸ KOSTER, Henry. *Viagens ao nordeste do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942, p. 404-5.

morte. Um grande ato foi montado para o enforcamento dos condenados pela Revolução Pernambucana de 1817. A tropa de linha, enviada do Rio de Janeiro e de Portugal, com cerca de 4.000 soldados, foi colocada em duas alas desde o Forte das Cinco Pontas, onde os condenados estavam presos, até o Campo do Erário (atual praça da República), onde estava o patíbulo. Às nove horas da manhã, 800 soldados da guarnição de Recife, presos por tomar parte na revolta, marcharam desarmados ao “*som de suas músicas militares*”, isto é, acompanhados por suas bandas, da prisão até o Campo onde assistiram à execução. Durante o enforcamento foi executado um hino “*cantado a duo e respondido pelo canto de toda a tropa e espectadores, tudo acompanhado pela fragorosa música instrumental de todos os corpos*”¹⁹⁹. Segundo Pereira da Costa apurou...

... cada cabeça que rolava do alto do patíbulo era saudada com a entoação de um hino cuja primeira audição se verificou neste dia, no momento em que o patriota Antônio Henriques Rabelo era atirado do alto da forca pelo algoz, com o pescoço preso ao laço do baraço, de mãos atadas para trás, e estorcendo-se às convulsões da morte²⁰⁰.

Pereira da Costa recolheu letra e melodia deste hino, que denominou por “*Hino Realista*” e a qualificou como uma “*infernal cantata*” (Exemplo Musical 4). Ele acreditava que a obra fosse de autoria de Marcos Portugal, sob a letra de Manuel Joaquim da Silva Porto, e que a obra teria sido expressamente composta para as tropas enviadas do Rio de Janeiro para sufocar a revolta²⁰¹. De fato, a obra foi composta no Rio de Janeiro, mas seu autor foi Sigismund von Neukomm e aparece no catálogo do compositor austríaco como “*Hymne Martial*”, com a data 25 de abril de 1817 e a indicação de “*orchestre militaire*”, isto é, banda militar. A letra era de autoria do Barão de São Lourenço, Francisco Bento Maria Targini²⁰².

¹⁹⁹ PEREIRA DA COSTA, 1951, v. 7, p. 502.

²⁰⁰ Ibidem, v. 7, p. 502.

²⁰¹ Ibidem, v. 7, p. 505.

²⁰² ANGERMÜLLER, 1977, p. 80.

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

...a numerosa tropa, de que estava cercada a forca, com o mais selvagem e provocante escárnio, exclamava: Viva S. Majestade Imperial! Viva a Constituição! Viva a Independência do Brasil; e em seguida cantaram, acompanhados da *música militar*, o hino brasileiro²⁰³.

Em São Luís do Maranhão, em 1820, os vereadores empossados naquele ano decidiram colocar a efígie de dom João na câmara da cidade. Como os regimentos locais não possuíam bandas de música, as bandas marciais solenizaram a cerimônia. Para que a festividade, marcada para 30 de dezembro, se realizasse com toda “*a pompa e grandeza, que é devida ao Nosso Augusto e Amável soberano*” foi encaminhado um ofício ao governador e capitão-general da capitania para que ele participasse da colocação da efígie e da celebração do *Te Deum Laudamus* que se seguiu. No mesmo ofício também foram solicitadas “*as providências necessárias para [que] o mesmo ato seja também solenizado com as continências militares e demonstrações de alegria*” que o governador e capitão achassem devidas²⁰⁴. No dia marcado, realizaram-se os cortejos e discursos de costume. Seguiu-se ao descortinamento do retrato real, o momento mais importante da celebração, uma série de vivas, primeiro no recinto da câmara, depois fora dele, na praça onde estavam postadas tropas de infantaria e artilharia. A primeira resposta aos vivas foi do comandante da tropa, o brigadeiro Manuel Antônio Falcão, respondida por “toda a tropa, e ao som dos instrumentos bélicos manifestaram todo o seu contentamento”²⁰⁵.

²⁰³ PEREIRA DA COSTA, 1951, v. 9, p. 14.

²⁰⁴ PEREIRA, Isidro Rodrigues. *Relação fiel da acção de patriotismo, e fidelidade, que a camara e povo da cidade de S. Luiz do Maranhão praticou, em obsequio do muito alto e poderoso Rey, o senhor D. João VI [...] no ano de 1820*. LISBOA: João Batista Morando, 1824, p. 5.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 7.

Exemplo Musical 4 - Sigismund von Neukomm, *Hino Marcial* cantado no enforcamento dos condenados à morte em razão da Revolução Pernambucana, 1817²⁰⁶.



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

CORO

Vamos todos inspirados
Pelo Marte Tutellar,
Resgatar um povo afflicto,
O Melhor dos Reis vingar.

II

Já de Jano as portas abrem
A mais justa e santa guerra,
Quem do nada fez a terra
Nos ordena triunfar.

IV

A nós deu Joane o Justo
Porque o nosso valor presa.
Esta nobre, ilustre empreza
Que há de o Trono sustentar.

VI

Respirai vassallos dinos
Contra a vil traição e morte
De El Rei vem a gente forte
Vossos lares amparar.

I

Valorosos Lusitanos
A victoria por vós chama,
A trombeta já da fama
Vossos nomes vai cantar.

III

Nossas bélicas bandeiras
Avistando o vil enxame,
Pelo Atroz remorso infame
Já se sente agrilhoar.

V

Lá no Templo da Memória
Juntareis mais estandartes
Aos que já em tais partes
Vosso zelo fez ganhar.

VII

Viva, Viva de Bragança
Viva o bom Herdeiro Augusto
Que d'um jugo torpe, injusto
Vem seu povo libertar.

²⁰⁶ PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. O Hino Realista de 1817. *Revista do Instituto Archeológico e Geográfico Pernambucano*, v. XIX, Comemorativo ao 1.º centenário da Revolução Republicana de 1817, n. 95-8, 1918. p. 196-197.

Em dezembro de 1820 ainda não existiam bandas de música na guarnição de São Luís do Maranhão. Mas em São João da Parnaíba (PI) o aniversário de dom João, celebrado em 13 de maio daquele ano, elas estavam presentes. Ali, o aniversário foi comemorado com “*uma banda de mais de vinte músicos asseadamente vestidos do coronel Simpício Dias da Silva, comandante da vila*”²⁰⁷. A primeira aparição do grupo foi na véspera da festa, à frente do prédio onde ocorriam as sessões do Senado da Câmara. Os músicos tocavam nos...

... vários instrumentos diversas peças bem executadas, e depois de o terem feito por muito tempo, disseram pelas principais ruas da Vila formados em boa ordem, e seguidos de grande concurso de povo que acompanhava o harmonioso concerto até que os repiques dos sinos, e fogos de artifício fizeram sinal de extinguir a iluminação²⁰⁸.

A manhã da festa foi anunciada pelo repique dos sinos, “*as clarinetas do regimento de cavalaria da milícia [o regimento de Simpício], as caixas de guerra do destacamento de linha da guarnição da Vila, as salvas d’artilharia, os fogos do ar, e a música*”²⁰⁹. Como de costume, realizou-se um cortejo com as principais autoridades da vila, da Câmara até a praça da igreja matriz, onde já estavam postados a cavalaria miliciano e o destacamento da tropa de linha. Chegando à praça a tropa prestou continência e a música “*deleitou os ouvidos com harmoniosos acantos*”²¹⁰. Ao final da tarde, seguiram para a Câmara a nobreza militar, civil e o juiz de fora, onde aconteceu outro ato. Ali o presidente da Câmara discursou, dando, ao final, viva ao rei dom João VI, “*que foi repetido pelo coronel comandante da janela abaixo a tropa, e o povo que fizeram ressoar a mesma vós em alternados ecos,*

²⁰⁷ SILVA, João Candido de Deus. *Relação das festas com que o senado da câmara com toda a nobreza da vila de S. João da Paruaíba celebrou no dia 13 de maio de 1820 o aniversário natalício de sua magestade elrei nosso senhor*. Lisboa: Na nova impressão da Viúva Neves e Filhos, 1820, p. 1.

²⁰⁸ Ibidem

²⁰⁹ Ibidem, p. 3-4.

²¹⁰ Ibidem, p. 5.

tocando a Musica o Hino Nacional”²¹¹. No mesmo local, um pouco mais à noite, foi servido uma grande mesa com doces e licores. Nesta ocasião o presidente da Câmara propôs um brinde ao rei...

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

Os clarinetes “*asseadamente vestidos*” pelo Coronel Simplício eram os escravos músicos dos quais Henry Koster ouviu falar em fevereiro de 1811, quando passava a negócios pela cidade de São Luís do Maranhão. Segundo chegara ao seu conhecimento, o coronel possuía uma casa magnífica com “banda de música composta por seus escravos, alguns dos quais educados em Lisboa e Rio de Janeiro”²¹². A música tocada era o Hino Patriótico, de Marcos Portugal, e que sabemos ter sido impresso em Lisboa em 1810. Grandes fazendeiros como Simplício²¹³ não tinham dificuldades em manter uma banda de música. Entre os gastos inevitáveis estavam a compra e a manutenção de instrumentos, fardamento e acessórios musicais – palhetas e bocais – além do pagamento de um mestre para ensinar, arranjar e ensaiar a música. Com todos estes gastos e custos, devia ser proibitivo para pequenos proprietários a manutenção de uma banda de música, fazendo com que optassem por conjuntos menores, como o próprio Koster encontrou. Em janeiro de 1812 ele acompanhou a revista que um capitão-mor de um distrito vizinho ao seu fez aos oficiais das companhias de ordenança sob seu comando. Na povoação de Bom Jardim (PE), a inspeção deu-se na companhia do capitão Anselmo, um agricultor de algodão de recursos

²¹¹ Ibidem, p. 7.

²¹² KOSTER, 1942, p. 237-238.

²¹³ Segundo recolheu Câmara Cascudo, tradutor do livro de Koster, Simplício chegou ter mais de 1800 escravos. Sua fortuna era tão grande que ele teria oferecido a dom Pedro I um cacho de bananas em tamanho natural feitas em ouro.

mais modestos, cuja fazenda contava com cerca de 40 escravos. Conta Koster que, na hora do jantar, o capitão chamou seus músicos...

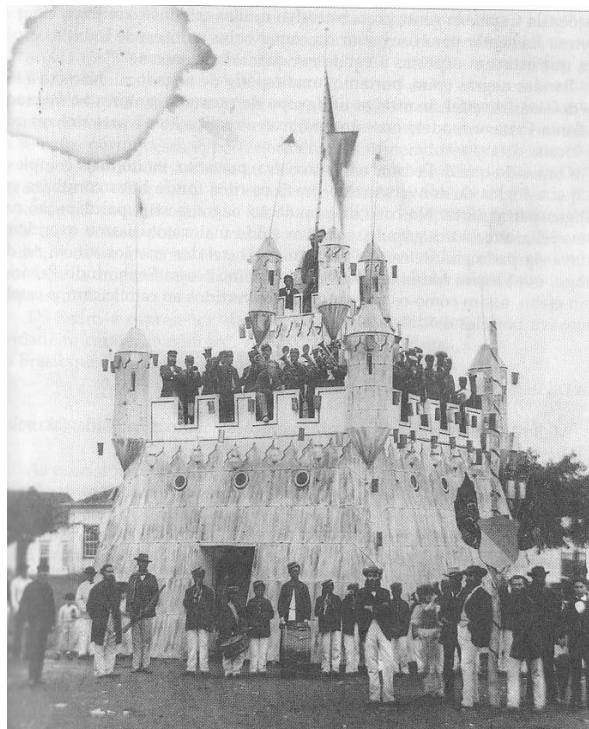
... três negros com gaitas de foles começaram a tocar pequenas toadas em tons diversos um do outro, e às vezes, [eu] supunha que um deles executava peças de sua própria composição. Imagino que alguém jamais tentou produzir harmonias sonoras com tão mal resultado como esses chameleiros. A posse de uma dessas bandas empresta um certo grau de superioridade e, conseqüentemente, os ricos plantadores têm orgulho pelos seus músicos²¹⁴.

No vale do Paraíba, entre o Rio de Janeiro e São Paulo, também existiram algumas capelas musicais formadas por músicos escravos, principalmente depois da expansão cafeeira na região e o surgimento dos barões do café. A fotografia mostrada na figura 11²¹⁵, possivelmente feita por volta de 1880, mostra duas bandas, com instrumental e a aparência típica de um conjunto da segunda metade do século XIX. O espantoso na cena é a semelhança quase literal com a descrição feita pelo padre Perereca dos coretos montados no Passeio Público do Rio de Janeiro por ocasião da aclamação e coroação de dom João VI, transcrita ao lado da mesma figura. Observe-se, na base do coreto, à direita um grupo de homens portando um brasão; ao lado esquerdo nota-se um homem armado de espingarda. Assim, todos estavam presentes: o rei, o castelo, o brasão, a banda e o soldado. A presença da banda de música da maneira como foi retratada na foto, com os instrumentos e as fardas, representa uma atualização destes elementos naquele momento histórico, o final do século XIX, tendo por base uma tradição mais antiga: as bandas de música. Mas nem tudo era novidade, mantinha-se ainda uma relação de alguns séculos no Brasil: a escravidão.

²¹⁴ KOSTER, 1942, p. 272.

²¹⁵ SCHWARCZ, 1998, p. 265.

Figura 11 - bandas de negros no Vale do Paraíba.



No vão inferior dos Castelos se formavam quartos muito decentes, onde se serviu gratuitamente, e com profusão ao povo os refrescos, que qualquer apetecia, e no alto dos mesmos castelos se colocou em cada um deles um coro de música militar, que tocava de espaço em espaço em espaço muito agradáveis sinfonias²¹⁶.

Devido aos constantes conflitos na região do Rio da Prata, o Rio Grande do Sul concentrou, desde a segunda metade do século XVIII, grande quantidade de tropas brasileiras e portuguesas. O relato do Carl Seidler, viajante alemão que pertenceu ao 27º batalhão de caçadores, uma das unidades de estrangeiros contratadas pelo governo de dom Pedro I para lutar na Guerra da Cisplatina, revela situações que mostram como as bandas militares foram introduzidas no cotidiano das vilas e cidades. Conta Seidler que, após a Batalha do Passo do Rosário, ocorrida em fevereiro de 1827 e considerada a maior batalha campal realizada em solo brasileiro, o exército brasi-

²¹⁶ SANTOS, 1981, v. 2, p. 178.

leiro foi distribuído pelas vilas e cidades do Rio Grande do Sul. Seu batalhão foi mandado para a vila de Freguesia Nova (atual Triunfo), que deu uma recepção muito fria aos soldados, com portas e janelas fechadas, temendo um saque. Após alguns dias, e depois dos primeiros contatos entre civis e militares, um baile foi organizado pelos habitantes da cidade para os oficiais do batalhão, com quitutes, licores, doces e um salão de danças. Infelizmente Seidler não menciona se a banda do batalhão se encarregou da música da festa; marcaram-lhe mais a memória as representantes do “*belo sexo*” presentes ao baile²¹⁷. É provável que a banda tenha animado o baile, como comprovadamente participou de um cortejo fúnebre de uma criança da vila. O padre local que dirigiu o funeral do menino convidou os oficiais do batalhão a tomar parte do préstito, tornando-o mais solene. Os oficiais não só aceitaram o convite como também levaram para o cortejo a banda do batalhão. A caminho do cemitério, a marcha fúnebre executada pela banda teria assustado um cavalo preso no pasto. O animal se desprende da corda que o amarrava, atravessou o cortejo, debandou a música, derrubou o vigário, o capelão e alguns soldados do batalhão, que também participavam do préstito fúnebre. A cena produziu “*uma generalizada gargalhada*” e o padre, refeito do susto, começou a berrar aos músicos “*que tocassem o miudinho*”. Chegando ao cemitério encontram-no fechado, lá...

...o senhor padre ordenou aos portadores do esquife que o depusessem mesmo ali fora, pois o coveiro havia de achar depois o anjinho. Em seguida a música teve de tocar uma peça alegre e os dois frades foram os primeiros a entoar uma alegre canção, brejeira, alusiva aos secretos encantos da madona²¹⁸.

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

²¹⁷ SEIDLER, Carl. Dez anos no Brasil. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, Editora da Universidade de São Paulo, 1980, p. 110.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 156-157.

Ouro Preto por volta de 1798, ele se transferiu para o Rio de Janeiro, onde já estava em 1821²¹⁹, e de lá foi para o Rio Grande do Sul. Em fevereiro de 1822 assentou praça por três anos como voluntário no 2º batalhão de caçadores de primeira linha declarando ser ourives. Teve baixa em 01 de maio de 1829 como mestre de música²²⁰. Por volta de 1837 atuava como cantor falsetista na Capela Imperial e, de novo, aparece como mestre da banda daquele mesmo batalhão, com o qual foi enviado ao Rio Grande do Sul para lutar na Guerra dos Farrapos.

Em 30 de abril de 1838 seu batalhão tomou parte do Combate do Rio Pardo. Atacados de surpresa pelas tropas farroupilhas, o exército imperial sofreu uma grande derrota. Entre as presas de guerra estava a banda chefiada por Mendanha, composta pelos músicos indicados no Quadro 6.

Quadro 6 - integrantes da banda do 2º Batalhão de Caçadores em 1837²²¹.

Nome	Graduação
Joaquim Jose de Mendanha	Mestre de Música
Francisco da Motta ²²²	1.ª classe
Elizario José	1.ª classe
Luiz José da Cunha	1.ª classe
João Ferreira Lima	2.ª classe
Domingos José da Costa Pereira	2.ª classe
Felicio de Mendanha Ferreira	2.ª classe
Floriano Miguel Linio	2.ª classe
Manoel Pereira Leite	2.ª classe
Lucio José da Gloria	2.ª classe
Manoel Felipe	2.ª classe

²¹⁹ Neste ano Mendanha assinou a petição para a fundação da Irmandade de Santa Cecília, na freguesia de São João de Icarai da Vila Real da Praia Grande, atual Niterói. Cf. ANDRADE, 1967, v. 2, p. 196.

²²⁰ AN, DPESN, maço 43.

²²¹ AN, Fundo Guerra, IG9 54, 2.º batalhão de caçadores de primeira linha, primeira companhia, "Relação de mostra dos vencimentos e alterações [...] desde o dia 01 de outubro até o dia 9 de Novembro de 1837".

²²² Conta a seguinte observação sobre Francisco da Motta: "Sendo músico de partido de 1.ª classe foi despedido em 1.º de outubro de 1837".

João Serafim dos Anjos	2. ^a classe
Antonio [Fernandez?] Porto	2. ^a classe
João Carlos de Andrade	2. ^a classe
Antonio Joaquim de Souza	2. ^a classe
Alberto Luiz	2. ^a classe
Candido Jesuíno	3. ^a classe
Manoel Frz ^a de Santanna	3. ^a classe
José Antonio dos Santos	3. ^a classe

O aprisionamento da banda parece ter sido motivo de grande alegria para os revolucionários farroupilhas, que aparentemente não contavam com conjunto musical. Assim, logo após terem sido capturados “*desfrutavam os prisioneiros [músicos] de plena liberdade, dispensado-lhes os vencedores particular deferência*”²²³. Em maio de 1838, logo após terem “trocado de lado”, o ex-mestre de música do exército imperial, Joaquim José de Mendanha, compôs o hino dos farroupilhas intitulado Hino Republicano Rio Grandense. Após a Proclamação da República este hino tornou-se oficial do Rio Grande do Sul.

Ao saber da colaboração dos músicos com os revoltosos o inspetor da Capela Real no Rio de Janeiro pediu a suspensão do salário a Mendanha, como mostra o documento transcrito por Ayres de Andrade:

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

²²³ REAL, Antônio T. Corte. *Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/IEL, 1980, p. 231.

deliberação, o que imediatamente fez participante ao pagador para por a competente nota e suspender o pagamento²²⁴.

Durante e depois dos Farrapos, a oportunidade de divertimentos na cidade de Porto Alegre era rara. A guerra havia fechado a casa de ópera e os poderes públicos procuravam animar o “*povo acabrunhado, iluminando muitas vezes a testada dos palácios e dos quartéis e festejando com banda de música, vivas, hinos e foguetes os feitos das armas legalistas contra os revoltosos*”²²⁵. A guerra terminou em 1845 e, pouco depois, as bandas militares passaram a tocar com mais regularidade na cidade de Porto Alegre. Por volta de 1847 o público já assistia às retretas que...

...com mais regularidade, as bandas militares passaram a realizar em outro coreto construído no Largo da Matriz. ¶ Essas audições ao ar-livre não eram, evidentemente, um primor de arte. Mas, como sobrasse boa vontade à penca dos concertistas de farda, a batuta do maestro conseguia, não raro, dar jeito à balburdia dos sopros, produzindo uma conjugação de ruídos que, se não elevava a alma ao páramo do Belo, também não a afugentava das vizinhanças do tablado. ¶ Por isso, e especialmente porque não havia coisa melhor do que as retretas, toda vez que as bandas marciais bufavam, o largo da matriz esfervilhava de gente, sobretudo aos domingos e feriados que eram os dias de programas puxados à sustância²²⁶.

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

²²⁴ ANDRADE, 1967, v. 2, p. 196.

²²⁵ DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX. Contribuição para o estudo do processo cultural do Rio Grande*. Rio de Janeiro: Globo, 1956, p. 17.

²²⁶ *Ibidem*, p. 23.

SUMÁRIO

Sr. Redator - Uma necessidade das grandes capitais é, sem dúvida, os divertimentos públicos, e por isso, em todos os países civilizados, certas qualidades deles é especialmente protegida pelo governo. O Rio de Janeiro, cidade a mais populosa da América meridional, e nela a mais avantajada de todas no luxo da civilização europeia apresenta ainda lacuna naquele objeto, que não se comporta com a disposição de seus habitantes e os elementos que em si encerra, para ser igualmente a mais agradável em razão de tais divertimentos. [...]. ¶ [...] O passeio público que, pela sua situação central, suas ruas sombrias e frescura da viração que se goza no seu terraço, deveria ser o ponto onde concorressem numerosas famílias para passear, não só está deserto nos dias de trabalho, como até nos próprios domingos e dias santos, em que é mais frequentado, apenas apresenta uma reunião em todos os sentidos muito inferior ao que deveria se esperar da grande população desta capital, do gosto dela por divertimentos e da amenidade daquele lugar. A razão de semelhante abandono explica-se perfeitamente: é não haver ali um incentivo ocasional que atraia certas famílias, cuja presença, dando alvará de modos às reuniões e passeios naqueles sítios, chamaria muita gente que lá não vai, uma por preguiça e a mais dela porque não é moda; pois a moda é tudo, e nada há que por moda se não faça numa capital e algures mais. ¶ Para atrair, pois, grande e luzido concurso ao passeio, e fazer dele o local de um interessante e agradável divertimento publico, só é necessário que o Ilm.º Sr. Luiz Alves de Lima, por mais um ato do seu reconhecido patriotismo e urbanidade, queira ordenar que a excelente banda de música do corpo do seu comando vá ali tocar 2 horas da tarde, que findem as Ave Marias, no centro da rua principal, uma vez por semana, em um dia determinado de trabalho ou então aos domingos, advertindo, porém, que sendo nos últimos, as autoridades competentes tomem as medidas indispensáveis para que não se abuse da entrada franca que naquele lugar há, admitindo-se nele indivíduos cuja presença ou comportamento afugente dali as famílias que, alias, convêm atrair²²⁷.

²²⁷ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, quinta-feira, 28 de fevereiro de 1839. Ano XIV, n. 49. p. 3. Luís Alves de Lima, é o futuro duque de Caxias, àquela altura coronel do exército e comandante do Corpo de Permanentes.

Um ponto importante e pouco inexplorado na literatura sobre bandas de música é a intenção civilizacional que estes conjuntos assumiram no decorrer do século XIX. Com efeito, o missivista carioca não sugeriria o auxílio das bandas militares para dar ao Passeio Público “alvará de modos” se as elas já não estivessem imbuídas de alguma forma desta condição.

Este mesmo projeto civilizacional estava presente na introdução do carnaval à francesa no Rio de Janeiro, projeto no qual as bandas militares também participaram. Em meados da década de 1840, a nova elite burguesa da corte ambicionava criar outras formas de brincar o carnaval; de um lado procurava-se produzir uma festa burguesa, moderna e de espírito parisiense, por outro, era necessário desqualificar o entrudo²²⁸. Num primeiro momento, isto se deu através da realização de bailes promovidos por clubes e associações carnavalescos. Na década de 1850, a disputa pelo carnaval alcançou as ruas do Rio de Janeiro e “a ideia de desfilarmos pela cidade começa a se definir como uma espécie de antídoto à ‘barbárie’ do entrudo e um sinônimo para civilização”²²⁹. Em 18 de fevereiro de 1855, ocorreu o primeiro passeio do Congresso das Sumidades Carnavalescas, dando forma aos anseios da nova elite carioca; alguns dias após o desfile, o Congresso publicou agradecimentos a várias autoridades que deram apoio à realização do evento, entre eles “o ministro da Guerra, que cedeu a banda de música militar para acompanhar o passeio”²³⁰. O ministro em questão era Pedro de Alcântara Belegarde, que foi sucedido, em julho daquele, por Luís Alves de Lima e Silva, futuro duque de Caxias.

Antes de assumir o ministério, Caxias dirigiu o Corpo de Guardas Municipais Permanentes. Em 1839 o corpo, que já possuía uma “excelente banda de música”, recebia elogios pela aula de música que

²²⁸ FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do Carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, p. 32-40.

²²⁹ *Ibidem*, p. 61.

²³⁰ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1855 apud *ibidem*, p. 65.

o mestre da banda, Januário da Silva Arvellos, passaria a oferecer. O *Jornal do Comércio* anunciou a iniciativa com muitos encômios:

Publicando a seguinte declaração, não podemos deixar de congratularmos com o público pela criação de uma escola de música vocal e instrumental, estabelecida nesta corte, e devido ao zelo do Sr. comandante do corpo dos Permanentes. De há muito que se sentia na capital do império a necessidade de uma idêntica escola, a que pudessem recorrer todos aqueles jovens que se quisessem entregar á música, mas a quem obstavam embaraços que de ordinário se opõe a falta de meios pecuniários. A música é uma arte não só útil e agradável, como também mais que necessária ao desenvolvimento da civilização, a boa morigeração do povo, e a propagação e estabelecimento durável dos sentidos religiosos. ¶ Muitos talentos necessitados, sem dúvida, que por ali andavam, sem encontrarem lições, sem poderem dedicar-se a esta arte porque se pudessem talvez immortalizar, são chamados pela criação desta escola pública, que tem por fito reunir em um centro de seus esforços, animá-los, encorajá-los, aperfeiçoá-los e colocá-los, portanto, na estrada em que possam fazer serviços ao país. Louvores sejam, portanto, dados ao digno comandante dos permanentes! ¶ [...] ¶ Louvores ao mestre que se propõe a ensinar a mocidade, levado pelos mais nobres dos pensamentos, o de servir a seus concidadãos. ¶ Januário da Silva Arvellos, mestre e compositor da música do Corpo Municipal Permanente da corte, autorizado por seu comandante, o Ilm.º Sr. Luiz Alves de Lima, convida a todos, os pais de família que quiserem dedicar seus filhos à arte da música, a mandá-los apresentar no quartel do mencionado corpo, na rua dos Barbonos, em todos os dias úteis, das nove horas até o meio-dia, a fim de serem matriculados na aula que pretende criar o mesmo Ilm.º Sr. comandante, não se lhe levando cousa alguma pelo ensino, que será feito, tanto de música vocal, como instrumental de sopro. Declara mais que, unida a esta escola, haverá outra de ler, escrever, contar, para os que necessitarem²³¹.

Os Guardas Municipais foram criados em 1831 pelo governo regencial, juntamente com a Guarda Nacional. A Guarda Nacional

²³¹ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1839, ano XIV, n. 13, seção Rio de Janeiro, p. 4.

tinha amplitude nacional, mas sua atuação era eminentemente local e municipal; só excepcionalmente atuava fora da província, como corpo destacado para o serviço de guerra. Seus serviços podiam ser solicitados pelas autoridades civis a quem os guardas estavam subordinados: juízes de paz, juízes criminais, presidentes da província e o ministro da Justiça. A Guarda Nacional substituiu o lugar dos corpos de milícias e ordenanças, que foram extintos²³².

A lei de criação da Guarda Nacional, de agosto de 1831, não fez qualquer menção à música, quer autorizando, quer proibindo. Em São Paulo, as primeiras notícias sobre músicos nos batalhões da Guarda Nacional são de 1838. Em 1845, estavam engajados 32 músicos e um mestre; em 1850 nos dois batalhões de infantaria estavam engajados dois mestres e 50 músicos²³³.

Os guardas nacionais de Pirenópolis (GO) conseguiram sua banda imediatamente após a criação do corpo, em 1831. O batalhão local herdou a banda criada no ano anterior pelo comendador Joaquim Alves de Oliveira (1770-1851), grande fazendeiro, senhor de engenho e comerciante de grosso trato. Depois da incorporação ao batalhão de Pirenópolis, o conjunto passou a chamar-se Banda Militar. Curiosamente a criação da banda, a primeira da cidade, ocorreu ao final da ascensão nobiliárquica de Joaquim Alves: em 1818 ele foi agraciado com o hábito de Cristo, em 1825 com o do Cruzeiro, em 1829 tornou-se moço fidalgo da Casa Imperial e, em 1829, comendador da Ordem Rosa²³⁴, a banda foi criada em 1830.

A reforma da Guarda Nacional, feita pela lei 602 de 19 de setembro de 1850, permitiu a criação de bandas de música em suas unidades,

²³² CASTRO, Jeanne Berrance de. A Guarda Nacional. In: *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: DIFEL, 1974, p. 277-278.

²³³ Idem. A Música na Guarda Nacional. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 31 maio 1969.

²³⁴ MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. *A música em Goiás*. 2. ed. Goiânia: UFG, 1981, p. 114.

cujo tamanho e fardamento deveriam ser aprovados pelos presidentes, nas províncias, ou pelo governo, na corte. As bandas seriam mantidas pela contribuição voluntária de oficiais e guardas, ou seja, adotava-se na Guarda Nacional o sistema que o exército tentava eliminar desde 1802.

Por sua vez, os corpos de Guardas Municipais Permanentes surgiram na lei de 10 de outubro de 1831, com o nome de Corpo de Guardas Municipais Voluntários e deram origem às atuais Polícias Militares estaduais²³⁵. Surgida em substituição à Guarda da Real Polícia, os guardas municipais também tiveram projeção nacional: a lei que os criou concedeu aos presidentes das províncias o poder para criar tais corpos conforme as necessidades locais, inclusive arbitrando o número de praças. Embora subordinada aos poderes civis – o ministro da justiça, na corte, e os presidentes, nas províncias – e sem vínculo institucional com o exército, os “Permanentes”, nome pelo qual foram conhecidos durante muito tempo, eram uma força de espírito militar nos títulos, nas patentes e na organização²³⁶. Não é de se estranhar que, assim como as outras organizações militares do período, as Polícias Militares provinciais fossem aos poucos incorporando bandas de música aos seus quadros.

Até onde foi possível averiguar, o primeiro corpo policial a ter banda de música foi o de Minas Gerais, em 1835 (Quadro 7).²³⁷ As bandas das Polícias Militares provinciais atuavam constantemente em apresentações públicas regulares. Conta Manuel Querino que, em

²³⁵ HOLLOWAY, 1997, p. 92-93.

²³⁶ Ibidem, p. 93.

²³⁷ Não pudemos localizar informações sobre as bandas os Corpos de Guarda das províncias de o MA, PI, PA e PE, RN. Fontes para os estados citados: GO: MENDONÇA, 1981, p. 83.; BA: CAMPOS, João da Silva. *A Música da Polícia da Bahia*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1933; PR: RODERJAN, Roselys Vellozo. *A Música em Curitiba*. In: *História do Paraná*. Curitiba: Grafipar, 1969, p. 177.; PA: SALLES, 1985, p. 36.; SC: ROSA, Hélio Teixeira da *Dicionário da Música em Santa Catarina*. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2002, p. 25. Os dados dos outros estados apresentados foram obtidos nas páginas da Internet das corporações, em 03 de abril de 2006, nos seguintes endereços eletrônicos: AM: www.bv.am.gov.br; CE: www.pm.ce.gov.br; AL: www.pm.al.gov.br; SE: www.pm.se.gov.br; MT: www.pm.mt.gov.br; ES: www.pm.es.gov.br; MG: www.pmmg.mg.gov.br; RS: www.brigadamilitar.rs.gov.br.

Salvador, a apresentação das bandas realizadas à noite defronte do Palácio da Presidência era uma das poucas distrações públicas “*mais proveitosas*” da população. Nota-se mais uma vez a índole positiva que o adjetivo proveitoso franqueava às apresentações das bandas. Tais apresentações eram normalmente realizadas uma vez por semana, às quartas-feiras. Durante o governo do Antônio Candido Cruz Machado, de 1873 a 1874, a banda do corpo policial baiano chegou a tocar quase diariamente. Entre as bandas que tomavam parte no “*toque de recolhêr*”, como eram conhecidas tais apresentações, Querino cita a banda da Polícia, a do 8º batalhão da Guarda Nacional, a dos Aprendizes do Arsenal de Guerra e a da Chapadista²³⁸. Esta última era formada pelos escravos de Raymunda Porcina de Jesus, viúva abastada de Feira de Santana, e que alugava o conjunto para festas civis e religiosas²³⁹.

Quadro 7 - ano de criação de bandas das Polícias Militares em alguns estados brasileiros.

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

²³⁸ QUERINO, Manuel. *A Bahia de outr’ora: vultos e factos populares*. 2. ed. Salvador: Livraria Econômica, 1922, p. 250-252.

²³⁹ ALVES, Marieta. *Música de barbeiros*. *Revista brasileira de folclore*, v. 17, 1967. p. 11-21.

Em 1º de outubro de 1861, uma nota no *Correio Paulistano* reclamava da velhice da música executada em São Paulo, a capital a província, tanto nas igrejas como nos teatros, e terminava dizendo que “a única música progressista na capital é a militar”²⁴⁰. Até 1861, segundo o levantamento feito por Janice Gonçalves, das seis bandas em atividade em São Paulo, apenas uma não era militar: a Banda de Música Sociedade Carnavalesca²⁴¹.

A legislação administrativa do império permitia às bandas do exército se apresentarem fora de estabelecimentos militares, desde que devidamente autorizadas pelo superior competente. A tabela de cachê da banda dos Educando Artífices de Manaus²⁴² para o ano 1873 mostra as muitas possibilidades que a banda tinha fora do quartel. Apresentações em solenidades oficiais eram gratuitas, incluindo retretas em praça pública, ao passo que as restantes eram cobradas de acordo com a quantidade de músicos empregados e a ocasião. A tabela de cachê Bandas dos Artífices também incluía novenas, bailes, passeatas, acompanhamento de mascaradas, batizados, enterros, casamentos, apresentações em teatros e a cessão de músicos para tocar no coro das igrejas²⁴³.

Se todas estas oportunidades representavam possibilidades de remuneração extra aos músicos, também serviam para a promoção pessoal dos oficiais das unidades onde estas bandas estavam alocadas. Numa saborosa crônica de 1878, intitulada “Feijoadá”, o jornalista

²⁴⁰ REZENDE, Carlos Penteado de. Cronologia musical de São Paulo (1800-1870). In: *IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo: São Paulo em Quatro Séculos*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954, p. 254.

²⁴¹ As bandas militares identificadas pela autora foram as seguintes: Música da Guarda Nacional, Música do 1º Batalhão da Guarda Nacional; Música do 2º Batalhão da Guarda Nacional; Música dos Corpos de Permanentes. GONÇALVES, Janice. *Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito da partitura*. 1995. Dissertação – Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, São Paulo, 1995. p. 210-213.

²⁴² As escolas para menores do exército imperial serão abordadas com mais detalhes no próximo capítulo.

²⁴³ PASCOA, Márcio. *A vida musical em Manaus no tempo da borracha*. Manaus: Imprensa Oficial, 1997, p. 79-80.

e teatrólogo França Júnior descreve as três típicas feijoadas cariocas da época: a feijoada propriamente dita, os piqueniques ou feijoadas aristocráticas e a feijoada carnavalesca. No segundo tipo a música normalmente ficava a cargo da banda dos alemães,²⁴⁴ que podia ser dispensada caso houvesse entre os convivas algum “*militar de patente superior*”, saindo “*a música de graça; visto como o ilustre guerreiro oferece logo a banda militar do seu corpo*”²⁴⁵. Podemos observar novamente nesta crônica de França Júnior a ligação entre o refinamento das ocasiões nas quais as bandas militares se apresentavam. Diz o autor:

Os piqueniques, ou feijoadas aristocráticas, apresentam uma fisionomia completamente diversa da dos pagodes que acabei de descrever [as feijoadas propriamente ditas]. É em Petrópolis ou em Friburgo que eles se realizam. O teatro da festa é a Cascatinha ou a Fonte dos Suspiros [...]. Os convivas são diplomatas, oficiais de secretaria, doutores, ministros, conselheiros, etc. Fala-se francês. O espírito das conversações consiste em *calembourgs* mais ou menos picantes, e em análises de toaletes. Embora não se dance, pode-se dizer que o campo transforma-se em um salão de baile²⁴⁶.

Muitas vezes a benemerência do militar da feijoada de França Junior não devia ser muito bem recebida pelos músicos, como mostra o caso da prisão do músico José Lourenço Gabriel (1838-?). Fique claro que não há qualquer relação entre este acontecimento a crônica acima. O que importa é destacar que os oficiais do exército tinham à sua disposição meios coercitivos para “persuadir” os músicos a tocarem quando requisitados. José Lourenço foi mestre da banda do 3º batalhão de infantaria. Sua fé de ofício registrou que o músico passou cinco dias preso entre fevereiro e março de 1882 por...

... consentir que os músicos tocassem pessimamente num baile, no dia 25 para que haviam sido contratados

²⁴⁴ Sobre a “banda alemã” e outros grupos que atuavam no Rio de Janeiro desta época ver WEHRS, Carlos. Rio Antigo: as pequenas bandas de música e o “perigo alemão”. *Brasiliana*, n. 4, 2000.

²⁴⁵ FRANÇA JÚNIOR. *Folhetins*. Rio de Janeiro: Typ. da Gazeta de Notícias, 1878, p. 128.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 129.

sendo preciso a intervenção de um oficial do Batalhão para corresponderem à expectativa dos convivas, revelando com semelhante procedimento falta de energia²⁴⁷.

O ÉTHOS MILITAR

A presença multiplicada que aos poucos as bandas militares foram adquirindo a partir de 1830 parece ter contribuído para a criação de hábitos e valores sociais característicos que ainda hoje podem ser encontrados em bandas civis, cuja origem e vetor de difusão foram as bandas militares. Durante o século XIX outros tipos conjuntos de sopro e percussão, menores e mais informalmente organizados, existiram, existe farta documentação iconografia sobre esses agrupamentos. Debret os registrou várias vezes. Mas toda vez que se fazia necessária uma certa pompa oficial, quando a ocasião pedia, ou exigia, conduta sociais ditas “civilizadas” ou implicavam em portar-se com “boas maneiras” as bandas de música tinham preferência. E nenhuma ocasião mostra melhor isso do que o ocorrido em Campinas (SP), em 1846, durante a recepção do imperador dom Pedro II.

A Câmara Municipal incumbiu Manoel José Gomes de preparar toda a música necessária para as solenidades da visita do monarca brasileiro. Uma das atrações musicais planejadas foi uma banda de música, criada especialmente para a ocasião, e que recebeu o sugestivo nome de Banda Marcial²⁴⁸. E não consta que o conjunto de Manoel José Gomes tivesse ligações com alguma unidade militar que justificasse o adjetivo marcial. Evidentemente tratava-se de um conjunto civil que, devido à função que executava naquele momento – prover a música para as aparições públicas do imperador – procurava repro-

²⁴⁷ AN, DPESN, maço 44.

²⁴⁸ NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Maneco músico: pai e mestre de Carlos Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, UNIP, 1997, p. 57.

duzir características que os conjuntos militares apresentavam. No ano seguinte, 1847, a Banda Marcial transformou-se na Orquestra e Banda Campineira, seguindo assim um caminho trilhado por outras corporações musicais, que possuíam *ensembles* adequados aos diversos ambientes onde a música fosse necessária: teatros, igrejas, ruas e praças.

A incorporação deste *éthos* militar não se reduzia ao nome do conjunto ou ao repertório; a aparência também era um fator importante. Disso é sintomático o uso de uniformes que se inspiravam nas fardas militares. Carlos Gomes, filho de Manuel José Gomes e integrante da Banda Marcial durante a infância, em carta a José Egídio Campos Júnior comentou este aspecto ao descrever o “*mano Juca tocando 4ª clarineta e vestido de ‘sordado’, com barretina de papelão, de espada que metia medo à gente*”²⁴⁹.

A Figura 12 é uma das várias ilustrações feitas por Washt Rodrigues para o álbum de *Uniformes do Exército Brasileiro*, organizado por Gustavo Barroso por ocasião das comemorações do centenário da Independência, em 1922. Esta ilustração, assim como todas as outras, foi feita com base em documentos históricos, no caso específico da figura apresentada, figurinos preservados no Arquivo Nacional. Segundo Barroso, até aproximadamente 1855, o uniforme dos músicos era “*pura fantasia*” pois cada batalhão fardava seus músicos de acordo com um plano, apresentado pelo comandante ao ministro da Guerra para sua aprovação²⁵⁰.

O uso de uniformes inspirados em modelos militares pelas bandas civis foi largamente difundido pelo século XIX. Em seu estudo sobre as bandas de Campos dos Goitacazes (RJ), José Jorge Pinto Santiago observa que ainda no século XX, duas bandas civis daquela cidade, criadas por volta de 1870 e em ainda atividade na década de

²⁴⁹ O “mano Juca” é José Pedro de Santana Gomes (1834-1908), terceiro filho de Manuel José Gomes e irmão mais velho de Carlos Gomes. Barretina é um tipo de chapéu militar antigo *ibidem*, p. 61.

²⁵⁰ BARROSO; RODRIGUES, 1922, p. 44.

1990, mantiveram por longo tempo, em função da tradição, fardas que possuíam “*exatamente as características dos uniformes militares*”²⁵¹.

Figurinos de músicos imitando fardas militares também pode ser observado nas fotografias das inúmeras corporações musicais. A fotografia (Figura 13) foi feita em 1915 e retrata a Banda São Benedito, de Botucatu (SP). Observe-se que o uniforme do mestre da banda, Lázaro G. de Oliveira (na primeira fila, ao centro, segurando a batuta) é o único dotado de dragona; este ornamento franjado, utilizado ao ombro é um elemento típico de identificação e distinção na hierarquia do exército. Outra característica que mostra a influência militar é a em posição de sentido em que os músicos da banda estão postados: calcanhares unidos, cabeça apontando para frente, peito estufado e palmas das mãos apoiadas nas laterais das coxas.

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

A CARDOZO e C.^a foi outra loja de música carioca que confeccionava catálogo de instrumentos de música desde 1871. A principal função da publicação era facilitar as compras dos clientes do interior. Na segunda edição do catálogo, de 1879, o termo banda militar aparece ao lado de orquestra, isto é, o *ensemble* formado por instrumentos de sopro e percussão era chamado por banda militar independente de mantido ser civil ou militar. Observe-se também na descrição o destaque dado à origem importada dos instrumentos:

²⁵¹ SANTIAGO, José Jorge P. *Liras e Bandas de Música: entre práticas e representações*. 1992. Dissertação de mestrado – Departamento de História, Rio de Janeiro, 1992. p. 114.

Conhecedores de muitos defeitos inerentes às diversas classes de instrumentos resolvemos tratar em Paris a fabricação especial de muitos deles para a nossa casa, com o fim exclusivo de proporcionarmos aos nossos fregueses do interior a aquisição de um instrumental completamente uniforme na sua afinação, e volume de som e timbre perfeitamente proporcionados. O péssimo efeito do conjunto de muitas bandas militares ou mesmo orquestras provém da desigualdade relativa entre os instrumentos que as compõem, de modo que esta circunstância torna improficuo todo o trabalho de execução, dando até injusta ideia do bom gosto dos mestres. ¶ Os instrumentos de fabricação especial para a casa Euterpe além de serem manufacturados com o maior escrúpulo, são depois examinados um por um, e só são remetidos de Paris depois de passados por esta prova²⁵².

Tais instrumentos eram vendidos às bandas militares e civis, que por volta de 1880 existiam em grande número, formando mercado importante para o comércio. Um oficleide²⁵³ pertencente ao Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, inventariado sob a cota 1750 foi comprado da loja CARDOZO, como se depreende da inscrição gravada na campana do instrumento: “Cardoso e C.^{re} / À Euterpe Rio de Janeiro”. Na mesma cidade, a Sociedade Musical Senhor Bom Jesus de Matosinhos, possui um exemplar do mesmo instrumento feito por Gautrot, fabricante francês, e importado por outra loja carioca, a Casa Minerva²⁵⁴.

Além dos instrumentos tais lojas também vendiam músicas. O catálogo da casa comercial A Minerva, de 1872, iniciava a seção dedicada à venda de partes e partituras anunciando música para banda. Eram dobrados, marchas, quadrilhas, polcas, *schottisches*, valsas, redovas, polonesas, mazurcas, varsovianas, aberturas e fantasias, todas, sem nenhuma exceção, seguidas da expressão

²⁵² CARDOZO & CIA. *Catálogo de instrumentos de Música, Cirurgia, Dentista, Óptica, e Vários artigos do estabelecimento de CARDOZO & C.^a*. 2. ed. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1879, p. 21.

²⁵³ N.º inventario 1750.

²⁵⁴ Agradeço a Mary BIASON, responsável pelo setor de musicologia do Museu da Inconfidência, por fornecer estas informações.

“para Banda Militar”; os compositores eram todos estrangeiros: “*E Marie, Léon Chic, Donard, Brunet, Coutner, J. Kufner, J. Ascher, Pas-sloup, Blanchetaux, G. Fisher, Offenbach e muitos outros*”²⁵⁵. À exceção das marchas e dobrados, tais gêneros musicais não podem ser descritos como “militares”. Tal repertório estava em voga no segundo reinado e transitava por outros círculos que integravam o que Cristina Magaldi chamou de subcultura operática: adaptações de trechos de óperas e outros gêneros de música teatral que extrapolavam o restrito círculo dos teatros e alcançavam contextos mais informais como as casas da recém formada burguesia carioca, os salões de danças, as paradas carnavalescas, as ruas²⁵⁶, sem deixar de participar, conspicuamente, do repertório das bandas de música.

Figura 12 - uniformes dos músicos do 2º batalhão de infantaria, 1850²⁵⁷.



²⁵⁵ MINERVA, A. *Minerva [...] Catálogo dos Instrumentos de Música, Cirurgia, Matemáticas, Dentista, Óptica e vários Artigos do Estabelecimento Raymundo Nunes & Azurar*. Rio de Janeiro: Typographia Perseverança, 1872, p. 66-67.

²⁵⁶ MAGALDI, Cristina. *Music in imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004, p. 55.

²⁵⁷ BARROSO; RODRIGUES, 1922, v. 2, estampa 62.

Figura 13 - Banda São Benedito em Botucatu (SP) em 1915²⁵⁸.



Figura 14 - anúncio de instrumentos no *Almanaque Laemmert* em 1849.



²⁵⁸ DONATO, Hernani. *Achegas para a história de Botucatu*. 3. ed. Botucatu: Banco Sudameris, Prefeitura Municipal de Botucatu, 1985, p. 254.

3

DIREITO, LEGISLAÇÃO ADMINISTRATIVA E HISTÓRIA SERIAL:

considerações para
a análise dos textos
das coleções de leis

A historiografia luso-brasileira sobre bandas de música utiliza a legislação administrativa emitida no início do século XIX. Em Portugal, o primeiro musicólogo a recorrer a esta fonte foi Ernesto Vieira, mas foi Albino Lapa o que mais se aproveitou desta fonte²⁵⁹. No Brasil Pereira da Costa, frei Pedro Sinzig e Vicente Salles utilizaram alguns decretos bastante conhecidos; Dalmo Reis parece ter consultado a legislação diretamente e, possivelmente, tenha sido a fonte de Oscar Brum²⁶⁰. Ainda que a legislação administrativa venha sendo recorrentemente usada para se escrever a história das bandas de música, não existe estudo sistemático sobre esta legislação, seja no arrolamento da mesma seja nas possibilidades de análise e interpretação.

A prática de reunir a legislação promulgada em determinado período, dotá-la de índice e publicá-la em volumes de coleções foi comum no direito português desde, pelo menos, a metade do século XVIII²⁶¹. No Brasil, devido à “*necessidade urgente de dar publicidade aos atos do Governo, que vinha legislando desde a chegada de D. João à Bahia*” foi criada a Imprensa Régia, em 13 de maio de 1808²⁶², o que deu continuidade a tal expediente. A impressão sistemática dos volumes das coleções de leis parece ter começado na década de 1830, influenciada pelo processo de codificação do direito brasileiro e pela necessidade de funcionamento das próprias instituições públicas do império²⁶³.

SUMÁRIO

²⁵⁹ VIEIRA, 1899, LAPA, Albino. *Subsídios para a História das Bandas Militares Portuguesas - Guarda Real da Polícia - Guarda Municipal e Guarda Nacional Republicana de Lisboa*. Lisboa: s. n., 1941

²⁶⁰ PEREIRA DA COSTA, 1951, SINZIG, 1959, SALLES, 1985, REIS, 1962, BRUM, [1987?]

²⁶¹ Martins Júnior, ao comentar a legislação trazida por dom João VI afirma: “Não há felizmente, falta de trabalhos históricos e mesmo coleções oficiais dizendo respeito á legislação que se trata. [...] Existe além disso a coleção denominada Código Braziliense, organizado e publicado por ordem do próprio príncipe desde 1811, á semelhança das coleções portuguesas do século 18, intitulados josephinas” (MARTINS JÚNIOR, J. Izidoro. *História do Direito Nacional*. Rio de Janeiro: Democrática Editora, 1895, p. 241-242.).

²⁶² CAMARGO, Ana Maria de Almeida; MORAES, Rubens Borba. *Bibliografia da Imprensa Régia do Rio de Janeiro*. São Paulo: EDUSP, Kosmos, 1993, v. 1, p. XVII.

²⁶³ Agradeço ao Prof. Paulo Henrique Martinez, do departamento de História da Faculdade de Ciências e Letras de Assis da UNESP por estas duas considerações.

Consultando as coleções publicadas no Brasil entre 1808 a 1889 coletei 147 textos²⁶⁴ que, direta ou indiretamente, tratam de música. Destes, 110 continham informação sobre a prática musical no exército, sendo 93 os relativos às bandas militares no exército. Neste capítulo mostro a maneira que utilizei para estudar estes textos. Além da legislação publicada no Brasil, realizei a leitura sistemática das coleções de legislação portuguesa, entre 1750 e 1822, nos quais identifiquei 12 textos que, de alguma forma, abordam assuntos relacionados às bandas de música. Isto foi feito porque a antiga legislação portuguesa foi válida no Brasil mesmo após a independência, como se explicará em breve.

Diante da quantidade e da pluralidade dos textos o problema inicial foi encontrar uma maneira adequada de os interpretar. A abordagem que desenvolvi baseou-se no trabalho de Paulo Henrique Martinez²⁶⁵ sobre os irmãos Andrada; os procedimentos metodológicos e estatísticos se baseiam na seriação e quantificação sistemática da história serial, conforme definido por Flamarion Cardoso²⁶⁶.

Martinez estudou a atuação ministerial dos irmãos José Bonifácio e Martins Francisco de Andrada, entre 1822 e 1823. Ele utilizou como principal fonte as ementas dos atos administrativos, publicadas nas *Decisões do Governo*, um dos tomos das coleções de leis.²⁶⁷ Seu objetivo era conhecer a atuação dos Andradas enquanto ministros e secretários de Estado naquele período; identificar, nos atos dos ministérios, uma política de Estado particular, suas características, peculiaridades e sentido. Enfim, procurar por um projeto

²⁶⁴ Como o material reunido possui uma grande variedade de diplomas (lei, decreto, carta régia, avisos, etc.) e não apenas leis, optei pela expressão genérica "texto" para me referir tanto ao conjunto da legislação como a um ato em específico.

²⁶⁵ MARTINEZ, 2003.

²⁶⁶ CARDOSO, 1983.

²⁶⁷ A maioria dos volumes das coleções de leis foi publicada em três tomos: o primeiro continha os atos do poder legislativo, o segundo continha os atos do executivo e o terceiro continha os atos dos ministérios, este último era intitulado como *Decisões do Governo*.

político orientado nas ações dos Andradas²⁶⁸. Martinez escolheu os atos administrativos como principal fonte para seu estudo porque:

A documentação governamental abre possibilidades para o conhecimento da constituição do poder e da autoridade política do Estado perante as demais formas de poder, difusas em outras partes da vida social. Esse elenco de atos administrativos permite visualizar, em uma perspectiva horizontal, a atuação do Estado em determinado grau de autoridade e raio de ação, no caso a dos Ministros. As ações práticas de administração, central e nas províncias, fazem reluzir sentidos do governo grafados em regulamentações, hierarquias, competências, comportamentos de indivíduos e instituições, intervenções econômicas e manifestações de força entre outras dimensões da esfera estatal²⁶⁹.

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

O procedimento utilizado por Martinez consistiu em inventariar, classificar e agregar as ementas – um resumo em poucas linhas do que a lei determina – nos grandes campos de atuação do Estado “*segundo a concentração, expressividade e sentido das medidas adotadas*”²⁷⁰. Por incluir todos os textos com informação sobre as bandas de música, e não apenas as ementas em um recorte temporal bem mais amplo, meu estudo lida com quantidade de informação superior à de Martinez. Por isto foi necessário criar um procedimento que ajudasse a organizar, medir e recuperar as informações nos textos coletados. Tal procedimento foi desenvolvido com o instrumental conceitual da história serial e da quantificação sistemática que, embora surgida

²⁶⁸ MARTINEZ, 2003, p. 472.

²⁶⁹ Ibidem, p. 473.

²⁷⁰ Ibidem, p. 474.

com estudos de história econômica, pode ser aplicada “a tipos muito diversos de problemáticas e de documentos”²⁷¹. Segundo Flamarion Cardoso, uma série é constituída de “elementos escolhidos (ou construídos) segundo o critério de seu caráter recorrente, que os faz comparáveis no âmago de um dado período de tempo”²⁷². Segundo ele, tal procedimento vinha sendo aplicado a três tipos de fontes: a) fontes numericamente estruturadas e reunidas para responder questões diretamente relacionadas a elas; b) fontes numericamente estruturadas e reunidas para responder questões estranhas às mesmas; c) fontes não estruturadas numericamente, entre estas, “fontes administrativas ou relacionadas à justiça”²⁷³. Além disso, a seriação e quantificação em documentos e suas informações permitem uma visão global dos dados através de análises estatísticas e matemáticas:

Quando se raciocina em termos de séries de dados que se sucedem no tempo, esboçando curvas que são a representação gráfica de ciclos de expansão e depressão [...] o mais importante não é cada um dos dados, individualmente, mas o próprio desenho da curva, sua evolução no tempo - preferencialmente de longa duração; o dado define-se pelo valor relativo que apresenta quando comparado aos que o precedem e seguem²⁷⁴.

A CRIAÇÃO DA SÉRIE: A ESCOLHA DOS ELEMENTOS

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

... procedimento duplamente substitutivo; é necessário que lhes atribua uma significação unívoca, relativamente à questão colo-

²⁷¹ CARDOSO, 1983, p. 30.

²⁷² Ibidem, p. 36.

²⁷³ Ibidem, p. 30.

²⁷⁴ Ibidem, p. 235.

cada, mas também que possa organizá-las em séries, quer dizer, em unidades cronológicas comparáveis, à custa de um trabalho de padronização ainda mais complexo que o precedente²⁷⁵.

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

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

Após a independência “a primeira tarefa dos legisladores foi dotar o país de um quadro legal e institucional”²⁷⁶ e, paulatinamente, as Ordenações Filipinas²⁷⁷ e a legislação extravagante especial para a

²⁷⁵ Ibidem, p. 233.

²⁷⁶ LOPES, José Reinaldo de Lima. *O Direito na História, lições introdutórias*. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 2002, p. 281.

²⁷⁷ As ordenações “foram editadas em 1603 por Filipe II de Portugal tanto para reorganizar o direito régio português quanto para agradar aos portugueses” (ibidem, p. 268.) As Ordenações registravam em cinco livros o conjunto das leis em vigor. Em 1769 as Filipinas foram reformadas pelo Marquês de Pombal na Lei da Boa Razão cujo objetivo era “concentrar o poder legislativo nas mãos do soberano, o que foi feito através do remodelamento das fontes do direito, introduzindo novos métodos de interpretação que assegurassem a vigência das leis nacionais e eliminassem as extravagâncias. A reforma pombalina refletia um desejo de ordem, hierarquia e concentração legislativa no Estado, produzidas pelo despotismo esclarecido” (ibidem, p. 208-209.).

colônia foram abandonadas. Os legisladores brasileiros, inspirados no positivismo jurídico, começaram a codificar o direito, isto é, dispor a lei de maneira sistemática e completa sobre determinado assunto, que então passava a ter um caráter axiomático. Assim, após a promulgação da Constituição em 1824, foram sancionados o Código Criminal, em 1830; o Código do Processo Criminal, em 1832; a Lei 737, que serviu como Código de Processo Civil e o Código Comercial, ambos em 1850. No entanto, nem as Ordenações nem as leis extravagantes foram abandonadas de pronto após a Independência, continuando como fonte do direito em determinados assuntos por muito tempo.

Os textos reunidos neste trabalho pertencem ao direito administrativo, “a ciência da ação e da competência do Poder Executivo”²⁷⁸. Seus objetivos deveriam ser distinguidos entre a...

...disposição e o mecanismo dos serviços públicos, as relações respectivas dos agentes superiores com os inferiores, a execução material e o lado puramente técnico dos diferentes serviços [...] e as relações da administração com o cidadão para a execução das leis e regulamentos, isto é, os direitos e deveres recíprocos dos administrados e dos administradores²⁷⁹.

Outra consideração refere-se às fontes do direito, isto é, “às formas ou modos pelos quais o direito se manifesta”, onde ele está fixado: no costume, na legislação, em regimentos e estatutos, convenções coletivas, atos negociais, jurisprudência e doutrina²⁸⁰. Segundo Antônio Ribas, as fontes do direito brasileiro na segunda metade do século XIX estavam nos atos do Poder Constituinte de 1823, na Constituição de 1824, nos atos do Poder Legislativo, nos atos do Poder Executivo e em boa parte da antiga legislação portuguesa²⁸¹.

²⁷⁸ URUGUAI, Visconde do (Paulino José Soares de Souza). *Ensaio sobre direito administrativo*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1862 p. 84.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 84-85.

²⁸⁰ Enciclopédia Saraíva do Direito, *Enciclopédia Saraíva do Direito*. São Paulo: Saraiva, 1977, v. 38, p. 94.

²⁸¹ RIBAS, Antônio Joaquim. *Direito Administrativo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Typ de Pinheiro & Cia, 1866, p. 41.

Os atos legislativos eram expedidos em diferentes fórmulas²⁸² ou diplomas²⁸³, isto é, formas prefixadas que, de certa maneira, determinavam o conteúdo, a autoridade e o trâmite institucional desses textos.²⁸⁴ No Antigo Regime, o importante era “*saber a vontade do Rei*”²⁸⁵ pois centralizava-se “*no monarca a criação do direito*”²⁸⁶. No Império, a concepção destes atos muda, pelo menos no que diz respeito à teoria do Estado expressa nos manuais consultados: cabia à administração pública, confiada ao Executivo e cujo chefe supremo era o imperador, promover “*a segurança do interesse público [...] e dos direitos particulares*”. Para tanto a administração se submetia “*a certo processo e os seus atos a formas prefixas*”²⁸⁷.

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

O decreto é o diploma predominante e corresponde a 49% do total de textos reunidos, ele fundamentalmente expressa uma ordem. No Antigo Regime “*os decretos começavam pela exposição da providência, sem que o rei se dirigisse a alguém individualmente, eram assinados com a rubrica. Algumas vezes estatuíam sobre certas pessoas ou negócios, outras vezes continham medida legislativa geral*”²⁸⁸. No Império, o “*regime atual*” para Ribas, os decretos tornaram-se fórmula comum aos atos dos poderes legislativo, moderador e executivo, cada um deles com sua redação padrão e trâmite peculiar²⁸⁹.

²⁸² Ibidem, p. 133.

²⁸³ COSTA, Mário Julio de Almeida. *História do Direito Português*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 2000, p. 394.

²⁸⁴ Sobre estes diplomas ver também CAMARGO; MORAES, 1993, v. II, p. XI-XIII.

²⁸⁵ RIBAS, 1866, p. 137.

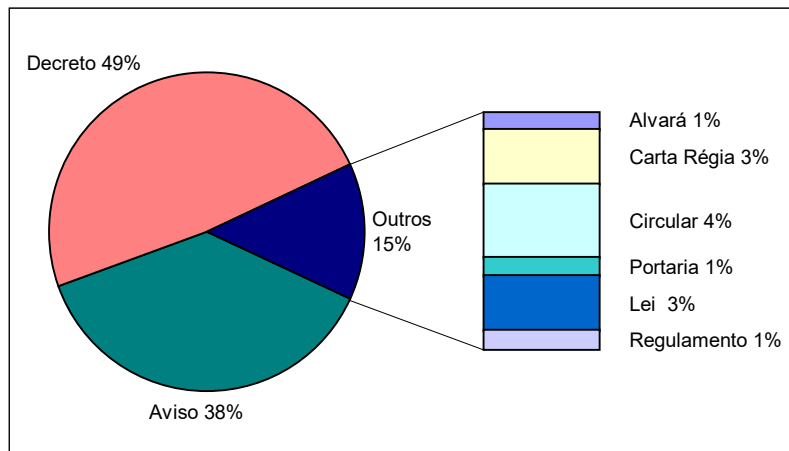
²⁸⁶ COSTA, 2000, p. 285.

²⁸⁷ RIBAS, 1866, p. 133.

²⁸⁸ Ibidem, p. 136.

²⁸⁹ Ibidem, p. 138.

Gráfico 1 - distribuição por Diplomas dos textos coletados nas coleções de lei.



A carta régia era outra maneira pela qual o imperador exprimia sua vontade ou, dependendo da época, zelava pela administração pública. Os exemplares que incluíram assuntos relativos às bandas militares foram emitidos por dom João VI, ainda na forma do Antigo Regime. As cartas régias “eram dirigidas a certas autoridades e pessoas e começavam pelo nome destas, seguindo-se da fórmula – *Eu El Rei vos envio muito saudar – sua assinatura era como a dos alvarás e a sua remessa se fazia em avisos dos secretários de Estado. Algumas vezes continham medida geral e permanente e neste caso faziam parte da legislação*”²⁹⁰.

O aviso é o segundo diploma mais presente na legislação correspondendo a 38% dos textos coletados. O aviso era publicado nas *Decisões do Governo* junto com portarias, circulares, ofícios e despachos, fórmulas pelas quais os ministros e secretários de Estado administravam os órgãos, instituições e funcionários sob seu comando. Os avisos aqui analisados foram emitidos pelo Ministério da Guerra. A motivação para a emissão dos avisos poderia ser

²⁹⁰ Ibidem, p. 136.

uma deliberação do ministro ou uma ordem para coibir práticas ilícitas que, de alguma maneira, chegavam ao seu conhecimento. Os avisos também eram expedidos em resposta às consultas dos comandantes das unidades do exército, que pediam orientação para o cumprimento de ordens e regulamentos. Embora os avisos tratassem de casos particulares e, muitas vezes, de uma só província, Ribas prescrevia que tais ordens deveriam ser cumpridas por todo império, garantindo a execução da lei uniformemente pelo território e nas diferentes instâncias da administração²⁹¹.

Conforme Flamarion Cardoso prescreve, a construção ou utilização de séries “só têm sentido quando construída para responder a certas perguntas muito precisas” onde é inevitável “selecionar, recortar, construir seu objeto de pesquisa em função das suas hipóteses, de seu marco teórico e metodológico”²⁹². Minha hipótese é que as bandas militares atuaram de duas maneiras para a difusão deste tipo de *ensemble* instrumental: a primeira, decorrente de sua participação nos rituais da monarquia, como um brasão sonoro; a segunda, criando a infraestrutura necessária ao funcionamento deste tipo de conjunto: instrumentos, músicos, repertório, ensino, etc. Se, através das ações práticas da administração é possível conhecer o sentido da atuação do poder público, como afirma Martinez, é examinando estas ações, isto é, as informações que os textos contêm que tal sentido será encontrado. Portanto, a seriação deve procurar capturar a ação independente do diploma em que elas foram anunciadas; é mais importante saber que houve uma determinação para criação ou extinção de uma banda, que os instrumentos e o número de músicos foram padronizados, que o mestre passou a ensinar música aos soldados, etc., e não tanto como isso foi feito, por meio de alvará, decreto ou aviso.

²⁹¹ “A ação de cada um destes agentes [administrativos] não deve, pois, ser solitária, ou segregada da dos outros; pelo contrário, o impulso deve partir de um centro único, e difundir-se pelos membros da hierarquia administrativa, espalhados por todos os pontos do País...” (ibidem, p. 69.)

²⁹² CARDOSO, 1983, p. 30.

SÉRIES E GRUPOS

Feita a opção pela seriação das ações contidas nos 93 textos selecionados, é necessário proceder à construção das séries segundo critérios de recorrência que permitam comparar a mesma série em períodos diferentes, bem como diferentes séries no mesmo período de tempo. A opção pela seriação das ações produz, automaticamente, um primeiro critério: os temas propostos nos próprios textos. Assim, numa leitura preliminar, os temas mais recorrentes foram listados e posteriormente reunidos em três grupos: *Banda*, *Infraestrutura e Músicos*. Tais séries possuem informações mais objetivas, diretamente relacionadas às ações presentes nos textos. No entanto, existe um segundo tipo de informação, que aparece à medida que as leis são comparadas entre si; informações não tão explícitas, reunidas no Grupo *Abordagem*. O Quadro 8 apresenta os grupos e séries construídos utilizando esta metodologia. Estabelecidas estas dezenove séries, todos os textos foram relidos e as ações contidas em cada um destes foram associados à sua respectiva série em forma de tabela.

Uma última consideração refere-se às formas de análise dos resultados da seriação. No tocante à periodização dos quase 82 anos em que foram publicados os 93 textos analisados, foi empregado a cronologia proposta por Capistrano de Abreu²⁹³. A periodização apresentada por José Murilo de Carvalho foi rejeitada por não isolar a Guerra do Paraguai, acontecimento marcante para o exército brasileiro. Além disso, foi necessário incluir no quadro cronológico o período de 1808 a 1822, que não consta em ambas as divisões. Os sete períodos são apresentados no Quadro 9.

²⁹³ ABREU apud CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 62.

Quadro 8 - grupos e séries criados para a análise da legislação administrativa sobre bandas de música do exército.

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

Quadro 9 - periodização adotada para a análise da legislação administrativa.

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

PROCEDIMENTOS ESTATÍSTICOS DE ANÁLISE

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

Média da série (MS): para cada um dos sete períodos somou-se o número de vezes que os dados de cada série apareceram nos textos coletados. A informação foi contada somente uma vez por texto, independentemente do número de menções em um mesmo texto. O total desta soma foi dividido pela duração, em anos, de cada período cronológico, a terceira coluna do Quadro 9.

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

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

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

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

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

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

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

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


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

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

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



4



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

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

A ementa dos 93 textos identificados na legislação administrativa brasileira e os 12 da legislação portuguesa foram transcritos e numerados no apêndice. No corpo deste trabalho eles são identificados pelas siglas CCLPT e CCLB seguido do algarismo que indica a numeração usado no apêndice.

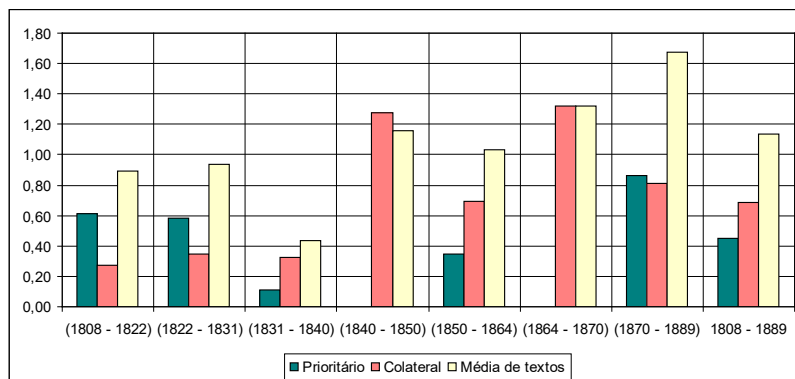
GRUPO ABORDAGEM

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

Um aspecto que evidencia essa incorporação é a transformação de como os registros contábeis das bandas eram realizados. Em 1802, quando a Fazenda Real lusitana assumiu os gastos com as bandas, pelo decreto de 20 de agosto de 1802 (CCLPT:02), os

coronéis passavam recibo de recebimento das verbas pagas aos seus tesoureiros. O decreto de 27 de março de 1810 (CCLB:02), que regularizou a situação das bandas das unidades de primeira linha da cidade do Rio de Janeiro, estabeleceu como gestor dos recursos repassados pela Tesouraria Geral das Tropas o *Conselho de Administração do Fardamento*. Tal conselho, criado e gerido pelo alvará de 12 de março de 1810 era composto pelo coronel, tenente-coronel e três capitães de cada unidade. Em 1855, duque de Caxias, à época ministro de Estado dos Negócios da Guerra e ainda marquês, criou os Conselhos Econômicos pelo decreto n. 1649 de 06 de outubro de 1855 (CCLB:44). Uma das despesas administradas pelo conselho era o “concerto do instrumental bélico”, feito com verbas governamentais repassadas para essa finalidade. Tais conselhos foram substituídos pelo *Conselho de Fornecimento*, criado pelo decreto n. 7685 de 6 de março de 1880 (CCLB:75), que administrava a “caixa da música”, conforme o prescrevia o artigo 43, apresentado na Figura 15.

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



A inserção das bandas militares na estrutura do exército não ocorreu de forma contínua e linear ao longo do século XIX. A

Tabela 1 mostra os valores da Média de Textos (MT) e a Taxa de Crescimento de Textos (TCT), na qual nota-se uma contração de 53% nestes parâmetros no Período Regencial (1831-1840) em relação ao período Primeiro Reinado (1822-1831). No período seguinte, Bases do Segundo Reinado (1840-1850), a MT volta ao patamar próximo à média final de 1,13 textos por ano. Outra contração na MT verifica-se no período de 1850-1864 que, em relação ao anterior, produz TCT negativa em 11%. Apesar dessas duas quedas, pode-se dizer que o perfil geral da curva da MT é ascendente pois: a) não existem dois períodos seguidos com queda na MT; b) os valores dos períodos posteriores às quedas nunca são inferiores aos valores anteriores a ela. Assim a MT de 1840-1850 é superior em quase 25% em relação à MT de 1822-1831. Esse perfil ascendente da MT reflete a crescente inclusão da atividade musical no exército e, mais especificamente, a necessidade das autoridades militares em regulamentação esta atividade. Em princípio, isto se dava em razão ao aumento no número de músicos e de bandas nas unidades do exército, mas, sob um ponto de vista mais amplo, isso também pode ser como parte do próprio crescimento do aparato militar e governamental.

Figura 15 - decreto n. 7685 de 06 de março de 1880 regulamentando o funcionamento do *Conselho de Fornecimento*.

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

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

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

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

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

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

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

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

A inserção das bandas militares na estrutura do exército não ocorreu de forma contínua e linear ao longo do século XIX. A Tabela 1, com os valores da Média de Textos (MT) e a Taxa de Crescimento de Textos (TCT), mostra uma contração de 53% nestes parâmetros no Período Regencial (1831-1840) em relação ao período Primeiro Reinado

(1822-1831). No período seguinte, Bases do Segundo Reinado (1840-1850), a MT volta ao patamar próximo à média final de 1,13 textos por ano. Outra contração na MT verifica-se no período de 1850-1864 que, em relação ao anterior, produz TCT negativa em 11%. Apesar dessas duas quedas, pode-se dizer que o perfil geral da curva da MT é ascendente pois: a) não existem dois períodos seguidos com queda na MT; b) os valores dos períodos posteriores às quedas nunca são inferiores aos valores anteriores a ela. Assim a MT de 1840-1850 é superior em quase 25% em relação à MT de 1822-1831. Esse perfil ascendente da MT reflete a crescente inclusão da atividade musical no exército e, mais especificamente, a necessidade das autoridades militares em regulamentação esta atividade. Em princípio, isto se dava em razão ao aumento no número de músicos e de bandas nas unidades do exército, mas, sob um ponto de vista mais amplo, isso também refletir o próprio crescimento do aparato militar e seu controle governamental.

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

Períodos	Média de textos (MT)	Taxa de crescimento de textos (TCT)
1808 – 1822	0,89	-294
1822 – 1831	0,93	5%
1831 – 1840	0,43	-53%
1840 – 1850	1,16	167%
1850 – 1864	1,04	-11%
1864 – 1870	1,32	28%
1870 – 1889	1,68	27%
1808 – 1889	1,13	--

²⁹⁴ Como não há dados sobre o período anterior a 1808 não é possível calcular a TCT.

GRUPO BANDA

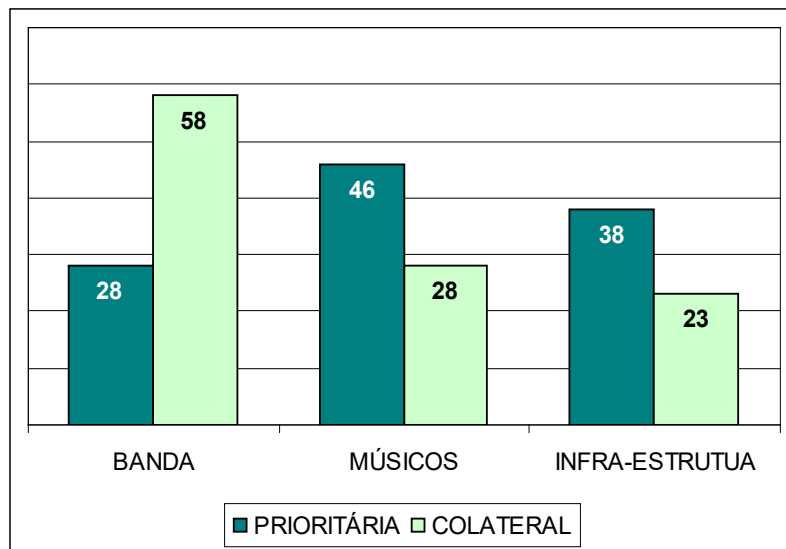
Neste grupo de séries²⁹⁵, cujas médias estão indicadas na Tabela 2, foram reunidas as informações sobre a disposição das bandas na estrutura funcional das unidades do exército. No gráfico 3 os grupos das séries *Banda*, *Músicos* e *Infraestrutura* foram organizados em função das series do Grupo *Abordagem – Prioritária* ou *Colateral*. Por este gráfico observa-se que o Grupo Banda é o único onde o número de textos colaterais predomina sobre os prioritários. Isto se deve à alta frequência de um tipo peculiar de decreto presente na legislação administrativa: os Planos de Organização dos Corpos. Tais planos criavam ou modificavam a configuração das diferentes unidades do exército (regimentos, batalhões, legião, etc.) que, muitas vezes, eram representados em forma de tabela indicando a composição das unidades (número de companhias, postos de oficiais superiores e inferiores, músicos, etc.). Os planos foram classificados na série Previsão, pois somente preveem a criação das bandas, sem fornecer elementos que possibilitem identificar o preenchimento das vagas destinadas aos músicos.

Tabela 2 - média das séries do Grupo Banda.

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

²⁹⁵ Os textos da CCLB que contêm dados relativos às séries do Grupo Banda são os seguintes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 19, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 51, 54, 61, 66, 73, 74, 78, 90, 91, 93.

Gráfico 3 - número de textos publicados nos grupos de séries Banda, Músico e Infraestrutura em função do grupo Abordagem.



Na legislação administrativa é possível detectar a adequação das bandas já existentes para a totalidade das tropas no Brasil aos procedimentos administrativos inicialmente implantados em algumas unidades que estavam no Rio de Janeiro, assunto já foi tratado em parte no capítulo 1 e 2. O decreto de 27 de março de 1810 (CCLB:02) estabeleceu uma série de normas para as bandas dos regimentos de infantaria e batalhões de artilharia fluminenses. Essas normas foram posteriormente aplicadas aos conjuntos existentes no regimento de infantaria do Recife, carta régia de 26 setembro de 1811 (CCLB:03) e no regimento de infantaria de linha de Estremoz (PA) carta régia de 20 de julho de 1812 (CCLB:04).

Se de um lado, algumas bandas já existentes no Brasil tiveram de se adaptar de se adaptar às normas criadas para bandas no Rio

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

O tamanho das bandas

Um dos temas mais frequentes na legislação administrativa dizia respeito ao número de integrantes das bandas militares. Na legislação portuguesa, o decreto de 20 de agosto de 1802 (CCLPT:02) estipulou 11 músicos para as bandas dos regimentos de infantaria em Lisboa e nas províncias de Estremadura, Norte e Sul. A organização dos regimentos artilharia do exército português prevista no plano de 20 de outubro de 1809 (CCLPT:04) mencionava oito músicos e um mestre, mesma organização dada aos regimentos de infantaria e aos batalhões de caçadores no plano de 20 de novembro de 1809 (CCLPT:05) e posteriormente mantida nos planos de 29 de outubro de 1814 (CCLPT:09). Na portaria de 16 de dezembro de 1815 (CCLPT:10), que entrou em vigor em 1 de janeiro de 1816, o número de músicos permitidos ficou entre 11 e 17, mas o alvará de 21 de fevereiro de 1816 (CCLB:05), publicado por dom João VI no Brasil, restaurou o número de nove músicos, incluindo o mestre.

No Brasil, o decreto de 21 de agosto de 1809 (CCLB:01) fixou nove músicos (um músico-mor e oito músicos) para estado maior da legião de caçadores a pé da Bahia. O decreto de 27 de março de 1810 (CCLB:02) autorizou 12 ou 16 músicos. O decreto de 11 de dezembro de 1817 (CCLB:07) permitiu 11 a 17 músicos, incluindo também critérios meticulosos para o aumento no tamanho das bandas.

O número de integrantes poderia ser aumentado acrescentando-se soldados aprendizes e diminuindo-se o número de músicos, como se observa na Tabela 3. Ao que tudo indica, a intenção desta norma era restringir que músicos profissionais fossem contratados. As bandas seriam formadas por soldados que, após passarem por um período inicial de aprendizagem sob a orientação do mestre de música, deixariam as fileiras de soldados e entrariam para a banda de música. Este decreto estabeleceu a norma predominante para o tamanho das bandas durante boa parte do século XIX. Assim, quando a Guarda Nacional foi reorganizada e as bandas de música foram oficialmente permitidas, no decreto n. 722 de 25 de outubro de 1850 (CCLB:37), 17 músicos foram autorizados. No exército, este número só foi modificado na legislação 77 anos depois, no decreto n. 10015 de 18 de agosto de 1888 (CCLB:90), quando o número de músicos autorizados passou a 21, incluindo o mestre de música.

Tabela 3 - aumento no número de componentes conforme o decreto de 11 de dezembro de 1811.

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

A Tabela 4 mostra a distribuição dos músicos registrados na legislação administrativa do exército. Embora existam oito combinações, elas podem ser reduzidas basicamente a três: 9, 11 a 17 e 20 músicos. A variante mais significativa é a formação com 13 músicos prevista na unidade de artilharia do Corpo de Mato Grosso, embora a unidade de caçadores do mesmo corpo pudesse ter uma banda com mestre e 16 músicos.

O número de músicos autorizados não parece ter sido muito respeitado nas bandas do exército. O Batalhão do Imperador teve 24 músicos, como se deduz do aviso n. 35 de 7 de março de 1831 (CCLB:21), onde ordenou-se que “a música do Batalhão do Imperador fique reduzida, como a de qualquer outro batalhão, ao número de dezasseis indivíduos com o vencimento de 4\$600, considerando-se vagas oito praças suprimidas, até a nova organização geral do Exército”.

Tabela 4 - distribuição no número de componentes nas bandas do exército²⁹⁶.

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

²⁹⁶ O 1+8 indica mestre e 8 músicos, assim como 1+16 e 1+12, um mestre e dezesseis e doze músicos respectivamente.

Quem pode ter banda de música

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

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

Durante a Regência o governo reduziu o tamanho do exército e os gastos com as bandas de música, política explicitamente registrada no primeiro orçamento do Império para o ano de 1832: a lei de 15 de novembro de 1831 (CCLB:23). O parágrafo 4 do artigo 15, que tratou das despesas do Ministério dos Negócios da Guerra, autorizou o governo a “*reduzir o número dos corpos [...] e fazer economias com as*

bandas de música e as mais que julgar convenientes". Ainda durante a Regência, a primeira reorganização do exército, anunciada no decreto de 04 de maio de 1831 (CCLB:22), portanto anterior à lei orçamentária, dividiu o exército em três armas: caçadores, cavalaria, artilharia de posição e artilharia a pé. Poderiam ter banda de música todos os 24 batalhões de caçadores e as duas unidades da legião de Mato Grosso. Oito anos depois, na segunda reorganização, o número de bandas foi mais uma vez reduzido, o decreto n. 30 de 22 de fevereiro de 1839 previu banda de música apenas aos 12 batalhões de caçadores.

Com a ascensão de dom Pedro II ao trono essa situação foi modificando e o número de bandas e músicos previstos para o exército foi gradualmente aumentado. Note-se que foi nos primeiros anos de governo de Pedro II que a série *Previsão* do grupo *Banda* alcançou seu maior valor, 0,88 textos por ano, três vezes a média final, indicada na Tabela 5. A primeira reorganização do exército, que marca o início desta nova fase, foi o decreto n. 167 de 14 de maio de 1842 (CCLB:28) que autorizou bandas de música nas unidades de fuzileiros, caçadores e artilharia a pé. Em 1851, segundo o decreto n. 782, de 25 de outubro de 1851 (CCLB:38), existiam 18 bandas previstas no exército: quatro em batalhões de artilharia a pé; quatro em batalhões de caçadores; uma no depósito de aprendizes; oito no batalhão de fuzileiros e uma no batalhão de caçadores de Mato Grosso. Esta distribuição pouco se alterou²⁹⁷ até 1870, quando o decreto n. 4572 de 12 de agosto (CCLB:61)²⁹⁸ estabeleceu que uma banda de música em cada um dos cinco batalhões de artilharia a pé, nos seis batalhões de infantaria pesada e nos quinze batalhões de infantaria ligeira. Ao total foi prevista a criação de 26 bandas, cada uma tinha com um mestre e dezesseis músicos, ao total, eram 442 músicos empregados no exército brasileiro. Em 1888, o decreto n. 10015 de 18 de agosto de 1888 (CCLB:90) reorganizou novamente as "forças

²⁹⁷ Ver CCLB:30, 32,38

²⁹⁸ (CCLB:61) Ementa: "Aprova o plano da organização dos corpos das armas da artilharia, cavallaria e infantaria"

arregimentadas do exército", cada um dos 27 regimentos de infantaria e os quatro de artilharia de posição teria direito a um conjunto com 21 integrantes, totalizando 31 bandas empregando 655 músicos.

GRUPO MÚSICO

O exame das médias das séries do grupo Música,²⁹⁹ representadas na Tabela 6, aponta dois períodos nos quais o conteúdo de informação na legislação coletada administrativa esteve bem acima dos demais. O primeiro compreendeu aos governos de dom João VI e dom Pedro I, com 2,94 textos por ano, quase quatro vezes a média final; o segundo foi o período Regencial, com 1,30 textos por ano. Isto pode ser explicado a dois motivos: a abrangência do conteúdo dos textos desses períodos e a metodologia utilizada na construção e quantificação das informações nos textos coletados.

Alguns textos tratam de muitos assuntos ao mesmo tempo, contendo informações que são identificadas em várias séries, o que faz com que um mesmo texto acabe sendo "contado" várias vezes. Isto acontece, por exemplo, com o decreto de 11 de dezembro de 1817 (CCLB:07) que aborda assuntos relativos a todas as séries do grupo músico: mestre, músicos, aprendizes, remuneração, engajamento e ensino. Posteriormente outros textos tratariam desses aspectos, mas não em conjunto como estes fizeram, diluindo as informações em várias normas administrativas. Na realidade, os decretos de 27 de março de 1810 (CCLB:02) e o de 11 de dezembro de 1817 foram as principais normas administrativas da primeira metade do século XIX, tendo sido utilizado como referência sete textos que posteriores. Todas as vezes que isso ocorreu, considerou-se necessário repetir informações daqueles decretos nos textos que os

²⁹⁹ Textos deste Grupo na CCLB: 1, 2, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 26, 29, 32, 35, 37, 48, 49, 54, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 64, 67, 72, 77, 83, 84, 86, 88, 92.

citam, como o decreto de 4 de outubro de 1821 (CCLB:12). Sua redação é bastante curta e objetiva, mandando aplicar as determinações estabelecidas nos decretos de 1810 e 1817. Neste caso, para fins estatísticos, considerou-se que o decreto de 4 de outubro de 1821 como tendo o mesmo conteúdo dos textos que ele manda cumprir.

Tabela 5 - média das séries do Grupo Músico.

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

Engajamento dos músicos: mestres, músicos e aprendizes

A necessidade de regulamentar o tamanho das bandas estava ligada a três aspectos: o engajamento dos músicos, sua remuneração e o financiamento das bandas. Resumidamente, a hierarquia no exército no Império possuía três níveis: oficiais, oficiais inferiores e praças de companhia, apresentada no Quadro 10. Oficiais tinham postos; oficiais inferiores tinham postos inferiores e praças tinham graduação. Embora os oficiais inferiores fossem considerados praças, como os soldados, formavam uma camada intermediária, pois ganhavam mais, tinham certo prestígio entre os soldados e certo poder para com os capitães e tenentes, com quem lidavam diariamente³⁰⁰.

³⁰⁰ Agradeço ao prof. Hendrik Kraay por este esclarecimento.

Quadro 10 - hierarquia de oficiais, oficiais inferiores e praças no exército imperial brasileiro³⁰¹.

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

O soldado ingressava no exército como voluntário, forçado ou pelo recrutamento. No caso dos músicos havia três possibilidades de engajamento relacionados na legislação do exército: a primeira era se tornar um músico de contrato, normalmente o caso de músicos profissionais contratados e pagos para tocar na banda durante determinado período de tempo. Este foi o caso de Erdmann Neuparth, apresentado no capítulo 2. A segunda possibilidade de engajamento era como músico de praça ou soldado músico, alguém que se alistava conforme estabelecia a legislação, recebendo graduação de músico, soldo, gratificação, etapa e fardamento. A terceira possibilidade era o soldado de fileira que se tornava aprendiz de música, a quem o mestre lecionava e que ao ser considerado apto entrava para a banda, tornando-se um músico de praça.

Na passagem do século XVIII para o XIX, as bandas do exército português começaram a ser formadas por músicos de contrato. No entanto, esta forma de engajamento causava muitas irregularidades e, como mostra a legislação administrativa, o progressivo ingresso das bandas de música na estrutura do exército procurava acabar

³⁰¹ Cf. o verbete hierarquia em HOUAISS, Antônio, et al. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0. ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

com as irregularidades. A introdução dos músicos nos quadros do exército português começou com o decreto de 20 de agosto em 1802 (CCLPT:02), pelo qual os coronéis da infantaria passariam a receber fundos para “a satisfação de onze músicos de instrumental”. No plano que acompanhou o decreto de 14 de outubro de 1808 (CCLPT:03), os músicos eram arrolados abaixo dos soldados, sugerindo que sua posição ainda não estava totalmente acomodada na hierarquia do exército. Já os planos de 20 de outubro e 20 de novembro de 1809 (CLPT:04, 05) alocam os músicos no estado maior dos regimentos de artilharia, infantaria e batalhões de caçadores do exército português.

No Brasil, o decreto de 27 de março de 1810 dava aos músicos a graduação de soldado, recebendo soldo, farinha, fardamento de soldado e uma gratificação como músicos. O objetivo de tal decreto era acabar com os músicos de contrato, pagos pelas contribuições pessoais e pelas licenças de economia, métodos considerados onerosos aos soldados e oficiais e prejudiciais à disciplina das unidades. Em consonância a estas observações, feitas no texto do decreto, Ernesto Vieira apurou a divisão entre músico contratados e músicos de praça de fato “*era prejudicial à disciplina; porque os primeiros [contratados] vexavam os segundos [praças] tratando-os com desprezo e considerando-se quase como não militares*”³⁰². Além dos problemas entre os músicos, a arrecadação também era fonte de conflito. De um lado havia o confisco de parte do soldo de soldados e oficiais, como já foi abordado no capítulo 2. Por outro, contribuir para a música incentivava a concessão irregular de licenças do serviço, prática comum também na Guarda Nacional, como mostrou Jeanne Berrance Castro³⁰³.

A oferta de ensino musical aos soldados parece ser uma solução para coibir estas licenças irregulares. O ensino na legislação administrativa é mencionado pela primeira vez na portaria de 16 de

³⁰² VIEIRA, 1900, v. 2, p. 443.

³⁰³ CASTRO, 1969.

dezembro de 1815 (CCLPT:10), quando se criou a figura do soldado aprendiz, nos seguintes termos:

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

Com o decreto de 28 de março 1825 (CCLB:17) foi consolidada a posição dos músicos como oficiais inferiores do pequeno estado maior dos corpos. Também foi consolidada a hierarquia entre os músicos que o decreto de 11 de dezembro de 1817 mencionava: mestre de música, músico de 1ª classe, músico de 2ª classe e músico de 3ª classe. Este também é o único texto que relaciona a classe do músico ao seu instrumento, informações consolidadas na Tabela 7. A princípio, se esperava que o mestre fosse clarinetista. Caso ele tocasse outro instrumento, haveria um clarinetista a mais e um músico a menos para o instrumento que o mestre tocasse. Possivelmente os percussionistas não eram considerados músicos porque os tambores³⁰⁴ das unidades eram “os *tocadores de bomba, campainhas, e de outros instrumentos desta qualidade*”, como consta no trecho do decreto de 27 de março de 1810. Em 1851, os mestres de música passaram a ter a graduação de 1º sargento. O texto da resolução imperial de 20 de setembro 1851 não foi publicado nas coleções de leis, mas consta do aviso n. 21, do Ministério dos Negócios da Guerra, de 01 de fevereiro de 1859 (CCLB:48), que diz o seguinte:

Ilm. e Exm. Sr – Subiu á Presença de sua Majestade o Imperador o ofício de V. Ex. sob n.º 2.388, datado de 31 de maio do ano findo, em que ponderando ter a Imperial Resolução de Consulta de 20 de setembro de 1851, conferindo a graduação de 1º Sargento aos Cornetas-mores, Tambores-mores, e Mestre de Música, [...] graduações estas que gozam vários Estrangeiros

³⁰⁴ O tambor integrava a banda marcial das unidades. Ver capítulo 1, p. 31.

por se acharem engajados servindo nosso Exército algum destes lugares, quando a lei de 24 de novembro de 1830 determina que nos Corpos do mesmo exército não haja Oficiais Inferiores, Cabos d'Esquadra e Anspeçadas Estrangeiros, [...] tendo ouvido a semelhante respeito o Conselho Supremo Militar, Há por bem, Conformando – se como seu parecer, Manda declarar, [...] que os indivíduos de que trata o ofício de V. Ex. não devem ser compreendidos nas disposições do art. 10 da citada Lei; por quanto aqueles não exercem posto de comando algum, e sim unicamente gozam de graduações honoríficas em quanto servem nos lugares para que foram engajados temporariamente; e isso porque a boa ordem do serviço exige; [...]

Tabela 7 - hierarquia entre os músicos segundo instrumentos.

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

Ainda que fossem contratados temporariamente, os músicos estavam sujeitos às leis militares, como fica claro no aviso n. 39 de 22 de junho de 1886 (CCLB:86). Este texto dispõe sobre os vencimentos de José Vicente Barbosa, mestre do 2.^o corpo de cavalaria, na província

do Paraná, e que respondia a Conselho de Guerra, ou seja, era réu num tribunal de justiça militar. A dúvida enviada pelo comandante da unidade era se Barbosa tinha o direito a receber todos os vencimentos caso não fosse condenado a mais de seis anos de prisão, como o restante das praças. A resposta do Conselho Supremo Militar foi que “*não obstante ser contratado, se acha perfeitamente compreendido nela [na condição de praça], visto ter-se sujeitado a todas as disposições das leis e regulamentos militares*”.

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

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

[...]

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

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

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

As outras duas menções a atividades musicais de bandas militares, registradas nas coleções de leis, tratavam da cessão das bandas de música do exército para festas particulares. A primeira, no aviso n. 513 de 28 de novembro de 1877 (CCLB:70), proibiu a cessão dos conjuntos para as festas privadas. A segunda, no decreto n. 7685 de 6 de março de 1880 (CCLB:75), permitiu o empréstimo das bandas, desde que devidamente autorizadas e com destinação de parte dos recursos à caixa da música para subsidiar a compra e conservação do instrumental.

As preocupações registradas na legislação administrativa estavam mais voltadas à coerção dos abusos na disciplina, principalmente em função do financiamento das bandas, do que ao estabelecimento de responsabilidades mínimas para o serviço musical. É significativa a existência de maior número de textos dispendo sobre uniformes e fardamento, quatorze³⁰⁵, do que sobre as *performances*, apenas três.³⁰⁶ Tal situação pode ser observada na Tabela 6, onde as séries com menores médias são exatamente as que registram as responsabilidades de mestres, músicos e aprendizes, enquanto as séries com maiores médias, a remuneração e o engajamento dos músicos.

A remuneração dos músicos

A série Remuneração teve a maior média final do grupo Músicos, registrando 0,32 textos por ano entre 1808 a 1889. O vencimento dos músicos do exército era composto de três partes:

³⁰⁵ CCLB: 2, 7, 10, 11, 12, 13, 24, 41, 45, 46, 53, 55, 80, 82.

³⁰⁶ CCLB: 16, 68, 70.

gratificações, soldo e etapa; tais valores eram estabelecidos por dia de serviço e seu pagamento era chamado de pret, ou pré pela na grafia moderna. Segundo Cunha Matos, desde 1763, o pagamento do pré era feito de cinco em cinco dias e a palavra era um galicismo de “*Preter (emprestar, ou adiantar), por se considerar como empréstimo o soldo recebido antes de se acabar o mês. É palavra modernamente introduzida no exército*” (MATTOS, 1837-1846, vol.3, p. 163).

Na legislação portuguesa, o decreto de 20 de agosto de 1802 não especificou a quantia paga aos músicos, ao passo que o decreto de 14 de outubro de 1808 (CCLPT:03) constou apenas que os músicos deveriam receber “*como atualmente*”. Já a portaria de 3 de junho de 1813 (CCLPT:07) estabeleceu 300 réis diários para a gratificação do mestre e 200 para os músicos, além de soldo, pão e etapa de soldado a que ambos faziam jus. A portaria de 30 de abril de 1814 (CCLPT:08) confirmou estes valores e incluiu no total da soma a parte referente ao soldo de soldado; ao total, o mestre recebia 360 réis diários em tempo de paz e 380 em tempo de guerra, já os músicos recebiam 260 e 280 réis, respectivamente. Portanto, a gratificação dos membros das bandas do exército em tempo de paz ou em tempo de guerra era a mesma, o aumento devia-se ao aumento da parte relativa ao soldo de soldado, 60 e 80 réis diários, respectivamente.

É importante notar que os membros das bandas de música do exército estavam entre os oficiais inferiores mais bem pagos: o mestre de música tinha o maior vencimento de sua categoria em tempo de paz, já em tempo de guerra seu vencimento só era inferior ao do alveitar, que de tratava das doenças dos animais e recebia 400 réis diários por este serviço. O soldo dos músicos também era alto em relação aos outros oficiais inferiores: dos 14 postos indicados na portaria, o vencimento dos músicos era o quarto mais alto; o menor soldo era pago aos soldados de infantaria e caçadores, que recebiam de 60 a 80 reis diários. A portaria de 16 de dezembro de 1815 (CCLPT:10) não

estabeleceu o soldo dos músicos, marcou apenas que o total pago ao mestre, aos músicos e as gratificações dos aprendizes não poderiam ultrapassar 4\$100 réis diários. Por outro lado, o valor a ser descontado, caso a banda estivesse incompleta, quando alguém faltasse, sugere que os soldos pagos eram de 900 réis diários ao mestre, 350 aos músicos, 200 ou 160 réis diários aos soldados aprendizes, de acordo com o instrumento. Estes eram os mesmos valores que constavam do decreto de 11 de dezembro de 1817 (CCLB:07), reedição brasileira, ligeiramente alterada, da portaria portuguesa em questão.

No Brasil, o decreto de 1 de agosto de 1809 (CCLB:01) estabeleceu em 240 réis diários o soldo do músico-mor e em 160 o dos músicos. Pelo decreto de 27 de março de 1810 (CCLB:02) a remuneração dos músicos de infantaria e de artilharia da guarnição do Rio de Janeiro constituía-se de soldo, farinha e fardamento de soldado, além de gratificação, cujo total não deveria ultrapassar 36\$000 mensais, quantia repartida “*pelo coronel, na proporção do merecimento de cada um*”. A legislação tem indícios da existência de diferenças entre os valores pagos aos músicos portugueses e aos brasileiros, que acabou entre março e maio de 1821, quando dom Pedro I concedeu a todos os oficiais e praças do exército brasileiro os mesmos soldos e etapas pagas aos soldados e oficiais portugueses³⁰⁷. Após esta menção, o vencimento dos músicos só reapareceu na legislação em 1825, no decreto de 28 de março daquele ano (CCLB:17), que aumentou para 940 réis diários o vencimento pago ao mestre de música, e dividiu os músicos em três classes arbitrando o soldo de 370, 220 e 140 réis para cada uma delas. Acompanhando o aumento dos soldos, o valor total pago diariamente também foi reajustado pelo aviso n. 95 de 20 de abril de 1825 (CCLB:18), que estabeleceu como teto 4\$600 diários para as gratificações dos músicos, primeiramente para os corpos do Rio de

³⁰⁷ Decreto de 07 de março de 1821, Decreto de 22 de abril de 1821, Decreto de 08 de maio de 1821.

Janeiro e, a partir de 1843, pelo decreto n. 263 de 10 de janeiro desse ano (CCLB:29), para os demais corpos.

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

As aposentadorias de guerra eram outra forma de rendimento que a legislação administrativa registrou. Possivelmente, os poucos músicos mencionados na legislação que recebiam este benefício devem ter adquirido tal direito pela participação na Guerra do Paraguai. Pelo decreto n. 1514 de 28 Setembro de 1867 (CCLB:58), concedeu-se pensão de 400 réis diários aos músicos Germiano de Souza Pacheco, do 29º batalhão de Voluntários da Pátria, Francisco José Rodrigues e Libanio de Oliveira Santos, estes últimos do 12º batalhão de infantaria. No entanto, o nome do voluntário da pátria não foi corretamente grafado; o decreto n. 1649 de 21 julho de 1869 (CCLB:59), ao tentar corrigir a falha registrou outra variante, dando o músico como Germiniano Pacheco de Souza. A última variante, Geminiano de Souza Pacheco foi dado pelo decreto n. 1679 de 16 agosto de 1869 (CCLB:60). Como estes três textos tratam do mesmo caso excluimos os decretos de julho e agosto de 1869 da estatística da série Remuneração.

Tabela 8 - soldos dos músicos registrados nas coleções de leis brasileiras e portuguesas, em réis.

	PORTUGAL				BRASIL				
	1802	1813	1814	1817	1809	1810	1821	1825	1872
Mestre	-	300	360/380*	900	240	-	900	940	1\$200
Músico 1ª classe	-	200	260/280*	350	160	-	350	370	500

Músico 2ª classe	-	-	-	200	-	-	250	220	300
Músico 3ª classe	-	-	-	160	-	-	160	140	200
Percussão	-	-	-	100	-	-	100	-	-
Limite máximo	60\$600/ 58\$400 mensais	-	-	4\$100 diários	-	36\$000 mensais	4\$100 diários	4\$600 diários	

* - em tempo de paz e em tempo de guerra

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

Financiamento e contabilidade

O desconto nos vencimentos de oficiais e soldados foi a primeira maneira utilizada para pagar os membros das bandas de música. Isso ficou claro no decreto de 20 de agosto de 1802 (CLPT:02), que ordenava que *"ficasse sem efeito daqui por diante o desconto, que nos soldos dos soldados se fazia para este objeto"*. Esta foi a primeira tentativa de regradar o pagamento dos músicos no século XIX. Tal sistema de descontos gerou descontentamentos e muita "ladroeira", como apontado por Neuparth e tratado no capítulo 1. A solução encontrada pelas autoridades portuguesas para garantir a existência dos conjuntos musicais e manter a disciplina no exército foi transferir ao Erário Régio o encargo de remunerar os músicos, que passou a entregar os recursos aos coronéis de infantaria da corte e das províncias do Norte, Sul e Estremadura. Aos primeiros eram pagos 60\$600 réis mensais e

aos demais, 58\$400, o que garantiu aos regimentos a “*satisfação de onze músicos de instrumental*”, como consta no texto daquele decreto.

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

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

Entre 1811 e 1820, foram encaminhadas ordens a outras três unidades determinando que as regras estabelecidas no decreto de 27 de março fossem observadas no regimento de infantaria de Estremoz (PA), carta régia de 26 de setembro de 1811 (CCLB:03); no regimento

de infantaria de linha no Recife, pela carta régia de 20 de julho de 1812 (CCLB:04) e no regimento de caçadores da praça de Santos, pelo aviso n. 32 de 12 de maio de 1820 (CCLB:09). À exceção do corpo paulista, cuja qual a banda de música foi criada com a autorização do rei, os outros dois corpos já possuíam bandas de música antes do envio das cartas régias e os fundos para a manutenção dos conjuntos era feita com fundos arrecadados juntos aos soldados e oficiais das unidades. Assim, como informa as missivas de dom João VI, a banda do regimento em Pernambuco era “*mantida por contribuição da oficialidade*” e, no Pará “*a musica [era] desde sua criação conservada até o presente com as economias do mesmo regimento*”.

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

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

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

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

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

A equiparação dos soldos pagos aos músicos brasileiros aos portugueses concedida por dom Pedro I, entre 1821 e 1822, deve ter provocado um aumento significativo nos gastos do governo com as bandas de música no exército. Tanto assim que, em 1830, tais gastos foram discriminados no orçamento imperial: o artigo 44 da lei de 15 de novembro de 1830 (CCLB:20) consignou 30.000\$000 (trinta contos de réis) “*com a música dos corpos que o governo conservar, incluindo os instrumentos.*” No ano seguinte, a lei de 15 de novembro de 1831 (CCLB:23), nenhum valor foi destinado às bandas militares. Pelo contrário, a determinação do governo regencial era para que se fizessem “*economias com as bandas de música*”.

Na segunda metade do século XIX, além dos recursos oriundos do Tesouro e previstos em orçamento, dois outros meios alternativos de financiamento foram registrados na legislação administrativa. O primeiro era trabalhar em serviços fora do regimento, proibido pelo aviso n. 513 de 28 de novembro de 1877 (CCLB:70) pois isto distraía as bandas da finalidade para a qual haviam sido criadas e, por ser gratuita, causava o “*prejuízo do respectivo instrumental, que se inutiliza antes do tempo marcado.*” Já em 1880, a participação das bandas fora do serviço público foi permitida pelo decreto n. 7685 de 6 de março de 1880 (CCLB:75), desde que as bandas fossem pagas

e autorizadas a tal. Da receita auferida, dois terços eram destinados à caixa da música para financiar despesas com os instrumentos, papéis e acessórios; o terço restante era distribuído proporcionalmente entre os músicos. Além disso, as unidades que possuíam cavalos poderiam utilizar para subsidiar as atividades das bandas, os rendimentos obtidos com a venda dos resíduos das ferragens, conforme autorizava o aviso n. 559 de 12 de novembro de 1881 (CCLB:79). O uso destes meios alternativos não promoveu o abandono dos antigos métodos, como informa o aviso n. 2 de 3 de janeiro de 1852 (CCLB:40), o aviso n. 314 de 25 de junho de 1880 (CCLB:74) e o aviso n. 2 de 4 de janeiro de 1882 (CCLB:81). O primeiro foi emitido para o 4º batalhão de artilharia a pé, em Pernambuco, e ordenou o fim das contribuições dos cadetes e os descontos dos voluntários e engajados. O segundo, destinado ao comandante do 2º regimento de cavalaria ligeira, proibiu a organização de bandas em caráter particular. O terceiro, sem registro de destinatário, determinou que não fossem “*aceitos auxílios pecuniários dos oficiais dos corpos para a manutenção das respectivas bandas de música.*”

A introdução das bandas de música nos corpos da Guarda Nacional mostra como os métodos que se tentavam eliminar do exército desde 1802, permaneceram por muito tempo entre as opções para o financiamento das bandas. Em 1850, a Guarda Nacional, criada em 1831, foi reorganizada pela lei n. 602 de 19 de setembro de 1850 (CCLB:36). O artigo 40 permitia a existência de “*bandas de música por conta dos oficiais e guardas que voluntariamente concorrem*”. Além disso, os corpos da Guarda, quando prestavam serviço de destacamento, poderiam ter o soldo dos músicos pagos pelo Ministério da Guerra, segundo o determinado pelo aviso n. 358 de 14 de novembro de 1855 (CCLB:44), pelas circulares n. 111, de 10 de maio de 1859 (CCLB:50), e n. 125 de 2 de março de 1861 (CCLB:52).

O ensino musical no exército

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

No Brasil, o decreto de 11 de dezembro de 1817 (CCLB:07), reedição da portaria de 1815, mencionava o ensino musical às bandas dos batalhões de infantaria n.ºs 11 e 15 e dos caçadores n.º 3, pertencentes à Divisão Auxiliadora. Entre 1821 e 1822 dom Pedro estendeu as providências adotadas por este decreto 1817 a algumas unidades cariocas e, no aviso n. 105 de 6 de março de 1834 (CCLB:24), a regência deixou claro que tais normas valeriam para todo país. A legislação administrativa não fornece elementos que permitam avaliar a real abrangência do ensino musical ministrado nas bandas e instituições militares. No entanto, a regulamentação da educação musical deixa claro a existência de um projeto no qual a música foi parte importante na formação oferecida aos aprendizes das diversas escolas da corporação.

Em 1842, dois textos indicam uma nova fase para a música no âmbito do exército. O primeiro foi o decreto n. 167 de 14 de maio de 1842 (CCLB:28) que aumentou a previsão e distribuição de bandas pelas armas da corporação. O segundo foi o regulamento n. 113 de 3 janeiro de 1842 (CCLB:26) que reorganizou as companhias de menores dos Arsenais de Guerra do Império, introduzindo nestas unidades aulas de música instrumental, além das primeiras letras e desenho linear. Além do Rio de Janeiro, o regulamento era válido para os Arsenais da Bahia e de Pernambuco. No Rio de Janeiro, o Arsenal de Guerra foi criado em meados do século XVIII era conhecido como Casa

do *Trem*, em 1808 passou a chamar-se de Arsenal de Guerra. Nessa época o Arsenal já possuía uma companhia de artífices, sua finalidade era formar operários para as fábricas, fundições e outras tarefas do próprio Arsenal. Desta unidade surgiu a companhia de menores. Em 1842, as condições para admissão na companhia de menores do Arsenal eram: ter entre oito e doze anos, ser enjeitado, órfão indigente, menor abandonado ou filho de pais pobres. Os menores permaneciam na companhia até serem declarados mancebos e, completados dezoito anos, eram alistados como artífices. O músico mais famoso formado pelo Arsenal do Rio de Janeiro foi Anacleto de Medeiros que, aos nove anos, em 1875, recebeu suas primeiras aulas de música na companhia de menores do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro³⁰⁸.

Com a introdução do ensino de música, a carreira musical tornava-se mais uma opção para alguns menores. Em 1859, o aviso n. 25 de 25 de fevereiro de 1859 (CCLB:49) autorizou o engajamento dos alunos mais adiantados em música e com idade suficiente para serem desligados das companhias nas “*músicas dos corpos*”, desde que o desligamento do aluno do Arsenal não fosse prejudicial ao serviço das oficinas. A transferência dos menores músicos do Arsenal para as bandas de outras unidades do exército parece ter sido disputada. Neste ano, o aviso n. 260 de 8 de maio (CCLB:72), negou um pedido para que os músicos do Arsenal completassem a banda do 13.º batalhão de infantaria, alegando que, pelos novos regulamentos, a transferência deveria ser voluntariamente solicitada pelos menores.

Além dos Arsenais da corte, da Bahia e de Pernambuco, passaram a incluir aulas regulamentares de música as unidades do Pará, do Rio Grande do Sul e de Mato Grosso, pela reorganização dada pelo decreto n. 5118 de 19 de dezembro de 1872 (CCLB:62). O mestre de música era considerado empregado do Arsenal e era nomeado por portaria do ministro da Guerra ou do governador da

³⁰⁸ MARCONDES, 1977, v. 1, p. 466.

Província, conforme o caso. Na corte, o mestre de música recebia 1.200\$000 réis anuais, dos quais 700\$000 como ordenado e 500\$000 como gratificação. Nas províncias o mestre recebia 800\$000 mil réis anuais, 500\$000 de ordenado, 300\$000 de gratificação.

A partir de 1865, a artilharia também passou a ter uma unidade de instrução de menores, denominada Depósito de Aprendizes Artilheiros, criado pelo decreto n. 3555 de 9 de dezembro de 1865 (CCLB:54). A unidade situava-se no Rio de Janeiro, conforme consta nas instruções para o funcionamento, publicado no aviso n. 121 em 21 de março de 1867 (CCLB:55). A idade para ingresso no Depósito era de 12 a 19 anos. Concorriam à aula de música *“somente aqueles aprendizes, que para isso mostrarem vocação, e forem julgados aptos pelo comandante do depósito; não ficando por isso dispensado de seguir os demais estudos, e de fazer os respectivos exames”*. A recomendação de não se conceder regalias aos músicos levanta a suspeita de que isto era comum, o que, de fato, não seria novidade. Em 1885, com o decreto n. 9367 de 31 de janeiro (CCLB:83), o Depósito de Aprendizes Artilheiros ganhou novo regulamento e passou a chamar-se Escola de Aprendizes Artilheiros. As aulas passaram a ser ministradas em duas classes de dois anos cada, num total de quatro anos. O conteúdo, previsto no regulamento para a primeira classe, era constituído de rudimentos de música, exercícios parciais de solfejo, canto, instrumento e execução de peças fáceis. Na segunda classe, o programa era constituído de exercícios gerais de solfejo, canto, instrumentos e execução de peças de harmonia. A gratificação anual do mestre era 960\$000 réis. O texto do decreto permite supor que se esperava da banda de música um desempenho suficiente que lhe possibilitasse tocar fora da escola. Em sua regulamentação estava prevista uma *“caixa da música”* para administrar as sobras da caixa geral e as gratificações obtidas pela banda, cujo destino devia ser *“aquisição de louça, talheres e mais objetos necessários para o rancho, e bem assim a aquisição e concerto do instrumental”*.

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

Instrumental

Pelo que a legislação administrativa sugere, a padronização do instrumental das bandas de música do exército tinha dois objetivos: controlar os gastos envolvidos na compra e manutenção dos instrumentos e regular o tamanho das bandas através da prescrição da quantidade de instrumentos permitidos. Questões de equilíbrio sonoro e instrumentação também estiveram envolvidas, embora o objetivo mais evidente fosse criar formas de controle que inibissem a contratação de músicos e gerassem gastos extras.

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

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

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

Quadro 11 - função musical dos instrumentos prescritos pelos decretos de 1802 e 1817.

Decreto de 20 de Agosto de 1802		
Função Musical	Instrumentação	Instrumentação aumentada
Reforço melódico	flautim	

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

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

Tabela 8 - instrumentos de música a ser utilizados pelas bandas do exército em 1848³⁰⁹.

Instrumento	Quantidade	Valor	Músicos
Flautim	1	40\$000	1
Clarineta	1	30\$000	5
Requinta	1	24\$000	1
Trompa	1	70\$000	2

³⁰⁹ A grafia dos instrumentos foi mantida como consta no decreto. A coluna Músicos é inclusão minha.

Trombão	1	40\$000	1
Clarim	1	30\$000	2
Piston	1	60\$000	1
Ophicleide	1	85\$000	3
Pratos	Par 1	110\$000	1
Cornetas de chaves	1	35\$000	1
Bocal	1	2\$000	1
Árvore de companhias	1	70\$000	1
Triângulo de aço	1	4\$000	1
Atabales	Jogo 1	90\$000	1
Bombo pronto	1	70\$000	1
Maceta do dito	1	1\$000	1

A conservação dos instrumentos foi outra preocupação registrada nos textos da legislação administrativa. Em 1810, o valor previsto para este item era 12\$000 réis mensais e incluía o fardamento. Em 1817 passou a 53\$000 mil réis anuais. Pela circular n. 212 de 22 de junho de 1857 (CCLB:47), o valor mensal foi elevado de 20\$000 para 30\$000 réis. Conforme a circular, a primeira quantia foi arbitrada por provisão do Conselho Superior Militar, de 23 de junho de 1853, texto ausente na coleção de leis daquele ano. Entre 1872 a 1877, o valor previsto foi de 240\$000 réis, mas depois o aviso n.137 em 12 de março de 1878 (CCLB:71), que citava estes valores, reduziu para 150\$000 anuais a quantia destinada à compra e manutenção dos instrumentos.

Fardamento

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

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

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

CONCLUSÕES

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

Ao confrontar relatos de quatro festas reais ocorridas no Rio de Janeiro entre 1808 e 1818 com a documentação oficial identificou-se que certos termos registrados nestes relatos – coros de música instrumental, música instrumental, música do regimento, instrumentos músicos ou música marcial – indicavam a participação das bandas militares fluminenses naquelas celebrações. Por outro lado, o termo banda começa a ser usado no fim da década de 1810. Devido a esta peculiaridade terminológica, parte da atuação das bandas militares na passagem do século XVIII para o XIX passou despercebida dos estudiosos modernos.

Pode-se dizer com segurança que, antes de 8 de março 1808, quando o real pé de dom João tocou o solo brasileiro, já existiam bandas de música no Rio de Janeiro e em outros pontos do país. Desta forma, a introdução e disseminação, ou melhor, a atualização das bandas de música no Brasil, não ocorreu em razão da presença de um conjunto, a banda da Brigada Real, mas da necessidade da corte em solenizar com a pompa adequada as festas que passaram a ocorrer no Rio de Janeiro. Nelas as bandas militares se apresentavam em vários momentos: nos bandos anunciativos, nas paradas, nos cortejos e nas noites de festa. Tocavam nas ruas e nos coretos, para

a população que não era admitida no interior dos palácios e teatros. Pode-se concluir que as bandas militares foram parte importante da representação sonora oficial da casa dos Bragança no Brasil.

É possível notar, a partir de 1840, uma mudança na atuação das bandas, surgindo os primeiros indícios da realização e da popularização das retretas, apresentações em praça pública sem vinculação direta com as festas oficiais. Também foi na década de 1840 que o exército, continuamente reduzido e desprestigiado pelos governos regenciais, voltou a ser reaparelhado e, conseqüentemente, teve o número de músicos e conjuntos aumentado. Neste período outras unidades militares do exército passaram a contar com banda de música e, talvez o mais importante, o ensino musical para crianças e jovens foi oficializado e ampliado. Além do aumento das unidades do exército que poderiam ter banda de música, houve também uma multiplicação de conjuntos feitos pela Guarda Nacional e pelas Polícias Militares provinciais, que também colaboraram para a difusão da banda enquanto modelo de conjunto musical. Esta multiplicação de conjuntos e a atuação contínua em ocasiões festivas criou um *éthos* militar: características militares passaram a ser associadas às bandas de música em geral, e não apenas àquelas pertencentes às corporações militares. As festas oficiais e comemorações cívicas foram importantes neste processo. Além disso, as bandas militares tiveram grande atuação fora do âmbito militar ou da representação oficial, com grande penetração social, suprimindo com música atividades civis e religiosas.

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

Assim, confirma-se a hipótese que as bandas militares atuaram como fatores simbólicos e instrumentais para a difusão da banda de

música, entendida como uma combinação peculiar de instrumentos de sopro e percussão.

As bandas de música não foram criações da corte no Brasil, e desde o século XVII faziam parte de um imaginário onde eram símbolos sonoros de poder e status. Este imaginário dava sentido à atuação das bandas, justificava a existência e criação dos conjuntos, pagamentos dos músicos, compras de instrumentos, etc. Por outro lado, as bandas militares também atuavam sobre estes significados herdados do passado transformando-os, dando novos sentidos aos significados existentes, como a reprodução por conjuntos civis de costumes, ou atributos considerados como militares. Ou seja, o exército não inventou as bandas ou seus instrumentos, mas ajudou a criar um *éthos* em torno desta formação que ainda hoje se conserva vivo.

SUMÁRIO

BIBLIOGRAFIA

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

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

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865 uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2 vols.

ANGERMÜLLER, Rudolph. *Sigismund Neukomm: Werkverz, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*. München, Salzburg: Katzbichler, 1977.

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

BAINES, Anthony. *Woodwind instruments and their history*. 3. ed. New York: Dover, 1967.

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

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

BINDER, Fernando Pereira. O Dossiê Neuparth. *Rotunda*, Campinas, n. 4, p. 71-101, abr., 2006.

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

BLANCO, Pablo Sotuyo. *Damião Barbosa de Araújo: de músico militar a mestre de capela*. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2005, Rio de Janeiro. *Anais*. ANPPOM, UFRJ, 2006. p. 268-272.

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

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

BRASIL. ARQUIVO NACIONAL. *As câmaras municipais e a Independência*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1973. 3 vols.

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

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

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

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

CARDOSO, André. *A música na corte de d. João VI, 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARDOSO, Ciro Flamarion S. *Os métodos da história*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

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

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

CASTAGNA, Paulo. Musicologia brasileira e portuguesa: a inevitável integração. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, n. 1, p. 64-79, 1995.

_____. *Uma análise paleoarquivística da relação de obras do arquivo musical de Florêncio José Ferreira Coutinho*. In: Encontro de Musicologia Histórica, 2006, Juiz de Fora. *Anais*. Centro Cultural Pró-Música, 2006. p. 38-84.

CASTRO, Jeanne Berrance de. A Guarda Nacional. In: *História Geral da Civilização Brasileira*. v. 4, t. 2. HOLANDA, Sérgio Buarque de (Ed.). São Paulo: DIFEL, 1974. p. 275-298.

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

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

COTTA, Francis Albert. Para além da desclassificação e da docilização dos corpos: organização militar nas Minas Gerais do Século XVIII. *Mneme revista de humanidades*, v. 2, n. 3, fev./mar., 2001.

CUNHA, Alcingstone Oliveira. *The Portuguese Royal Court and the Patronage of Sacred Music in Rio de Janeiro*. 1998. (Doutorado) – School of Music. Fort Worth. 1998.

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

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

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

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

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

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

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

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

FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do Carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FERREIRA, Lúcia Rodrigues. *O Teatro da Rua dos Condes*. 2019. Tese – Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa, Lisboa. 2019.

FRANÇA JÚNIOR. *Folhetins*. Rio de Janeiro: Typ. da Gazeta de Notícias, 1878.

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

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

HELLYER, Roger. Harmoniemusik. In: *Grove Music Online*. [s.l.]: Oxford University Press, [2001].

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

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

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

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

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX*. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.

KOSTER, Henry. *Viagens ao nordeste do Brasil*. Camara Cascudo, Luis da (Coord.). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

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

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

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

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

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

MAGALHÃES, João Batista. *A evolução militar do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2001.

MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: interpretação do Brasil Joanino 1997*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras. Universidade de São Paulo, São Paulo. 1997.

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

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

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

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

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

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

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. *A música em Goiás*. 2. ed. Goiânia: UFG, 1981.

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

MONTAGU, Jeremy; BROWN, Howard Mayer; FRANK, Jaap; POWELL, Ardal. Flute. In: *Grove Music Online*. [s.l.]: Oxford University Press, [2001].

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

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

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Maneco músico: pai e mestre de Carlos Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, UNIP, 1997.

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

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

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

PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. *Anais pernambucanos*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1951. 10 vols.

_____. O Hino Realista de 1817. *Revista do Instituto Archeológico e Geográfico Pernambucano*, Recife, v. XIX, Comemorativo ao 1.º centenário da Revolução Republicana de 1817, n. 95-8, p. 196-7, 1918.

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

POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*. Belo Horizonte, São Paulo: Livraria Itatiaia Editora, Universidade de São Paulo, 1976.

POLK, Keit et al. Band. In: *Grove Music Online*. [s.l.]: Oxford University Press, [2001].

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, Publifolha, 2000.

QUEIROZ, Bianca Martins de. *RAIMUNDO JOSÉ DA CUNHA MATOS (1776-1839): "A pena e a espada a serviço da pátria"*. 2009. Dissertação – Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. 2009.

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

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

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

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

REZENDE, Carlos Penteado de. Cronologia musical de São Paulo (1800-1870). In: *IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo: São Paulo em*

Quatro Séculos. v. 2 São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954. p. 234-268.

REZENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte, Brasília: Editora Itatiaia, Instituto Nacional do Livro, 1989.

RIBAS, Antônio Joaquim. *Direito Administrativo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Typ de Pinheiro & Cia, 1866.

ROCHA, Francisco Gomes da (atribuição). Marcha em sol. In: *Música do Brasil Colonial*. v. III. BIASON, Mary Angela (transcrição); DUPRAT, Régis (Eds.). DUPRAT, Régis (Org.). São Paulo: EDUSP, Museu da Inconfidência, 2004. p. 95-97.

RODERJAN, Roselys Vellozo. A Música em Curitiba. In: *Historia do Paraná*. v. 3. BALHANA, Altiva Pilatti; MACHADO, Brasil Pinheiro ; WESPHALEN, Cecília Maria (Eds.). Curitiba: Grafipar, 1969. p. 173-89.

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

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

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de São Paulo*. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, Universidade de São Paulo, 1976.

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

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

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

SANTOS, Luis Gonçalves dos (Padre Perereca) *Memórias para Servir de História do Brasil*. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. 2 vols. (Primeira edição: Memórias para Servir de História do Brasil, Lisboa: Impresão Régia, 1825. 2 vols).

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

SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

SILVA, Antonio Delgado. *Collecção da Legislação Portuguesa desde a Última Compilação das Ordenações [...] Legislação de 1791 a 1801*. Lisboa: Typografia Maigrens, 1828.

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

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

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

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

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

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

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil; 1817-1820*. Belo Horizonte; [São Paulo]: Itatiaia: Editôra da Universidade de São Paulo, 1981. 3 vols.

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

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

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

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

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

URUGUAI, Visconde do (Paulino José Soares de Souza). *Ensaio sobre direito administrativo*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1862

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

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

_____. *Dicionário Musical*. 2. ed. Pacini, J. G. (Ed.). Lisboa: Typ. Lallemand, 1899.

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

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

WEINMANN, Alexander. *Verlagsverzeichnis Pietro Mechetti quondam Carlo*. Wien: Universal Edition, 1966.

SUMÁRIO

APÊNDICE – EMENTÁRIO DA LEGISLAÇÃO PORTUGUESA E BRASILEIRA SOBRE BANDAS DE MÚSICA

Este apêndice contém a ementa dos 93 textos identificados na legislação administrativa brasileira e os 12 da legislação portuguesa. A numeração aplicada nos capítulos anteriores é o número criado para identificar a ementa neste. No texto deste capítulo, o número após a sigla CCLB ou CCLPT, indica esta numeração.

COLETÂNEA DAS COLEÇÕES DE LEIS PORTUGUESAS (CCLPT)

1. **Decreto de 11 de Novembro de 1797:** Aditamento ao Alvará de 28 de Agosto de 1797 [Permite que haja música na Brigada Real da Marinha.]
2. **Decreto de 20 de Agosto de 1802:** [Ordena o pagamento aos Coronéis de Infantaria da Corte, da Província de Estremadura, do Norte e do Sul para a satisfação de onze músicos de Instrumental.]
3. **Plano de 14 de Outubro de 1808:** Regulando o Soldo dos Oficiais Inferiores, Soldados, e Tambores.

4. **Plano de 20 de outubro de 1809:** Plano proposto pelo Marechal Carr Beresford para Organização dos quatro Regimentos de Artilharia.
5. **Plano de 20 de Novembro de 1809:** Altera os Regimentos de Linha, Corpos de Caçadores e Regimento de Caçadores.
6. **Decreto de 27 de Março de 1810:** [Regula a música dos Regimentos de linha, e Artilharia da Corte do Rio de Janeiro.]
7. **Portaria de 3 de Junho de 1813:** [Estabelece o vencimento dos músicos dos Corpos de Linha do Exército.]
8. **Portaria de 30 de Abril de 1814:** Regula o soldo dos Oficiais Inferiores, Cabos, Anspeçadas, Soldados, Tambores, e outras praças dos Pequenos Estados Maiores, e Companhias dos Corpos de Linha do Exército, em Tempo de Paz, e no de Guerra.
9. **Portaria de 29 de Outubro de 1814:** [Regula em tempo de Paz a composição dos Regimentos de Infantaria, Caçadores, Cavalaria e Artilharia, entre outras coisas.]
10. **Portaria de 16 de Dezembro de 1815:** [Regula o estabelecimento e entretenimento da Música dos Corpos do Exército Português.]
11. **Decreto de 16 de Dezembro de 1815:** [Determina que em 1º de janeiro de 1815 cessam todas as Músicas, estabelecidas em qualquer dos Regimentos de Milícias do Reino, Batalhões de Caçadores, e Artilheiros Nacionais de Lisboa e do Regimento de Infantaria dos Voluntários Reais do Comércio.]
12. **Decreto de 28 de Abril de 1818:** [Decreto e plano de Reorganização da Divisão que foi a Pernambuco.]

COLETÂNEA DAS COLEÇÕES DE LEIS BRASILEIRAS (CCLB) SOBRE BANDAS DE MÚSICA

1. **Decreto de 31 agosto 1809:** Manda criar na Capitania da Bahia uma Legião de Caçadores a Pé e a Cavallo.
2. **Decreto de 27 março 1810:** Determina sobre as Bandas de Músicas dos Regimentos do Rio de Janeiro.
3. **Carta Régia de 26 setembro 1811:** Regula o pagamento da Música do Regimento de Infantaria de Linha do Recife Capitania de Pernambuco.
4. **Carta Régia de 20 julho 1812:** Manda pagar pela Junta da Fazenda as despesas com a música do Regimento de Infantaria de linha d`Entremos, destacada na capitania do Pará.
5. **Alvará de 21 fevereiro 1816:** Dá regulamento para a organização do Exército de Portugal.
6. **Decreto de 10 maio 1817:** Crea um Batalhão de Caçadores de pretos libertos para servir na Capitania de Montevideú.
7. **Decreto de 11 dezembro 1817:** Aprova a criação e regulamento da Banda de Música dos Batalhões de Infantaria nos. 11 e 15 e de Caçadores no. 3 da Divisão de Portugal aqui destacada.
8. **Decreto de 28 abril 1818:** Manda criar nesta Corte mais três Batalhões de Fuzileiros.
9. **Carta Régia de 3 fevereiro 1820:** Concede uma banda de música ao Regimento de Caçadores da praça de Santos, da Província de São Paulo.

10. **Aviso n. 32 de 12 maio 1820:** Sobre a despesa necessária para o enfeite dos músicos do Corpo de Artilharia montada desta Corte, nos dias de Grande Parada.
11. **Decreto de 4 outubro 1821:** Sobre as Bandas de Música dos Corpos de Infantaria de Linha da Guarnição da Corte.
12. **Decreto de 17 outubro 1821:** Sobre as bandas de música do regimento de artilharia desta Corte.
13. **Decreto de 18 julho 1822:** Declara o plano de organização da Banda de Música, dos Porta-Bandeiras e Pífaros do Batalhão de Granadeiros da Corte.
14. **Decreto de 18 novembro 1822:** Dá organização a cada um dos batalhões de caçadores desta Corte.
15. **Aviso n. 19 de 5 fevereiro 1823:** Resolve diversos quesitos relativamente ao serviço dos corpos do Exército.
16. **Aviso n. 58 de 7 março 1825:** Declara os dias de gala e sua solenidade.
17. **Decreto de 28 março 1825:** Declara de nenhum efeito a tabela de 25 deste mês de aumento de vencimento dos militares e manda substituir por outra.
18. **Aviso n. 95 de 20 abril 1825:** Determina que a despesa com os soldados músicos dos corpos da guarnição da Corte, não exceda diariamente de 4\$600 por corpo.
19. **Decreto de 30 julho 1825:** Manda que o corpo de 1.^a linha mandado criar na província do Sergipe tome a denominação de 26.^o Batalhão de Caçadores do Exército e dá-lhe organização.

20. **Lei de 15 dezembro 1830:** Orça a receita e fixa a despesa para o ano financeiro de 1831-1832.
21. **Aviso n. 35 de 7 março 1831:** Manda dissolver a música do 1.º Corpo de Artilharia de Posição de 1º Linha, e reduzir a música do Batalhão do Imperador.
22. **Decreto de 4 maio 1831:** Reorganiza as tropas de 1.ª linha do Império.
23. **Lei de 15 novembro 1831:** Orça a receita e fixa a despesa para o ano financeiro de 1832-1833.
24. **Aviso n. 105 de 6 março 1834:** Determina que sejam extensivo a Província do Rio Grande do Sul os Decretos de 4 de outubro de 1821 e 11 de dezembro de 1817, sobre bandas de música, e remete o respectivo Regulamento.
25. **Decreto n. 30 de 22 fevereiro 1839:** Dando nova organização ao exército do Brasil.
26. **Regulamento n. 113 de 3 Janeiro 1842:** Dando nova organização às Companhias de Aprendizes Menores dos Arsenais de Guerra, em conformidade do art. 39 da Lei n. 243 de 30 de Novembro de 1841.
27. **Decreto n. 159 de 25 abril 1842:** Organiza o Quadro dos Oficiais do Exército, marcando o número que deve haver em cada posto, em conformidade do art. 1.º do Decreto n. 260 do 1.º de dezembro de 1841.
28. **Decreto n. 167 de 14 maio 1842:** Aprova o plano da organização dos Corpos do Exército Do Império Do Brasil, em circunstâncias extraordinárias, na conformidade do art.2º do Decreto N. 159 de 25 de abril de 1842.

SUMÁRIO

29. **Decreto n. 263 de 10 janeiro 1843:** Manda executar as instruções da mesma data sobre os vencimentos militares.
30. **Decreto n. 301 de 27 maio 1843:** Aprova o novo plano da Organização dos Corpos do Exército do Império do Brasil em circunstâncias extraordinárias na conformidade do art. 2º do Decreto N. 159 de 23 de abril de 1842 e da Lei N. 282 de 24 de maio de 1843.
31. **Decreto n. 466 de 22 agosto 1846:** Aprova o Plano da nova Organização dos Corpos Fixos da Província do Mato Grosso.
32. **Decreto n. 529 de 23 agosto 1847:** Aprova o novo plano da organização dos Corpos do Exército do Brasil em circunstância extraordinárias, na conformidade da lei N. 377 de 25 de junho de 1846.
33. **Decreto n. 547 de 8 janeiro 1848:** Aprova a tabela dos preços de diversos artigos de armamento, equipamento, arreios, fardamento e mais objetos para o Exército e Fortalezas.
34. **Decreto n. 574 de 9 janeiro 1849:** Aprova o novo plano para a organização dos corpos fixos da província de Mato Grosso.
35. **Aviso n. 247 de 21 novembro 1849:** Provisão do Conselho Supremo Militar.
36. **Lei n. 602 de 19 setembro 1850:** Dá nova organização a Guarda Nacional do Império.
37. **Decreto n. 722 de 25 outubro 1850:** Contêm as instruções para a execução da lei n. 602 de 19 de setembro d`este ano, que deu nova organização à Guarda Nacional.
38. **Decreto n. 782 de 10 abril 1851:** Aprova o Plano da Organização do Exército em circunstâncias ordinárias.

39. **Decreto n. 1074 de 30 novembro 1852:** Altera a organização do Exército, suprimindo o sétimo Batalhão de Infantaria, que é substituído por um Regimento de Cavalaria, e aumentando a força do primeiro Batalhão de Infantaria.
40. **Aviso n. 2 de 3 janeiro 1852:** Veda que os Cadetes contribuirão para as músicas dos Corpos, e que se desconte aos voluntários e engajados quantia alguma para as mesmas músicas.
41. **Aviso n. 24 de 18 outubro 1853:** Ao Presidente da Província da Bahia, declarando que se aprova o figurino de uniforme para os músicos do 2º Batalhão de Artilharia a Pé.
42. **Decreto n. 1.332 de 18 fevereiro 1854:** Regula a distribuição e conservação do armamento, correame, bandeiras, instrumentos de música, munições de guerra, livros e mais objetos fornecidos á Guarda Nacional do império.
43. **Decreto n. 1.649 de 6 outubro 1855:** Crea conselhos econômicos nos Corpos arregimentados do Exército e aprova o Regulamento para sua gerência.
44. **Aviso n. 358 de 14 novembro 1855:** Declara que os oficiais da Guarda Nacional em serviço de destacamento, tem direito à quinta parte do soldo, que as músicas dos Corpos em tais circunstâncias se devem abonar os respectivos soldos, bem como 80 réis diários para fardamento aos Guardas Nacionais, e enfim que os Capitães que servirem de Majores só devem perceber o soldo de seu posto e as gratificações correspondentes aos exercícios.
45. **Circular n. 155 de 2 maio 1856:** Estipula o preço do corte e feito dos bonetes dos músicos.
46. **Aviso n. 189 de 21 maio 1856:** Aprova o preço de 6\$000 para o feito de uma sobrecasaca dos músicos do 1º Batalhão de Infantaria.

47. **Circular n. 212 de 22 junho 1857:** Eleva a 30\$ mensais a consignação para concertos e substituição dos instrumentos das bandas de música dos Corpos de Infantaria e Artilharia.
48. **Aviso n. 21 de 1 fevereiro 1859:** Declarando em virtude da Imperial Resolução de 22 de janeiro deste ano tomada sob consulta do Conselho Supremo Militar de 22 de janeiro deste ano que as praças de pret Estrangeiras engajadas podem conservar graduações inferiores nos corpos do exército. Como mestre de música, de tambores, etc.
49. **Aviso n. 25 de 25 fevereiro 1859:** Determinando que os menores dos diversos Arsenais de Guerra, quando adiantados em música, e tiverem idade de serem desligados das Companhias sejam destinados a preencher as vagas que se verificarem nas músicas dos corpos.
50. **Circular n. 111 de 10 maio 1859:** Determina que só se pague á música da Guarda Nacional quando destacar um corpo inteiro.
51. **Decreto n. 2662 de 6 outubro 1860:** Aprova o plano da organização dos corpos de guarnição no Exército.
52. **Circular n. 125 de 2 março 1861:** Declara que, quando os corpos da Guarda Nacional forem chamados a serviço de destacamento, e se aquartelarem com toda a sua força efetiva, e esta compreender a música, devera a sua despesa correr pela Repartição da Guerra.
53. **Aviso n. 377 de 17 agosto 1863:** Declarando que não pode deixar de ser considerada supérflua a despesa feita pela caixa de economias lícitas do 13º Batalhão Infantaria com o fardamento da música, por isso acha-se justo de contas até o fim do ano próximo passado, e que deve cessar o abuso que porventura

se tenha dado de pagar-se a dinheiro o fardamento devido às praças escusas do serviço.

54. **Decreto n. 3.555 de 9 dezembro 1865:** Extingue os Corpos de Guarnição Exército, eleva o número dos móveis, dá nova forma aos Corpos e Companhias de Artilharia, reduz os de Cavalaria, cria Corpos de Caçadores a cavalo, estabelece depósitos especiais de instrução a de disciplina, e Companhias ou baterias e depósitos de Aprendizes Artilheiro.
55. **Aviso n. 121 de 21 março 1867:** Dá Instruções sobre a organização e regime dos depósitos de Aprendizes Artilheiros.
56. **Decreto n. 1421 de 28 Agosto 1867:** Aprova as pensões concedidas ao Soldado Joaquim Maria Maciel, e outros.
57. **Decreto n. 1503 de 25 Setembro 1867:** Aprova as pensões concedidas ao Soldados Antônio Victorino dos Santos, e a outros pessoas.
58. **Decreto n. 1514 de 28 Setembro 1867:** Aprova as pensões concedidas [...]
59. **Decreto n. 1649 de 21 julho 1869:** Declara entender-se com o músico do 29º corpo de Voluntários da Pátria, Germiniano Pacheco de Souza, a pensão concedida por Decreto de 27 de março de 1867, ao músico do mesmo corpo Germiano de Souza Pacheco.
60. **Decreto n. 1679 de 16 agosto 1869:** Declara-se referir-se ao músico do 29º Corpo de Voluntários da Pátria Geminiano de Souza Pacheco, a pensão aprovada pelo Decreto n.º 1514 de 28 de setembro de 1867; reduz uma pensão já concedida e aprova a concessão de várias outras.

61. **Decreto n. 4572 de 12 agosto 1870:** Aprova o plano da organização dos corpos das armas da artilharia, cavalaria e infantaria.
62. **Decreto n. 5118 de 19 dezembro 1872:** Aprova o regulamento que reorganiza os Arsenais de Guerra do Império.
63. **Decreto n. 2102 de 1 fevereiro 1873:** Declara que a pensão de 1500 réis diários concedida por [...]; e aprova o Decreto de 23 de agosto de 1871, que elevou a 500 reis diários a pensão concedida ao músico do 7º corpo de voluntários da pátria Joaquim Gonçalves da Ressurreição.
64. **Decreto n. 2105 de 8 fevereiro 1873:** Aumento o soldo dos oficiais e praças do Exército e Armada, e os vencimentos dos empregados do Tesouro e diversas repartições do Ministério da Fazenda.
65. **Decreto n. 5352 de 23 julho 1873:** Aprova as tabelas dos diversos artigos de armamento, equipamento, arreamento e mais objetos para o exército, fortalezas e outros estabelecimentos.
66. **Decreto n. 5596 de 18 abril 1874:** Aprova o plano de organização dos corpos de artilharia.
67. **Decreto n. 6304 de 12 setembro 1876:** Aprova o Regulamento para as Companhias de Aprendizes Militares de Minas Gerais e de Goiás e para as demais que forem criadas nas Províncias onde não há Arsenais de Guerra.
68. **Decreto n. 6373 de 15 novembro 1876:** Aprova o Regulamento para a disciplina e serviço interno dos corpos arregimentados do exército em quartéis fixos.
69. **Aviso n. 194 de 24 maio 1877:** Estabelece o uso de talins de couro da Rússia, em substituição dos de galão de prata, para o uniforme dos músicos nas formaturas de grande gala.

70. **Aviso n. 513 de 28 novembro 1877:** Declara que as músicas dos corpos do Exército não devem ser cedidas gratuitamente para festejos de caráter particular.
71. **Aviso n. 137 de 12 março 1878:** Reduz a 150\$000 a consignação anual de 240\$000, destinada ao concerto e conservação do instrumental das músicas dos depósitos de aprendizes artilheiros, e do 1.º batalhão de infantaria.
72. **Aviso n. 260 de 8 maio 1879:** Declara que as vagas que se verificarem nas bandas de músicas dos corpos do exército, só serão preenchidas por aprendizes artífices quando estes voluntariamente requererem sua transferência.
73. **Aviso n. 313 de 25 junho 1880:** Declara que as bandas de música dos corpos do Exército organizadas as expensas dos respectivos oficiais não podem ser dissolvidas sem a autorização do Governo Imperial.
74. **Aviso n. 314 de 25 junho 1880:** Estabelece disposição a cerca da clínica dos médicos militares, dos facultativos encarregados de enfermaria militares, dos convites feitos pelas autoridades superiores para qualquer ato público, e das bandas de música organizadas a expensas dos oficiais.
75. **Decreto n. 7685 de 6 março 1880:** Cria conselhos, em tempo de paz, para o fornecimento de viveres, forragens de aprendizes artilheiros e fortalezas, e a prova o respectivo regulamento.
76. **Avison. 366 de 26 julho 1880:** Dá explicações a respeito da receita e despesa das luzes dos quartéis e outros estabelecimentos militares, e bem sobre as caixas das enfermarias e música dos corpos do Exército.

77. **Aviso n. 182 de 20 abril 1881:** Declara qual o vencimento a que tem direito o mestre de música da 1.º Regimento de Cavalaria Ligeira.
78. **Decreto n. 8206 de 30 julho 1881:** Aprova o plano de reorganização do batalhão de engenheiros.
79. **Aviso n. 559 de 12 novembro 1881:** Manda escriturar em receita das caixas das músicas dos corpos montados da guarnição da Corte o produto da venda dos resíduos de ferragens e de arcos de ferro de ligação dos fardos da alfafa.
80. **Aviso n. 564 de 16 novembro 1881:** Estabelece que aos Comandantes dos corpos do Exército se faça carga de fardamento para 27 músicos, e que estes quando tiverem baixa, só passem títulos da dívida das peças que deixarem de levar.
81. **Aviso n. 2 de 4 janeiro 1882:** Ao Ajudante General - Proíbe a aceitação de auxílio pecuniários dos oficiais dos corpos para a manutenção das respectivas bandas de música.
82. **Aviso n. 60 de 31 julho 1882:** Ao quartel mestre general – dispõe sobre o fornecimento de fardamento para músicos, do qual se mandou fazer carga, por aviso de 16 de novembro de 1881, aos comandantes dos corpos.
83. **Decreto n. 9367 de 31 janeiro 1885:** Aprova o regulamento para a escola de aprendizes artilheiros.
84. **Aviso n. 31 de 2 junho 1886:** Aprova os modelos de mapas que devem ser apresentados por ocasião de uma revista, parada ou formatura das forças.

85. **Aviso n. 37 de 10 junho 1886:** Declara, em solução á consulta da um inspetor de corpos, a quem compete efetuar as compras precisas para as bandas de música dos mesmos corpos.
86. **Aviso n. 39 de 22 junho 1886:** Resolve a consulta relativa aos vencimentos que devem ser abonados ao mestre de música de um corpo do exército, estando em conselho de guerra.
87. **Portaria n. 58 de 24 setembro 1886:** Estabelece os casos em que as administrações das caixas das músicas do Exército podem exercer a faculdade conferida no regulamento de 6 de março de 1886 para a substituição do instrumental das músicas.
88. **Aviso n. 9 de 7 março 1887:** Sobre os assentamentos dos músicos nos livros mestres deve ser observado disposto no aviso de 22 de maio de 1886.
89. **Aviso n. 15 de 27 fevereiro 1888:** Declara que a despesa com o enterramento das praças ao Exército deve ser feita pela caixa da música dos corpos, sendo as respectivas importâncias indenizadas á mesma caixa mensalmente pela tesouraria da fazenda.
90. **Decreto n. 10015 de 18 agosto 1888:** Reorganiza as forças arregimentadas do exército.
91. **Aviso n. 13 de 19 fevereiro 1889:** Declara com deve ser escriturada nos corpos montados que não têm bandas de música a importância da venda do estrume, arcos de ferro, ferraduras, etc.
92. **Aviso n. 22 de 21 março 1889:** Declara o número de anspeçadas que deve ter cada corpo arregimentado do Exército e qual a classificação dos músicos das respectivas bandas da música.
93. **Aviso n. 46 de 21 junho 1889:** Manda conservar a banda de música do 1.º regimento de cavalaria.

ÍNDICE REMISSIVO

A

aristocracia 14, 17, 29, 30, 56, 67
 artilharia 33, 44, 58, 62, 89, 90, 96, 97, 102,
 104, 137, 147, 148, 150, 151, 152, 153,
 156, 162, 168, 171, 172, 176, 192, 198

B

bandas 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21,
 22, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 33, 36, 37,
 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 52, 53,
 54, 55, 57, 58, 60, 61, 62, 65, 67, 69, 70,
 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 88,
 89, 90, 92, 93, 94, 96, 98, 99, 100, 101,
 102, 104, 106, 107, 111, 113, 115, 116,
 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124,
 127, 128, 129, 134, 135, 137, 140, 141,
 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149,
 150, 151, 152, 153, 154, 155, 159, 160,
 161, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170,
 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 181,
 188, 189, 191, 192, 193, 196, 199, 200, 201
 bandas militares 14, 19, 20, 21, 22, 25, 30,
 31, 36, 42, 52, 60, 67, 73, 75, 76, 78, 79,
 89, 92, 93, 99, 100, 107, 111, 113, 118,
 119, 120, 123, 128, 134, 135, 137, 142,
 144, 148, 160, 167, 177, 178, 179
 batalhões 58, 59, 93, 115, 146, 147, 148,
 152, 156, 169, 192
 Brasil 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26,
 28, 31, 33, 36, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 46,
 48, 50, 53, 57, 58, 59, 62, 63, 66, 68, 69,
 70, 73, 74, 78, 84, 85, 86, 87, 91, 94, 96,
 99, 100, 102, 107, 108, 127, 128, 147, 148,
 149, 151, 156, 162, 163, 165, 166, 167,

169, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184,
 185, 186, 187, 188, 193, 194

C

cantores 57, 75
 cavalaria 34, 50, 51, 58, 59, 86, 89, 90, 92,
 104, 105, 148, 151, 152, 158, 168, 198, 201
 classificações instrumentais 14, 26
 conjunto musical 17, 24, 98, 110, 178
 corte portuguesa 19, 32, 41, 42, 57, 80, 84,
 177

D

direito 15, 33, 44, 49, 127, 131, 132, 133,
 153, 159, 163, 164, 188, 195, 200

E

ensino musical 15, 156, 169, 178
 éthos militar 14, 22, 120, 121, 178
 exército 14, 15, 22, 33, 34, 36, 41, 58, 59,
 60, 61, 62, 63, 64, 65, 77, 107, 109, 110,
 112, 116, 118, 119, 122, 128, 129, 135,
 136, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 145,
 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154,
 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 164,
 165, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174,
 175, 176, 177, 178, 179, 180, 185, 193,
 196, 198, 199, 201

F

fardamento 105, 116, 137, 148, 155, 156,
 160, 162, 165, 175, 194, 195, 196, 197, 200
 festas reais 57, 58, 60, 78, 82, 83, 92, 96,
 177
 formação 19, 20, 22, 24, 25, 26, 29, 31, 36,
 52, 97, 150, 169, 172, 179

SUMÁRIO

G

gratificações 161, 162, 171, 195

H

harmonia 14, 26, 29, 30, 33, 36, 42, 49, 54,
61, 62, 63, 76, 171
historiografia 25, 127

I

independência 58, 92, 128, 131, 180
infantaria 31, 32, 34, 35, 44, 48, 53, 59, 63,
89, 98, 102, 115, 119, 124, 137, 147, 148,
151, 152, 153, 156, 161, 162, 163, 164,
165, 166, 169, 170, 172, 176, 198, 199
instrumentos 17, 18, 20, 21, 24, 25, 26, 27,
28, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 41, 43,
52, 54, 55, 60, 62, 67, 75, 76, 86, 87, 94,
99, 102, 104, 105, 106, 122, 123, 125, 135,
137, 157, 158, 165, 167, 168, 169, 171,
172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180,
181, 195, 196
irregularidades 155, 156

L

legislação 15, 16, 21, 22, 28, 36, 44, 118,
126, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 137,
138, 141, 146, 147, 148, 149, 150, 151,
153, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163,
167, 169, 172, 174, 175, 184, 189

M

Marcha 14, 49, 50, 51, 54, 71, 72, 74, 186
música 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21,
22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32,
33, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 45,
46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 57, 58, 59, 61,
62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74,
75, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87,
88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 98, 99, 100, 101,
102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,

111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119,
120, 121, 122, 123, 124, 127, 128, 129,
135, 137, 141, 142, 149, 150, 151, 152,
155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 164,
165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172,
174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183,
184, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193,
195, 196, 199, 200, 201

músicos 15, 17, 19, 21, 24, 30, 32, 33, 34,
35, 36, 37, 38, 41, 43, 45, 49, 52, 57, 58,
60, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 73, 75, 76,
79, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 92, 94, 98,
100, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 115,
118, 119, 121, 122, 124, 135, 137, 139,
143, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152,
153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160,
161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 170,
171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179,
188, 189, 190, 192, 195, 198, 200, 201

O

oboé 14, 26, 30, 32, 33

P

percussão 17, 24, 26, 30, 31, 32, 55, 75,
120, 122, 173, 179
províncias 14, 96, 116, 129, 148, 151, 159,
164, 171

R

recrutamento 45, 155
regimentos 19, 30, 34, 42, 43, 44, 45, 47,
48, 50, 52, 58, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81,
83, 84, 88, 89, 94, 98, 99, 100, 102, 132,
146, 147, 148, 151, 153, 156, 165, 166

T

tambores 19, 27, 28, 29, 34, 75, 85, 157,
160, 196
trombetas 19, 27, 28, 34, 49, 90

Série teses e dissertações bandísticas

Fernando Pereira Binder

ORDEM NA FESTA

Bandas Militares
no Brasil entre
1808 a 1889

VOLUME I

 CENTRO DE
MUSICOLOGIA DE
PENEDO

www.pimentacultural.com

 pimenta
cultural