

## 5 Panorama Musical

Depois de conhecer as *chaves dos enigmas* – as representações sociais – procurei conhecer os *chaveiros do passado*<sup>1</sup> – o passado histórico das fanfarras, desconhecido, mas não desvalorizado, mesmo por integrantes de fanfarras.

*Não sei a origem, nem como começou. Tenho curiosidade, mas é muito difícil pra mim estudar isso... é escola que passa muito dever não tem como eu estudar sozinho.* [Wilson]

A história das bandas e fanfarras revela uma rede em que, entremeados, atores humanos e não-humanos modificam-se ao longo do tempo e ao largo de diferentes espaços, desencadeando ações, produzindo efeitos, modificando situações. Portanto, também os objetos são mediadores, não devendo ser ignorado nos estudos do mundo social.

Seguindo a acepção de Latour, posso dizer que os objetos são actantes<sup>2</sup>, isto é, participam do processo interagindo, sofrendo e exercendo alguma ação. Ao pesquisar a história das bandas e fanfarras, procurei conhecer a rede na qual estão inseridas associações entre esses actantes, ou seja, os *coletivos*.

Enveredando pela história das fanfarras, observamos que ela está enredada com a de inúmeros objetos que despontam, transformam-se ou obscurecem-se. Em geral, sofrem modificações que decorrem do que, no dizer de Latour, seriam as inovações sociotécnicas. É interessante observar que

...todos os objetos que, contendo, a princípio, o desejo de satisfazer um certo espírito lúdico, posteriormente, instigaram a imaginação mecânica dos inventores de técnicas que estão por aí, nos objetos que povoam o nosso dia-a-dia (Queiroz e Melo, 2007, p. 20).

Ao longo da História, pode ser observado que novos instrumentos foram surgindo e outros se transformando em função de novas técnicas, ao mesmo tempo em que modificavam a estrutura e o papel das bandas e fanfarras.

---

<sup>1</sup> Refiro-me aos dizeres de Pais. Vide Cap.4

<sup>2</sup> vocábulo “empregado inicialmente pela semiótica para se referir a um ser ou coisa que tem ação na estrutura da narrativa” (Arendt e Costa, 2005, p. 48).

Para sobreviver, as técnicas têm que se adaptar às novas modas, manias e experiências, pois, caso contrário, perecem e são enviadas ao museu de antigüidades que acumula as peças e as geringonças que perderam a sua serventia para os humanos (Queiroz e Melo, 2007, p. 204).

A Fanfarra surgiu em um ponto do passado que não pode ser localizado. Sua História desenvolve-se em diversos cenários e confunde-se com outras como, por exemplo, a dos instrumentos musicais, em que alguns se transformam, outros são criados, enquanto outros desaparecem.

Uma aproximação semiótica indica uma interessante questão: os artefatos — no caso instrumentos, bandeiras, estandartes, sapatos, uniformes, etc —, são portadores de sentido ou representam normas e valores. O mesmo pode ser dito em relação à cidade da Fanfarra em estudo.

Passando os olhos no histórico das fanfarras, podem ser observadas sucessivas traduções entre os diferentes atores em torno de mesmo objeto.

As bandas e fanfarras modificaram-se sem afastar-se da tradição em uma seqüência de *traduções da tradição*. Com o passar do tempo, bandas e fanfarras assumiram outras funções e receberam outras representações. Assim como outros grupos da cultura popular, por meio de *traduções*, foram assumindo outros significados e garantiram a sua permanência. Concomitantemente, suas relações com outros *actantes* foram se modificando.

Desse modo, reconhecemos em uma banda ou fanfarra práticas memoriais comuns a todas, mas também traços próprios a cada uma delas. Essas práticas, com frequência, vinculam-se a diferentes comemorações, a *guerras, a festas solenes da nobreza e do clero, a festas populares*, a rituais diversos, cerimônias protocolares, etc.

O surgimento de textos do tipo do *ritual*, da *cerimônia*, da *representação dramática*, conduzia à combinação de tipos essencialmente diferentes de semioses e – como resultado – ao surgimento de complexos problemas de recodificação, equivalência, mudanças nos pontos de vista e combinação de diferentes *voces* em um único todo textual. (...) Ao ser reexposto na linguagem de uma dada arte, o material multivocal adquire uma unidade complementar. Assim, a conversão do ritual em um balé é acompanhada da tradução de todos os subtextos diversamente estruturados à linguagem da dança. Mediante a linguagem da dança se transmitem gestos, atos, palavras e gritos, e as próprias danças, que, quando isto ocorre, se *duplicam* semioticamente. A multiestruturalidade se conserva, mas é como se estivesse empacotada na embalagem multiestrutural da mensagem na linguagem da dada arte (trad. Lotman, 1996, p. 79).

A Fanfarra é uma produção artística que está inserida na cultura e, portanto, na memória cultural e, nesse sentido, está dentro dos estudos da etnocenologia, uma nova disciplina antropológica que se propõe a estudar, sob diferentes aproximações, as artes do espetáculo, ou seja, as

A cronologia foi um caminho, mas não o fiz durante todo o tempo. A investigação sobre fatos do passado e a coleta de dados mais recentes gerou um imensurável material, o que me levou a recortar aqueles mais pertinentes ao meu trabalho, selecionando-os em função das associações entre minhas próprias vivências e observações. Por isso, alguns tópicos estão mais expandidos do que outros e alguns foram deixados de lado. Em conseqüência, algumas lacunas são evidentes. Priorizei, portanto, aquilo que se constituía como o mais importante para a compreensão da consciência e participação das bandas e fanfarras na sociedade de diferentes épocas e locais. Como base deste capítulo, retomei como maior referência o *The New GROVE Dictionary*.

práticas espetaculares e performativas próprias de diferentes regiões e de variadas épocas.

Para Lotman, a cultura não é um singelo depósito de informações. A cultura organiza, seleciona e transmite as informações mais proveitosas, como a tradução da informação em um ou mais sistemas de signos que geram textos de cultura.

Essencialmente dinâmica, a cultura pode codificar e decodificar mensagens de períodos diversos, traduzindo-as em novos e insuspeitados sistemas de signos e de textos. Em conseqüência, cultura é “memória não hereditária da comunidade, expressa num sistema determinado de proibições e prescrições” (Lotman e Uspenskii, 1981, p. 40).

A longevidade dos textos corresponde a uma hierarquia de valores dentro da própria cultura. Sua longevidade depende da *autoconsciência da unidade*, ou seja, da sua capacidade de mudar e, ao mesmo tempo, conservar a memória dos estados precedentes (Lotman e Uspenskii, 1981).

A etnocenologia estuda festas, músicas, danças, jogos, rituais, apresentações teatrais, etc. Manifestações que se perpetuam pela renovação e que contribuem para o estudo da cultura. Podem ser incluídos, nessas manifestações, o Carnaval, as Festas Juninas e, certamente, as apresentações do conjunto completo da Fanfarra.

Considerando essas práticas em seus diferentes contextos, a etnocenologia procura conhecer formas, processos de elaboração, performances particulares. Sobretudo, procura conhecer, considerando as especificidades, os processos de elaboração dessas práticas nos diferentes contextos em que ocorrem. Por ser uma disciplina transdisciplinar, a etnocenologia tende a reunir diferentes estudos e, certamente, agregando pesquisas anteriores, poderá ampliar as pesquisas sobre o tema.

É relevante considerar que, nesse percurso, os processos de criação e recriação, inseridos nas culturas, dão-se em torno de redes de memória em que interagem humanos e não-humanos, tal como apresentado por Latour. Assim, isolada do contexto, a Fanfarra, como qualquer outro objeto, não tem sentido, pois é o grupo que lhe atribui uma significação.

Por outro lado, a memória conserva um repertório que é transmitido. Eu diria que existe um espaço comum, no âmbito do *coletivo*<sup>3</sup>, onde ocorre a atualização de *textos*<sup>4</sup>. A base desse espaço é a memória que funciona como um mecanismo de conservação, transmissão e elaboração de novos textos.

Desse modo, os textos são atualizados com base em outros critérios e correlações. Nesse processo, pode ocorrer, no cerne de uma cultura, a recuperação da memória de uma outra cultura, pois a dinâmica de cada uma pode manter em disponibilidade a memória de outro sistema

<sup>3</sup> Nos termos de Latour

<sup>4</sup> Uso aqui a concepção de Lotman

cultural, viabilizando, a qualquer momento, a possibilidade de sua ativação (Lotman e Uspênski, 1981). A meu ver, quando isto ocorre, dá-se a um processo de atualização da memória em que a informações ou fragmentos de informações são conservados em função do que lhe é mais favorável.

Para Lotman, compete a cada cultura estabelecer o que deve ou não ser mantido.

Cada cultura define seu paradigma do que se deve lembrar (isto é, conservar) e do que se deve esquecer. Este último é apagado da memória da coletividade e *é como se deixasse de existir*. Mas muda o tempo, muda o sistema de códigos culturais, e muda o paradigma de memória-esquecimento. O que se declarava verdadeiramente existente pode acabar *como inexistente* e que deve ser esquecido, e o que não existiu pode passar a ser existente e significativo (trad. Lotman, 1996, p.160).

Essa seleção é dinâmica e, para a cultura, a memória não é “um depósito passivo, mas sim constituidora de uma parte de seu mecanismo formador de textos” (trad. Lotman, 1996, p. 161).

Os sentidos na memória da cultura não *se conservam*, mas crescem. Os textos que formam a *memória comum* de uma coletividade cultural não apenas servem de meio de deciframento dos textos que circulam no corte sincrônico contemporâneo da cultura, mas também geram novos textos (trad. Lotman, 1996, p. 160).

Os aspectos semióticos da cultura (por exemplo, a história da arte) se desenvolvem — melhor — segundo leis que recordam as leis da memória, sob as quais o que ocorreu não é aniquilado nem passa à inexistência, se não que, sofrendo uma seleção e uma complexa codificação, passa a ser conservado, para, em determinadas condições, de novo manifestar-se.

Os aspectos semióticos da cultura (por exemplo, a história da arte) se desenvolvem, principalmente, segundo leis que lembram as leis da memória, sob as quais o que passou não é aniquilado nem passa à inexistência, mas, sofrendo uma seleção e uma complexa codificação, passa a ser conservado, para, em determinadas condições, de novo manifestar-se (Lotman 1998, p. 153).

Diversas tradições integram-se, incorporando uma *rede de actantes* interdependentes, em constante reorganização e constituição de novos elementos.

Assim, creio ser essencial a apresentação do panorama histórico das bandas e fanfarras e de alguns elementos que foram selecionados em função do papel central que exercem.

Esse mergulhar no passado permite um emergir mais consciente quanto às questões em estudo e, conseqüentemente, seguir a minha trajetória com maior

Se é certo que tudo o que se relaciona com a música está situado no interior da esfera lúdica, o mesmo se pode afirmar, e em mais alto grau, da irmã gêmea da música, a dança. Quer se trate das danças sagradas ou mágicas dos selvagens, ou das danças rituais gregas, ou da Dança do rei David diante da arca da Aliança, ou simplesmente da dança como um dos aspectos de uma festa, ela é sempre, em todos os povos e em todas as épocas, a mais pura e perfeita forma de jogo. (Huizinga, 2005, p. 183-184).

segurança. Acontecimentos da nobreza, fatos militares e cerimônias religiosas, por serem suportes culturais, são matrizes que permitem a compreensão de alguns fenômenos estéticos que observamos na fanfarra. Naturalmente, não abrangi- — e nem poderia — a totalidade dos fatos que, direta ou indiretamente, se relacionam com a histórica das bandas e fanfarras.

Meu objetivo, seguindo essa trilha, foi o de oferecer um panorama sobre o desenvolvimento das bandas e fanfarras e, ainda, sobre alguns aspectos que lhes possam estar relacionados, e não — apenas — o seu percurso como a uma espécie de herança, um legado cultural ao que hoje elas são.

## 5.1

### Panorama até o período inicial das Grandes Navegações – final do século XV

Desde tempos ancestrais, a música e a dança ocupam um lugar importante nas cerimônias religiosas, tendo sido muitas vezes a elas atribuídos poderes mágicos<sup>4</sup>. Talvez em seu sentido estrito, a história da música ocidental inicie com a música cristã, porém, pode-se tomar a Antiguidade como ponto de partida, embora se saiba que a música ainda lhe seja anterior (Dionísio, s.d.; Almeida, 1942).

Parto da Antiguidade porque considero que existem interessantes relações das manifestações da dança e da música deste então com o tema em estudo<sup>5</sup>. Essas, assim como os demais pontos levantados ao longo deste panorama inicial, estão vinculadas a três aspectos que tomei como centrais para a fundamentação histórica do presente estudo<sup>6</sup>: acontecimentos da nobreza, episódios militares e cerimônias religiosas, incluindo-se as derivações pagãs ou profanas. Note-se que, naquela época, as responsabilidades e lideranças militares, religiosas e da nobreza confundiam-se ou, ao menos, eram extremamente próximas.

Os Celtas<sup>7</sup> utilizavam instrumentos musicais, geralmente *trombetas* e *trompas* nas batalhas e em outros contextos militares. Nessas situações ora apoiavam o ritmo do combate, ora sinalizavam a posição do inimigo. Eventualmente, produziam sons particularmente desagradáveis, com o intuito de assustar e, assim, afastar o inimigo. A música poderia também estar acompanhada de cantos de exaltação que estimulavam a resistência dos seus às invasões inimigas (Grove, 2002; Lopes e Azevedo, 2004).

Alguns instrumentos estão presentes em diversas culturas. No Museu de Copenhague, encontra-se o vaso de Grundetrup<sup>8</sup>, no qual estão reproduzidos guerreiros celtas seguidos de músicos. Esses músicos tocam *carnix*, uma espécie de trombeta<sup>9</sup> (Grove, 2002; Meira e Shirmer, 2000).

Existem várias ilustrações de soldados egípcios portando trombetas similares às encontradas nas tumbas. Uma pintura de 1600 a 1100 anos antes de Cristo

<sup>4</sup> Entre os monumentos de arte plástica chegados até nós da época das primitivas civilizações sumeriana e babilônicas dos anos 3500 a 2000 a. C., figuram reproduções de instrumentos de música: harpas, alaúdes de braço comprido, flautas, tambores e quadros de cenas de sacrifícios rituais e de triunfos guerreiros, com acompanhamento musical (Branco, 1943, p. 11).

<sup>5</sup> Talvez já estivessem mesmo em outros locais e em outras épocas, porém este estudo extrapolaria o objetivo e minha pesquisa.

<sup>6</sup> Tomo por base as questões apontadas pelo Prof. Rui Vieira Néri, no *13º Encontro de Musicologia — Os Espaços da Música* —, realizado em Lisboa, (outubro de 2005) e em comunicação pessoal (novembro, 2005).

<sup>7</sup> ocupavam as ilhas Britânicas, Península Ibérica entre outros.

<sup>8</sup> Datação incerta entre 1000 e 3000 a.C.

<sup>9</sup> São de fuste muito longo, o bocal e o pavilhão, fazendo ângulo reto com aquele. O pavilhão ou saída sonora é sempre rematado como uma cabeça de animal e o instrumento é tocado com o seu corpo na vertical. Teriam som forte e agudo (Meira e Schirmer, 2000, p. 16).

<sup>10</sup> O autor dá como referência Tutankhanum and *Numbers* x.2-10 descreve: The manufacture and use of similar instruments. — não encontrei mais nada a respeito.

representa a marcha de quatro músicos, possivelmente em um cortejo ou revista de tropas, tocando trombeta, tambor e crótalos (Joaquim, 1937)<sup>10</sup>. Os poucos relevos da Mesopotâmia<sup>11</sup> que representam cenas militares não mostram outros instrumentos além de trombetas (Grove, 2002).

No Museu Britânico encontra-se um relêvo mural do palácio dos reis assírios (época de Sennacherib e Assubarnipal encontrado nas ruínas de Nínive – Babilônia – reproduz um “bando de músicos que percorreu, em trajes festivos, as ruas de Susa, à frente de dois príncipes, sobrinhos do rei Tooumman, que tinha sido vencido e morto, bem demonstra o importante papel da música nas horas do triunfo” (Joaquim, 1937, p. 11). A variedade dos instrumentos indica o luxo e a pompa da Babilônia.

Em um baixo relevo, no Louvre, encontra-se a mais antiga representação de músicos militares, na qual eles executam diferentes instrumentos, inclusive de corda (Meira e Schirmer, 2000). Na Mesopotâmia, existiam escolas de formação musical, cujos egressos recebiam postos de destaque com os funcionários reais. Além de participar de festividades de vitória, a música tinha relevante presença, animando as tropas, nos campo de batalha.

O alcance da influência da música da Grécia e de Roma, embora possa não ser tão marcante como o da literatura, da filosofia e das artes plásticas, certamente é o mais relevante dentre os povos Antiguidade.

Na mitologia grega, a música era considerada um meio de atingir a perfeição. Sua origem era concebida como divina e, por isso, possivelmente, associada a cerimônias religiosas. Aos poucos, a música tornou-se uma arte independente e sua complexidade aumentou, apesar de, ao que parece, a música grega ser quase inteiramente improvisada (Deyres, 1982). Porém, “a sua melodia e o seu ritmo ligavam-se intimamente à melodia e ao ritmo da poesia, e a música dos cultos religiosos, do teatro e dos grandes concursos públicos era interpretada por cantores que acompanhavam a melodia com movimentos de dançar predeterminados” (Branco, 1943, p. 21).

Nesse cenário, progressivamente, o número de músicos se expandiu.

O desenvolvimento da música, paralelo ao próprio desenvolvimento das cidades gregas, fez com que surgissem teorias filosóficas que procuravam compreender seu significado e sua importância. No século IV, Aristóteles postava-se contra o que julgava ser um treino excessivo na educação musical do homem. Tanto Sócrates quanto Platão consideravam importante a influência da música na formação moral do indivíduo (de caráter e de virtudes cívicas) e da sociedade (conservação dos Estados). Por essa influência sobre o homem, Platão considerava que a música deveria estar sob controle do Estado – cidade, pólis – vista como responsável pela garantia do bem social (Branco, 1943).

<sup>11</sup> Mesopotâmia (grego - “terra entre rios”) refere-se às áreas banhadas pelos rio Eufrates e Tigre. A Antiga Mesopotâmia envolve as culturas da Suméria, Babilônia e Assíria.

Na Grécia, a música torna-se uma arte (Deyres, Lemery, e Sadler, 1982, p. 11).

Os *Nomoi*, melodias padrão, bastante simples, utilizadas nos cultos religiosos, foram a origem da lírica solista, do canto conjunto e do solo instrumental. No apogeu da civilização helênica (do século VI ao século IV a.C.), despontaram as grandes tragédias, que eram inteiramente cantadas (Branco, 1943).

Os gregos dirigiam o canto e a dança por intermédio de um chefe de coros e de baile, que indicava o andamento e o ritmo com movimentos da mão. Essa prática, precursora da moderna direção da orquestra, denominava-se «cheiromania» e apareceu ligada às representações teatrais (Branco, 1943, p. 20).

O *salpinx*, a mais antiga trombeta conhecida, foi encontrada em 1929, em meio à lama em uma caverna próxima ao Olimpus, Grécia. Esse instrumento está presente nas mãos dos soldados gregos em diferentes iconografias. A origem do *salpinx* é imprecisa, além disso, ele não é semelhante a qualquer outro encontrado na iconografia antiga (Grove, 2002).

Voltando-se, pois, à relação do objeto com o homem, a sua presença em diferentes cenas sugere sua importância na relação com os homens da época.

Em Esparta, a juventude realizava evoluções de ataque e de defesa com a música executada por flauta. Na época, executava-se o *embacterion*, precursor da marcha militar, que era ritmado pelas flautas, o que favorecia a cadência das marchas. Para Homero, a lira e a flauta deveriam fazer parte das expedições militares. No canto X da *Ilíada*, afirma que a flauta esteve presente na guerra de Tróia e que, a partir de então, passou a ser usada nas marchas, lutas, jogos e combates (Joaquim, 1937). Na primeira batalha de Maratona, as flautas estavam presentes “entremeadas nos batalhões, a fim de darem igualdade aos passos e fazer a tropa marchar com certa cadência” (Albuquerque, 1911, s.p.). Esse ritual é preservado em exércitos de todo o mundo (Deyres, Lemery e Sadler, 1982).

Temos aqui diversas situações de interação que ilustram situações em que o sujeito é alterado pela ação do objeto. Na concepção de Latour, a interação se opera não apenas entre humanos, mas sempre entre humanos e não-humanos, ambos actantes.

Para cadenciar e uniformizar movimentos e exercícios também era utilizada a dança. Na Grécia, as danças pínicas são um exemplo. Danças guerreiras eram práticas comuns a todos os povos e são ainda hoje encontradas nas populações primitivas. “São manifestações rítmicas para intimidar o inimigo ou para exacerbar a agressividade dos praticantes” (Carl Engel<sup>13</sup> *Apud* Meira e Schirmer, 2000, p. 18). Ressalte-se, portanto, que as danças militares são uma

série de movimentos regulados por cadência, que os antigos usavam em seus exércitos, *v.g.*, a *menophitica*, que se atribui a Minerva; a *pyrrica*, que era a dança favorita das

**salpinx** - segundo estudos do museu, ele foi feito por volta do séc. V a.C.



Fig. 8 – Salpinx

O corpo do salpinx mede 1,55m de ponta a ponta e é composto por diversas partes de osso torneado, unidas por anéis de bronze; seu bocal, de formato semelhante aos atuais, também é feito de osso; no outro extremo, finaliza em forma de sino moldado em bronze (Grove, 2002 ; MFA-Boston, 2006).



Fig. 9 - Salpinx

<sup>13</sup> Historiador de música.

milícias gregas, que também dançavam a *pylida* e outras. Ainda hoje, nos exércitos modernos bem organizados, existem cursos de danças para os militares (sic) (Albuquerque, 1911, p. 108)

Antes mesmo de associada aos movimentos, nas suas origens, está a música relacionada ao canto. Tirteu, poeta espartano do século VII a.C, teve seus cantos entoados pelos guerreiros. Quando vencedores, os gregos entoavam o *Epínicio*, seu hino de vitória. Hino, aliás, é palavra grega que “significa a união entre a poesia e a música para, em manifestação coletiva da alma, honrar os deuses, a pátria, os heróis” (Meira e Schirmer, 2000, p. 18).

Ao contrário dos gregos, que se ocupavam de estudos abstratos, o povo romano centrava-se em um objetivo concreto: a *conquista do mundo*. Nessas conquistas, os instrumentos musicais capturados dos inimigos eram vistos como troféus de guerra (Lopes e Azevedo, 2004). Talvez, por isso, a música estivesse mais relacionada a essa meta do que a qualquer outra.

Embora não haja registros da música executada na época dos romanos, o exame da iconografia – baixos relêvos, mosaicos, afrescos, esculturas – indicam a importância da música no teatro, religião, rituais diversos e, sobretudo, atividades militares ou a elas relacionadas.

A música servia apenas para o acompanhamento de bailarinas e funâmbulos (equilibristas), sendo executada pelos escravos e sem qualquer finalidade educativa<sup>14</sup>. Quanto aos instrumentos musicais, parece-nos que o primeiro entre os romanos foi a flauta, com o nome de *tíbia*, e que servia também, entre outros fins, para assinalar o ritmo de cada golpe do remo, nas naves, para celebrar o triunfo dos vencedores. Tocava-se, ainda, a flauta enquanto os escravos eram açoitados, porém servia para acompanhar a ação no teatro (Farah, 1997, s.p.).

Em alguns monumentos, são encontrados baixos-relevos com cenas do regresso de guerreiros vitoriosos à Roma. Em comemoração às conquistas, os soldados desfilavam ao som de fanfarras – com tubas, *buccinas* e *lituos búzus* e das trombetas –, compassando o *triunfo* dos imperadores (Amphion, 1886 ; Deyres, Lemery e Sadler 1982).

O uso de instrumentos de sopro para toques militares era usual entre os romanos assim como o era para os gregos. Os tambores, hoje imaginados (concebidos) como fundamentais nas bandas militares, possivelmente não foram empregados nos exércitos europeus até o século XIII. Quatro eram os tipos de trombetas usadas no exército romano: Tuba<sup>15</sup>, a *buccina*<sup>16</sup>, o *cornuu*<sup>17</sup> e o *lituus*<sup>18</sup> (Grove, 2002).

A tuba e a *buccina*, então os instrumentos mais importantes, encontram-se representados na crônica das expedições militares de Trajano<sup>19</sup>, que foram esculpidas por Apolodoro de Damasco. O friso esculpido em mármore, em *La columna de Trajano*<sup>20</sup>, reproduz o que foi visto pelo

<sup>14</sup> No stritu sensu.

<sup>15</sup> longa e curvada.

<sup>16</sup> A *buccina* “era constituída por um tubo recurvado até quase fechar em círculo, sustentado no seu meio por uma haste que servia para se apoiar no ombro do executante” (Joaquim, 1937, p. 13).

<sup>17</sup> Pequeno e curvo, feito de chifre de boi (Grove, 2002).

<sup>18</sup> O *lituus* parece ter sido a “civilian or cult” instrumento (Grove, 2002).



Fig. 10 – lituus

<sup>19</sup> Trajano ascendeu a imperador no ano 98 d.C. devido a suas virtudes militares, que levaram o Imperador Nerva a adotá-lo como filho e a designá-lo seu sucessor (Etxebarria, 2006).

<sup>20</sup> Localizada no patio do Foro, construído entre os anos 107 e 112 d.C., a coluna de Trajano, concluída em 113 d.C., é obra do arquiteto sírio Apolodoro de Damasco, que acompanhou Trajano em suas expedições militares. A coluna, com cerca de 40 m de altura, inaugurou um novo estilo de narrativa através de um friso com mais de 200m que a contorna, em espiral. Neste friso, estão esculpidas em mármore cenas que ilustram os percursos de Trajano. A seqüência é apresentada sem separações, mas são habilmente agrupadas em uma representação espacial extremamente original. Na coluna, estão retratadas tanto cenas de batalha quanto de paz, com o intuito de celebrar as vitórias militares de Trajano. Foi feita com o objetivo de propaganda pessoal do imperador, mas seu maior valor está, possivelmente, pela sua forma, que inaugura um novo estilo de narrativa, a serviço da propaganda pessoal do imperador. Aparecem tanto cenas de batalha como também de paz.

<sup>21</sup> Espécie do gênero magistrado judicial romano.

próprio Apolodoro, que acompanhou pessoalmente o Imperador nas suas campanhas (Joaquim, 1937; Grove, 2002; Meira e Schirmer, 2000).

Os tamanhos das *buccinas* eram diversos e aos altos comandos (pretos<sup>21</sup> e generais) cabiam as maiores. A posição na hierarquia militar dos músicos era a de oficial; enquanto eles executavam seus instrumentos, os soldados entoavam cantos guerreiros (Joaquim, 1937).

Os romanos “reconheceram melhor do que qualquer outro povo, que as necessidades da guerra implicavam a adoção da música no exército” (Joaquim, 1937, p. 12). Presumidamente, os primeiros músicos profissionais militares surgiram quando Sêrvio Túlio dividiu o povo em centúrias<sup>22</sup>, e duas delas foram constituídas por músicos destinados a diferentes legiões (Joaquim, 1937 ; Ribeiro, 1939). Talvez esse fato tenha sido uma decorrência da lei em que Numa Pompílio destinava uma classe, dentre as oito em que dividiu o povo romano, para o culto ao *deus da guerra*<sup>23</sup>. Aos romanos dessa classe cabia percorrer as ruas de Roma, executando danças e cantos, enquanto batiam os escudos, em honra dos heróis que eram dignos de comparação ao *Deus da Guerra* (Joaquim, 1937).

Por ordem dos imperadores, Augusto e Adriano, os combatentes realizavam evoluções para a batalha, marcadas ao som da tuba com o objetivo de “influir na presteza nas evoluções, infundir bravura e preparar os ânimos a incorrer nos perigos” (Leão VI, o Filósofo, *Apud* Joaquim, 1937 p.13).

A música, como objeto actante, aparece aqui em interação com o homem, tendo em vista o propósito educativo almejado pelos homens da época.

Embora os romanos não tivessem na dança um elemento importante, ela se fez presente em, por exemplo: procissões primaveris de sacerdotes, danças fúnebres, de flagelação.

Na época que antecede a Idade Média, período dos Reis — do séc. VII ao Séc. VI a.C. —, Roma foi dominada pelos etruscos, deles recebendo forte influência em suas danças de origem agrária. Sobre essas danças, só existem referências icônicas, sendo desconhecidos textos escritos (Magalhães, 2005).

...Mas podemos perceber, que recebeu forte influência dos gregos desde o Séc. VII a.C., pelas representações em que aparecem indícios de danças guerreiras, dionisíacas, de Banquete, entre outras. Sabe-se que a Dança Etrusca era em tempo rápido, ritmada e acompanhada por aulos e liras. As representações, a maioria encontradas em túmulos, mostram gestos específicos de braços e pernas e gestos de quiromonia, ou seja, movimentos harmônicos entre gestos e discursos, na mímica antiga. Entretanto, tais representações não são claras quanto ao sentido das Danças, o que até hoje , parece ser uma incógnita (Magalhães, 2005).

Por volta de 754 a 200 a.C, as danças de armas *salii* ou *saliens* (salio = salto) eram realizadas, no mês de

<sup>22</sup> A centúria era uma subdivisão da coorte (unidade tática de infantaria) da Legião Romana.

<sup>23</sup> Para os romanos, Marte era o deus da guerra, sincretizado, a partir do séc.III a.C, com o deus da guerra grego Ares.

<sup>24</sup> Março, primeiro mês do calendário lunar (antigo latino), iniciava no equinócio da Primavera e era consagrado a Marte.

março<sup>24</sup>, em honra ao deus Marte. Possivelmente, eram sacerdotes guerreiros — ou apenas guerreiros — que a dançavam. No *salii* romano, eles saltavam (*salio* = salto) e batiam seus escudos oitavados durante a dança. Música e dança eram parte de cerimônias ou de comemorações em dias festivos. Um dos movimentos realizados, conhecido por “tripudium”, consistia em uma tripla batida dos pés no chão repetida por três vezes. Desta forma, saltando e marcando o passo com forte batida de pé, percorriam Roma, ao som das canções que entoavam (Grove, 2002; Caminada, s.d.).

Esse exemplo de *performance*, que une a música e a dança, remete à participação da fanfarras dos dias festivos atuais, quando sai às ruas com uma coreografia que, em certos momentos, lembra a descrição dos saltos e batidas dos escudos. Também é interessante destacar que nas fanfarras, nas roupas do corpo coreográfico de algumas corporações, são visíveis alguns elementos dos vestuários dos romanos.

Nos primórdios da Idade Média, muitas manifestações musicais começam a ser repudiadas pela Igreja, que associava essas práticas sociais a rituais pagãos e, portanto, deveriam ser eliminadas. Porém, ainda sem ritos próprios ou liturgia com preceitos definidos, as primeiras comunidades cristãs receberam forte influência dos ritos das religiões pagãs e dos da religião judaica, adaptados e adotados pelos seus próprios cultos. Assim, pouco a pouco, danças e cantos presentes nas festas pagãs foram cristianizando seus temas, e, com algumas transformações, driblando a desconfiança da Igreja, sobreviveram incorporadas às festas cristãs (Caminada, s.d.).

Nas casas, predominavam os instrumentos de sopro e a lira<sup>25</sup> e, posteriormente, estabeleceram-se rituais cristãos, cuja musicalidade originou a monódica cristã, apreciada pela sua perfeição e pelo seu equilíbrio. Com o fim das perseguições aos cristãos, por determinação do imperador Constantino e a oficialização do cristianismo, ao final do século IV, pelo Imperador Teodósio, criaram-se as condições necessárias para que a música monódica se desenvolvesse em Roma, Constantinopla, Antioquia e Jerusalém, importantes cidades do vasto Império Romano.

Durante muitos anos, a posição da Igreja Cristã, em relação à dança, não era una. Por exemplo: enquanto São João Crisóstomo<sup>26</sup> e São Basílio<sup>27</sup> louvaram o caráter sagrado da dança, ela foi proibida por Santo Ambrósio<sup>28</sup> em todas as suas dioceses. Isso, como apresento mais adiante, se repetirá em outras épocas.

Ao longo da Idade Média, os menestréis e os jograis difundiram pelo continente europeu lendas procedentes das antigas civilizações (Caminada, s.d.). “Nas diferentes classes que a história dos trovadores menciona, encontram-se os chamados *jograis de gesta*, que cantavam as epopéias carolíngias ao som da *vielle*, instrumento que deu origem aos actuais instrumentos de arco” (Joaquim, 1917, p. 14).

Presume-se que, no século XII, na Índia ou no Oriente Médio, surgiram as primeiras bandas efetivamente militares.

<sup>25</sup> a cítara e a lira, vindas da Itália meridional, eram de origem grega.

<sup>26</sup> Patriarca de Constantinopla em a.D. 407.

<sup>27</sup> Nasceu em Cesaréia, na Capadócia (Turquia Moderna) em 329 d.C., faleceu em 379 d.C.

<sup>28</sup> Nasceu em Tréveros em 340 e faleceu em Milão, em 397 d.C.

Constituíam-se de diferentes instrumentos que executavam, em conjunto, músicas de concerto.

Provavelmente, isto foi consequência do *shawm*, instrumento retratado na iconografia medieval persa, junto a trombetas e tambores. Além de executar os chamados sinais de presença e os comandos, as bandas continuavam a ter, nas batalhas, um emprego estratégico: incentivar seus próprios homens e desestabilizar os inimigos. As Cruzadas impulsionaram estas bandas e contribuíram para que se formassem bandas e *Stadtpfeifers* em diversas cidades da Europa Medieval (Grove, 2002).

Nestes tempos da Cavalaria e das Cruzadas, os cânticos guerreiros eram *sustentados* e acompanhados por um conjunto de músicos. Esses grupos musicais eram elementos centrais em desfiles, justas e torneios, tão comuns à época.

Nesses jogos, a valentia dos portugueses era evidente e destacava-se entre as maiores façanhas do gênero. A entrada dos cavaleiros na liça era sempre anunciada por brilhante fanfarra e foi imortalizada pelo altíssimo poeta e soldado Luís de Camões, na rima heróica que canta os *Doze de Inglaterra*. Depois de colocados frente a frente, na estrofe 63, do Canto VI, dos *Lusíadas*, o poeta profere “o som da tuba impele / os belicosos ânimos que inflamam;

nada mais certo, mas se os contendores se lançavam com a maior coragem na refrega, não há que pôr em dúvida, que não era com menor entusiasmo que os músicos, que formavam a fanfarra, lançavam para a imensidade do espaço os sons vibrantes como prêmio pelo esforço dos grandes golpes de lança ou como glorificação do nome do vencedor (Joaquim, 1937, p.15).

Eram ainda esses grupos de músicos que luxuosamente vestidos acompanhavam o séqüito da nobreza e eram elementos importantes em diversas cerimônias. A eles cabia, por exemplo, anunciar ao povo a sagração de um novo soberano. Esses conjuntos musicais estavam a serviço de nobres e suzeranos de então e eram a elite das corporações religiosas conhecidas como *capela* e que seriam posteriormente, como se verá, de grande importância, ao se percorrer a história das bandas e fanfarras do Brasil (Joaquim, 1937; Ribeiro, 1939).

Na Europa, durante o século XIII, as primeiras bandas constituídas por instrumentos de sopro eram similares às do Oriente Próximo.

Em 1240, o Imperador alemão Frederico II determinou que fossem feitas, em prata, quatro *tubae* e uma *tubecta*. Provavelmente, a *tubecta* era um instrumento similar ao de Dante, conhecido como *trompetta*. Durante a Idade Média, na Europa, a nomenclatura dos instrumentos não era muito precisa, sendo, em geral, os instrumentos agrupados nas famílias das trombetas.

Importante destacar que os tambores não eram utilizados nos exércitos europeus até o século XIII e nos

exércitos da Ásia ocidental, até pouco antes, finais do século XII, os tambores eram raros. Os instrumentos comuns eram cornetas sob várias formas: algumas vezes grandes, de modo que a saída do som ficava acima da cabeça dos músicos, subindo em forma sinuosa como uma tromba de elefante (forma de S); outras vezes tem forma de C e freqüentemente eram retos. Entretanto, o uso de tambores e sinos (*bells*) para marcar o passo e executar os comandos, bem como símbolo de status, é praticado na China desde muitos anos antes de Cristo. No século XIII, foram introduzidos instrumentos mais complexos e eram produzidos diferentes tamanhos de uma mesma família de instrumentos de sopro. Ainda nessa mesma época, alguns instrumentos de sopro foram produzidos com uso de metais nobres. Instrumentos de sopro feitos de metal e madeira existiam em diferentes formas híbridas. Nas cortes Européias, diferentes conjuntos, formados por instrumentos de sopro e percussão, destinavam-se a cerimônias, entretenimento e para fins de caça e militar (Grove, 2002).

A introdução do uso da pólvora na Europa, no século XIV, e o desenvolvimento das armas de fogo portáteis acarretaram o aumento do volume sonoro durante as batalhas. Na cavalaria, eram utilizadas, principalmente, as cornetas e, na Infantaria, os tambores.

À primeira vista, a pólvora e a banda de música não parecem ter qualquer relação. Mas, o uso da pólvora modifica as relações na rede, obrigando, em função de suas características, a uma reorganização de outros, de costumes e de práticas sociais.

Foi elaborado um código de sinais com tambores que abrangia a maioria das manobras usuais em uma batalha; outros códigos foram estabelecidos para identificar as tropas, elementos esses interessantes como linguagem.

Há também registros de que, em 1340, no cerco de *Valenciennes*, houve o uso da música pelos franceses, não apenas para incentivar suas tropas, mas também para afugentar o inimigo, tal como em outras épocas.

No início do século XV, surge o primeiro instrumento de vara, que foi introduzido nas charamelas. Assim, conjuntos de três ou quatro músicos (geralmente constituídos por uma ou duas charamelas, um bombardino e trombone desenvolveram uma *performance* mais sofisticada e tornaram-se os preferidos pelas altas cortes. As mais importantes cidades da Europa mantinham um desses grupos sob patrocínio. Esses músicos eram solicitados em diversas ocasiões para danças, procissões, banquetes e outros rituais de então (Grove, 2002).

Os conjuntos, no início, eram refinados, palacianos e ocupavam-se unicamente de sua *performance* musical. Esse era o caso dos *Stadt Pfeiferes* (= *Town Pipers*), como eram conhecidos esses músicos nas cidades alemãs (Grove, 2002).

Entretanto, em muitas regiões, as bandas acumulavam a função de vigias, guardiões da cidade<sup>29</sup> às suas obrigações musicais. Ao final do século XV, em quase todos

<sup>29</sup> Essa atividade paralela – “watchman” – fez com que as bandas... fossem conhecidas na Inglaterra com ‘waits’ e nos Países Baixos por ‘wachters’ (Grove, 2002, p. 23).

os lugares, essa função foi deixada de lado, e as bandas passaram a dedicar-se apenas à execução de músicas, em especial, para igrejas e *city towers* (Grove, 2002).

Nas crônicas e outros documentos históricos surgem diversas notícias de festas, cerimônias, banquetes e bailes na corte, com música de menestréis, que incluem, por vezes, a enumeração dos instrumentos utilizados, embora pareçam predominar as referências áulicas a chamada **música alta**: soadas e fanfarras de trombetas, tambores, sacabuxas, etc., associadas a desfiles e cerimônias públicas. Dos finais do século XV, são as interessantes descrições das festas realizadas em Évora, em 1490, por ocasião do projectado casamento do filho de D.João II, o infante D.Afonso, com a filha dos Reis Católicos. Local onde nos aparece, entre outros aspectos, a distinção renacentista entre música alta e baixa, significando, as primeiras, a música de ar livre, cerimonial ou militar, que faz uso de instrumentos mais sonoros, e a segunda, a música de corte, particularmente, a música de dana, executada por instrumentos mais suaves (Brito e Cymbron, 1992. p. 30).

De certo modo, esta distinção afasta determinados instrumentistas dos salões, gerando uma categorização entre eles.

## 5.2

### O Cenário Europeu quando da chegada dos Portugueses à América – a partir do século XVI

No início dos anos 1500, época do descobrimento do Brasil, alguns conjuntos aumentaram ligeiramente o número de seus integrantes, passando a ter entre 6 e 8 componentes. Ao mesmo tempo, esperava-se que esses músicos executassem um largo repertório.

Com o aumento das demandas musicais, inclusive as integradas a serviços religiosos, foram introduzidos cantores nos grupos de musicistas de sopro.

Ainda nessa época, início do século XVI, músicos como Trombocino e Susato, cujas carreiras foram consolidadas na tradição das bandas de sopro, alcançaram o auge artístico.

Por volta de 1550, entram em voga os instrumentos de corda, sobretudo o violino, acarretando algumas mudanças no cenário musical. Possivelmente, isso contribuiu para que, ao final do século XVI, iniciasse um declínio gradual da *posição artística* dos instrumentos de sopro. Contudo, até o início do século seguinte, a posição dos mestre-capelas e dos compositores permaneciam fortemente vinculada aos grupos de sopro (Grove, 2002).

O francês Clement Jannequin incluiu toques militares e rufar de tambores na composição *A Batalha de Marignan*, inaugurando um gênero musical ainda presente nos dias de hoje. Seria um momento em que “a guerra soma à

representação pictórica a representação acústica” (Meira e Schirmer, 2000, p.30).

O poeta Jeronymo Corte Real, no século XVI, descreve a música militar por meio do seguinte trecho<sup>30</sup>:

Supitamente são mil diversos  
Instrumentos, que o campo, o monte atroão.  
Trombetas, sacabuxas, atabales,  
Bategas sonorasas, e as *silvestres*,  
*Rudes gaitas*, tocadas juntamente,  
Formem som, que os cabellos arrepia. (sic)

Nos exércitos europeus, nos idos do século XVII, as *unidades de música* eram de dois tipos:

A *companhia de músicos*, integrada a um batalhão ou regimento, era parte do comando da unidade. Sua principal função era tocar os comandos – *toques e chamadas* – que regem a vida militar.

A *banda de música*, uma unidade independente sob a direção de um de um maestro ou regente. Geralmente, era constituída por músicos profissionais, em geral civis que tocavam diferentes instrumentos de corda e de sopro. Tinha por atribuição participar das cerimônias e das atividades sociais. Essas bandas militares eram pagas pelo corpo de oficiais, como empregados particulares. Até o século XX, no início da 1ª Guerra Mundial, este sistema ainda vigorava, pelo menos, no exército Austro-húngaro.

Nos séculos XVII e XVIII, conjuntos de execução de músicas militares tiveram modelos definidos, que surgiram no Oeste, influenciados pelo *mehter* — o sopro e a percussão das bandas da elite janízara do Império Otomano — durante a guerra com os turcos.

Nas guerras do século XVII e primeira metade do século XVIII, os Janízaros – bandas das tropas de elite do Sultão da Turquia – causaram uma profunda impressão nos exércitos europeus<sup>31</sup>. Durante o século XVIII, as Bandas Militares da Europa adotaram a música turca ou janízara (Grove, 2002).

Em meados do século XVIII, as bandas européias começam a incorporar instrumentos das bandas janízaros ou turcas. Inicialmente, um grande surdo e, mais tarde, címbalos e triângulos. Alguns percussionistas eram mouros (sarracenos) ou negros, geralmente portavam roupas exóticas e seu gestual era considerado extravagante. No final desse século, foi incluído o carrilhão Turco ou Meia-Lua (Meira & Schirmer, 2000).

Ao final desse período, o conceito de *música turca* estava bem incorporado nos povos de língua alemã, tanto como um tipo de banda, quanto como um tipo de composição. Como banda, caracterizava-se por ser militar e por incluir, além de instrumentos de sopro, metais e madeira, instrumentos de percussão de origem turca.

De modo gradual, os modelos de bandas baseadas em instrumentos de sopro, quer as militares, quer as civis, foram associando formas do modelo de *bandas turcas* da

<sup>30</sup> À parte a exageração poética, Corte Real tem toda autoridade no assunto porque era um amador de música entendido e entusiasta. (Amphion, 1886).



Fig. 11 - Fanfarra de Janizaros

<sup>31</sup> Uma apresentação da banda a Augusto II (reinado de 1697-1733) da Polônia e uma imitação da Música Turca foi apresentada à Corte da Imperatriz Ana da Rússia, em 1739.

música turca, criando, nessa época, as bases da moderna Banda Sinfônica.

Nos idos de 1780, na Europa, as *Bandas Turcas* eram conhecidas pelos instrumentos europeus, percussão e o *piccolo*. Como, por exemplo, pode ser apresentada a descrição, em 1796, de uma banda vienense que se apresentava ao ar livre no verão; essa banda, note-se, não tinha qualquer vínculo com obrigações militares. Nela estavam presentes instrumentos de sopro e de percussão, esses com clara influência janízara<sup>32</sup>.

Esse parece ser um episódio que ilustra a concepção de Lotman sobre a cultura.

O conceito de *semiosfera* de Lotman está ligado a uma determinada homogeneidade e individualidade semiótica que, segundo o próprio Lotman, são de difícil definição, porém, facilmente distinguíveis por intuição.

As fronteiras da semiosfera não são delimitadores impermeáveis, mas sim filtros tradutórios com os quais um texto se traduz a outra linguagem, no sentido interno-externo quanto e vice-versa (Lotman, 1996).

Foi dessa forma que a constituição das bandas militares européias sofreu transformações ao final do século XVIII. A influência direta da música dos janízaros se faz notar na ampliação no naipe da percussão e, também, na variedade de instrumentos nela utilizados. Esse acréscimo interferiu na quantidade e qualidade dos instrumentos de sopro, pois, para que permanecessem audíveis com a percussão, tornou-se necessário que figurassem não apenas em maior número, mas, também, que houvesse uma diversificação desses instrumentos (Grove, 2002).

Também foi notável a influência quanto ao tipo de composição, pois se difundiu um tipo de música que gerou diversas composições de *marchas turcas* e que, ainda, influenciou as composições de compositores notáveis, como, por exemplo, Gluck, Haydn, Mozart e Beethoven. Essa influência dos janízaros permanece evidente, como pode ser observado nos napes de percussão de bandas e fanfarras dos dias de hoje.

Essas *traduções* também ocorreram com a colonização, em particular, por meio das unidades militares, as bandas e outras tradições européias chegaram à América do Norte, onde desempenharam um papel central no desenvolvimento da vida musical.

Ao final do século XVII, as bandas de oboés, além de executarem músicas militares e tomarem parte de festivais em locais abertos, também atuavam em eventos reservados, tanto participando como grupo autônomo, quanto integrando-se como parte de uma orquestra. Bastante conhecidos são os oito oboés dos Mosqueteiros que tocavam em diferentes entretenimentos da época, inclusive baile, além de outros eventos da corte francesa.

Já anteriormente, em 1713, com a paz ou como conseqüência de um período de mais tranqüilidade, a banda foi absorvida para atuar em batismos, serviços religiosos e carnaval. Além disso, acompanhavam a família real em suas

<sup>32</sup> Oboés, baixos, cornetas, clarinetes, trompetes, triângulos, tambores de diversos tamanhos e um par de címbalos.

viagens. Posteriormente, as observações dos instrumentos de sopro pela corte de Esterházy era dupla, pois tanto cumpriam obrigações militares quanto com a corte.

No início do XVIII, reaparece o interesse em escrever obras musicais específicas para grupos de sopro, o que não ocorreu durante o período Barroco. Sobretudo na Europa Central, por volta de 1760, difundiram-se pequenas bandas constituídas de oboés e trompas. Esses grupos tornaram-se conhecidos como *Harmoniemusik* ou somente *Harmonie*.

Nesses conjuntos, os instrumentos de sopro eram frequentemente organizados em pares, assim como nos naipes da orquestra do período. Nos *Harmonien* desse período, era bem comum existirem três ou quatro grupos de instrumentos: os naipes de trompas e fagotes sempre presentes, acrescidos de oboés ou clarinetes, ou de ambos (Barrenechea, s.d., s.p.).

Os *Harmonie* tinham maiores possibilidades de execução e que denominavam tanto grupos de instrumentos de sopro para a aristocracia (e outros) [fins civis], quanto pequenas bandas militares. Em geral, eram constituídos por 5 a 9 instrumentos, mas existiam os de apenas 2 e os que alcançavam 20 instrumentos, geralmente distribuídos em 3 ou 4 grupos. Ocasionalmente, outros instrumentos eram incluídos (Grove, 2002).

Os *Harmonie* eram, inicialmente, mantidos pela Aristocracia, mas grupos similares-executavam suas músicas nas ruas e para patrocinadores menos abastados (Grove, 2002). Posteriormente, algumas cortes – a de Viena e a de Öttingen-Wallerstein, por exemplo – tinham seu próprio *Harmonien* com músicos de primeira linha que executavam um repertório técnica e musicalmente avançado. Nessa época, por volta das décadas de 1770 e 1780, alguns octetos não tinham função militar ou de entretenimento, destinavam-se, exclusivamente, para de concertos (Barrenechea, s.d., s.p.).

Em um concerto público em Viena, um Hamonien executou a Serenata de Mozart (1781), originalmente escrita para clarinetes, oboés e baixos. A atuação foi elogiada pelo compositor e, no ano seguinte, um novo arranjo foi elaborado para duplas de oboés, clarinetes, cornetas e baixos, possivelmente tendo em vista sua interpretação por um dos conjuntos mantidos pela aristocracia.

No final do século XVII, muitos *Harmonie* se dispersaram, porém, alguns permaneceram ativos até o século seguinte XIX.

Nesta atmosfera fértil, outras formações camerísticas, como o quinteto de sopros, tiveram a chance de se desenvolver como uma nova possibilidade de combinação instrumental para a música de câmara. Comparando o quinteto de sopros com a combinação instrumental da *harmoniemusik*, pode-se observar que as grandes diferenças são a utilização da flauta, que não era comumente usada pelos *Harmonien*, e a combinação dos instrumentos em solo em vez de pares. A utilização dos instrumentos de sopro como

solistas representava um novo tratamento estético, já presente na escrita orquestral da época. **Este procedimento parece ser um reflexo do desenvolvimento na construção destes instrumentos, que, com o acréscimo das primeiras chaves cromáticas adicionais nos instrumentos de madeira, possibilitou maior agilidade e afinação mais precisa** [grifos meus] (Barrenechea, s.d., s.p.).

Temos aqui mais um exemplo da sociotécnica: o desenvolvimento técnico modificando a construção do instrumento pelo acréscimo de chaves cromáticas. Essa modificação interfere na *performance* do instrumentista que pode alcançar maior agilidade, além de contar com melhor qualidade de afinação.

Durante os séculos XVII e XVIII até o século XIX, as bandas de música participavam de grandes retretas, celebrações, procissões e serviços religiosos, bailes públicos e privados, festas e concertos.

No século XVII, os príncipes tinham seus músicos tal como tinham seus estúbulos, e a orquestra da corte era um assunto doméstico entre outros. Sob Luís XIV, a *musique du roi* exigia o cargo de compositor permanente, e os *vingt-quatre violons* do rei eram também atores (Huizinga, 2005, p. 182).

Para se ajustarem à extensa variedade de obrigações que lhe eram destinadas, os músicos necessitavam desenvolver habilidades em diversos instrumentos, quer de sopro como de corda. Alguns desses músicos eram oriundos do meio militar – ex-integrantes de bandas militares – e outros de tradicionais famílias de músicos profissionais. Eram realizadas competições entre os conjuntos musicais. As bandas das cidades tinham direitos e privilégios governamentais como, por exemplo, onde e quando eles poderiam tocar.

Entretanto, desde o final do século XVIII, as estruturas que sustentavam esse tipo de sociedade foram desaparecendo e, com elas, as bandas. Na Alemanha, muitas bandas foram extintas nos idos de 1790, na Inglaterra, foram dissolvidas na época das guerras Napoleônicas.

Na França, novos tipos de bandas surgiram para incorporar os ideais da nova ordem. Quatro semanas após o *14 juillet*, foi criada a Banda da Guarda Republicana, constituída por um grande número de músicos, 65 membros efetivos. Foi ela que instituiu o modelo da banda moderna, que logo se disseminou pela Europa. Foi a partir de então que se tem ciência de concertos com mais de 300 músicos e mais de 1000 cantores.

A revolução francesa, com sua promoção de eventos de massa, criou imediatamente as grandes comemorações revolucionárias e utilizou, para isso, massas igualmente

impressionantes para a execução musical nessas festas (Schwebel, 1987, p. 9).

No século XVIII, era consenso entre alguns compositores o uso da fanfarra em datas festivas e em solenidades do Estado. Nesse então, a fanfarra era empregada em ocasiões solenes do Estado, quando sua execução consistia em uma mistura de arpejos e improvisos executados por trombetas e tambores. Nessa mesma época, no Exército Britânico, era seguido o mesmo tipo de improvisação.

Em 1474, no casamento de George, o Rico, cerca de 100 instrumentos de sopro faziam um ruído tão intenso que as convivas sequer ouviam suas próprias palavras. Ao que parece, a fanfarra dificilmente demonstrava algum som artístico, limitava-se a produzir sons nada agradáveis. Naquela época, o objetivo principal não era proporcionar um fundo musical, mas sim fazer barulho<sup>33</sup>.

Uma curiosa passagem, também sobre um jantar, foi registrada por um dos membros do séqüito do Papa Pio V em uma de suas viagens, no ano de 1571.

[...] quando chegou o serão parecia que tudo tinha incendiado, como sucede no Castelo de Santo Ângelo, com tantos trombones, pífaros e campainhas que não se conseguia ouvir mais nada [...]. Chegou a hora do jantar e com muitos sons entramos na sala [...]. Assim começamos a comer, e a cada novo prato [soavam] sempre as trombetas e quando o cardeal queria beber soavam as trombetas [...] e enquanto se comia [ouviam-se] sempre vários gêneros de música de sopros [...] (In Nery, 1990, p. 86, *Apud* Nery e Castro, 1999, p. 25).

No século XVIII, na França, a música de fanfarra consistia em um breve e acelerado movimento com muitas notas repetitivas, um estilo que pode ter sido influenciado pelo toque das caçadas.

No decorrer do século XIX, o termo veio a denominar uma breve composição executada por um naipe de metais e percussão. Nessa época, Beethoven compôs um toque que, executado por um único metal, anunciava a chegada do Governador durante a obra *Fidelio*, cuja primeira execução deu-se em 1805. Posteriormente, foi incorporada nas aberturas nr. 2 e 3 de *Leonore* (1805-1806); porém, a execução desse solo seja melhor denominada mais como um *toque* do que como uma *fanfarra*.

No decorrer do período compreendido entre o início e os meados do século XIX, a banda militar evoluiu para um modelo de banda de grande competência, que atendia a diferentes demandas musicais e culturais, graças a um variado repertório. Deixou, assim, de se limitar a um conjunto de funções de natureza estritamente militar, o que contribuiu para que se intensificasse a aproximação com a população civil.

Concomitantemente, pouco a pouco, as bandas aumentavam o número de integrantes, expandindo-se

<sup>33</sup> Interessante observar que no estudo sobre a representação social da fanfarra, foi registrada, como visto no Cap. 4, a afirmação: *Se você for ouvir a fanfarra, é bom levar um tapa-ouvido!*

consideravelmente. Ainda no mesmo período, o desenvolvimento do design dos instrumentos de sopro, tanto os de metal quanto os de madeira, atingia um elevado desenvolvimento.

O apogeu das bandas deu-se nesse período do século XIX, quando desempenhavam funções cívicas e musicais. O repertório das bandas, quer civis, quer militares, era constituído por composições de alta qualidade, “seja de composições originais para Bandas, seja de obras compostas para outros conjuntos, mesmo para orquestras sinfônicas, transcritas ou arranjadas ou, ainda, adaptadas para as Bandas” (Santiago, 1992, p. 87).

As bandas militares, antes do advento do rádio e, sobretudo, da televisão, serviam como um meio para projetar uma imagem positiva e aproximar as relações dos militares com a população civil. Além disso, nos períodos de guerra, as bandas, civis e militares, eram utilizadas nas campanhas de recrutamento (Grove, 2002).

Isso foi bastante evidente quando

A fim de estimular os milhares de recrutas que afluíam aos depósitos, confiava-se no que hoje se denomina ‘propaganda’. Pela primeira vez, em 25 de abril de 1792, a Marselheza de Rouget de Lisle, o mais comovente de todos os hinos de guerra, foi cantado na França, para embriagar as massas (Fuller, 1966, p.24).

Essa imagem positiva das bandas militares com a população implicava que elas fossem convidadas para as diferentes participações, inaugurações, festas religiosas, comemorações, etc., e, muitas vezes, tomavam o lugar das bandas de música civil. Assim, iam sendo empregadas de acordo com os imperativos que surgiam. Aos poucos, sua atuação foi sendo ampliada para outras ocasiões, enquanto outras funções foram sendo suprimidas. Sobreviveram e, hoje, estão presentes em diferentes culturas, podendo ser consideradas universais.

Mas, ao contrário do passado, hoje são raros os concertos e, praticamente, as apresentações das bandas estão restritas a ocasiões solenes. Hoje, as bandas já não possuem o mesmo apelo e alcance de outrora e, em geral, os eventos públicos já não atraem um relevante número de espectadores.

As tecnologias, muitas vezes, são apontadas como responsáveis pelo declínio de sua participação em diferentes cerimônias. Também contribuem para a divulgação de sua permanência em cerimônias, como nas coroações, enterros, etc.<sup>34</sup>, e com a disseminação de músicas, coreografias, entre outros<sup>35</sup>.

No passado, outros fatores como, por exemplo, uma denunciada supremacia dos instrumentos de corda, também foram apontados como sinalizadores do fim das bandas e fanfarras. Porém, na verdade, elas se deslocaram para outros espaços, modificaram suas formas de expressão e sobreviveram.

<sup>34</sup> Nas coroações de monarcas da atualidade, em cerimônias cívicas, em grandes festas, uma banda ou uma fanfarra marcam a presença. Um exemplo mais pontual pode ser a participação da banda no enterro do Papa João Paulo II.

<sup>35</sup> Posso citar como exemplo a existência de revistas especializadas e de diversos sites, que divulgam concursos, disponibilizam músicas, publicam fotos, etc.

<sup>36</sup> Conforme apresentei anteriormente.

A existência desses grupos de música tradicionais vem sendo garantida porque eles assumiram – e continuam assumindo – diferentes perfis, transformando-se em função da atmosfera cultural em que estão inseridas. Também a evolução dos recursos musicais<sup>36</sup> justifica a sua transformação.

No que concerne à participação das bandas militares no campo de batalha, hoje ela é obsoleta. Embora na 1ª Guerra Mundial houvesse gaiteiros para tocar nas fileiras e nas trincheiras, essa participação não foi de grande importância. Talvez a última inserção significativa das bandas militares em situação de combate tenha sido na Guerra dos Boers, na África do Sul, entre 1899 e 1902 (Grove, 2002).

As primitivas Músicas (pequenas Tunas ou Orquestras de Capela eram constituídas por Vozes e instrumentos de cordas (Violinos, Violoncelo, Baixo, Rabecão e, por vezes, até Violão), aos quais mais tarde se agregaram alguns instrumentos de sopro (Clarinete, Cornetim, Trombone (tenor), Trompa, Bombardino e Contra Baixo) e percussão (Caixa, Bombo e Pratos), que, com a evolução desses agrupamentos, viriam a substituir totalmente os primeiros, dando assim origem às Bandas de Música (Capela, s.d). Como remanescência da identificação da Capela com as Bandas de Música, vemos que, ainda hoje, na Alemanha, as bandas são denominadas pela palavra *kapelle*.

Portanto, como apresentado, a influência oriental sobre as bandas deu-se inicialmente na Áustria, Prússia, França e Inglaterra, daí espalhando-se por toda a Europa. Aqui se incluem Portugal e Espanha que, desde a “época da expansão marítima, já possuíam suas Bandas de Música, segundo a possibilidade instrumental da época” (Santiago, 1992, p. 93).

### 5.3 Panorama nas terras brasileiras desde 1500.

Há indícios de que, na tripulação da frota de Cabral, se encontravam presentes músicos que — ao desembarcarem — se tornavam a primeira influência da música européia, em especial portuguesa, nas terras do futuro Brasil.

Na Carta de Caminha a D. Manuel, escrita em 1º de maio de 1500, há a informação de que, dias antes, em 25 de abril, um grupo da tripulação, acompanhando Cabral, aproximou-se da praia, atraído pela curiosidade que lhes despertava o acesso dos índios.

E viemo-nos às naus, a comer, **tangendo gaitas e trombetas**, sem lhes dar mais opressão. E eles tornaram-se a assentar na praia, e assim por então ficaram [grifos meus] (Aguillar, 2000, p. 82).

Logo após, registra Caminha:

Além do rio andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante os outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então além do rio, Diogo Dias, almoxarife que foi de Sacavém, que é homem gracioso e de prazer; e levou consigo **um gaitero nosso com sua gaita**. E meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem **ao som da gaita**. Depois de dançarem, fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras, e salto real, de que eles se espantavam e riam e folgavam muito. E conquanto com aquilo muito os segurou e afagou, tomavam logo uma esquivada como de animais monteses, e foram-se para cima [grifos meus] (Aguillar, 2000, p. 83).

E mais adiante:

Nesse dia, enquanto ali andaram, dançaram e bailaram sempre com os nossos, **ao som dum tamboril dos nossos**, em maneira que são muito mais nossos amigos que nós seus. Se lhes homem acenava se queriam vir às naus, faziam-se logo prestes para isso, em tal maneira que, se a gente todos quisera convidar, todos vieram [grifos meus] (Aguillar, 2000, p. 85).

### Jesuítas

Nos séculos XVI e XVII, eram comuns as encenações de caráter religioso com fins educativos. Com certeza, foram os jesuítas aqueles que mais contribuíram para que fossem difundidas (Almeida, 1942).

Os indígenas eram fascinados pela música, o que logo foi percebido pelos inicianos. Por conseguinte, assim que se deram os primeiros contatos entre os religiosos, que chegaram com os colonizadores, os indígenas, principalmente as crianças, eram atraídos para a catequese, realizada com aulas de canto, com utilização de instrumentos musicais europeus, ou seja, foi utilizada a influência da música para a catequese.

A verdade é que a semelhança entre a tradição de canto e dança tribal dos naturais da terra e a dos campos portugueses, caracterizadas ambas pela participação coletiva, iria determinar a opção dos padres por esta forma, inclusive porque efetivamente era a que melhor se enquadrava aos propósitos da catequese e evangelização em massa (Tinhorão, 1998, p.39).

Para tal, foram utilizadas, sobretudo, a flauta europeia e a percussão nativa: “Não era cantar de ouvido, mas por música e papel. (...) Também lhes ensinavam a danças pelo modo português, que para eles era a cousa de mais gosto que se pode ser”<sup>37</sup> (Serafim Leite *In* Tinhorão, 2000, p.33).

As atividades musicais que os religiosos desenvolviam para a catequização dos índios oscilavam entre dois pólos: o “das danças e cantos coletivos populares para o folgar, e dos hinos e cantos eruditos da Igreja Católica (à base de *cantochão*<sup>38</sup> e órgão)” (Tinhorão, 2000, p. 39).

Em janeiro de 1550, inaugurado o primeiro Colégio dos Meninos de Jesus, chegaram a Salvador, na Bahia,

(...) a emulação provocada entre o gentio pelos jesuítas com as suas procissões de culmins cristianizados. (...) Procissão que o Padre Américo Novais, baseado em Southey { Southey, Robert. *History of Brazil*, Londres, 1910-1919.}, evoca em cores ainda mais vivas: meninos e adolescentes vestidos de branco, uns com açafates de flores, outros com vasos de perfume, outros com turbulos de incenso, todos louvando Jesus triunfante entre repiques de sino e roncões de artilharia. Eram as futuras festas de igreja, tão brasileiras, com incenso, folha de canela, flores, cantos sacros, banda de música, foguete, repique de sino, vivas a Jesus Cristo, esboçando-se nessas procissões de culmins. Era o Cristianismo, que já nos vinha de Portugal cheio de sobrevivências pagãs, aqui se enriquecendo de notas berrantes e sensuais para seduzir o índio (Freyre, 1997, p.151).

<sup>37</sup> Serafim Leite, “música nas primeiras escolas do Brasil”, *In* Brotéria, nº 4, vol. XLIV, pp. 379-80.

<sup>38</sup> “Por cantochão, entende-se o cântico monódico das liturgias cristãs da Idade Média” (Caznok, 2003, p. 68).

quatro meninos oriundos do Colégio de órfãos de Lisboa. Três anos depois, em fevereiro de 1553, foi aberta a segunda unidade o Colégio dos Meninos de Jesus de São Vicente, quando ficou estabelecido que São Paulo seria a base do ensino no Brasil. Presente na inauguração, o padre Manoel da Nóbrega, com intuito de informar seus superiores, registrou que os meninos tinham os seus exercícios ordenados, que aprendiam a ler e escrever e ainda a cantar e a tocar flautas.

Possivelmente, a presença dos Jesuítas marcou o início do ensino e da história da música de São Paulo (Domingues, 2003).

No ano seguinte, em 1554, na Vila Piratininga, que daria origem a cidade de São Paulo, foi fundado o terceiro Colégio dos Meninos de Jesus. Seguiu o mesmo modelo do sistema de educação que a Companhia de Jesus adotava nos orfanatos de Lisboa.

Com a chegada dos meninos portugueses, a atração da música europeia sobre os indígenas passou a estender-se com impacto ainda maior a seus filhos, com o estabelecimento de uma franca camaradagem com os jovens recém-chegados e a meninada local. Como não possuíam instrumentos musicais portugueses, os meninos europeus não apenas se adaptavam ao som dos instrumentos dos indígenas para cantar as versões em tupi de seus cantos religiosos, mas chegavam a quase confundir-se com os doutrinados pelo corte do cabelo a seu estilo (Tinhorão, 2000, p. 28).

Ao lado dessa educação musical e religiosa dada nos colégios, os jesuítas prosseguiram utilizando a música na catequese. Assim, por exemplo, em 1551, chegaram e introduziram em Pernambuco o cultivo da música (Almeida, 1942).

Essa forma de aproximação para a transmissão da doutrina católica foi, sem dúvida, exitosa. Porém, ao contrário das expectativas “a prática do oportunismo educacional, instaurado pelo padre Manoel da Nóbrega, passou a revelar uma possibilidade de transculturação no sentido contrário ao desejado” (Tinhorão, 2000, p.29). Tal como observado pelo bispo D.Pedro Fernandes, passado algum tempo, os indígenas orgulhavam-se “em os padres e alunos do Colégios dos Meninos de Jesus adotarem suas músicas em seus cantos” (Tinhorão, 2000, p. 29).

### **Música Urbana e Rural**

Em Lisboa – capital de Portugal –, ao lado dos brancos locais, era marcante a presença de negros africanos e crioulos, além dos pardos resultantes da miscigenização, a presença de mouros e ciganos também era notável.

“[...] as mais das vezes que estava em despacho, e sempre pela sesta, e depois que se lançava na cama era ter com música [...]. Totalos Domingos e dias sanctos janctaua, e

(...) Os pretos foram os músicos da época colonial e do tempo do Império. Os muleques, (sic) meninos de coro nas igrejas. Várias capelas de engenho tiveram coros de negros; várias casas-grandes, (...) bandas de música de escravos africanos. (...) Muito menino brasileiro (...) um escravo acrobata que viu executando piroetas difíceis nos circos e bumbas-meu-boi de engenho; ou um negro tocador de pistom ou de flauta (Freyre, p. 417).

O que tivemos aqui, da aldeia euro-tupinambá de Caramuru à chegada dos africanos, foi a configuração de uma nova realidade socioantropológica. É certo que o que ocorreu foi um encontro assimétrico. Encontro de conquistadores e conquistados e, em seguida, de senhores e escravos. Mas havia margem de manobra, lugar para reinvenções institucionais, para a construção de mundos culturais paralelos, num processo de mestiçagem permanente, de miscigenação genética e simbólica, que se estende do nascimento da Cidade da Bahia ao exibicionismo tecnológico dos dias de hoje. Os negros foram sujeitos ativos e vitais de nossa história – e toda história é móvel, meândrica, plúrima. Assim, antes que fixar um quadro estático, congelando uma assimetria inicial, precisamos pensar no jogo dos signos, na dinâmica dos códigos e dos repertórios, no movimento incessante dos conjuntos culturais que nos constituíram (Risério, 1994, p. 23).

ceua com música de charamellas, saquaboxas, cornetas, arpas, tamboris, e rabecas, e nas festas principaes, com atabales e trombetas que todas em quanto comia, tangiam cada um per seu gyro; além d'estes havia músicos mouriscos que cantavam e tangiam alaúdes e pandeiros, ao son dos quaes e assi das charamellas, harpas, rabecas e tamboris, dançavam os moços fidalgos durante o jantar e cea [...]” (Vasconcelos, Joaquim, 1870, vol. I -p.222-223).

Em Salvador<sup>39</sup> e no Rio de Janeiro<sup>40</sup> – os dois principais centros do vice-reinado do Brasil –, além de brancos, negros e pardos, havia um considerável número de caboclos e cafusos.

<sup>39</sup> Capital da Colônia de 1549 a 1763.

<sup>40</sup> Capital a partir de 1763

O resultado cultural dessa mistura no campo da música e das danças, destinadas à diversão da gente mais humilde das cidade, começa a evidenciar-se no Brasil pela altura da segunda metade do século XVII. E isso devido, talvez, à circunstância de a vida colonial – mais distanciada do poder controlador das autoridades sobre a sociedade – permitir uma troca maior de experiências, não apenas entre escravos e crioulos livres, mas entre estes e os brancos das baixas camadas da população (Tinhorão, 1997, p.120).

Quanto à influência indígena, ela não é evidente, talvez porque

Até a segunda metade do século XVIII, os índios do estado de Pernambuco ainda se encarregavam da música de igreja de suas aldeias, tocando órgão e cantando. No entanto, a absorção pela catequese e o aniquilamento pela escravidão contribuíram para que o ameríndio, apesar de ter concorrido em grande parte para a formação do homem brasileiro, deixasse poucas marcas evidentes nos seus costumes musicais. Por outro lado, a campanha jesuítica contra a escravidão do índio e a pouca eficiência do trabalho deste, prejudicado pela transferência brusca do nomadismo em que vivia para a fixação da vida agrícola, determinaram a entrada de escravos negros africanos no Brasil desde o início do cultivo da cana de açúcar (Brito e Cymbron, 1992, p. 69).

Nessa época, nas festas populares, bandas ou ternos de negros eram elementos obrigatórios. Também existiam orquestras de negros que eram mantidas por senhores para seu próprio deleite ou para enlevo de seus visitantes.

No século seguinte, esse costume permanecia e há notícias da existência, um engenho na Bahia, de um grupo instrumental dirigido por um marselhês.

Em Minas Gerais<sup>41</sup>, há registro de um concerto, no salão da fazenda do Barão de Bertiago, de uma orquestra formada por negros e negras.

<sup>41</sup> Sobre as Bandas de Música de Minas Gerais, vide Curt Lange.

Em Minas Gerais a prática e o ensino da música passaram progressiva e predominantemente para as mãos de mulatos, que formaram as suas próprias corporações, ou Irmandades de Santa Cecília<sup>42</sup> segundo o modelo existente em Lisboa. Na capital, Ouro Preto, no século XVIII, muitas

<sup>42</sup> Durante minha permanência em Portugal tive a oportunidade de conhecer a Irmandade de Santa Cecília e de participar, entre seus membros, da Missa Festiva de Santa Cecília, em 22 de setembro de 2005.

crianças mulatas, órfãs ou abandonadas eram entregues pelo Senado da cidade a mestres de música, na sua maioria também eles mulatos, um pouco à maneira do que acontecia nos célebres Conservatórios napolitanos. Era também entre as mulatas que, pela sua condição social, tinham uma vida mais livre que a das mulheres brancas, que se formavam atrizes e até cantoras de ópera, como Joaquina Maria da Conceição Lapinha, que, nos finais do século XVIII, se apresentou com sucesso no Teatro de S. Carlos de Lisboa. Entre os mulatos da qualidade da colônia, vamos encontrar compositores de grande qualidade, como é o caso de Joaquim Emérico Lobo de Mesquita ou do famoso Pe. José Maurício Nunes Garcia (Brito e Cymbron, 1992).

### **D.João e a Corte Portuguesa - A Vinda da Corte Portuguesa para o Brasil**

Devido à ameaça das presenças das tropas de Junot, D. João, então príncipe regente, acompanhado da corte bragantina, trasladou-se para o Brasil. A chegada de D. João, amante da música e das artes em geral, acarretou evidente progresso cultural. “O político não descuro do cultivo espiritual do povo brasileiro e estimulou o desenvolvimento das artes” (Almeida, 1942, p. 302).

Como exemplo de iniciativas suas, podem ser citadas a fundação do Banco do Brasil, a Imprensa Nacional, a Biblioteca Nacional, o Jardim Botânico e a Escola de Belas Artes.

No momento em que o Príncipe Regente D. João desembarcou na Cidade do Salvador e, alguns dias mais tarde, no Rio de Janeiro, ao som da banda da Brigada Real que trazia consigo, chegava ao Brasil não somente uma banda militar famosa em toda a Europa, como também e mais importante ainda — uma tradição musical fecunda e mais do que trissecular. Iniciava-se, naquele momento, o que viria a ser o movimento musical mais importante e tradicional do Brasil e que dominaria e influenciaria durante um século e meio toda a música instrumental brasileira. A partir daquele instante, a banda da Brigada Real exerceu tão grande influência que, meio século depois da chegada da Corte, raramente era a cidade ou vila que não possuía pelo menos uma filarmônica (Schwebel, 1987, p. 5).

Tanto assim que, quando D.João, acompanhado da corte portuguesa, chega ao Brasil, apenas alguns poucos instrumentos no local dos festejos se fizeram ouvir. Foram muito mais os foguetes, aplausos e repique dos sinos os sons ouvidos na ocasião.

Nesse cenário, desembarcou a Banda da Brigada Real, concebida com o desenho e os princípios básicos que as bandas militares conservam até hoje.

Porém, é necessário lembrar que, naquele então, a comunicação não se dava nos moldes de hoje e, portanto, não seria apenas a chegada da Banda que geraria considerável número de grupos espalhados por todo o território (Nery, comunicação pessoal).

De fato, em diferentes pontos do território, existiam conjuntos de sopro e percussão. Como detalharei oportunamente, os jesuítas que acompanhavam os primeiros colonizadores, utilizavam a música para a catequese, combinando instrumentos de sopro com a percussão nativa (Schwebel, 1987). Portanto, alguma influência européia já existia desde o início da colonização.

Mas, ao contrário das bandas já existentes no Brasil, a Banda da Brigada Real era de grandes dimensões para a época<sup>43</sup>, possivelmente por influência do gigantismo das “bandas criadas pelas necessidades da Revolução Francesa”, movimento que havia ocorrido pouco tempo antes e que determinou a vinda da corte para o Brasil. Antes disso, nenhuma banda era constituída por mais de doze músicos.

A Banda da Brigada Real era formada nos moldes europeus mais modernos, que se propagaram após a Revolução Francesa, quando “civilizar” tornou-se sinônimos de tomar, em diferentes aspectos sociais, os modelos da França.

A revolução francesa, com sua promoção de eventos de massa, criou imediatamente as grandes comemorações revolucionárias e utilizou para isso massas igualmente impressionantes para a execução musical nessas festas (Schwebel, 1987, p. 9).

Cerca de um mês após o Quatorze de Julho, foi criada a Banda Guarda Republicana com 65 membros efetivos, marcando o nascimento da banda moderna. Logo, esse novo modelo difundiu-se pela Europa, e alguns concertos chegam a contar com mais de 300 músicos, além de cerca de 1000 cantores (Schwebel, 1987).

Quando embarcou para o Brasil, em 27 de novembro de 1807, D. João VI se fez acompanhar da Banda da Brigada Real.

Os músicos eram contratados, e isso onerava os oficiais que tinham descontados valores de seus soldos para que fosse possível manter esses músicos. Não eram poucas as queixas, e o desejo geral era de que nos quadros regimentais fossem incluídos músicos, o que significaria que esses seriam pagos pelos cofres do Estado. Atendendo a esse desejo,

a 27 de março de 1810, D. João VI estabelece um decreto que determina que, no Rio de Janeiro, em cada regimento da corte fosse um corpo de música constituído de doze a dezesseis integrantes, com praça de soldados. Estes músicos teriam além de respectivos pres, farinha e fardamento, uma gratificação variável arbitrada pelo coronel (Freitas, 1946, p. 52).

A música recebeu especial atenção de D. João, evidenciando o empenho da família dos Bragança, que sempre demonstrou inclinação para a música (Almeida, 1942).

Em Portugal e no Brasil, até o início do século XVIII as bandas militares “levavam uma existência semialeatória, sustentadas pelo soldo e pela vaidade do corpo de oficiais, começaram a organizar-se em bases mais sólidas” (Schwebel, 1987, p. 8).

<sup>43</sup> 16 figuras: flauta, clarinete, fagote, trompa, trompete, trombone, percussão. (Meira e Schirmer, 2000).

Na seqüência das Guerras Peninsulares, desenvolve-se também consideravelmente por todo o país a tradição das bandas militares, que viriam a desempenhar um papel de relevo na cultura musical popular até meados do século XX e a fornecer em muitos casos bons instrumentos de sopro às orquestras portuguesas (Nery e Castro, 1999, p.130).

Em consequência, a chegada da corte, a música – quer a religiosa, quer a profana – despontou, sobretudo no Rio de Janeiro e arredores.

A música religiosa, sobretudo por merecer especial atenção do Príncipe D. João, teve grande incentivo, o que resultou não apenas no seu desenvolvimento, mas também no da profana (por causa das estreitas ligações entre elas). Por seu especial interesse, D. João, com a assistência de José Maurício, reorganiza a Capela Real. De Lisboa, por determinação de D. João, vem o organista José do Rosário; sua chegada contribuiu para colocar a Capela Real em evidência.

A música era tratada com requinte, o brilho das solenidades era incontestável. Contava com “um corpo de cinquenta cantores, entre eles magníficos *virtuosi* italianos, dos quais alguns famosos *castrati*, e 100 executantes excelentes, dirigidos por dois mestres da capela, avaliando Debret, os gastos com esses artistas em 300.000 francos anuais” (Oliveira Lima apud Almeida, 1942, p. 303). Foi, sem dúvida, o primeiro centro cultural do Brasil, tendo nela se apresentado grandes nomes como Fasciotti e Selini.

Tanto a transmissão oral como o registro em documentos coincidem na afirmação de que no interior da capela católica (orquestras de capela) foi concebida a banda de música, o que influenciou a presença das bandas de música nas festas cristãs, tanto nas manifestações religiosas como nas profanas (Capela, 2001 e Domingues, 2003).

Já na época das Cruzadas, os monarcas tinham a seu serviço um conjunto musical denominado *Capela*. Nas cerimônias de consagração dos reis, no anúncio da aclamação do novo soberano junto ao povo, a *Capela* desempenhava importante papel. Além disso, sua presença era obrigatória em desfiles e torneios.

Nestes jogos, onde a valentia dos portugueses foi grande entre as maiores façanhas do mesmo gênero, e que foi immortalizada pelo altíssimo poeta e soldado Luís de Camões, na rima heróica que canta os Doze de Inglaterra, a entrada dos cavaleiros na liça era sempre anunciada por brilhante fanfarra (Joaquim, 1937, p. 15).

### **Bandas Militares e Bandas Civis**

Outrora, um oficial, acompanhado de cornetas e tambores, fazia uma proclamação, de um casamento, por exemplo. Da mesma forma, nos tempos coloniais, eram anunciados decretos, leis, festividades, etc. Posteriormente, no Brasil, surgem os primeiros conjuntos musicais militares com cornetas, tambores, pífanos. A banda militar ou de regimento, completa, mais semelhantes as que hoje são conhecidas, surgem, como visto, apenas muito tempo depois (Domingues, 2003).

Em 1645, estabeleceu-se uma banda do exército, com clarins, charamelas e outros instrumentos belicosos, e, em 1697, criava-se uma escola de música na Catedral de

[A Capela Real] se ufanava à face do mundo como um dos melhores conservatórios de música, e sem a menor dúvida, a melhor orquestra do mundo no santuário: o Miserere de Pergolese, que fez o assombro dos estrangeiros em Roma, ali se executava na Semana Santa com igual perfeição (Porto-Alegre, apud Almeida, 1942, p. 303).

A par com a prática litúrgica centrada na Capela Real, a corte era igualmente cenário de uma actividade musical intensa no domínio profano. Neste âmbito encontramos, antes de mais nada, as fanfarras de cariz militar ou cerimonial, que serviam sobretudo para dar um carácter solene e uma dimensão protocolar reforçada a todos os rituais cortesãos, desde a entrada ou saída do monarca, numa sala de audiências, ao acolhimento de um embaixador ou de um visitante de relevo, e desde o desfile formal da abertura das Cortes à simples chegada de cada novo prato à mãe a régia durante um banquete. Este tipo de música era, em geral, confiado aos instrumentos **altos**, como as charamelas, as trombetas ou os atabales, cujos executantes estavam organizados em agremiações de menestres de tradição medieval, dirigidos por dignatários de títulos solenes, como **rei dos charamelas, reis dos trombetas ou rei dos menestres** (Nery e Castro, 1999, p. 24).

Olinda, com mestre capela, que vencia 60\$000 por ano (Almeida, 1943, p. 293).

Ao que parece, as primeiras bandas militares, dentro de moldes mais próximos aos de hoje, foram instituídas no Brasil a partir do século XIX, substituindo os tocadores de charamelas. “*Essas bandas militares, estabelecidas, pois, em todo o território nacional, além de sua utilização natural nos serviços militares e cerimoniais participavam ativamente da emergente vida musical do país*” (Schwebel, 1987, p. 8).

Embora já existissem no Brasil grupos musicais militares – com instrumentos de sopro e de percussão –, até início do século XVIII, sobretudo, eles “*levavam uma existência semi-aleatória, sustentadas pelo soldo e pela vaidade do corpo de oficiais, começaram a organizar-se em bases mais sólidas*” (Schwebel, 1987, p. 8).

Em 1802, quando foi determinado que cada regimento de infantaria tivesse uma banda de música custeada pelo erário régio (Meira e Schirmer, p. 88), as bandas militares tornam-se oficiais.

Certamente, nas origens da *banda de música civil* – com mais frequência chamada simplesmente de banda de música ou simplesmente banda –, no Brasil, foi marcante a presença da *banda de música militar*, mesmo porque em muitas situações elas se confundiam.

As bandas, no território brasileiro, eram mantidas pelas prefeituras, sociedades privadas e alguns benfeitores. Houve até Igreja que manteve banda. A verdade, porém, é que os músicos pouco ganhavam, quando muito o “mestre” tinha uma ajuda de custo mensal, e as outras fontes de receitas eram os pagamentos recebidos por apresentações em eventos, principalmente nas festas religiosas, quando o dinheiro recebido era repartido entre todos os componentes. Para manter a banda, a diretoria procurava angariar recursos por meio de rifas, quermesses, livros de ouro, listas de contribuições, etc. Normalmente, o maestro e alguns músicos destacados eram contemplados com empregos públicos, pois, assim, a banda conseguia sobreviver. As dificuldades sempre foram imensas (Domingues, 2003, s.p.).

Mas não foram apenas as bandas militares que marcaram o cenário musical da música instrumental. Já em 1610, Pyrard de Laval, viajante francês, visitou a Bahia e, segundo Taunay (1921), registrou: “um rico dono de engenho possuía uma banda de música de 30 figuras, todos negros escravos, cujo regente era um francês provençal” (citado em “Na Bahia Colonial 1610-1764” de Affonso de Taunay, Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Tomo 90 – vol 144, 1921, p. 256). Esta banda, de natureza particular, possivelmente, teria sua atividade musical voltada à religião e ao lazer. Foram dois os gêneros musicais que prevaleceram no século XVI e que, seguramente, ainda marcavam o início do século XVII: “o rural português na área dos sons profano-populares, e o erudito da Igreja na das minorias responsáveis pelo poder civil e religioso” (Tinhorão, 1998, p. 38).

Assim, quando D. João aportou em 1808, embora existissem bandas no Brasil, elas tinham uma natureza bastante distinta daquela que se consolida com a sua presença.

Cabe ressaltar que é muito difícil, se não impossível, distinguir as diferentes influências recebidas pelas bandas de música por diferentes aspectos, entre os quais destaco o fato das questões políticas e religiosas caminharem de modo muito próximo e o de que os músicos que serviam a uma, geralmente, serviam à outra.

Tanto a transmissão oral como o registro em documentos coincidem na afirmação de que a capela católica (orquestras de capela) contribuiu para o surgimento e a evolução da banda de música, influenciando para que as bandas de música estivessem presentes nas festas cristãs, tanto nas manifestações religiosas como nas profanas (Capela, 2001 e Domingues, 2003).

Não existe uma única raiz, mas diferentes raízes para as bandas. As influências religiosas e as militares, muitas vezes, também se confundem, sobretudo porque naquela época estavam muito próximas as capelas e as bandas militares.

Mesmo hoje quando Igreja e Estado já não estão vinculados, pode-se observar que os músicos que participam de Bandas Militares, muitas vezes, também atuam na Música de suas Igrejas (católicas ou evangélicas de diferentes denominações) e, outras vezes, ainda em Bandas Cívicas.

Na segunda metade do século XIX, os conjuntos musicais cívicos alcançam um nível musical aceitável, tanto na precisão da execução quanto no repertório. Nesse então, as autoridades estimulavam as reuniões de músicos nos espaços fechados e, ao mesmo tempo, restringiam atividades de pequenos grupos nas ruas, bares e cabarés. Nessa conjuntura, tornam-se importantes referências das relações sociais em curso. Quando oficialmente organizadas, essas associações musicais são designadas de inúmeras formas: Sociedade Musical, Corporação Musical, Agremiação, Grêmio Musical, Filarmônica, Clube Musical, Lira, Banda de Música, etc., (Santiago, 2000).

Lameiro (1998, p. 41), referindo-se ao mesmo período afirma que em Portugal:

Quando na segunda metade do século XIX, as chamadas Filarmônicas, Bandas Cívicas ou pura e simplesmente Bandas floresceram por todo o continente e ilhas, de imediato se conhece a sua participação nas festas religiosas tradicionais. De resto, a ausência de estudos neste campo deixa-nos sem saber até que ponto não terá sido a própria FRT, com seu potencial mercado de música, o primeiro motivo para a fundação de muitas destas colectividades. A relação entre a FRT (Festa Religiosa Tradicional) e as Filarmônicas é de tal maneira estreita que, durante as últimas décadas do século passado e até aos nossos anos 50/60, a maioria das funções musicais presentes e necessárias aos festejos (hoje desempenhados pelas

Em paralelo com os contributos europeus, a festa no Brasil colonial revestiu-se de um particular exotismo, directamente associado às particularidades da cultura local e ao ambiente tropical em que se desenrolou, revelando aspectos insólitos de um encontro de tradições culturais dos dois lados do Atlântico (Mendonça, 2000).

Aparelhagens, Coros Paroquiais, Grupos de Música Tradicional, Conjuntos de Baile e Artistas Convidados) eram exercidas por um só agrupamento, a Banda (Lameiro, 1998, p. 41).

Esta situação também ocorreu no Brasil, pois hoje a participação das Bandas retraiu-se e elas já quase não são vistas e, quando o são, já não lhes cabe o papel de destaque que tinham no passado.

### **As Festas**

A exemplo do que ocorria em Portugal, em função de eventos relativos à família real - “Nascimentos, casamentos, aclamações, falecimentos, entradas públicas ou simples cerimônias de acção de graças por qualquer acontecimento pontual” (Mendonça, 2000, p.301), aconteciam as grandes festas públicas no Brasil.

Embora não existam muitos testemunhos visuais dessas festas, chegaram até nós algumas descrições pormenorizadas e bem coloridas, feitas quase sempre por atentas testemunhas dos acontecimentos (Mendonça, 2000, p. 301).

Dessas festas, participavam pessoas de todas as classes sociais. Nas pequenas vilas ou nas cidades do Brasil Colonial, em honra da Família Real Portuguesa, enfeitavam-se fachadas com colchas e tapeçarias, além de flores que também eram espalhadas pelas ruas, onde além do desfile de cortejos e procissões, aconteciam encenações de danças, cavalhadas e outras manifestações festivas.

Essas festas já ocorriam antes do Brasil tornar-se sede do governo português<sup>44</sup>, mas a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro incrementa esses acontecimentos que se cristalizam, então, em torno da presença das figuras régias durante os 13 anos em que a corte permaneceu no Rio de Janeiro (Mendonça, 2000/2001).

Possivelmente, a primeira festa desse gênero realizada no Brasil – anterior à chegada da corte – ocorreu na Bahia, em 1729, em comemoração ao duplo casamento dos infantes portugueses e espanhóis – D. José e D. Mariana Vitória, D. Fernando e D. Maria Bárbara.

Alguns anos depois, em 1751, uma outra grande festa teve lugar nas vilas de Olinda e Recife, que sob patrocínio do governador do Estado e do bispo da Diocese, comemorou a clamação de D. José, que no ano anterior havia ocorrido em Lisboa (Mendonça, 2000).

A leitura atenta dos relatos que descrevem essas festas mostra claramente que os acontecimentos da nobreza eram comemorados com festas populares, cerimônias religiosas, contando ainda com a participação da música ou das salvas militares. A respeito dos festejos pelo casamento da infanta D. Maria com seu tio D. Pedro, com base em relato da época, Mendonça (2000) conta que o

Na imagem da festa que reside na consciência popular, integrando dimensões religiosa e profana, a banda ocupava um lugar central e desempenhava um papel privilegiado de síntese (Sanchis, 1983, p. 105).

<sup>44</sup> O detalhamento destas festas pode ser encontrado em Mendonça (2000).

mesmo foi comemorado em Belém do Pará, o casamento real desde o início de Setembro até meados de Novembro de 1760, sob o patrocínio do governador do Pará, do bispo da diocese, do Senado, do mestre de campo e dos técnicos estrangeiros integrados na Comissão de Demarcação de Fronteiras. Ressalta, ainda, que além das festas religiosas – *Te Deum* na Sé de Belém e na Igreja das Mercês – ocorreram repiques, salvas, luminárias, máscaras, encamisadas e aparatos pirotécnicos.

As festas realizadas no Brasil em torno da monarquia portuguesa revelam, tal como era em Portugal, uma singular concorrência de manifestações religiosas e profanas. As cerimônias religiosas no interior dos templos — totalmente transfigurados pelos revestimentos têxteis e pelo aparato dos paramentos e das alfaias religiosas — foram normalmente seguidas de procissões, onde desfilaram os representantes da sociedade local. O ponto fulcral da procissão era a adoração do Santíssimo Sacramento, ostentado pelo representante mais elevado da hierarquia religiosa, debaixo de um pálio, seguido pelas figuras gradas da governação. Na procissão, tomavam parte os representantes das várias paróquias e irmandades, com as respectivas insígnias — cruces, bandeiras e pendões —, carregando os andores com os santos da devoção, cobertos dos mais ricos tecidos e jóias. Danças variadas, realizadas pelas corporações de mestres, muitas vezes acompanhadas por carros alegóricos, completavam este desfile (Mendonça, 2000, p. 306-307).

Um exemplo claro dessa dupla comemoração foi a festa que, em 1762, foi realizada no Rio de Janeiro – já como a capital do Brasil – em comemoração ao nascimento de D. José, filho primogênito de D. Maria e D. Pedro. Segundo relato anônimo, as festas realizaram-se entre 7 de Maio e 6 de Junho, com a colaboração do governador, do bispo e dos representantes do Senado. A festa religiosa consistiu de um tríduo solene na igreja do Convento de São Bento e de uma procissão. A festa profana contemplou uma corrida de touros, intercalada por danças várias e carros alegóricos, além de luminárias, aparatos pirotécnicos, a farsa do rei dos Congos e representações teatrais.

Apresento uma outra festa – esta realizada após a mudança da corte para o Brasil – ocorrida por ocasião da entrada oficial da princesa austríaca D. Maria Leopoldina, que havia se casado por procuração, em Viena, com D. Pedro de Alcântara, futuro imperador do Brasil. Para a solenidade, que ocorreu em 6 de novembro de 1817, foram construídas armações efêmeras, entre elas um cais para o desembarque e vários arcos, sob os quais, desde o Arsenal de Marinha, passou um extraordinário cortejo a caminho da capela real. Essa comitiva era antecedida por batedores a cavalo e cavaleiros músicos. Nela estavam presentes oito porteiros de cana, com casacas pretas, com canas e maças de prata ao ombro e, também, reis de armas, arautos e passavantes, trajando seda ricamente bordadas<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Chegaram aos dias de hoje as descrições do evento. Foram feitas por Jean-Baptiste Debret (Jean-Baptiste Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Bresil – séjour d'un artiste français au Bresil*, vol. III) e pelo Pe. Luís Gonçalves dos Santos (Memórias para servir à História do Brasil).

Em 1818, para a aclamação de D. João VI, representantes dos ofícios do Rio de Janeiro montaram também carros alegóricos. A multidão acompanhava esse desfile, touradas e cavalhadas. O primeiro carro era o de Neptuno, deus dos mares, representado por uma estátua sentada em uma concha prateada, puxada por animais marinhos que, por suas bocas, borrifavam água no público, antes da passagem dos demais carros. Esse primeiro carro era seguido por caboclos mascarados que dançavam ao som de música. A cavalhada, um outro tipo de festa, pode ser associada à cavalaria medieval e à prática de exercícios de destreza hípica. A cavalhada é uma denominação geral para diversos jogos, que recebiam nomes específicos, segundo o tipo de exercício que é executado: escaramuças, parselhas, lanças, argolas, etc.<sup>46</sup>.

Ainda sobre essas práticas, que já existiam antes mesmo da chegada de D. João, pelos registros sobre jogos como esses, realizados em 1760, na Vila de Nossa Senhora da Purificação e Santo Amaro, e em 1762, no Rio de Janeiro, é possível saber que, precedendo aos jogos, ocorria o desfile dos cavaleiros, respectivamente acompanhados por seus pagens e *antecedidos de uma estrondosa comitiva de músicos* (Mendonça, 2001, p. 320).

A Música é uma prática coletiva que está presente em todos os povos. Seu início está no ritmo que se imprime no falar e/ou nos movimentos; é uma ritmização das ações. A música surge naturalmente — com o ritmo e a modulação melódica surge a música —, tanto a que é executada com instrumentos quanto aquela que se dança.

A música instrumental surge espontaneamente das palmas, do choque rítmico das mãos e em seguida dos instrumentos que elas seguram. A dança surge dos passos, das passadas ao compasso — do sapatear no solo que é também a exteriorização de um sentimento interior (trad. Vernik, 2003, p. 9).

Se a História da Música serve como base para uma compreensão de sua universalidade, sem dúvida ela também evidencia o quanto a condição local influencia na trajetória musical, portanto nenhuma banda ou fanfarra, assim como qualquer outra manifestação musical, pode ser isolada de onde está inserta.

O seguimento da história das bandas e fanfarras permitiu-me observar momentos em que

[...] os processos dinâmicos na cultura são construídos como uma espécie de oscilações de pêndulo entre o estado de explosão e o estado de organização, a qual se realiza em processos graduais. [...] Tanto os processos graduais como os explosivos desempenham funções importantes numa estrutura que trabalha de forma sincrônica: uns asseguram a inovação, outros, a continuidade (Lotman, 1999. In Machado, 2003, p. 88).

<sup>46</sup> Nesses exercícios hípicos, era demonstrado o virtuosismo dos cavaleiros de diversas formas: no jogo das canas, o cavaleiro, em corrida à desfilada, enfiava a ponta da lança numa argola de metal suspensa; no jogo das canas, os cavaleiros acometiam-se com lanças frágeis, sem ponta, ou com simples canas; no jogo das alcanzias, os cavaleiros jogavam uns aos outros alcanzias, formas ocas de barro, do tamanho de uma laranja, que eram quebradas no ar com um toque de lança, caindo, então, sobre eles o respectivo conteúdo — flores, fitas ou papéis recortados (Mendonça, 2001, p. 320).

Registre-se (...) que na bagagem das naus, para além de instrumentos de carácter militar, protocolar ou litúrgico, iam outros de carácter claramente popular. Assim (...), a expedição de Pedro Álvares Cabral, que partiu de Lisboa com destino à Índia, em 8 de março de 1500, com treze navios e mil e duzentos homens, levava a bordo trombetas, atabaques, tambores, sestros (sistres), flautas, tamborins e gaitas de foles, uma das quais, como vimos, foi utilizada nos primeiros contatos com os índios brasileiros (João de Barros, *Décadas da Ásia*. In: Brito e Cymbron, 1992, p. 67).