DECIS – Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas
PGHIS – Programa de Pós-Graduação em História

"Folguedos do Povo" e "Partida Familiar": A música e suas manifestações populares em São João del Rei (1870 – 1920)

Marcelo Crisafuli Nascimento Almeida

São João del Rei
2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

DECIS – Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas
PGHIS – Programa de Pós-Graduação em História

"Folguedos do Povo" e "Partida Familiar": A música e suas manifestações populares em São João del Rei (1870 – 1920)

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São João del-Rei, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador(a): Prof(a). Dra. Silvia Maria Jardim Brugger

Marcelo Crisafuli Nascimento Almeida

São João del Rei
2010

Almeida, Marcelo Crisafuli Nascimento
A447f "Folguedos do Povo" e "Partida Familiar": a música e suas manifestações populares em São João del-Rei (1870-1920) [manuscrito] / Marcelo Crisafuli Nascimento Almeida .– 2010.
138f.; il.

Orientador: Silvia Maria Jardim Brügger.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São João del-Rei, Departamento de Ciências Sociais.

Referências: f. 134-138.

1. Música popular – Brasil – Teses. 2. Cultura – São João del-Rei (MG) - Teses. 3. Teatro – São João del-Rei (MG) – Teses. 4. Festas populares – São João del-Rei (MG) – Teses.
I. Universidade Federal de São João del Rei. Departamento de Ciências Sociais. II. Título.

CDU: 981.51SJ62"1870/1920"

“Folguedos do Povo” e “Partida Familiar”:
A música e suas manifestações populares em São João del Rei
(1870 – 1920)

Marcelo Crisafuli Nascimento Almeida

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História, do Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas, da Universidade Federal de São João del-Rei, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História.

Aprovada em ____ de _____ de _____

Comissão Examinadora

_____
Prof. Dra. Silvia Maria Jardim Brugger (orientadora)

_____
Prof. Dra. Andrea Marzano

_____
Prof ª. Dr ª. Marcia Ermelindo Taborda

São João del-Rei
2010

Aos meus pais D. Célia e José Tereza

Agradecimentos

Entendo ser um tanto difícil a tarefa de agradecer àqueles que de alguma forma ajudaram durante o processo de elaboração dessa pesquisa. Foram pouco mais de dois anos e tantas as pessoas que contribuíram de alguma forma: amigos, colegas de turma, professores, familiares e orientadoras.

Pois bem, vamos começar pelas orientadoras. Foram duas, aliás.

Primeiramente, agradeço a Prof(a). Márcia Taborda, que me acolheu no inicio do mestrado até sua transferência para o Rio de Janeiro. Sem sombra de dúvida, seu rico conhecimento a respeito dos gêneros musicais populares brasileiros acrescentou muito ao conteúdo da pesquisa.

A Prof(a) Silvia Brügger, que me recebeu no meio do caminho, merece muito a minha gratidão. Em meio aos preparativos para a chegada de Clara, recebeu a mim e seus demais orientandos em sua casa, para proveitosas tardes de discussões que deram direção à pesquisa. Sem contar que, nessa reta final, se desdobrou entre Josemir, João, Clara, universidade e orientandos.

À Prof(a) Andrea Marzano, que prontamente atendeu ao pedido da Prof(a) Silvia Brugger para fazer parte desta banca examinadora.

Quero agradecer também aos colegas orientados pela Prof(a) Silvia por suas sugestões e discussões: Marlon, Débora e Ciro.

Outra pessoa que contribuiu em muito para esta pesquisa foi o professor Danilo Ferretti em nossas conversas informais, sugestões de leitura e, claro, por ter fotografado e disponibilizado o acervo teatral o qual utilizamos como fonte.

Ao professor João Paulo, coordenador da Pós-Graduação em História da UFSJ, que solicitamente participou da minha banca de qualificação, indicando proveitosas sugestões para a pesquisa.

Aos colegas do curso de Graduação e da Pós-Graduação em História da UFSJ.

Aos demais professores dos referidos cursos da UFSJ, grandes pessoas e profissionais que ajudaram em minha formação e, consequentemente, colaboraram neste trabalho.

Quero também deixar o meu reconhecimento aos funcionários dos arquivos que visitei e pesquisei, sendo que o levantamento das fontes para esta pesquisa começou ainda em 2006 na época do curso de graduação.

Não posso deixar de agradecer ao programa de bolsas da CAPES pelo financiamento que possibilitou o desenrolar desta pesquisa.

Aos grandes amigos da Banda Mega Zonne, sou grato pela compreensão nos meus momentos de ausência.

Muito obrigado também a todos os meus amigos pela paciência em ouvir queixas, mágoas, incertezas e sonhos durante esse período. Não pretendo ser injusto, porém, quero destacar alguns, os amigos de república que sempre se mostraram solícitos em relação a qualquer problema: o casal Alexandre e Jaque, Vítor e o mais novo morador, no entanto, companheiro de longa data (7ª e 8ª séries, ensino médio, graduação e mestrado juntos), Ciro.

Por último, deixei aqueles que são os mais importantes. Sem eles não seria possível chegar até aqui. Obrigado mãe e pai pelo apoio, dedicação, carinho, conforto e sacrifícios que possibilitaram minha caminhada até o final do mestrado.

Resumo

Esta pesquisa analisa os espaços de produção, inserção, circulação e fruição da música popular em São João del Rei entre o final do século XIX e o início do XX. Vinculados a divertimentos tidos como entraves ao “progresso” e a “civilização”, a citar os festejos do Divino Espírito Santo e batuques oferecidos por prostitutas, gêneros musicais populares como o cateretê tiveram uma presença restrita às periferias sanjoanenses durante o final do século XIX. Adentrando ao século XX, o teatro de revista leva para os palcos centrais da cidade toda aquela cultura popular, e neste caso, destacamos as manifestações artísticas musicais, que outrora teriam sido preteridas por setores da elite local. Além disso, percebemos o trânsito tanto de autoridades, freqüentadoras das festas populares e batuques, como de músicos, moradores dos contornos da cidade que freqüentavam o “pagode nas vendas” e lavoravam nas orquestras que se apresentavam nos elegantes salões, igrejas e teatros do centro da cidade.

Palavras-chave: Música Popular; Cultura Popular; Teatro; Circulação; São João del Rei.

Abstract

This research examines the areas of production, integration, movement and enjoyment of popular music in Sao João del Rei between the late nineteenth and early twentieth centuries. Bound entertainment seen as obstacles to the "progress" and to the "civilization", to quote the celebrations of the Holy Spirit and “batuques” provided by prostitutes and popular musical genres like cateretê had a presence restricted to the outskirts sanjoanense during the late nineteenth century. Entering the twentieth century, the theater magazine takes to the stage's central city all that popular culture, and in this case, we highlight the artistic expressions of music, which once would have been crowded out by sectors of the local elite. Furthermore, we see both the transit of the authorities, attending the popular festivals and “batuques”, as the musicians, residents in the contours of the city, who attended the "pagodes at shops" and labor in the orchestras that were presented in elegant salons, churches and downtown theaters the city.

Keywords: Popular Music; Popular Culture; Theater; Circulation; São João del Rei.

Sumário

Introdução ..... **p. 11**

Capítulo 1 – A arte em São João del Rei na virada do século XIX para o XX **p. 20**

1.1 – São João del Rei e o século XIX ..... **p. 20**

1.2 – A música em São João del Rei durante o século XIX ..... **p. 25**

1.3 – O teatro sanjoanense ..... **p. 38**

Capítulo 2 – Folguedos do Povo e Partida Familiar ..... **p. 45**

2.1 – A música popular em São João del Rei ..... **p. 45**

2.2 – O civilizado século XIX ..... **p. 74**

2.3 – Os gêneros musicais populares e sua inserção na sociedade do século XIX **p. 83**

Capítulo 3 – O reconhecimento dos gêneros musicais populares pelos teatros sanjoanenses no inicio do século XX ..... **p. 88**

3.1 – O teatro de revista brasileiro ..... **p. 88**

3.2 – O teatro de revista em São João del Rei ..... p. 94

3.3 – O "Número Um", Revista de Costumes Locais ..... p. 100

3.4 – Modernização e Tradição ..... p. 111

Considerações Finais ..... p. 121

Anexos ..... p. 125

Fontes ..... p. 133

Bibliografia ..... p. 134

Introdução

Esta pesquisa começou a ser feita ainda na graduação quando elaborávamos a monografia final de curso. Na ocasião, começamos a analisar a produção musical em São João del Rei, sua fruição, músicos e que tipo de música era executada pela cidade ainda no século XIX. É fato que a cidade possui uma inegável tradição musical, sendo-lhe conferida até hoje o título de "Terra da Música" por seus moradores. Conseguimos, portanto, constatar um forte enraizamento de uma cultura musical européia, leia-se a música sacra e erudita, ou de uma "música colonial barroca", presente nesta cidade desde a sua fundação no século XVIII.

Sendo assim, todo material bibliográfico pesquisado, que procurava remontar a história dessa música até finais do oitocentos, dizia respeito somente àquela arte musical executada por suas centenárias corporações musicais nos coros das igrejas, teatros e salões de festas das elites locais[1].

Além disso, percebemos que não só a memória sanjoanense procura valorizar a tradicional "música barroca" ou "música colonial mineira". A maioria dos trabalhos tanto acadêmicos, quanto memorialísticos em Minas Gerais procura demonstrar, pensar, discutir sua importância, analisar aspectos sociais e culturais em torno desse tipo de música realizada em cidades coloniais como Mariana, Vila Rica, São João del Rei, Prados, Diamantina entre outras. Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, ressaltou que "as igrejas foram afinal esculpidas ou desenhadas, a luz invadiu o ouro das madeiras e acordou a esteatita, para cantarem a glória do Senhor na partitura dos mestres mineiros." [2] As manifestações musicais se concentraram, sobretudo, nas festas religiosas, sendo, portanto, as igrejas coloniais mineiras o berço desta tão valorizada arte.

Entendemos que em Minas há uma forte valorização de um passado musical ligado principalmente às artes sacras. Entretanto, a produção dessa apreciada música se deve muito às classes baixas, no caso brasileiro, principalmente aos escravos. Temos trabalhos como o de

---

[1] Segundo Mauricio Monteiro, "O cultivo das tradições européias colocou os músicos mineiros em contato com o que se produzia e se ouvia em Portugal na mesma época. Isto não se entendeu somente à música religiosa, mas também com as formas da música profana, como a sonata, a cantata e o rondó", MONTEIRO, Mauricio, "Música e Mestiçagem no Brasil", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 03 février 2006. URL : http://nuevomundo.revues.org/index1626.html, p. 6.

[2] Apud REZENDE, Maria da Conceição. A Música na História de Minas Colonial. Belo Horizonte: Itatiaia; 1989, p. 175.

Aldo Luiz Leoni[3], que pensando a Vila Rica do século XVIII, entende a música na sociedade mineira colonial como um possível meio de ascensão social, onde a presença notória nesse grupo profissional era dos mulatos.

Ainda assim, começamos a constatar uma atividade musical, desvinculada de qualquer ritual oficial do estado, seja ele católico ou profano. Os negros africanos, por sua vez, já nas Minas setecentistas, faziam uso de suas danças musicadas como lundu ou os batuques. Segundo Maria Conceição Rezende, "os escravos entoavam melancólicas canções no dialeto Banto; invocavam a proteção dos orixás através de danças como o caxambu, acompanhadas de chocalho e batidas dos pés." [4] Ainda de acordo com a autora, "em documentos relativos a Minas colonial, inclusive nas 'Ordenanças' e nas 'Leis Extravagantes do Reino', são freqüentes as alusões às 'danças de negros', aos 'bailes de pretos' e muito especialmente batuques."[5]

Interessante pensar que estes gêneros musicais são pouco lembrados na história da música mineira. Em contraposição, temos vários estudos para a cidade do Rio de Janeiro, principalmente para o século XIX, que tratam dessas manifestações musicais afro-brasileiras. Talvez essa diferença se dê pela valorização de uma cultura popular da cidade carioca, lugar de encontros e mediações culturais altamente complexas, que forjou manifestações musicais importantes para o restante do país, como o samba.

Neste sentido, buscando estudar a cultura popular em Minas Gerais no século XIX, podemos citar o trabalho de Regina Horta Duarte[6] que, mesmo pesquisando duas diversões muito populares pela província mineira durante o oitocentos, o teatro e o circo, suas respectivas companhias em excursão, seu público e sociabilidades em torno desses divertimentos, não se esqueceu de citar um folguedo ao que nos parece bastante comum entre os mineiros, o batuque. Outro trabalho que merece destaque é o de Patrícia Araújo[7], que apesar estudar os festejos de entrudo e carnaval na Minas oitocentista também faz uma breve analise da relação daquela sociedade com o batuque.

Sendo assim, diante da escassez de estudos que descortinem a cultura popular em Minas, principalmente envolvendo a música, e instigados principalmente pela presença das

---

[3] LEONI, Aldo Luiz. "Os que vivem da Arte da Música - Vila Rica, século XVIII". Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2007.

[4] REZENDE, Maria da Conceição. A Música na História de Minas Colonial. Belo Horizonte: Itatiaia; 1989, p. 221

[5] Idem, ibidem, p.221

[6] DUARTE, Regina Horta. Noites Circenses Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Editora da Unicamp - Campinas - (SP) – 1995.

[7] ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. Folganças populares: festejos de Entrudo e carnaval em Minas Gerais no século XIX. São Paulo, Annablume, FAPEMIG, 2008.

“danças de negros” e seus “batuques” pouco estudados na província mineira, decidimos investigar a possível existência dessas manifestações musicais na cidade de São João del Rei. Pretendemos, portanto, contribuir para a historiografia sobre a música, inserida numa cultura popular, mais especificamente a historiografia da música popular em Minas Gerais, ainda muito incipiente, em vista do domínio da produção sobre música religiosa e erudita. Queremos, assim, mostrar uma outra música mineira, influenciada por uma sonoridade distinta do samba e do candomblé, ou seja, uma sonoridade influenciada pelos cateretês, congados e moçambiques.

Fortuitamente, constatamos nas páginas de periódicos locais que os batuques eram freqüentes na cidade, mas os espaços em que aconteciam eram bem restritos.

Deste modo, tomando como nosso objeto de estudo a música, principalmente suas manifestações populares, adentramos por um circuito em que esta se fazia presente em São João del Rei na passagem do século XIX para o XX: as festas nas suas periferias e em seus teatros, localizados no centro da cidade, problematizando as disputas sociais em torno da cultura na cidade. Assim, utilizando periódicos locais daquela época, textos de peças teatrais então representadas, licenças e posturas municipais, notamos um jogo de encobrimento das manifestações populares onde a música era presença garantida, assim como percebemos seu afastamento do centro da cidade em meados do século XIX, e ao mesmo tempo um “retorno” através do teatro no início do século XX. Teríamos aí tanto uma dinâmica de exclusão social e cultural, quanto uma dinâmica de assimilação ou circularidade por parte da sociedade sanjoanense.

Como vimos, nossa analise será fundamentada por um conceito bastante controvertido, que existe desde o final do século XVIII e foi muito utilizado com objetivos e contextos diferentes, envolvendo juízos de valor, idealizações, homogeneizações e disputas teóricas e políticas: o conceito de cultura popular[8]. Acredita-se que esteja em crise devido seus limites para expressar uma dada realidade cultural ou ainda em termos práticos por causa do avanço da globalização, acusada de internacionalizar e homogeneizar as culturas.

A cultura popular pode ser vista também como folclore, isto é, o conjunto das tradições culturais de um país ou região; e, mais ainda, ela pode ter desaparecido devido à pressão exercida pela cultura de massa, descaracterizando-a e fazendo que não se saiba diferenciar aquelas manifestações que são originais do povo e dos setores populares. Entretanto, a cultura popular também é vista num sentido de diferença, alteridade e

[8] ABREU, Martha. Cultura Popular um conceito e várias histórias IN: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel (orgs.) Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

estranhamento a outras culturas, no caso, à cultura dos grupos dominantes, ou ainda, de dependência e carência à cultura destes.

Segundo Martha Abreu, não se trata de conceito definido *a priori*, como uma fórmula imutável e limitante, mas sim, de um ponto de vista para se observar a sociedade e sua produção cultural. Desse modo, a cultura popular serve como um instrumento para nos ajudar a pensar a realidade social e cultural multifacetada.

O mundo da cultura e de suas práticas sempre foi repleto de conflitos e contradições, o que também pode ser observado no caso brasileiro, pensando-se o batuque, o samba e, porque não, o funk hoje em dia. De acordo com Martha Abreu[9], não podemos ignorar os conflitos, as interações e tolerâncias que sempre existiram nas práticas culturais para que assim possamos pensar o mundo da cultura, especialmente entre os setores populares.

Historiador importante, e que pode nortear nosso pensamento dentro do conceito de cultura popular, é E. P. Thompson[10] – este autor vem de uma corrente que combina a história social britânica e o marxismo. Thompson se ocupa com um período de intensas mudanças no século XVIII, que insere a cultura popular no movimento das classes trabalhadoras em defesa de seus costumes, em face das pressões exercidas pelos reformadores das mais variadas espécies e pelos capitalistas em geral, disseminadores de uma nova disciplina de trabalho e de um novo domínio da lei. Em sua perspectiva, a chamada cultura popular tradicional dissociava-se, naquele contexto histórico, do que chamou de cultura da *gentry*, assumindo um nítido viés de luta de classes na defesa de seus costumes, que incluíam tanto condições de trabalho como festas, feiras, vida em tavernas e ritos sociais, aproximando-se da antropologia e dos microtemas. A visão de uma tradição entendida como sobrevivência do passado foi bastante criticada por Thompson e compreendida, em termos políticos, como um local de disputas e conflitos entre interesses opostos.

Thompson deu grande contribuição para os estudos de cultura popular. Para o autor, cultura é um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole. É uma arena de elementos conflitivos, localizados dentro de especificas relações sociais e de poder, de exploração e resistência à exploração. Martha Abreu[11] diz que Peter Burke e Thompson discutiram e enfrentaram as principais questões em torno da relação entre história, historiadores, folclore e cultura popular. Muitos historiadores brasileiros, dialogando com esses autores, que se

[9] Idem, ibidem, p. 89.
[10] THOMPSON. E. P. Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
[11] Apud Martha Abreu (2003), op. cit., p. 92.

dedicaram ao tema já reúnem expressiva produção envolvendo estudos sobre, por exemplo, protestos sociais, festas, carnavais e religiosidade popular.

De tal modo, pretendemos dialogar com esses autores, discutir e enfrentar as questões em torno da relação entre historiadores, folclore e cultura popular; desvendando as relações de conflito existentes entre específicas relações sociais e de poder, de exploração e resistência, envolvendo a música e as festas populares de São João del Rei. Para tal acreditamos que Thompson e Ginzburg[12] poderão nos dar o suporte teórico capaz de apoiar nossas discussões neste trabalho. Carlo Ginzburg poderá nos ajudar com seu conceito de circularidade cultural. Para o autor, a cultura popular não se define somente pela sua oposição à cultura letrada, mas também, pelas relações que mantém com esta cultura dominante. É pensando esta relação que Ginzburg propõe o conceito de circularidade cultural, entre a cultura erudita e a cultura subalterna. Mais ainda, Thompson pode nos ajudar em nossa noção de cultura e tradição compreendida, em termos políticos, como um local de disputas e conflitos entre interesses opostos.

Consequentemente, para o desenvolvimento deste trabalho, no primeiro capítulo optamos por abordar o contexto histórico e artístico e econômico em Minas Gerais, principalmente em São João del Rei, durante todo o século XIX. Iremos, portanto, procurar mostrar "tradições culturais" mineiras, como a música sacra e erudita, e o espaço ocupado por ela nesta sociedade e, mais ainda, por quem e para quem era feita essa música.

São João del Rei sempre foi uma cidade singular em Minas Gerais no tocante às manifestações artísticas. Seus caminhos mercantis também eram caminhos culturais. Isto é, São João manteve contato com vários outros centros urbanos, especialmente a Corte, recebendo artistas das mais diversas artes – teatro, circo e música – e de vários lugares. Contudo, São João conseguiu também manter suas "tradições" de uma sociedade urbana, herdeira da mineração e sendo ao mesmo tempo capaz de assimilar novos elementos culturais.

Outra manifestação artística fortemente enraizada na cidade, muito importante para nossa pesquisa é o teatro[13]. A cidade chegou a possuir simultaneamente duas casas de espetáculos: o Teatro Municipal construído em 1893 e o teatro sede de um grupo local fundado em 1905, o "Clube Teatral Artur Azevedo", com capacidade para mil lugares. A música e o teatro mantiveram uma relação estreita, em São João del Rei, onde as orquestras

---

[12] GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

[13] Dois trabalhos podem nortear nossa pesquisa, ajudando a entender o papel do teatro na sociedade mineira e sanjoanense: "Teatro Brasileiro de Revista: De Arthur Azevedo a São João del Rei" de Alberto Tibaji, e, **"**Noites Circenses**:** Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX" de Regina Horta Duarte.

atuavam constantemente nas peças montadas pelos grupos teatrais locais ou até mesmo nas peças das companhias de fora que vinham se apresentar na cidade.

Já no capitulo 2, através de um exame atento de periódicos locais[14], podemos notar algumas manifestações populares como os batuques. Espaços estes onde havia a presença de uma música de gênero popular, sendo executada aos "sons da faceira viola e adestrados mestres batuqueiros"[15], na presença tanto de autoridades locais como de sujeitos oriundos das classes menos favorecidas.

Notamos que nem só a música sacra e erudita se fazia presente na cidade. A música popular marcava sua presença nas periferias em batuques, em rodas de viola, nas barracas da Festa do Divino Espírito Santo e nas Folias de Reis. Os folguedos do povo, com suas músicas e danças peculiares também são lembrados pelo Código de Posturas Municipais de 1887, que proíbe ajuntamentos para a realização de batuques e sambas[16].

A partir daí, notamos tanto uma dinâmica de exclusão social e cultural, quanto um movimento de assimilação ou circularidade por segmentos da sociedade em questão; ou seja, por pessoas que não estão ligadas às estruturas do poder, assim como por pessoas que fazem parte das amarras do poder econômico e político local. De tal modo, nota-se um circuito periférico onde uma música de gênero popular se fazia presente e a ocorrência de certos trânsitos: políticos locais freqüentavam, por exemplo, as mesmas festas que a "súcia folgasan"[17]. No entanto, seus espaços são bem demarcados: a "partida familiar" para aqueles e os "folguedos do povo" para estes. Mais ainda, um delegado de polícia transgride tal demarcação dos espaços e fica dando umbigadas pela madrugada adentro, batucando junto a *Magdalenas*[18].

Logo, percebemos muitos preconceitos contra as manifestações culturais populares presentes nos "folguedos do povo" como a música, e até a dança, por parte da sociedade sanjoanense daquela época. O corpo de leis municipais de São João del Rei reformulado em 1887, neste caso, procurava reprimir festejos populares como os "desenvoltos batuques" e sambas, acompanhando o que seria uma "tendência" do pensamento do século XIX, que buscava uma disciplina moral e religiosa em consonância com a modernização e a civilização

---

[14] O Arauto de Minas – de 1877 a 1885/89; A Gazeta Mineira – de 1884-85/1890 a 1894; Jornal de São João del Rei – de 1885 a 1886/1899; A Pátria Mineira – de 1889 a 1894; O Resistente – de 1895 a 1900; Gazeta de Notícias – 1889; Liberdade – de 1896 a 1900; O Combate – de 1900; A opinião – maio de 1908; O repórter – agosto de 1908 a maio de 1914.
[15] O Arauto de Minas, 24 de dezembro de 1880, p. 2
[16] Leis e Resoluções da Câmara Municipal de São João del Rei. Código de Posturas Municipais de 1887. Caixa 74, Série 57, XLRC 251.
[17] O Arauto de Minas, 19 de maio de 1877, p. 3.
[18] O Arauto de Minas, 27 de abril de 1880, p. 2.

dos espaços físicos e dos costumes. As práticas culturais do "Sr. Zé Povinho", como seus folguedos, por exemplo, eram vistos como "bárbaros costumes" e com desequilíbrio moral pelos jornais sanjoanenses que, por sua vez, publicavam suas duras críticas aos então gêneros musicais e divertimentos populares, ou seja, ao que seria a cultura popular da época.

Por fim, no capitulo 3, refletimos o que seria uma mudança em relação à maneira pela qual a elite sanjoanense passa a encarar a música popular. O teatro de revista, um gênero teatral muito popular na virada do século XIX para o XX foi o responsável por levar a cultura popular para dentro dos palcos não só de São João del Rei, mas também para aqueles do restante do Brasil.

O Teatro de Revista se dizia totalmente voltado para o público, dirigido para agradá-lo, e que se anunciava estar desvinculado de qualquer pretensão, seja literária, filosófica ou política. Segundo Fernando Antônio Mecarrelli, "seu objetivo principal seria a diversão pura e simples da platéia. Por isso, poderia ser relacionado, por um lado, a tradições do teatro cômico e das festas populares, como as farsas e a Commedia dell'Arte, ou de espetáculos como o circo e festas como o carnaval"[19]. Entre os diversos gêneros de "teatro ligeiro", quase sempre musicais, podemos citar as óperas cômicas, operetas, revistas de ano, burletas, entre outros. Logo, as revistas de ano, em moda principalmente no Rio de Janeiro, sendo em sua maioria, comédias musicais, tiveram uma grande aceitação na sociedade sanjoanense. Elas tratavam, em seu cerne, de temas de destaque ocorridos durante o ano de uma forma cômica, de grande apelo popular, fazendo uma crítica ao cotidiano da cidade.

Foi o palco do teatro, ou o fosso da orquestra, que permitiu o encontro de gêneros musicais populares com a música erudita. A trilha sonora deste gênero teatral muito popular na virada do século XIX para o XX era composta por maxixes, lundus e tangos brasileiros. Assim as orquestras locais deixavam seu tradicional repertório, que ia do sacro à música clássica, para tocar os gêneros populares na época citados acima.

Neste capítulo, também vamos analisar uma peça do repertório do teatro de revista sanjoanese: "O Numero Um"[20]. Datada de 1917, foi escrita por um autor local chamado Durval Lacerda. A trilha musical foi composta pelo maestro Telêmaco Neves, então membro

[19] MENCARELLI, Fernando Antônio. Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999, p.33.

[20] A Universidade Federal de São João del Rei, sob a responsabilidade do GPAG – Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas da mesma instituição –, mantem um acervo teatral que pertenceu a um antigo grupo dramático local, o "Clube Teatral Artur Azevedo", assim como a coleção particular do fundador do grupo, Antônio Guerra. Acervos estes compostos por inúmeras peças como operetas e revistas da virada do século XIX para o XX e suas respectivas partituras.

da orquestra Ribeiro Bastos[21]. Além de mostrar os sujeitos populares da cidade, criticar os rumos que tomava a modernização então em curso, indicar as mazelas das instituições públicas e particulares, a peça apresenta um dos folguedos mais populares na cidade, a festa do Divino Espírito Santo no Matosinhos, o carnaval local, os gêneros musicais populares então em voga nos salões da sociedade de São João del Rei e o cateretê, gênero até então marginalizado nas periferias locais.

Assim como ocorreu no Rio de Janeiro, e em outras capitais brasileiras, houve em São João del Rei, no início do século XX, um grande interesse, principalmente por parte do público dos teatros, pela música popular, indo ao encontro de uma então cultura popular.

Percebemos que as elites intelectuais e políticas brasileiras, desejosas de verem o país avançar na civilização e se aproximar das nações européias, apesar de implementarem medidas civilizadoras como o controle dos costumes e práticas culturais consideradas pouco civilizadas e bárbaras, como os batuques e sambas, parecem se render aos poucos a gêneros musicais nacionais e populares dentro dos teatros.

É neste momento que percebemos uma dinâmica de assimilação e de circularidade cultural por parte não só dos sujeitos músicos que passam a executar em seus violinos, clarinetes e pianos gêneros musicais populares, mas como de toda a sociedade, já que o teatro era um divertimento bastante popular. Tanto pessoas que não estão ligadas às amarras do poder e que podiam pagar por um ingresso mais barato, assim como aquelas que faziam parte da estrutura de poder econômico e político local, se encontravam nos teatros dando risadas das caricaturas de seus conterrâneos, de suas próprias mazelas e das contradições daquela sociedade, encenadas e cantadas, por sua vez, com bom humor pelos atores locais.

Acompanhamos, portanto, os espaços de interação, produção e fruição da música em São João del Rei no último quartel do século XIX e nos primeiros anos do século XX. A cultura popular e, por conseguinte, sua música, foram duramente criticadas, alvos de discursos civilizadores na imprensa sendo taxados simplesmente por "*folguedos do povo*". Aos olhos dessa elite sanjoanense, popular era compreendido enquanto uma produção cultural das classes subalternas, enquanto a "*partida familiar*" remetia às festas e divertimentos da "*gente remediada ou de haveres*". No entanto, eram os sujeitos provenientes das classes subalternas, freqüentadores dos "*pagodes nas vendas*" das periferias, ou mais ainda dos batuques das "*Magdalenas*", que tocavam nas orquestras que se apresentavam nos teatros, igrejas e animavam os bailes, saraus e "*partidas familiares*".

[21] O Número Um, Revista de costumes locais de Durval Lacerda. GPAG – Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas da UFSJ.

No inicio do século XX, talvez atuando como coadjuvante num conflito local, o cateretê sobe ao palco do teatro municipal de São João del Rei cercado de merecido respeito. Devemos lembrar, porém, que o teatro era um lugar em que estas manifestações estariam controladas, não correndo o risco de caminharem para uma possível desordem como poderia ocorrer na Festa do Divino Espírito Santo no arraial de Matosinhos. Segue-se também a possibilidade de que a elite local, acompanhando uma tendência que se estendia a todo país, ajudada pelo teatro de revista, deve ter aprendido a respeitar as "*danças nacionais*" e "os *folguedos do povo*", já que segundo palavras de um dos personagens de "Número Um", o maxixe, no caso, "*terror da antiga família, é hoje adorado nos salões"*.

Ao final, nos parece que grupos e estratos sociais diversos "consumiam" a mesma cultura mas com apropriações diferentes. As classes subalternas e elites freqüentarem juntas igrejas e os ritos católicos animados pelas corporações musicais locais, consumindo ambas a mesma música. Autoridades também freqüentavam "estrondosos cateretês" nas periferias dando "umbigadas" até altas horas da noite. Gêneros musicais tidos como populares parecem fazer um movimento de ascensão, saindo dos entornos da cidade e sendo apresentados em salões e teatros no centro da cidade. Como veremos, a partir de agora, vários foram os conflitos, confrontos e estratégias que culminaram na "apropriação" deste repertório cultural circulante.

Diante destas considerações, vemos o quanto parece ser inútil tentar delimitar o que são manifestações culturais populares ou de elite. Devemos, por fim, ressaltar o movimento dinâmico e criativo dessas manifestações festivas envolvendo a música.

Capítulo I

A arte em São João del Rei na virada do século XIX para o XX

1.1 – São João del Rei e o século XIX

São João del Rei, assim como Minas Gerais, no século XIX, foi colocada de lado nos estudos históricos em contraposição ao rico século XVIII, patrocinado pelo fausto da mineração. Assim, durante muito tempo pensou-se na estagnação econômica da capitania mineira. No entanto, com os trabalhos desenvolvidos a partir da década de 1980, percebe-se uma outra realidade para a sociedade mineira do século XIX.

Pensando, neste sentido, os estudos de história econômica nos ajudaram a perceber outra realidade sócio-cultural tanto da então capitania de mineira quanto da sociedade sanjoanense oitocentista. Os caminhos mercantis das Minas Gerais tornaram-se também caminhos culturais relevando uma dinâmica tanto econômica quanto cultural. Muito pertinente é a colocação de Afonso de Alencastro Graça Filho questionando como compreendermos a curta duração sem sua inserção numa temporalidade maior. Segundo Graça Filho, esse dilema parece incomodar adeptos da história cultural, como Roger Chartier e Robert Darton, que passam por reconhecer a necessidade das pesquisas sobre as estruturas sócio-econômicas para a análise das concepções culturais produzidas pelos sujeitos históricos[22]. Deste modo, nosso intuito neste capítulo não é, *a priori*, traçar uma história econômica local, mas apontar as conjunturas econômicas e culturais de São João del Rei no século XIX, e porque não voltar um pouco também ao século XVIII, percebendo no período concepções, estruturas e circunstâncias que ajudaram a fundamentar comportamentos, atitudes, disputas e conflitos na sociedade sanjoanense já em fins do século XIX.

O trabalho de Afonso de Alencastro Graça Filho[23] é bastante revelador neste sentido. O autor procura demonstrar que a Minas oitocentista não estava estagnada e decadente, descrevendo um quadro oposto, de prosperidade, dinamismo e diversidade produtiva através de um estudo de caso, São João del Rei. Em sua pesquisa são desvendadas as redes de

[22] GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. A Princesa do Oeste e o Mito da Decadência de Minas Gerais – São João Del Rei (1831-1888). São Paulo: Annablume: 2002, p. 154.
[23] Idem, ibidem.

relações comerciais entre a elite mercantil sanjoanense e a praça do Rio de Janeiro, com produtores e comerciantes espalhados por quase todo o território mineiro.

Foi através dos novos estudos historiográficos, tendo como expoente Roberto Martins, que lançou a tese do "enigma mineiro"[24] e, não sendo satisfatoriamente bem explicada por este autor, que historiadores como Wilson Cano, Vidal Luna, Robert Slenes, Douglas Libby[25], entre outros, revisitaram o panorama da decadência e atrofia da economia mineira no século XIX. A partir daí, passa-se a perceber – através de uma clara evidência apoiada nos dados censitários de 1872[26] – que Minas Gerais concentrava o maior plantel escravista do país. Assim, a constatação de um crescimento da mão-de-obra escrava e, até mesmo, a concentração dessa população cativa em certa proporção nessa região indicaria a existência de uma economia ativa e diversificada no oitocentos. A província mineira "teria possuído setores dinâmicos ligados ao mercado interno e com capacidade de importar seus escravos, ajudados pela barreira protecionista das dificuldades de transportes, que obrigava a substituição das importações, impedindo a fuga de divisas" [27].

Compartilhando da frase de um famoso escritor mineiro: "Minas são muitas", esse desenvolvimento econômico com certeza não seria uniforme por toda a província. Estamos aqui pensando em São João del Rei e na dinâmica que já vinha acontecendo paralelamente à mineração, com a produção mercantil de gêneros alimentícios. No início do século XIX, a cidade se tornou o mais importante centro de abastecimento do Rio de Janeiro; ou seja, era uma região voltada para o mercado interno, caracterizada pela presença de fazendas escravistas destinadas à produção de alimentos – justificando desta maneira a maciça presença de cativos na Comarca do Rio das Mortes. São João possuía uma posição geográfica privilegiada, situada no entroncamento das principais estradas de Minas, sendo juntamente com Barbacena um dos entrepostos regionais que centralizavam o fluxo de mercadorias de diferentes regiões[28].

Sendo assim, a cidade soube fazer bom uso desta situação. Seus fazendeiros mesclavam com o cultivo de cereais, engenhos e olarias, reduzindo de maneira significativa as

---

[24] A expressão o "enigma mineiro" surge frente à duvida gerada após a pesquisa de Roberto Martins que confrontava os dados censitários de 1872, que figuravam Minas com a maior população escrava do segundo Reinado, com uma economia pouco mercantilizada. Graça Filho aborda o debate historiográfico acerca do "enigma mineiro" em sua obra; ver Afonso de Alencastro Graça Filho, op. cit., pp. 216/217.

[25] Apesar desses autores apontarem para uma realidade maior, Minas Gerais como um todo, preferimos abordar em nosso trabalho somente a obra de Afonso de Alencastro, visto o autor tratar especificamente do caso se São João del Rei, nosso espaço geográfico em questão.

[26] Afonso de Alencastro Graça Filho, op. cit., p. 216.

[27] Idem, ibidem, p. 217.

[28] Idem, ibidem, p. 39.

compras no mercado.[29] Deste modo, o diminuto custo das atividades produtivas, aliado a auto-suficiência e a reprodução endógena da mão-de-obra escrava, dotou estas fazendas de uma elevada capacidade de resistir às flutuações conjunturais desfavoráveis.[30] Assim, a economia de abastecimento de São João del Rei gerou um acúmulo considerável de capitais mantendo os investimentos agrários num nível satisfatório à sua reprodução. No decorrer do século XIX, a praça comercial sanjoanense fortaleceu seu papel regional, centralizando o crédito na Comarca. Seus comerciantes mais destacados fizeram da cidade um centro comercial financeiro, onde as mais variadas pessoas, moradoras das localidades vizinhas recorriam. Superando alguns momentos de crise, como a da década de 1860, a região voltou a florescer e seus cabedais foram canalizados para a criação de indústrias e a modernização dos transportes.[31] No final do século XIX, junto ao período do Encilhamento, São João também viu a criação de duas casas bancarias na cidade, o Banco dos Operários de São João del Rei (1890) e o Banco Popular de Minas (1891), além da formalização da organização bancária Custodio de Almeida Magalhães e Cia. (1892).[32]

Interessantes também são as observações que Afonso de Alencastro aponta no artigo "*Fragmentos de memórias: impressões sobre São João del Rei"*[33] acerca da urbanização e edificação de certos prédios da cidade. Segundo o autor, "muitas das obras arquitetônicas de importância tiveram lugar entre o final do século XVIII – quando a mineração aurífera há décadas entrara em decadência – e a primeira metade do Oitocentos"[34]. As igrejas locais, no caso, tidas como exemplos da arquitetura barroca mineira, começaram a ser edificadas no século XVIII, mas foram acrescidas de reformas e modificações estruturais ao longo do século XIX. A substituição das pontes de madeira pelas de pedra foi efetivada nos primeiros anos de 1800. Em suma, exemplos como estes, dentre outros, demonstram que não seria possível conciliar a dinâmica urbana de São João del Rei à cronologia econômica de uma conjuntura de decadência após o chamado "ciclo do ouro". "Mais do que isso, a própria São João del Rei é o testemunho de uma cidade que deve sua urbanização e arquitetura muito mais ao século XIX do que a qualquer outra centúria"[35].

---

[29] Idem, ibidem, p. 232.
[30] Idem, ibidem, p. 232.
[31] Idem, ibidem, p. 232.
[32] Idem, ibidem, p. 233.
[33] GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. "*Fragmentos de memórias: impressões sobre São João del Rei":* (IN) ARAÚJO, Marta Maria, VENÂNCIO, Renato Pinto (Org.) São João del Rei, uma cidade no Império. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2007.
[34] Idem, Ibidem, p. 54.
[35] Idem, ibidem, p. 54.

Voltando especificamente à questão econômica, Graça Filho diz que o comércio de São João del Rei foi capaz de acumular capitais na intermediação dos negócios interprovinciais, e

> "Com a perda do dinamismo da economia de subsistência, a partir de meados da segunda metade do século XIX, estes capitais se voltariam para a modernização dos transportes e para o setor industrial, como forma de modernização do município do último quartel do século XIX".[36]

É nesse período que chega, na cidade, a estrada de Ferro Oeste de Minas (1881), chegam os imigrantes italianos (1888) e é criada a Companhia Industrial Sanjoanense (1891). Ainda segundo Afonso de Alencastro, São João se modernizou suportando as transformações estruturais e políticas no final do Império. O jornal local a Pátria Mineira, de 1892, nos descreve a onda de investimentos na cidade no período:

> "No decurso dos dois últimos anos tem construído em nossa cidade, mais de cem prédios; abriram se diversos hotéis (...); fundaram duas companhias industriais e um banco, (...) três relojoarias, três alfaiatarias (...); diversas oficinas de sapateiros; três institutos de educação (...)".[37]

Entretanto, certo impacto econômico é causado na cidade com a despolarização do crédito regional através da criação de diversas instituições bancárias pelo território mineiro nos anos do Encilhamento, e ao mesmo tempo, há uma a ruptura na centralização dos negócios em São João del Rei, causada pela facilidade de comunicação após a inauguração da Estrada de Ferro Oeste de Minas. Mesmo assim, a Estrada de Ferro facilitava a importação de mercadorias, gerando maior dimensão e oferta de produtos no comércio local, sendo este ainda muito procurado por habitantes de cidades próximas, e promovendo a exportação dos seus chamados "gêneros do sertão do oeste" (laticínios, gado bovino e cavalar, sola, couros, algodão, tecidos, manganês, madeiras e etc). [38]

Ao traçar todo este quadro econômico da cidade é interessante pensarmos na importância e na dimensão de um centro urbano como São João del Rei não só no decurso do século XIX, como também no XVIII. Apesar de pequena, se comparamos com cidades como Salvador e a própria Corte, São João foi marcada pela atividade itinerante do garimpo do ouro, inserida numa paisagem agropastoril, onde a população rural e de cidades vizinhas buscavam seus serviços citadinos, seu comércio e a diversão das festas religiosas e do teatro.

São João del Rei, como temos enunciado, manteve contato com vários outros centros urbanos, especialmente a Corte (e depois capital da República), recebendo além de

---

[36] Afonso de Alencastro Graça Filho, op. cit., p. 25.
[37] A Pátria Mineira, 18 de fevereiro de 1892.
[38] Afonso de Alencastro Graça Filho, op. cit., p. 233.

mercadorias, artistas das mais diversas artes – música, teatro e circo – e de vários lugares. Três cidades da Comarca do Rio das Mortes - São João del Rei, Prados e Tiradentes – formavam juntas um núcleo artístico cujo intercâmbio cultural era favorecido pelos caminhos que atravessavam esses locais, ou seja, os caminhos mercantis tornaram-se também caminhos culturais – o que incrementou ativamente o movimento musical. Contudo, São João conseguiu manter suas tradições culturais de uma sociedade urbana, herdeira da mineração e foi ao mesmo tempo capaz de assimilar novos elementos culturais.

Um exemplo da perpetuação das tradições culturais mineiras do século XVIII são as Irmandades Religiosas e Ordens Terceiras que continuam sendo, durante todo o oitocentos, as instituições leigas que atuam dentro da Igreja e que são as principais promotoras da atividade artística. Elas permanecem como responsáveis pela construção e manutenção dos templos, pela propagação da fé católica, pela organização das festas religiosas e pela contratação dos músicos. Através desse patrocínio, as duas orquestras – Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos – conseguem se manter até hoje, desde os tempos da mineração. A cidade contava também com a Biblioteca Municipal Batista Caetano, com uma imprensa periódica regular e escolas, como Externato São João[39].

Portanto, percebemos um dinamismo não só econômico na cidade de São João del Rei, mas também no campo cultural, com uma certa circulação de capitais capaz de patrocinar as mais diversas atividades artísticas que encontramos na cidade no último quartel do oitocentos, sejam elas teatrais, musicais e que são facilmente percebidas nos periódicos locais.

[39] AQUINO, Marta Aparecida de. História Social da Musica em São João del Rei no último quartel do século XIX. São João Del Rei: FUNREI, 1996, p. 5.

1.2 – A música em São João del Rei durante o século XIX

A atividade musical tem grande importância na cidade de São João del Rei, estando presente desde a formação da vila no século XVIII. Augusto Viegas diz que:

> "A música teve sempre fervorosos cultores em São João. O carinho aqui, em todos os tempos, dispensados a essa arte, se patenteia nas seculares organizações musicais, que tão benéfica influência vêem exercendo na educação do povo, neste setor da cultura humana."[40]

O primeiro registro que se tem de um conjunto musical em São João del Rei data da visita do Conde de Assumar à vila em 1717. Segundo Maria da Conceição Rezende, este, ao chegar aos arrabaldes da cidade, foi recepcionado pela banda regida pelo maestro Antônio do Carmo[41].

Nas Minas Gerais setecentista, juntamente com a vinda dos "desbravadores" do ouro, muitos músicos também se estabeleceram na capitania, passando a fazer parte de uma sociedade mineradora urbana. Sociedade esta que, por sua vez, possuía uma intensa vida cultural incentivada principalmente pela Igreja Católica. Logo, a vida musical passou estar intimamente ligada à música sacra, onde os músicos eram absorvidos pelas Irmandades ou Ordens Terceiras, formando orquestras, coros ou bandas que se colocavam a serviço destas mesmas Irmandades, firmando contratos com elas. A música então se faz presente nas mais diversas festas católicas, sendo encomendadas aos compositores peças musicais religiosas como novenas, missas e hinos aos santos padroeiros pelas Irmandades. Interessante ressaltar que esses músicos eram pagos literalmente a "peso de ouro", pois, muitas dessas festas eram amparadas pelo Senado da Câmara das vilas, ou seja, era este órgão público que propiciava a oportunidade permanente para os artistas se apresentarem através das festas, não somente civis como também religiosas, devido a sua ligação com o Padroado[42]. Estas festas religiosas promovidas pelo Senado da Câmara eram oficiais e remontam à primeira metade do século XVIII[43]. Em muitas solenidades, por exemplo, e em visitas de autoridades, era costume

---

[40] VIEGAS, Augusto. "Notícia de São João Del Rei." BH: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1942, p. 57.
[41] REZENDE, Maria da Conceição. A Música na História de Minas Colonial. Belo Horizonte: Itatiaia; 1989, p. 696.
[42] O Padroado foi criado através de um tratado entre a Igreja Católica e os Reinos de Portugal e Espanha. A Igreja delegava aos monarcas destes reinos ibéricos a administração e organização da Igreja Católica em seus domínios. Desta forma, o Estado, por sua vez, mandava construir igrejas, patrocinava festas religiosas, bem como pagava, em nosso caso, a música encarregada de"abrilhantar" as celebrações, e, mais ainda, nomeava os padres e os bispos, sendo estes depois aprovados pelo Papa. No Brasil, esta situação era prevista na constituição de 1824 e perdurou até o fim da monarquia.
[43] Maria da Conceição Rezende. op. cit., p. 279.

celebrar missas cantadas e Te Deum[44]. Augusto Viegas também enfatiza essa relação do Estado com a Igreja, assim como das festas religiosas com a música, na São João del Rei no século XVIII, citando mais uma vez o regente de música Antônio do Carmo:

> "Já em acórdão de 12 de junho de 1728, do Senado da Câmara desta Vila, vemos como o próprio Poder Público preza essa arte interessando-se por que as festas de S. João nesse ano se 'abrilhantem com mui boa música e com 2 coros' que contrata por quarenta oitavas de ouro com o regente de música Antônio do Carmo, o mesmo chefe de banda que em 1717, recebeu no 'Alto do Bonfim' D. Pedro de Almeida e Portugal, em sua passagem pela vila."[45]

Esta situação, em que o Estado amparava financeiramente não só os festejos religiosos, bem como os músicos imbuídos de animá-los, era observada em cidades como Vila Rica, Mariana, Prados, entre outras. Estima-se que, em "Minas Gerais, durante o século XVIII, viveram cerca de 15.000 músicos, cerca de 1.500 dos quais eram compositores; só em Vila Rica, entre 1787 e 1790, atuavam mais de 250 músicos profissionais" [46]. A experiência musical mineira do século XVIII favoreceu o funcionamento de um interessante mecanismo de comunicação que permitia aos músicos de cada vila receber cópias de peças de compositores de outros lugares, assim como, as visitas de autoridades eclesiásticas de Portugal também contribuíram para que chegasse ao conhecimento da colônia o repertório musical oficial europeu.

Em São João del Rei, como podemos observar, tal quadro não seria muito diferente. O intercâmbio musical regional era facilitado pela pouca distância entre as cidades de Tiradentes e Prados. Assim, essas três cidades guardaram por anos importantes acervos musicais e mantiveram atuantes quatro orquestras mais que centenárias, sendo que duas – criadas em São João – remontam suas origens ainda ao século XVIII.

Logo, as corporações musicais sanjoanenses, não fugindo à regra, atuariam dentro e fora dos templos católicos adentrando os séculos XVIII e XIX e, por que não mencionar, até hoje – no entanto, atualmente o que difere na atuação desses grupos é o caráter amador de suas apresentações, ou seja, esses músicos não são mais pagos a "peso de ouro", tocando simplesmente por prazer, fé ou procurando perpetuar uma tradição local[47]. As orquestras

---

[44] Te Deum é um hino religioso, de ação de graças e louvor a Deus criado para acompanhar uma missa solene, de ação de graças e que geralmente se inicia com a frase: "Te Deum Laudamus".

[45] Augusto Viegas, op. cit., p. 57.

[46] NEVES, José Maria. A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del Rei. Rio de Janeiro, O Globo; 1984, p. 4.

[47] José Maria Neves ressalta em sua obra o caráter amador dos músicos locais após a segunda metade do século XIX, quando o pagamento feito às orquestras pelas irmandades cai pela metade – o autor cita, como exemplo, a redução do pagamento feita pela Ordem Terceira de São Francisco à Orquestra Ribeiro Bastos em 1847. Segundo o musicólogo: "Os músicos que se mantiveram fiéis à música da tradição local fizeram-no pelo gosto

Ribeiro Bastos e Lira Sanjoanense mantêm contratos com as irmandades da cidade tocando em missas semanais, novenas, festas dos santos e, em particular, durante a Semana Santa e nos Ofícios da Quaresma. Como dito anteriormente, tal condição pode ser observada até os nossos dias, onde os referidos grupos musicais continuam honrando com seus compromissos com essas associações religiosas.

Estas orquestras sanjoanenses, por sua vez, remontam ao século XVIII, de acordo com José Maria Neves[48]. Para este autor, a Orquestra Ribeiro Bastos é criada no ano de 1790, sendo que esta data pode ainda recuar a 1755, considerando que o coro ou grupo formado pelo mestre Manoel Ignácio Custódio de Almeida possuía músicos que aí se mantiveram por gerações, tendo sido, assim, o precursor da associação musical em questão. Porém, há uma divergência aí. Aluízio Viegas[49] data a fundação desta orquestra no ano de 1840, por Francisco José das Chagas. Podemos problematizar essas diferenças pensando que esses autores são (ou foram) músicos, pertencentes a famílias ligadas cada qual a uma orquestra distinta. Portanto, nos parece plausível que cada autor procure, usando um ditado popular, "puxar a brasa à sua sardinha", numa disputa que poderia revelar o grupo mais antigo, ou seja, essa "rivalidade" entre ambos faria parte de um processo legitimador em que o requisito básico de um suposto status perante a tradição local seria a antiguidade desses conjuntos.

Estes grupos musicais eram denominados pelo nome dos maestros que as regiam durante certo tempo, como, por exemplo, o "Coro do Mestre Chagas". Exemplificando, na programação das festividades da Semana Santa de 1899, encontra-se a referência à orquestra dirigida pelo maestro Ribeiro Bastos[50]. Contudo, a "Orquestra Ribeiro Bastos" recebe no início do século XX o nome daquele que a dirigiu entre 1860 e 1912, Martiniano Ribeiro Bastos. Interessante abrir um pequeno parêntese aqui a respeito da vida do Maestro Ribeiro Bastos. Sabe-se que foi um homem público de grande prestígio na cidade, sendo professor de instrução pública, vereador chegando presidência da Câmara Municipal.[51] Este sujeito, ao nosso entendimento, merece um estudo aprofundado de sua biografia. Era uma pessoa que parecia ter certa influência política, visto os cargos públicos que ocupou, e também

---

da prática musical e pelo desejo de fazer respeitar a tradição do passado. Há muito tempo que todos têm suas profissões de sustento quase sempre em funções subalternas, na indústria ou no comércio, reservando algumas horas semanais para ensaios e atuações em ofícios religiosos." José Maria Neves, op. cit., pp 19/20.

[48] José Maria Neves, op. cit., p. 11.

[49] VIEGAS, Aluízio José. "Música em São João del Rei de 1717 até 1900". Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del Rei. Vol. 5, 1987, p. 58.

[50] José Maria Neves, op. cit., p.13.

[51] Idem, ibidem, p.13.

econômica, sendo um dos credores que ajudaram na construção do Teatro Municipal em 1893.[52] (Ver anexo 1, figura 4)

Pensando novamente as corporações musicais locais, é importante destacar que a Orquestra Ribeiro Bastos originalmente se dedicou à música sacra e, no entanto, já na segunda metade do século XIX, se voltou ao repertório profano de óperas, concertos, bailes e até teatral. Normalmente era a Orquestra/Coro ou Banda – dependendo da formação do conjunto ou mesmo de como um redator escrevia os convites para as festas nos jornais – maestro Ribeiro Bastos que atuava no teatro.

Já a Orquestra Lira Sanjoanense surge em 1776 - a mais antiga em atividade das Américas - ao ser criado o coro de música por José Joaquim de Miranda com nome de Companhia de Música. Só em 1883 ela recebe o nome definitivo de Corporação Musical Lyra S. Joanense. Quanto ao seu repertório, foi basicamente dedicado à música sacra[53].

De fato, o que podemos observar durante todo o século XIX, principalmente na segunda metade, é uma diversificação da atividade musical. Vimos anteriormente que muitos músicos, levados por uma baixa nos rendimentos pagos pelas irmandades, passam a exercer diferentes atividades profissionais passando a encarar a música como uma atividade amadora. Segundo dados apresentados por José Maria Neves[54], obtidos principalmente nos livros de despesas de irmandades, em 1837, o contrato anual dos músicos da Ribeiro Bastos na Igreja de São Francisco era de 200$000 (duzentos mil reis), dez anos depois esse valor havia caído pela metade. Ainda segundo o autor, o valor recebido pela mesma orquestra somente pelas festas da Semana Santa e do Corpo de Deus, em 1860, era de 500$000 (quinhentos mil réis), ainda muito longe de corresponder aos valores recebidos em "tempos áureos". Muitos dos músicos ainda profissionais se viram obrigados a variar seu repertório que passava agora tanto por peças profanas, como partituras para um simples baile, quanto por peças sacras. O sagrado deixa de ser a única alternativa rentável e, por essa lógica, o profano nos parece mais falta de opção do que propriamente uma escolha. Quanto àqueles que passaram a desempenhar outras atividades como fonte geradora de renda, tornando-se amadores, o dinamismo econômico da cidade contribuiu para que pudessem exercer funções liberais, no comércio ou no campo.

---

[52] Segundo a lista reproduzida por Antonio Guerra, o maestro Martiniano Ribeiro Bastos doou 100$000 para o início da construção do novo teatro municipal em 1891. GUERRA, Antônio. Pequena História de Teatro, Circo, Música e variedades em São João del Rei – 1717 a 1962. JF: Esteva – Lar Católico, 1968, p 75.

[53] AQUINO, Marta Aparecida de. História Social da Musica em São João del Rei no último quartel do século XIX. São João del Rei: FUNREI, 1996, p. 13.

[54] José Maria Neves, op. cit., p.19.

Entretanto, a afirmação da queda dos lucros das corporações musicais merece um estudo mais aprofundado. Podemos aqui lançar algumas questões a esse respeito. Sabemos que a São João del Rei do século XIX era uma cidade profundamente dinâmica no que diz respeito a sua economia. Mesmo que o poder público tenha cortado seus gastos com o patrocínio de festas religiosas bem como com a manutenção dos templos após o "ciclo do ouro", o teatro com suas representações operísticas e a chegada das danças européias, como a valsa e a polca a partir da década de 1840 no Brasil, seriam alternativas que poderiam suprir as perdas que esses músicos sofreram. Dessa forma, seria interessante uma pesquisa na contabilidade dessas orquestras, ou mesmo apurar os ganhos de certos músicos locais – através de seus inventários, por exemplo – num exame atento de quais as causas que teriam levado a classe musical sanjoanense a se tornar amadora, procurando outras formas de auferir seu sustento.

No entanto, podemos pensar em uma outra provável hipótese explicativa para a redução dos gastos das irmandades com a música em São João del Rei. Ao final do século XIX, como veremos nos capítulos seguintes, a ação romanizadora[55] da Igreja Católica se fez claramente presente no catolicismo da cidade. Porém, as tentativas de se reformar a prática católica, entre elas a diminuição do poder dos leigos organizados em irmandades, e até mesmo o fim do Padroado, ou seja, a união entre o Estado e a Igreja, chegam ao Brasil justamente na segunda metade do século XIX. Martha Abreu, pensando na desagregação dos festejos populares em torno da festa do Divino Espírito Santo, no Rio de Janeiro, durante a segunda metade do século XIX afirma que seguindo um movimento mundial, as elites intelectualizadas e os setores médios das cidades brasileiras, especialmente do Rio de Janeiro, assumiram, paulatinamente ao longo do oitocentos, posturas e convicções secularizadoras e liberais em matéria de comportamento urbano, projeto de civilização, diversões, prática religiosa[56]. Já os reformadores romanizantes, por sua vez, procuravam reforçar a estrutura hierárquica e piramidal da Igreja no Brasil, organizando um novo clero não condizente com as então festas populares organizadas pelas irmandades leigas, repletas de manifestações profanas. Segundo Abreu, já na década de 1850, a crítica via estas festas como meios de mostrar riqueza e poder, as músicas executadas nas cerimônias eram taxadas por profanas e sensuais, e, consequentemente eram responsabilizadas pela perda do espírito religioso e pelo

[55] A respeito da introdução das idéias de romanização da Igreja Católica no Brasil durante o século XIX ver ABREU, Martha. O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. São Paulo Editora: Nova Fronteira; Fapesp: 1999, pp. 311-332.
[56] Idem, ibidem, p. 322.

esquecimento de que o mais importante eram os sacramentos da confissão e comunhão[57]. A autora ainda cita a presença de cantoras famosas nas missas realizadas durante a festa do Divino Espírito Santo organizadas pela irmandade de mesmo nome[58].

Aparentemente ecos desses pensamentos chegaram a São João del Rei em meados do século XIX. Ao que tudo indica, a interferência financeira do Estado na condução dos ritos religiosos oficiais, patrocinando a música parou cessou. Portanto, acreditamos que essa queda nos rendimentos das orquestras possa estar relacionada como parte de um movimento de romanização que teria chegado à cidade já em meados dos oitocentos. Movimento este que, como dissemos anteriormente, compreendia as festas religiosas como um meio de se mostrar riqueza e poder, sendo que as músicas executadas nas cerimônias muitas vezes eram taxadas por profanas, e, consequentemente responsabilizadas pela perda do espírito religioso.

Ainda na tentativa de expandir seu campo de atuação e agradar sua clientela, as corporações musicais locais se desdobram em bandas de músicas. Assim, essas bandas passam a tocar nas ruas, em procissões, nos coretos de música armados ao lado das igrejas durante as festas e em ocasiões cívicas, como o sete de setembro, e em inaugurações de prédios e obras públicas, tocando, claro, músicas profanas. É justamente nessa época, na segunda metade do século XIX, que essa tradição das bandas de música do interior de Minas se espalha pelo estado. Em São João del Rei, a Lira Sanjoanese criará sua Banda assim como a Orquestra Ribeiro Bastos. Atuaram também as bandas do 28º Batalhão, do Asilo de São Francisco e do Professor Joaquim Ribeiro[59]. Um caso ilustrativo é a inauguração da energia elétrica na cidade já em seis de julho de 1900:

> "Realiza-se a cerimônia de inauguração da luz elétrica na cidade... Abrilhantaram as solenidades as bandas: Orquestra Lira Sanjoanense, Banda do Asilo São Francisco, Orquestra Ribeiro Bastos e a Banda do 28º Batalhão sob o entusiasmo de grande massa popular...".[60]

Importante lembrar que não são as formações das orquestras Ribeiro Bastos e Lira S. Joanense que tocaram, mas sim, seus desdobramentos enquanto banda de música, já que era um evento realizado num espaço aberto e demandava instrumentos com uma projeção sonora maior e característica. O jornal A Pátria Mineira noticia a Banda de Música do Maestro Ribeiro Bastos na festa de Matosinhos: "*Às 7 horas da noite, a banda de música do maestro*

---

[57] Idem, ibidem, p. 327.
[58] Idem, ibidem, p. 329.
[59] Marta Aparecida de Aquino, op. cit., p. 18.
[60] CINTRA, Sebastião de Oliveira. Efemérides de São João del Rei. Volume I, 2ª edição, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1982, p. 282.

Martiniano Ribeiro Bastos percorrerá as ruas da cidade, finalizando a passeata no arraial de Matosinhos". [61]

Seguindo o século XIX adentro, por volta do último quartel, vemos a música profana aparecendo nas mais diversas oportunidades como nos concertos, bailes, com as bandas nas ruas, em saraus e apresentações teatrais. No tocante aos concertos, muitos deles foram promovidos pela Sociedade Philarmônica S. Joanense, pelo Club Ribeiro Bastos e pelo Club S. Joanense. Essas apresentações musicais aconteciam nos salões da Philarmônica, no salão do Hotel Oeste de Minas, no antigo Teatro Sanjoanense e no Teatro Municipal. Além de artistas locais amadores – senhores e senhoras da sociedade – e profissionais, também se apresentavam nessas ocasiões músicos vindos de outras cidades. Nesses eventos eram tocadas composições européias como árias, duetos de óperas, peças para piano (concertos para piano e violino, valsas) e instrumentos de corda (concertos para violinos) e overturas – peças executas durante a abertura de óperas. Nas apresentações de artistas locais, eram executadas peças de músicos da terra tal como os maestros Presciliano José da Silva, Luiz Batista Lopes, Martiniano Ribeiro Bastos e Carlos José Alves[62].

Com relação à música para se dançar em São João del Rei, as "*classes favorecidas da fortuna*" promoviam, na linguagem dos jornais da época, "*sumptousos*" e "*concorridos*" bailes que eram comumente oferecidos nos salões citados acima, ou seja, nas dependências da Philârmonica, do Hotel Oeste de Minas e do Club Sanjoanense. Estes bailes eram proporcionados durante todo o ano em festas, como casamentos, aniversários e comemorações diversas, com destaque para os bailes a fantasia ocorridos durante o Carnaval e o Sábado de Aleluia, por exemplo. O repertório executado nestas festas, geralmente pela Orquestra Ribeiro Bastos, de acordo com as notícias e comentários dos redatores dos periódicos[63], não fugia muito de quadrilhas, polcas e valsas. Sem dúvida, devemos ressaltar que estes bailes e concertos eram muito restritos a elite local. Marta Aparecida de Aquino[64], pesquisando cronistas locais e periódicos de época assim como nós, cita alguns nomes de membros das principais famílias da cidade promotores desses eventos e que também se diziam, alguns deles, artistas amadores: D. Ambrosina de Almeida Magalhães, Dr. João Salustiano Mourão, Custódio de Castro, Antônio Homem de Almeida, Severiano de Rezende, Martiniano Ribeiro Bastos, Dr. Antônio Bastos, D. Maria de Castro, Dr. Hermílio Alves, entre outros.

---

[61] A Pátria Mineira, 2 de junho de 1892, p. 2.
[62] Marta Aparecida de.Aquino op. cit., p. 15.
[63] A Pátria Mineira, 24 de março de 1892, p. 2.
[64] Marta Aparecida de Aquino. Op. cit., p. 19.

As elites locais[65], ao que parece, se preocupavam com seu próprio lazer. Famílias importantes, envolvidas na dinâmica comercial e econômica local, citada no inicio do capítulo, presidiam a diretoria da Sociedade Filarmônica Sanjoanense. Figuravam como diretores o Barão de São João del Rei, Caetano da Silva Mourão, Fernando Evaristo Machado de Magalhães, Dr. José Martins de Carvalho Mourão e Antonio Homem de Almeida.[66]

Ao constatarmos esse movimento em torno da música, toda essa demanda, podemos questionar onde essa "mão-de-obra" musical era formada. As próprias orquestras ministravam cursos básicos de leitura e escrita musical, através do estudo de partituras dos mestres da música européia, e do manejo do instrumento. Assim, o *aprendiz* era, aos poucos, assimilado pela corporação musical. Havia também os professores particulares, como o próprio padre José Maria Xavier, que lecionavam em casa e aqueles que publicavam seus anúncios nos jornais. Martiniano Ribeiro Bastos abrigava em sua casa meninos pobres, dando-lhes moradia alimentação e o ensino erudito de música (ver Anexo 1, figura 4). Ribeiro Bastos também lecionou música na Escola Normal.[67] Importante lembrar que as escolas regulares também ofereciam a cadeira de música, aulas de música instrumental e de piano, e que eram pagas pelos pais. O jornal Arauto de Minas anuncia, em 12 de julho de 1884, aulas de música instrumental e piano no Collegio Conceição, devendo os pais pagar 2$000 e 5$000 respectivamente, por estas aulas.[68]

Podemos, portanto, vislumbrar o seguinte cenário envolvendo a música e a sociedade sanjoanense do período. Com relação às elites, estas, sem dúvidas, consumiam a música sacra e erudita na cidade, tendo acesso a este tipo de arte considerada refinada por seus próprios padrões estéticos, hierarquizando, dessa forma as práticas musicais. Pensando assim, somente aqueles sujeitos que têm "acesso aos códigos estéticos internos a uma determinada arte são dotados da 'capacidade' de apreciá-la e produzi-la".[69]

No entanto, nas igrejas, durante as missas e devido ao movimentado calendário festivo católico da cidade, a população em geral tinha contato com a música produzida pelas orquestras nos cultos religiosos. Como já sabemos, a música incumbida de celebrar, agradecer, louvar, expressar os sentimentos perante o sagrado era a forma erudita.

---

[65] Afonso de Alencastro aponta em seu livro, especificamente no capitulo 2, a genealogia das principais linhagens e fortunas mercantis de São João del Rei no século XIX. Percebemos que algumas dessas famílias citadas pelo autor cruzaram com os nossos dados: as famílias Almeida Magalhães e Mourão. Para saber mais a respeito, ver GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. A Princesa do Oeste e o Mito da Decadência de Minas Gerais – São João Del Rei (1831-1888). São Paulo: Annablume: 2002, p. 68.
[66] Aluízio José Viegas. op. cit., p. 63.
[67] Aluízio José Viegas, op. cit., p. 62.
[68] O Arauto de Minas, 12 de Julho de 1884, p. 4.
[69] Marta Aparecida de Aquino, op. cit., p. 22.

Independentemente de sua condição social, até o fiel mais humilde, podia apreciar a música "apurada", ou usando um termo da imprensa local, a "boa música" executada pelas orquestras Lira S. Joanense ou Ribeiro Bastos. Aquino afirma que há, em São João del Rei, uma "democratização" do consumo e da produção musical erudita.

Tentando problematizar a afirmação da autora podemos pensar que essa "democratização" vai além dos limites de São João del Rei. A afirmativa de Marta Aparecida de Aquino parece levar em consideração somente a conjuntura local, isto é, tratando-a por uma especificidade sanjoanense, não percebendo que esse quadro se revela num âmbito bem maior e desconsiderando informações que a própria autora diz ter consultado[70]. Como veremos adiante, só para se ter uma idéia, o exercício da atividade de músico sempre esteve ligado às camadas sociais mais baixas da população tanto no Brasil quanto na Europa.

Segundo Aldo Luiz Leoni[71], a música se configurou na sociedade mineira colonial como um possível meio de ascensão social, onde a presença notória nesse grupo profissional era dos pardos. Pensando a Vila Rica do século XVIII, o autor diz que a economia aurífera não era a única atividade ali desenvolvida. Havia uma diversidade econômica que também pode ser observada na organização social. De um lado estavam os donos de datas minerais e do outro os escravos; e, no meio existia uma massa que se ocupava no comércio, em atividades de subsistência ou compunha os ofícios mecânicos. Naquela sociedade, aqueles que tinham sua condição social impressa na pele podiam ser obrigados, ou não – temos que levar em conta também as escolhas individuais – a sobreviver por meio dos ofícios que eram *a priori* desprezados pelos extratos superiores. Entretanto, por muitas vezes, tanto em Minas Gerais como no Rio de Janeiro, os mulatos conseguiam melhor educação, rompendo a barreira imposta às atividades preferencialmente da elite. Por toda Minas, podemos observar certa tolerância à presença deste grupo, sendo que estes sujeitos até conseguiram chegar a exercer postos de juiz de vintena, escrivães e militares (um exemplo é o Padre José Maria Xavier, mulato e músico sanjoanense de quem trataremos brevemente). Nesse contexto em que a distinção social era objeto de muitas disputas, o homem livre pobre e, em especial os pardos, encontraram por intermédio da atividade musical um meio de fazer alianças e conquistar uma posição social que normalmente não poderia ocupar.

Com efeito, tanto no Brasil quanto na Europa, ainda no século XVIII e XIX, os músicos eram pessoas oriundas das classes médias baixas e serviçais, escravos no caso

[70] A autora parece desconsiderar dados apresentados por José Maria Neves e até mesmo por Maria Conceição Rezende que apontam em seus trabalhos a presença de escravos e forros nos coros das igrejas coloniais mineiras.
[71] LEONI, Aldo Luiz. "Os que vivem da Arte da Música - Vila Rica, século XVIII". Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2007.

brasileiro, que tinham por incumbência alegrar as cortes e seus nobres. Marcos Napolitano, pensando a atividade musical como um meio profissional, diz que no Brasil, até meados do século XIX, o ofício de músico era visto como uma forma de trabalho artesanal, manual, conseqüentemente "coisa de escravos"[72]. Por conseguinte, era um trabalho realizado a partir de regras de ofício e correta manipulação do material bruto, o som; não sendo vista como uma atividade "espiritual" ligada ao talento natural. "Com o impacto do romantismo entre nós, a partir de 1840/50, essa visão começou a mudar, e, com efeito, algumas décadas depois já tínhamos o nosso primeiro 'gênio' musical reconhecido como tal: Carlos Gomes."[73] Apesar disso, o grosso da atividade musical, especialmente no plano da interpretação instrumental, era realizado por negros e mestiços, muitos deles ainda escravos, sobretudo em Minas Gerias.

É interessante abrirmos aqui um breve parêntese, pensando um pouco a respeito das designações de cor e condição social no período escravista do Brasil. Segundo Sheila de Castro Faria[74], termos como "negro", "preto", "africano" e "mulato" foram utilizados com sentidos variados dependendo da época e região analisadas. Se hoje são termos que podem classificar as pessoas pela sua aparência ou "cor" da pele, durante escravidão, mais do que a cor da pele, tal vocabulário rotulava a condição jurídica. "Negro", por exemplo, se referia essencialmente ao escravo, de qualquer cor, nunca ao livre. Já o termo "crioulo" aludia ao escravo nascido no Brasil e "preto" era sinônimo de escravo nascido na África. É importante destacar, que alguns africanos, no Brasil, não foram necessariamente escravos[75]. Já aqueles aportados como escravos e que conseguiam sua liberdade recebiam a denominação de "preto forro". O "mulato", por sua vez, quase sempre indicava um sujeito livre, sendo esta, talvez, a denominação que mais se referia à mestiçagem.[76] Não é nosso objetivo aqui discutir estratégias e embates sociais e raciais por trás dessas designações, mas somente apresentá-las para que possamos nos situar dentro do contexto.

De acordo com José Maria Neves[77], um escravo músico, na colônia, valia mais que os outros e houve casos de grandes proprietários que pagavam caro por um negro charameleiro[78]

---

[72] NAPOLITANO, Marcos. História e Música. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002, p. 42.
[73] Idem, ibidem, p. 42.
[74] FARIA, Sheila de Castro. O Cotidiano dos Negros no Brasil Escravista. Madrid: Fundación Tavera, no prelo.
[75] Alberto da Costa e Silva afirma que alguns africanos livres foram enviados ao Brasil como exilados políticos. Alguns desses aristocratas africanos foram escravizados ao desembarcar, sendo conduzidos para engenhos brasileiros, mantidos por governadores e altos funcionários portugueses em Luanda. Já outros, nunca perderam a liberdade. Uma parte recebeu terras, sendo que a grande maioria foi incorporada às Forças Armadas. Alguns desses africanos livres retornaram à África criando ou Recriando reinos que haviam sido desestruturados. COSTA E SILVA, Alberto da. Um rio chamado Atlântico. A África no Brasil e o Brasil na África. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, PP. 75/76.
[76] Idem, ibidem, p. 20.
[77] José Maria Neves, op. cit., p. 18.

e que chegavam até a formar orquestras particulares com os escravos músicos. De fato, o oficio de músico parecia ser realmente lucrativo para os senhores. Martha Abreu cita o caso de Manuel da Candelária, no Rio de Janeiro, que "declarava possuir, há muitos anos, uma música de barbeiros, formada por seus escravos, que alugava para tocarem dentro e fora da cidade"[79]. Os barbeiros, no Rio de Janeiro do século XIX, eram negros, escravos ou não, que além de se dedicarem ao oficio de cabeleireiros, eram aplicadores de sanguessugas e músicos, e formavam conjuntos no intuito de arrecadar esmolas para festas como a do Divino Espírito Santo tocando dobrados, quadrilhas, fandangos e valsas pelas ruas da cidade.

Pois bem, as pessoas mais pobres também tinham acesso ao aprendizado da música erudita em São João del Rei. Conforme dissemos anteriormente, Martiniano Ribeiro Bastos acolhia em sua casa meninos pobres, dando-lhes, além de moradia e alimentação, o ensino de música erudita. As próprias orquestras ofereciam ensino musical àqueles que o quisessem, assimilando os aprendizes aos poucos. Grande parte dos músicos locais também era composta por mulatos, mestiços ou escravos. José Maria Neves cita um trecho de uma carta pastoral de D. Antônio do Desterro, de 1747, no qual o prelado denuncia a "má vontade das autoridades portuguesas, tanto religiosas como civis, em relação aos músicos mineiros, geralmente mulatos."[80] Em São João del Rei, popularmente as duas orquestras são conhecidas como "coalhadas" e "rapaduras", fazendo aí uma menção a cor dos músicos que atuavam nessas corporações musicais. "Coalhadas" era o apelido recebido pela orquestra Ribeiro Bastos, onde talvez a alcunha refira-se ao predomínio de brancos no seu corpo orquestral, porém "pessoas de cor" havia nas duas corporações; e, por outro lado, "rapaduras" é o apelido herdado pela Lira Sanjoanense, devido o predomínio de mulatos dentro desta orquestra. Um componente "ilustre" desta última orquestra, por exemplo, era o mulato, padre provedor da Santa Casa – cargo de grande prestígio – e músico José Maria Xavier (ver anexo 1, figura 5).

Como percebemos, tanto em São João del Rei, como em Minas Gerais de maneira geral, não só ao longo do período colonial, a música sempre teve papel de destaque nos ritos sociais, tanto nas cerimônias de exaltação religiosa, nas igrejas e procissões, como também no entretenimento das festas de cunho popular ou oficial. Participando ativamente de muitas destas celebrações, o músico, por sua vez, teve acesso a posições de destaque. Em uma sociedade altamente hierarquizada, em que as marcações sociais seguiam códigos estritos, a

---

[78] Negro charameleiro era aquele músico, e escravo, especialista em tocar um instrumento chamado charamela, instrumento este de sopro considerado precursor da clarineta.
[79] Martha Abreu, op. cit., p. 54.
[80] José Maria Neves, op. cit., p. 10.

proximidade com a elite significou um fator de distinção social deste músico perante outros grupos daquela sociedade.

Para Aldo Luiz Leoni, [81]a vontade de se distinguir de brancos e negros fez com que os pardos constituíssem uma identidade própria. Deste modo, para o autor, a atividade musical foi um nicho importante para os pardos de Minas Gerais, que, aos poucos, tornaram-se efetivamente mestres de suas próprias vontades e acertando diretamente os preços e condições de sua atividade.

Com efeito, esta realidade parece também se apresentar a São João del Rei. Ao analisarmos o álbum fotográfico da cidade feito pelo italiano André Bello, no início do século XX, encontramos fotos de marcos da urbe, explicitando os rumos que a modernização tomava na época, fotografias de figuras prestigiadas na época e também podemos ver fotos de ilustres maestros que viveram na passagem do século, no recorte cronológico em questão, e que podemos constatar serem, aos nossos olhos, mulatos ou mestiços[82].

Entretanto, o que nos incomodou durante as primeiras leituras sobre a arte musical na cidade, e até mesmo nas pesquisas, foi a falta de informações sobre as manifestações artísticas, no caso a música, feita fora dos padrões estéticos das elites locais, ou seja, aqueles gêneros colocados literalmente à margem do que consideravam por "boa música": os maxixes, lundus, cateretês, a música encontrada nos batuques, nos "*folguedos do povo*" e nas "*danças nacionais*". Uma música em que era marcante a presença das "*classes menos favorecidas da fortuna"*, sujeitos pobres e livres, escravos ou forros. Os órgãos da imprensa estavam intimamente atrelados às pessoas ligadas às estruturas de poder, sendo que grande parte das notícias, anúncios e comentários referentes à música era de elogios tecidos ao que era "produzido" e "consumido" nos saraus, bailes, concertos freqüentados pelas famílias sanjoanenses mais abastadas. Isso não quer dizer que as manifestações populares da música não se faziam presentes na cidade.

A julgar pelos jornais, devido o grande número de noticias a cerca da música sacra e erudita, e por que não num exame um tanto desatento, a música popular em São João del Rei no século XIX, praticamente não existiu. Porém, nossa persistência e teimosia acabaram encontrando nas fontes pesquisadas referências, escassas, diga-se de passagem, mas de conteúdo muito rico, dessas manifestações musicais deixadas à margem pela "*gente remediada ou de haveres*" em contrapartida da "boa música". Contudo, no capítulo seguinte veremos porque a elite local, detentora dos meios de comunicação, parece ter preterido a

[81] Aldo, Luiz Leoni, op. cit.
[82] Ver as fotos desses maestros no Anexo 1.

divulgação, em sua impressa, dos "*folguedos do povo*", suas "*danças nacionais*" e gêneros musicais.

É claro que muito ainda falta a ser pesquisado e esclarecido sobre a arte musical erudita local. A questão dos ganhos e rendimentos dos músicos, por exemplo, ainda é uma lacuna a ser preenchida. Entretanto, o que nos importa, por hora, é que São João del Rei – vale lembrar que essa não é uma característica exclusiva dessa sociedade – não negou aos mais pobres a possibilidade de participar da atividade musical sacra e erudita, bem como na função de ouvintes ou na de produtores, lembrando que a "produção" sempre esteve ligada às classes socialmente mais baixas.

É fato também que a música erudita, até os nossos dias, é uma das expressões artísticas da qual mais se orgulham os sanjoanenses e que ajuda conferir à cidade um de seus epítetos: "Terra da música". Não por acaso, a cidade tem hoje um Conservatório Estadual de Música, um curso de graduação em música, oferecido pela Universidade Federal de São João del Rei, orquestras bicentenárias e vários outros conjuntos musicais atuantes na cidade.

Porém, outra forma artística que teve sua presença reconhecida de maneira intensa no passado e que continua a ser motivo de orgulho dos moradores locais até hoje é o teatro. Quase sempre vinculado à música, como veremos a seguir, os teatros sanjonenses receberam em seus palcos representações de óperas, simples apresentações musicais e muitas peças teatrais musicadas de cunho popular como operetas e o teatro de revista. Antes, contudo, vamos delinear um breve histórico desta arte na cidade de São João del Rei.

1.3 – O teatro sanjoanense

A cidade de São João del Rei como podemos notar até agora apresentou um grande dinamismo artístico desde sua fundação no século XVIII, principalmente no que tange à música. Não muito diferente é a relação local com a arte teatral. Os primeiros registros sobre uma casa de espetáculos datam de 1782 e constam do Livro de Acórdãos da Intendência Municipal:

> "Acordaram e determinaram que o Alcaide desta vila notificasse a todos os moradores que tem testados de rua e sai da parte do lado que vai da frente da Casa de Ópera para a rua de S. Francisco para que todos continuassem a fazer os esgotos na forma em que estava principiado na boca da dita rua"[83].

José Maria Neves recua mais no tempo, se referindo aos registros da primeira casa de espetáculos local. Segundo o autor, a notícia mais antiga de ópera em São João del Rei talvez seja a carta do empresário Souza Lisboa de 05 de março de 1775, em que o assunto dizia respeito à atuação de "operistas" na cidade[84]. Ainda segundo o musicólogo, certamente foram encenadas, em 1786, três óperas patrocinadas pelo Senado, executadas por dois coros locais – de vozes e instrumentos – sob a direção dos mestres José Francisco Roma e Francisco Martins da Silva[85].

Mas foi no século XIX que a vida teatral sanjoanense se destacou. Em 1828, a cidade contava com um "Teatrinho Particular"[86]. Em 1830, há noticias de representações em palcos improvisados[87]. Já em 1832, a Ordem Terceira de São Francisco de Assis alugou um de seus imóveis ao senhor José Venâncio de Assunção Costa para a fundação de um teatro que servisse não apenas de deleite ao público, mas ainda de instrução ao mesmo.[88]

A teatralidade parecia ser recorrente numa sociedade urbana mineradora como São João del Rei. As grandes festas das sociedades coloniais, constituídas por elementos artísticos sacros e profanos, evidenciam a presença mútua da música e do teatro, em toda faustosa austeridade de que estava impregnado o espírito barroco da vivência da sociedade

---

[83] Apud ROCHA Jr., Alberto Ferreira. Teatro Brasileiro de Revista: De Arthur Azevedo a São João del Rei. Tese de Doutorado, USP, 2002, p. 261/262.
[84] José Maria Neves, op. cit., p. 7.
[85] Idem, ibidem, p. 7.
[86] Idem, ibidem, p. 7.
[87] GUERRA, Antônio. Pequena História de Teatro, Circo, Música e variedades em São João del Rei – 1717 a 1962. JF: Esteva – Lar Católico, 1968, pp.24/25.
[88] CINTRA, Sebastião de Oliveira. Efemérides de São João Del Rei. Volume I, 2ª edição, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1982.

mineradora.[89] A espetacularização dos rituais católicos promovida pelas Irmandades e Ordens Terceiras era algo freqüente dentro dos templos, e nas procissões durante as festas das cidades mineiras.[90] Dentro desse modelo festivo colonial mineiro, a música e o teatro se faziam elementos de destaque. Essas manifestações artísticas, como podemos perceber, foram introduzidas no inicio da ocupação do território das Minas Gerais e aos poucos se aprimoraram com o impulsionar da vida urbana.[91] Sendo assim, com o crescimento dessa sociedade, a demanda por diversão e o gosto dessa população iam se constituindo em formas cada vez mais diferentes, e é neste sentido que a festa pública passa a incluir regularmente a presença do teatro em seu calendário.

O teatro passa a ser um importante ponto de encontro, sendo um dos mais importantes ambientes de sociabilidade para os mineiros do século XIX e um lugar fértil para a difusão de normas e padrões de civilização. Segundo Regina Horta Duarte, além de ser considerado como elemento influente na formação de valores morais civilizados – daí o encarecimento da necessidade de constituir uma tradição teatral comparável à das nações civilizadas – constituía um ponto de encontro entre as pessoas, oferecendo um campo de exercício das regras de comportamento em sociedade.[92] No entanto, esse discurso – o controle educativo dos freqüentadores das casas de espetáculos – freqüente nas críticas de jornais durante todo o século XIX foi, segundo Duarte, alcançado com menor sucesso do que o desejado. "O sonho – antes, pesadelo – de uma platéia passiva, educada e atenta aos discursos da critica, para capacitar-se a emitir opiniões, não se concretizava, apesar de todos os esforços." [93]

O teatro também foi local de intensa movimentação política em importantes momentos.[94] Era hábito, por toda a província mineira, se organizar espetáculos a fim de comemorar as datas festivas da família real, aniversários da Independência ou da

---

[89] Maria da Conceição Rezende. op. cit., p. 157.

[90] As descrições dos festejos do "Triunfo Eucarístico", em Vila Rica, no ano de 1733 podem nos dar uma idéia dessa teatralidade barroca. Segundo relatos de Simão Ferreira Machado, publicados em Lisboa em 1734, a procissão organizada para a inauguração da Nova Igreja do Pilar se revestiu de grande opulência não só material, como artística. Algumas descrições também falam de um tablado que foi colocado junto à Matriz do Pilar, onde se representaram três comédias nas noites de 1, 2 e 3 de junho do referido ano; são elas: "El Secreto a Vozes", "El Príncipe Prodigioso" e "El Amo Criado". Para saber mais, ver Maria da Conceição Rezende. op. cit., pp. 157-162.

[91] Várias outras representações cênicas tinham grande popularidade entre os mineiros como as cavalhadas e os circos de cavalinhos; ver Maria da Conceição Rezende. op. cit., pp.159/160. O circo, outra forma de divertimento e representação cênica, sua popularidade e sua relação com a sociedade mineira do oitocentos, e até mesmo como seus artistas eram vistos pela população mineira também é tratado por Regina Horta Duarte em Noites Circenses Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX.

[92] DUARTE, Regina Horta. Noites Circenses Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 139.

[93] Idem, Ibidem, p. 145.

[94] Idem, Ibidem, p. 145.

Constituição.[95] "Nessas ocasiões, o teatro recebia a visita de importantes autoridades, procedendo-se a aclamações, execução de hinos e outros tipos de reverências aos símbolos nacionais, em espetáculos solenes e formais." [96]

Ainda assim, o teatro não era palco somente dessas previsíveis aclamações. O Teatro de Sabará, em 1831, pode ser um bom exemplo. Este espaço vinha sendo usado para inflamadas reuniões liberais; e logo, chegou à cidade D. Pedro I na tentativa de angariar o apoio político naquela localidade. O que se assistiu foi a uma fria recepção e uma constrangedora noite de espetáculo apesar da "festa armada" no teatro:

> "A hora das aclamações trouxe o que não estava previsto pelos organizadores da recepção. Na aclamação de D. Pedro I, com o costumeiro 'viva D. Pedro I', um silêncio estarrecedor foi seguido de um grito desafiador: 'enquanto for constitucional'. O Imperador assistiu ao espetáculo e no dia seguinte voltou à corte, antes da data prevista."[97]

O teatro se transformou, por toda Minas, numa arena de calorosa vivência política. Avançando século XIX adentro, oradores discursavam sobre os movimentos republicano e abolicionista e os erros da monarquia.[98] Em São João del Rei, situação semelhante pode ser observada na crítica feita pelo jornal "A Pátria Mineira", após a representação de um drama republicano "A Tomada da Bastilha", em 30 de novembro de 1893.[99] Segundo o periódico, a platéia teria ido ao delírio quando em certo momento os espectadores gritavam "abaixo à Bastilha" – tornando inaudíveis, por vezes, as falas dos atores – e ouviam emocionados a Marselhesa (ver Anexo 1, figura 7).

Enfim, o teatro proporcionou muitas outras formas sociabilidade dentro do seu espaço. Moças e rapazes também aproveitavam a ocasião para o flerte, pessoas se vestiam especialmente para a ocasião, famílias inteiras se dirigiam para os longos espetáculos munidas de seus próprios suprimentos para os lanches no intervalo, como mamadeiras para as crianças. Quitandeiras movimentavam a frente dos teatros com seus quitutes.[100] Homenagens, discursos e leituras de poesias também precediam aos espetáculos. Percebe-se, portanto, que a arte cênica trouxe aos sujeitos do século XIX oportunidades para se estabelecer vínculos e experiências sociais diversas.

---

[95] Idem, Ibidem, p. 146.
[96] Idem, Ibidem, p. 146.
[97] Idem, Ibidem, p. 147.
[98] A historiadora Regina Horta Duarte cita a presença dessa prática pelos teatros de Ouro Preto, Diamantina, Sabará e Juiz de Fora. Idem, Ibidem, p. 147.
[99] A Pátria Mineira, 30 de novembro de 1893, p. 2.
[100] Regina Horta Duarte, op. cit., p. 148.

A historiadora Regina Horta Duarte considera, em termos teatrais, de grande importância as cidades de São João del Rei e Ouro Preto para a província de Minas Gerais, assim como o Rio de Janeiro era importante, em termos teatrais, para as outras províncias. [101] De acordo com Duarte, a crítica mineira se baseava nos padrões da Corte, observando, por exemplo, hábitos, práticas, parâmetros de qualidade das peças. Os jornais mineiros, por sua vez, copiavam literalmente comentários teatrais publicados pela imprensa carioca. Assim, a vida teatral do Rio de Janeiro era algo mágico a ser copiado não só pelos mineiros, mas também pelo resto do país. Local de irradiação de costumes, a Corte apresentava-se como mais próxima do "mundo civilizado", a Europa. As duas cidades mineiras possuíam uma vida artística intensa, recebiam companhias teatrais cariocas em excursão, e também, claro, procuravam adotar os padrões, hábitos e práticas tidos como civilizados. Era assim, portanto, que São João del Rei e Ouro Preto se faziam artisticamente importantes para toda a província de Minas Gerais.

Enfim, para termos uma idéia acerca da importância desta arte para São João e seus moradores, foram construídos, segundo Antônio Guerra[102], seis teatros diferentes no século XIX, e outros quartorze no século XX, sendo que nem todos funcionaram simultaneamente, muitos foram demolidos ou desativados. Em 1889, por exemplo, o antigo Teatro Sanjoanense não resistiu às obras da sua reforma e veio a desabar deixando a população local carente por quatro anos de um edifício adequado às representações cênicas.[103]

Além deste grande número de edifícios destinados a representação teatral, a cidade contou com elevados número de autores e atores amadores locais. Estes, por sua vez, se organizavam em clubes teatrais amadores. Vejamos alguns nomes desses grupos: Sociedade Dramática Juvenil, Clube Dramático Oeste de Minas, Clube União Popular, Clube Artur Azevedo dentre outros. Segundo Alberto Ferreira da Rocha Jr., estes grupos chegaram a criar uma concorrência entre si e com as companhias dramáticas que vinham à cidade em excursão[104].

O aprendizado dos amadores sanjoanenses era outra característica peculiar, isto é, se aprendia através da prática onde atores, ensaiadores, cenógrafos e demais artistas e técnicos do espetáculo aprendiam seu oficio através do exercício teatral sobre o tablado.[105]

---

[101] Regina Horta Duarte, op. cit., p. 140.
[102] Apud Alberto Ferreira da Rocha Jr, op. cit., p. 262.
[103] Antônio Guerra, op. cit., pp. 70/71.
[104] Alberto Ferreira da Rocha Jr., op. cit., p. 264.
[105] Idem, ibidem, p. 269.

Outra importante característica do teatro sanjoanense é a sua forte ligação com música. De acordo com o que apresentamos acima, São João é uma cidade com significativo passado musical e, desta forma, os gêneros de teatro musicado se fizeram recorrentes tanto entre os autores locais quanto entre as companhias em excursão e foram muito apreciados pela população. Assim, foram apresentadas na cidade várias operetas, comédias musicadas, burletas, vaudevilles e revistas de costumes locais. Vale destacar que a Orquestra Ribeiro Bastos foi aquela que mais se apresentou nos eventos profanos locais, principalmente durante as peças teatrais.[106]

Ainda pensando esta ligação da música com o teatro, Alberto Ferreira da Rocha Jr., cita o Sr. Teófilo da Silveira que, escrevendo a um jornal local em 1916, teceu comentários à respeito do desenvolvimento dos ensaios da opereta "Mulher Soldado". Seu texto pode nos revelar um pouco a respeito da estreita relação entre o teatro e a música em São João del Rei:

> "O alvorecer desse novo dia [o do ressurgimento do teatro em São João del Rei] foi tão brilhante e tão rápido, e *tão intima a ligação entre o Teatro e a Música*, que o conjunto de vontades que espontaneamente concorrem para esse mesmo fim trouxe o surto definitivo da nova fase, o que permitiu, num lapso de tempo muito curto, as representações sucessivas, assinalando outros tantos triunfos, da TERRA IDEAL [revista local], do O PERIQUITO [opereta local], do GRAMOFONE [revista local] e da DISCOS E FITAS [revista local], permitindo crer-se que não menor sucesso será a representação da MULHER SOLDADO [opereta]. Deixando de parte, agora, estas considerações, seja-me permitido externar a impressão livre que tive da "Mulher Soldado", de que assisti a dois ensaios, devido a fidalga gentileza do Sr. José Pimentel, o digno Presidente do Clube, gentileza essa que não é diferente [da] dos seus companheiros de associação. *A compreensão bem nítida da dependência mútua em que se encontram a orquestra e o palco e a solidariedade que daí recorre fazendo convergir pra o mesmo fim os esforços de todos...*"[107](Grifos nossos)

Os responsáveis pela direção musical desta opereta foram a Sra. D. Balbininha Santiago, então professora de música, que assumiu a direção musical do palco e o maestro João Pequeno (Ver Anexo 1, figura 6) que ficou à frente da orquestra.

A opereta mencionada acima foi representada por um dos mais importantes grupos amadores locais, o "Clube Teatral Artur Azevedo". Fundado em 1905[108], recebendo inicialmente o nome de "Grupo Dramático Infantil 15 de Novembro" (ver Anexo 1, figura 7),

---

[106] José Maria Neves, op. cit., pp.14/15.

[107] Apud Alberto Ferreira da Rocha Jr., op. cit., p. 271.

[108] Segundo Antônio Guerra, o Clube Artur Azevedo foi fundado em 28/08/1905 "sendo constituído de elementos infantis, com denominação de: 'Grupo Dramático 15 de novembro', com sede no andar térreo do sobrado nº 44 da Rua S. Antônio, então residência de D. Mariquinhas Guerra. Foram seus fundadores: Antônio Guerra, Marcondes Neves, Alberto Nogueira e Altamiro Neves, os quais sempre lutaram pelo desenvolvimento do teatro em S. João del-Rei." Ver Antônio Guerra, op. cit., pp 101/102.

foi em 1915[109] que recebeu o nome do dramaturgo maranhense[110]. Sua importância na história da cidade é notória sendo que manteve suas atividades por um grande período de tempo, além de ter construído sua sede própria: um teatro de dimensões significativas (1.000 lugares), e também por ter possuído uma extensa biblioteca particular, com aproximadamente 8.000 volumes.[111]

A composição social dos integrantes deste grupo teatral é também um dado que não podemos deixar de mencionar e que certamente pode nos ajudar em nossas reflexões. Alberto Ferreira da Rocha Jr. listou os principais componentes do clube e percebeu que ele era presidido por pessoas que representavam o poder local. Deste modo, como apresentamos a acima, além da música, o teatro também esteve ligado muitas vezes à elite, tanto no que diz respeito à sua produção quanto ao seu consumo.

Com efeito, pela lista reproduzida por Rocha Jr., nota-se que a intelectualidade sanjoanense tomava parte ativa no desenvolvimento das atividades do "Clube Artur Azevedo". "Vários doutores, dentre eles alguns médicos e outros advogados, presidiam o 'Artur Azevedo'. Muitos militares (tenente, coronel, major, capitão) também exerceram esse cargo. Por fim, até mesmo um padre é mencionado como presidente do Clube" [112]. O "*digno presidente do clube*", "*Sr. José Pimentel*", por exemplo, que fora citado acima pelo Sr. Teófilo da Silveira, era capitão e foi presidente do Artur Azevedo entre 1915 e 1916.

Outro dado interessante é a lista de nomes citada por Antônio Guerra[113], que indicava as pessoas e a quantia que cada um destinou como empréstimo para a construção do novo teatro municipal em 1891. A obra ficou pronta em 1893. Entre os nomes destacam-se aquelas famílias, pertencentes à elite mercantil sanjoanense, que citamos anteriormente como também patrocinadoras da música local. Ressaltamos, portanto, mais uma vez os Mourão e os Almeida Magalhães. O Comendador A. de Almeida Magalhães e o Coronel Custódio de Almeida Magalhães fizeram o empréstimo de 2.500$000 e 1000$000 respectivamente cada um. Nota-se o valor do crédito cedido pelo Comendador Almeida Magalhães, responsável pela terceira maior quantia oferecida. Já o Doutor Francisco Mourão, o Doutor Aureliano

---

[109] Antônio Guerra, op. cit., p. 133.

[110] Já na figura 8 do Anexo 1, é interessante percebemos que as crianças fundadoras deste clube teatral cresceram junto com o grupo com o passar dos anos. Em 16 de janeiro de 1911, "O Malho" do Rio de Janeiro, publicara a referente foto do anexo, seguida da respectiva nota: "'A ARTE DRAMÁTICA A UM DE FUNDO', Marcondes Neves, Alberto Nogueira e Antônio Guerra, respectivamente tesoureiro, secretário e diretor do 'Grupo Dramático 15 de Novembro' que há anos proporciona belíssimos espetáculos à elite são-joanense, no Teatro municipal de S. João del-Rei – Estado de Minas. Bravíssimo, rapazes! O teatro é um termômetro da civilização." Ver Antônio Guerra, op. cit., p. 123.

[111] ROCHA Jr., op. cit., p. 272.

[112] Idem, ibidem, p. 268.

[113] Antônio Guerra, op. cit., pp.74/75.

Mourão e João da Silva Mourão doaram todos 1000$000. Contrastando com esses números, Sebastião Sette, em nome da Câmara Municipal, cedeu o valor de 500$000.

Vale lembrar também que figuravam entre os subscritores do empréstimo para a construção do teatro municipal os maestros Ribeiro Bastos e Modesto de Paiva com acanhados 100$000.

Em suma, fica nítido o grande movimento em torno das artes em São João del Rei. Percebemos uma grande circulação artística, um intercâmbio cultural envolvendo músicos e companhias dramáticas de várias cidades mineiras, do Rio de Janeiro e de São João. Outra importante movimentação que percebemos foi a relação econômica das elites locais com as ditas artes oficiais, o teatro e a música sacra erudita e profana. Talvez se preocupando com sua própria diversão, as famílias locais mais abastadas fundaram clubes que garantiram o movimento musical provendo bailes e concertos; e, até mesmo, indo mais além, estes sujeitos colocaram seu próprio dinheiro – quantia bem maior que aquela cedida pelo poder público local – na construção de um espaço que poderia oferecer-lhes divertimento, garantir uma sólida rede de sociabilidades e quem sabem divulgar normas e padrões de civilidade ao restante da população.

Ao final do século XIX, todo o movimento artístico divulgado pelos periódicos sanjoanenses – que perpetuou como a tradição local – e aceito pela "*gente remediada ou de haveres*" eram os bailes, soirrés e concertos bem localizados no centro da cidade, frequentados por "*damas e cavalheiros*" e onde a "*música soa ruidosa e alegre*". No entanto, veremos a seguir que a música, em São João del Rei, também era feita nas periferias pelas "*classes menos favorecidas da fortuna*" em batuques freqüentados tanto por prostitutas, como por figuras ligadas às estruturas do poder. Já no inicio do século XX, estes gêneros musicais marginalizados se fizeram presentes num espaço central destinado a propagar normas e padrões de civilização, o teatro. De fato, parece que o teatro conseguiu estabelecer vínculos e experiências sociais diversas, levando à cena, ao mesmo tempo, uma música praticada nas periferias locais, por uma "*rapaziada desenfreada*" – os cateretês – e aquela apreciada numa "*partida familiar*" – valsas, polcas e overtunes.

Capítulo II

"Folguedos do Povo" e "Partida Familiar"

2.1 – A música popular em São João del Rei

Ao nos depararmos com a literatura sobre a história da música em São João del Rei, sentimos falta de referência a gêneros musicais ditos "populares", principalmente entre o final do século XIX e início do XX. Estamos considerando por *música popular* gêneros como o maxixe, o cateretê, o lundu, o tango brasileiro, entre outros, que existiam conjuntamente com a produção de uma música erudita, ou oficial, onde aqueles geralmente eram associados ao chamado povo – identificado como a gente das camadas mais baixas da população. Em toda a bibliografia consultada por nós sobre o tema da música em São João del Rei, vemos referências somente à música erudita e sacra européia, ou àquela produzida na própria cidade, pelos compositores locais segundo encomenda de irmandades.

As manifestações culturais afro-brasileiras como os lundus[114] e os batuques[115], por exemplo, também devem ser entendidas nesse contexto de gestação de uma música popular no século XIX, que influenciará muitas das formas musicais urbanas conhecidas hoje no Brasil. Também é de suma importância, neste contexto, a presença dos responsáveis por produzir, executar e "consumir" estes gêneros, isto é, os "músicos de cor", tão marcante não somente na cidade de São João, como em toda a Minas, desde o período colonial, assim como nas ruas de outras cidades brasileiras, como o Rio de Janeiro, e porque não nos coros das igrejas mineiras. Pensando nas ruas das cidades mineiras, ainda na colônia, é significativa a presença do músico negro, assim como sua contribuição à música popular urbana.

---

[114] De acordo com José Ramos Tinhorão, o lundu era uma forma de canção e dança, derivado de rodas de batuques dos negros africanos, tendo notícias suas desde o século XVIII. Tinhorão coloca que, ao acontecer fora dos terreiros dos batuques, acompanhado pela viola ou violão a influência percussiva apareceria em seu "ritmo cadenciado e onomatopéico, ao final dos quais acrescentava-se o estribilho, que traduzia a parte cantada em coro, com acompanhamento de palmas". Mais ainda, o lundu acabou interessando a compositores de modinhas de cunho erudito e aos músicos de teatro que perceberam aí uma boa união entre um texto cômico e a malícia da dança e que poderia atrair o público. Assim, a partir da segunda metade do século XIX, com a aproximação da polca européia, ele passou a ser tocado nos salões aristocráticos do Império. TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular brasileira. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 39-51.

[115] A historiadora Martha Abreu destaca que "árdua tarefa é especificar as diferenças entre os lundus e os batuques (...) A presença negra e/ou escrava, o movimento dos corpos, principalmente das ancas, o estalar de dedos, a percussão e o violão eram elementos que se interpenetravam, complicando o estabelecimento de nítida separação entre o batuque e o lundu". ABREU, Martha. O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. São Paulo: Editora Nova Fronteira Fapesp, 1999, p. 83.

Constatando tal afirmação, temos o testemunho do relatório enviado ao rei de Portugal, em 1780, pelo desembargador José João Teixeira Coelho: "aqueles mulatos que se não fazem absolutamente ociosos, se empregam no ofício de músicos, os quais são tantos na Capitania de Minas, que certamente excedem o número dos que há no reino".[116] Maria da Conceição Rezende ressalta que o lundu já está presente na história da música dos africanos desde a Colônia[117].

Desta forma, procuramos pistas da presença de gêneros musicais ditos populares nos jornais da cidade e seus praticantes: músicos, platéia, festeiros, "batuqueiros", enfim. Para o final do século XIX, o que podemos constatar foi o trânsito de sujeitos com posições sociais relevantes perante a sociedade local e pessoas comuns num circuito onde a música popular se fazia presente. Quanto aos músicos, sua presença em universos culturais e sociais distintos é notória como poderemos observar no decorrer do capítulo.

Com efeito, os periódicos da época[118] noticiavam com certa regularidade a música erudita e sacra, restando pouco espaço para a canção popular do período. Alguns gêneros da música popular foram revelados em momentos singulares, isto é, quando incomodavam aqueles grupos sociais mais privilegiados, no caso, detentores dos meios de comunicação em questão – os jornais –, ou quando lhes era algo totalmente estranho à sua realidade, revelando seus juízos de valor e, mais ainda, denunciando o relaxamento dos costumes.

A primeira referência que encontramos, nas fontes, foi a uma festa bastante "popular" no século XIX, isto é, muito "concorrida", e que guarda algumas características semelhantes com sua equivalente carioca: a Festa do Divino Espírito Santo. No folguedo do Divino sanjoanense, constatamos, assim como a historiadora Martha Abreu[119] percebeu para o Rio de Janeiro, o trânsito de famílias, de autoridades e de pessoas comuns freqüentando os mesmos espaços, como as barracas, por exemplo, e apreciando ou não manifestações musicais e danças do "povo".

Em São João del Rei, podemos encontrar até os dias atuais a festa do Divino Espírito Santo – resguardando as diferenças que a festividade apresenta em épocas distintas –, na Igreja de Bom Jesus do Matosinhos, localizada na época no Arraial de mesmo nome (ver

---

[116] Apud REZENDE, Maria da Conceição. A Música na História de Minas Colonial. Belo Horizonte: Itatiaia; 1989, p.566.

[117] REZENDE, Maria da Conceição. A Música na História de Minas Colonial. Belo Horizonte: Itatiaia; 1989, p.566.

[118] O Arauto de Minas – de 1877 a 1885/89; A Gazeta Mineira – de 1884-85/1890 a 1894; Jornal de São João del Rei – de 1885 a 1886/1899; A Pátria Mineira – de 1889 a 1894; O Resistente – de 1895 a 1900; Gazeta de Notícias – 1889; Liberdade – de 1896 a 1900; O Combate – de 1900; A opinião – maio de 1908; O repórter – agosto de 1908 a maio de 1914.

[119] Martha Abreu, op. cit.

Anexo 1, figura 15). Kleber do Sacramento Adão[120] estudou este folguedo, tentando compreender tanto o processo pelo qual a festa se enraizou e tornou-se um tradicional e popular festejo na cidade, assim como suas configurações e interdependências, investigando os níveis de permanência e enquadramento da festa dentro de determinados discursos civilizadores e tradicionais da cidade. O autor também tenta entender como se deu o processo de suspensão desses festejos em 1924, ocorrido como conseqüência de uma nova ordem político religiosa, estabelecida na sociedade brasileira, a partir da segunda metade do século XIX, em especial a política de romanização do catolicismo popular.

Para nós, este folguedo de grande tradição popular em São João del Rei se mostrou bastante revelador no que diz respeito à presença de certos gêneros musicais, a circularidade cultural e social em seus espaços de convivência – a praça – e o pretenso discurso que almejava hierarquizar, civilizar e ordenar a festa e seus freqüentadores – discurso este que se estendia a todas as manifestações de massa, neste caso, festivas, presentes nas periferias da cidade. Primeiramente, vejamos como eram estruturados os dias festivos. Notamos que durante todos os anos, a festa é sempre anunciada antecipadamente pelos jornais da cidade e de uma forma padrão:

> "Domingo
> Divino Espírito Santo
> Às 8 horas missa rezada. Às 11 horas missa solene e distribuição de registros, medalhas e pãezinhos. Prega ao Evangelho o Rvm. Vigário Cônego Nunan. Às 5 horas da tarde eleição dos novos Mesários. Às 6 ½ horas *Te Deum,* pregando o Rvm. Padre João Pimentel. Esplendida iluminação, e ornamentação caprichada em torno da Igreja pelo hábil armador e farmacêutico Desiderio Rodarte.
> *Tocará no coreto escolhidas peças e algumas novas a insigne banda do exímio maestro Ribeiro Bastos,* e queimar-se-á um grande e magnífico fogo de artifício executado pelo excelente artista Henrique".[121] (Grifos nossos)

Eram três dias de festas comemorando-se o Espírito Santo, Senhor Bom Jesus de Matosinhos e Nossa Senhora da Conceição da Lapa. Em alguns anos eram até cinco dias, com apenas missa e distribuição de pães e carne aos pobres na véspera do dia reservado ao Espírito Santo e a comemoração de Santana após a de Nossa Senhora da Conceição da Lapa[122].

Percebemos algumas semelhanças com a festa do Divino Espírito Santo carioca: distribuição de "esmolas" aos pobres, ornamentação em torno da igreja, montagem de coreto e barracas, grande afluência de populares, banda de música e queima de fogos ao final da noite. O jogo, outra preocupação das autoridades cariocas com a festa, também estava presente na

[120] ADÃO, Kleber do Sacramento. Diversões e devoções em São João del Rei: um estudo sobre as festas do Bom Jesus do Matosinhos, 1884-1924. Tese de doutorado, UNICAMP, 2001.
[121] A Gazeta Mineira, 12 de maio de 1894, p. 2.
[122] A Gazeta Mineira 12 de maio de 1894, p. 2.

festa de São João del Rei: "*com muita satisfação e outros tantos elogios, noticiamos que pela primeira vez, desde longos anos, a roleta deixou de funcionar como parte integrante das festas de Matosinhos*".[123] A preocupação com a manutenção da ordem pública também era comum: "*Apesar do grande ajuntamento, a ordem pública permaneceu inalterável*".[124] Porém, como veremos adiante, nem sempre esta disposição pública ocorreu pacífica e sem confusões.

Interessantes e reveladores são os comentários feitos por Severiano de Rezende sobre a festa de Matosinhos. Cabe informar que Severiano de Rezende (Ver Anexo 1, figura 11) foi redator e dono do jornal O Arauto de Minas, um periódico a serviço do Partido Conservador da cidade, e, mais ainda, foi escritor de peças teatrais (religiosas algumas) e deputado na Assembléia Provincial. Em 19 de maio de 1877, ele escreve sobre a Festa do Divino na coluna *Variedades*:

> "... Mais adiante a multidão de pândegos invade os botequins e pitorescas barraquinhas, formadas de pontiagudas folhas de verde pita, e na gastronômica apreciação de bela posta de Combo, ou tostada costela de leitão, regadas a roxo licor, ou da branquinha brasileira, concorre a seu modo para os festejos..."[125]

Mais a frente, que nos é mais pertinente ainda, está seu relato sobre o que acontecia após o encerramento dos festejos religiosos:

> "... É noite.
>
> O pitoresco largo iluminado caprichosa e fantasticamente se enche da multidão, que, ao som de escolhidas peças musicais executadas no coreto assiste ao fogo de artifício queimado em honra do Divino Espírito Santo.
>
> Terminado o fogo, lá se promove uma *partida familiar*, em que as mimosas cinturinhas das belas em radidos volteios de uma valsa ou polca, deixam ver quanto são elegantes os corpinhos, que sobre elas assentam.
>
> Além, naquela casinha se reúne uma *súcia folgasan, que ao som de viola, requebrada e cadente sapateado*, mostra que nunca são esquecidas *as danças nacionais nos folguedos do povo.* E assim passa-se o restante da noite até que o sol nascente, espancado as trevas, chama a todos à realidade da vida, e cada qual a seus afazeres..."[126] (Grifos nossos)

Pensando estes trechos do artigo de Severiano de Rezende, podemos notar o distanciamento dos membros das principais famílias da cidade e uma ponta de preconceito quanto aos folguedos dos mais pobres. A ênfase dada à música em festividades como esta, com grandes ajuntamentos de pessoas, encontra-se naquela executada pela banda no coreto, geralmente a Banda do maestro Ribeiro Bastos ou da Lira Sanjoanense. Neste caso específico,

---

[123] A Pátria Mineira, 9 de junho de 1892, p. 2.
[124] A Pátria Mineira, 9 de junho de 1892, p. 2.
[125] O Arauto de Minas, 19 de maio de 1877, p. 3.
[126] O Arauto de Minas, 19 de maio de 1877, p. 3.

percebe-se nitidamente a separação entre o ambiente freqüentado pelas famílias, o espaço em que a Banda toca polcas e valsas, taxado de "partida familiar", e aquele chamado de "folguedos do povo", onde era tocada uma música na viola enquanto sapateava-se. A pitada de preconceito quanto ao folguedo popular está na expressão usada pelo redator, "súcia folgasan". Ora, súcia refere-se a ajuntamento de mal feitores ou agrupamento de pessoas de má índole, logo, há por trás dessas palavras uma visão deturpada dos gêneros populares da música e da dança e que não se enquadram num determinado gosto estético.

Vemos aí também uma nítida menção, também carregada de preconceitos, de como a "*multidão de pândegos*" concorria a seu modo para as festividades, "*invadindo*" as "*pitorescas barraquinhas*" e "*botequins*" e tomando uma "*branquinha brasileira*". Os botequins eram presença corrente na festa e até anunciados pelo jornal: "*Jeronymo Pereira Leite de Carvalho Bastos previne aos seus amigos que durante os dias da festa em Matosinhos tem botequim e Hotel, para que espera os seus amigos*".[127] Voltando à crônica de 1877, ao que indica o depoimento do redator, os populares continuavam nos festejos madrugada adentro, muito provavelmente nos botequins e barracas, assim como na festa carioca, no entanto, animados pelo som da viola e do sapateado. A música que embalava o folguedo popular em São João del Rei, pela descrição, levanta-nos a suspeita de ser um *cateretê*[128], uma dança de origem indígena, mas que recebeu influências negras em Minas, marcada por irreverentes movimentos, ritmos e sapateados ao som da viola. Porém, é muito vaga sua descrição sobre quem eram os populares e seus folguedos. Não sabemos se eram somente pessoas pobres, escravos/forros, ou ainda músicos pertencentes às orquestras locais.

Porém, temos mais indícios para pensar sobre quem eram esses populares. No dia 16 de junho de 1884, o *Noticiário* do jornal A Gazeta Mineira informou sobre um conflito entre a *"enorme multidão de gentes de todas as classes e procedências"* [129], que resultou em graves ferimentos nos autores da confusão e pessoas que estavam por ali, e pediu, claro, reforço do policiamento para tal festa.

Segundo Kleber do Sacramento, adentrando o século XX, essa festa era representante de uma antiga sociabilidade festiva, uma remanescência da vida rural e urbana de uma São João del Rei de tempos antigos. Assim, este folguedo representava uma resistência ao novo, aos novos hábitos e práticas sociais marcados por uma maior individualização e pela valorização da vida privada como forma de educação e disciplinamento das condutas

[127] O Arauto de Minas, 29 de Maio de 1881, p. 3.
[128] CASCUDO, Luiz da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Ministério da Educação e da Cultura Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro. 1954, p. 163. Ver também Martha Abreu, op. cit., pp. 92/93.
[129] A Gazeta Mineira 16 de Junho de 1894, p. 2.

individuais e sociais. Nesse sentido, as festas de Matosinhos se tornavam uma transgressão, pois segundo as vozes dissonantes às festas, elas eram geridas pelo descontrole, pela jogatina patrocinada pela própria elite comercial, com o velado aval do poder público municipal, uma vez que todos ganhavam com o jogo. A violência nos entornos de Matosinhos, vez ou outra, aflorava por ocasião dos festejos, alimentada pela dimensão do espaço aberto do largo e pelo ambiente recheado de pessoas de diferentes estratos sociais e por uma sociedade que vê crescer o número de sujeitos tidos como "desclassificados" por setores daquela sociedade e a mendicância[130].

Dentro da festa, segundo Kleber do Sacramento a hierarquia parecia ser ocultada à medida em que nela se misturavam diferentes atores sociais e diversas atividades. Sem dúvidas, era uma festa popular no sentindo da grande quantidade de pessoas que se dirigiam para lá, romeiros de várias procedências, ou seja, "*uma multidão de gentes de todas as classes e lugares*" [131]. Para se ter uma idéia da importância da festa para a cidade, em alguns anos, a companhia responsável pela estrada de ferro colocou mais vagões e linhas com destino à festa[132]. Assim, o sagrado e o profano se confundiam num mesmo palco e cenário. Pobreza e riqueza se faziam presentes num clima de romaria, devoção e diversão. Entretanto, apesar de vermos nitidamente a presença de diferentes setores sociais, divergimos do professor Kleber quanto à "mistura" dessas classes. O Arauto de Minas nos mostra que pelo menos um setor social se preocupava em não se juntar ao restante dos romeiros, prestigiando a festividade com suas valsas e polcas tocadas pela Banda do maestro Ribeiro Bastos, no adro da igreja, enquanto a "súcia folgasan" se reunia ao som da viola e do sapateado nos botequins e barracas saboreando a "branquinha brasileira".

A festa não possuía sobre si o efetivo controle da igreja, das irmandades e muito menos da elite política e da autoridade policial. Estas, por sua vez, estão lá, participam das comemorações, ajudam na sua organização, mas não detém o controle sobre seu desenrolar e, ao que parece, elas também procuravam se distanciar daquela "multidão de pândegos" – pelo menos é o que nos parece pelos trechos transcritos, tirados do jornal de uma figura local com bastante prestígio social, que freqüentava a festa e via com desdém, pelo menos em seu discurso, os "folguedos do povo".

Logo, o bom ordenamento da festa, como mostravam os jornais, dependia do povo, de sua conduta, de seu bom ou mau comportamento naqueles dias. A imprensa, segundo Kleber

[130] Kleber do Sacramento Adão, op. cit., p. 195.
[131] A Gazeta Mineira 16 de Junho de 1894, p. 2.
[132] A Pátria Mineira 25 de Maio de 1894, p. 2.

do Sacramento, na maioria das vezes, elogiava o comportamento civilizado e pacifico do povo, querendo talvez com isso marcar posição, no sentido de fazer valer, no plano do discurso, uma visão de civilidade a festa e a seus atores, pelo que ela representava em termos comerciais e religiosos para aquele arraial e São João del Rei[133].

À medida que o tempo passava, com o aumento do jogo, segundo o discurso jornalístico da época, e da circulação de pessoas por Matosinhos em dias de festa, várias tentativas de controle iam sendo implantadas nas duas primeiras décadas do século XX, até a proibição do folguedo em 1924, pelo então arcebispo de Mariana D. Helvécio Gomes de Oliveira, alegando, dentre outros motivos, o excesso da jogatina e o caráter profano da festa. Segundo Kleber do Sacramento, a interferência nas festas de Matosinhos parece ter sido decorrente de fatores como a força do poder religioso local, sobretudo com a entrada dos franciscanos na cidade em 1904, criando colégios, apoiando e fundando obras de caridade auxiliando nas paróquias. O autor ainda considera a união da igreja com o poder político local nesse período:

> "Uma possível aliança se dá até a entrada na cena política são-joanense de Basílio de Magalhães, e a tensão daí recorrente, quando Basílio e seu grupo de apoio assumem efetivamente o poder político municipal. Ocorre assim, a oposição que passam a fazer os jornais locais Ação Social, organizado pela União Popular Católica, tendo a frente o [franciscano] frei Cândido [Vrooomans] e a Tribuna, mantida a partir de 1920, pelo político Basílio de Magalhães, tendo como porta voz dos embates na imprensa, o articulista Bento Ernesto." [134]

Para o autor, o discurso jornalístico teve papel importante nesse processo, visto que alguns jornais (a Ação Social) se encontravam atrelados aos princípios divulgados pela igreja romanizadora[135]. Para o clero romanizado, Matosinhos era um núcleo estratégico. O caráter popular de suas festas permitia que se investisse de forma eficaz na reformulação gradativa de seu conteúdo lúdico profano e de suas práticas prosaicas de devocionismo popular, representado por romeiros e pagadores de promessas:

---

[133] Kleber do Sacramento Adão, op. cit., p. 195.
[134] Idem, ibidem, p. 7.
[135] Segundo Martha Abreu, esta política da liderança religiosa foi adotada no Brasil, ao longo da segunda metade do século XIX, em diferentes locais e épocas. "A romanização pode ser entendida em termos gerais, como um movimento reformador da prática católica que buscava retomar as determinações do Concílio de Trento (1545-1563), sacralizando os locais de culto, moralizando o clero, reforçando a estrutura hierárquica da igreja e diminuindo o poder dos leigos organizados nas irmandades." Martha Abreu, op. cit. p. 109.

> "Nesse sentido, a Igreja Católica marcava posição e desfrutava da autonomia obtida com a separação Igreja-Estado. O projeto romanizador torna-se instrumento para a prática dessa autonomia, vindo a ser um importante exercício de mediação de forças entre a igreja antiga, do período colonial e a imperial brasileiro, ainda presente na sociedade brasileira, e o projeto ultramontano de cristandade. A esse esforço se entregaram em São João del Rei, os franciscanos, na figura de Frei Cândido." [136]

Somava-se ainda o discurso civilizador urbano, que a exemplo da Capital Federal, buscava disciplinar as práticas de sociabilidade pela cidade como veremos adiante. Para o autor:

> "os festejos de Matosinhos inspiram preocupação por representarem a alegria do povo. As elites locais vêem estas festas com um certo desconforto, pois eram um contraponto às festas tradicionais do núcleo urbano civilizado da cidade, em que os atores sociais ocupavam posições previamente demarcadas, conforme seu pertencimento a esta ou aquela irmandade"[137].

Deste modo, pensamos ser interessante situar o trabalho de Martha Abreu[138], O Império do Divino, dialogando, deste modo, com a festa sanjoanense. A historiadora estudou as manifestações presentes em uma das mais populares festas do Rio de Janeiro no século XIX, a festa do Divino Espírito Santo, constatando diálogos, trânsitos, e, porque não, seus embates culturais e sociais, entre eles, o processo de desarticulação da festa em meio à política de romanização da prática católica, na segunda metade do oitocentos. A autora, por sua vez, percebe para o caso carioca o trânsito tanto de autoridades da época, como de pessoas humildes nessas ocasiões, freqüentando barracas que geralmente apresentavam teatro, danças e músicas, como valsas e polcas, fornecendo indícios que podem comprovar a presença das elites nesse local. Também podiam ser vistas manifestações musicais negras, danças que tinham sua origem no lundu, no batuque e na chula, além de grupos musicais que, segundo a autora, seriam a gênese das primeiras orquestras de choro.

Durante a festa carioca do Espírito Santo, no Campo de Santana, Abreu percebe que, na parte profana da festa, ou seja, durante os festejos no Campo que duravam até bem tarde após as celebrações religiosas oficiais, podia-se encontrar nas barracas armadas para a ocasião festivas manifestações artísticas como a música e a dança. A autora se dedica a analisar uma barraca em especial, a barraca do Teles, melhor dizendo, as Três Cidras do Amor.

Na barraca, podiam-se encontrar as seguintes atrações: teatrinho de bonecos, comédias, peças teatrais, cantorias de duetos, mágicas e ginástica, sempre com o acompanhamento de duas orquestras, uma delas com violão, flauta e cavaquinho. Os jornais anunciavam a abertura das apresentações regadas ao ritmo da valsa e da polca, bem

---

[136] Kleber do Sacramento Adão, op. cit., p. 196.
[137] Idem, ibidem, p. 196.
[138] Martha Abreu, op. cit.

convencional, e com Teles apresentando seus números. Martha Abreu compara a descrição de alguns memorialistas e o que as fontes apresentam sobre Teles fazendo uma aproximação entre as danças apresentadas na barraca. Para a autora, os indícios levam a crer que tais danças seriam fados, chulas e umbigadas, esta última muito provavelmente o lundu. No entanto, é muito difícil se precisar como eram estas danças, pois suas origens remontam à mistura de diferentes ritmos e gestos de matriz afro e popular ainda no século XVIII. Em suma, o que se pode observar durante a festa do Espírito Santo e, especialmente na barraca de Teles, é que ela representa um mosaico de todas aquelas manifestações da cultura popular no Rio de Janeiro, pois certamente tudo aquilo que era lá apresentado era de domínio do público. Quanto a esse repertório comum das Três Cidras do Amor, Abreu coloca que:

> "Se o 'lundu' cantado e dançado na Barraca do Teles ao mesmo tempo espalhava, recriava e divulgava o que acontecia em temos de música e de cidade no ano inteiro, ele pode ser visto, emblematicamente, como uma forma de afirmação dos valores culturais da população pobre em geral, livres e libertos, onde os escravos não existiriam enquanto tais, confundindo-se em gêneros e gostos musicais populares".[139]

Nas Três Cidras do Amor, de acordo com o que citamos anteriormente, podia-se encontrar o gosto pelas valsas e polcas, no início do espetáculo, e os batuques no final, fazendo-nos crer que seu público era eclético, indo das "respeitáveis famílias" aos escravos. Isto é, presenciava-se lá a apropriação de todos os ritmos da cidade, a invenção de novos gêneros musicais – o choro talvez, pela orquestra de violão, flauta e cavaquinho – as atrevidas umbigadas, os requebros negros, as peças teatrais acabocladas. Muita dança, comida e jogos marcavam a presença e a vivência por diferentes setores sociais que permitiam que ela fosse, na cidade, um local de intercâmbio cultural, do batuque rasgado às valsas aristocráticas.

Até aqui, percebemos que a festa do Divino em São João del Rei parecia não diferir muito daquela celebrada no Rio de Janeiro. Em suma, pensando a música presente nessas comemorações, os entornos da Igreja de Bom Jesus do Matosinhos também sugeriam um mosaico das manifestações musicais sanjoanenses. No coreto, enquanto as "*mimosas cinturinhas das belas*" dançavam valsas e polcas, a "*súcia folgasan*" requebrava ao "*som da viola*" em "*danças nacionais*" nas "*pitorescas barraquinhas e botequins*" até o sol nascente. Seu público eclético tinha contato com diversos ritmos e gêneros musicais, quando não participando e apreciando, observando-os a certa distância, numa forma de demarcar o espaço apropriado aos "folguedos do povo" e à "partida familiar".

[139] Idem, ibidem, p.102.

Dentro do contexto dos folguedos públicos, outra festa popular brasileira em que a música aparece como personagem principal é o Carnaval. No entanto, no século XIX, a Folia de Momo consistia em padrões um pouco diferentes do que estamos habituados hoje em dia: desfiles, mascarados, música, etc. Em todo o país, era comum durante os três dias antecedentes da quaresma se brincar o Entrudo[140]. Patrícia Vargas Lopes de Araújo procura pensar os folguedos do carnaval em: "*Folganças Populares: Festejos de entrudo e carnaval em Minas Gerais no século XIX.*"[141]. Segundo a autora, o entrudo, festejo trazido pelos colonizadores portugueses, que ocorria nos três dias anteriores da Quarta-feira de cinzas, era bastante singular, para o qual se fazia sobretudo o uso de água, em abundância, jogada sobre as pessoas. Mas não apenas isto, utilizavam-se também, na brincadeira, "limões-de-cheiro", farinha, entre outras "substâncias". Podia ainda ser um momento para se pregar peças em pessoas conhecidas. Porém, à medida que o século XIX progride, as elites intelectuais e políticas brasileiras, desejosas de verem o país, como se dizia na época, avançar na civilização e se aproximar das nações européias, passam a implementar medidas civilizadoras. Dentre estas medidas, vê-se o controle dos costumes e práticas culturais consideradas pouco civilizadas, bárbaras, como as brincadeiras de se molhar os passantes. Nesse momento, outro modo de se divertir antes da quaresma vai se projetando e ganhando destaque: o Carnaval, de preferência o "pretenso e civilizado" carnaval europeu brincado em Veneza e Paris.

Ao nos deparamos com as notícias sobre a folia de Momo em São João del Rei, percebemos que ela foi muito reveladora e interessante para nossa pesquisa. Temos notícias da presença do carnaval na cidade desde 1879. Em "Efemérides de São João del Rei"[142], Sebastião de Oliveira Cintra faz referência ao carnaval do referido ano sendo organizado pela Sociedade Juvenil. Ao que tudo indica, a elite local procurava organizar os festejos carnavalescos, bem aos moldes de um pretenso e civilizado carnaval. Um grupo de pessoas, geralmente rapazes filhos da nata local, se dispunha a organizar o evento, formando sociedades carnavalescas, organizando o tema dos desfiles, dos carros alegóricos e os enfeites da rua. Em São João del Rei, geralmente se fechava a rua Direita, onde se concentravam os festejos, e só poderiam entrar nela aqueles mascarados que estivessem de posse do cartão da sociedade. Os desfiles sempre percorriam as ruas da cidade, a cavalo ou a pé, com vários "bandos de máscaras" e banda de música e, no último dia, fechava-se com um baile no Teatro

[140] FILHO, Melo Morais. Festas e tradições populares do Brasil. RJ, Edições de Ouro, 1967, p. 159.
[141] ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. Folganças populares: festejos de Entrudo e carnaval em Minas Gerais no século XIX. São Paulo, Annablume, FAPEMIG, 2008.
[142] CINTRA, Sebastião de Oliveira. Efemérides de São João del Rei. Volume I, 2ª edição, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1982, p. 99.

Municipal ou nos Salões da Philarmônica.[143] Cabe lembrar que os temas dos carros alegóricos dos desfiles sempre estavam em consonância com os temas em voga daquela sociedade: a mudança de capital, a imigração chinesa, a construção do sanatório da cidade, o "progresso de São João" [144]. Conseguimos encontrar referências[145] às seguintes sociedades carnavalescas no período de 1877 a 1900: Sociedade Juvenil, Sociedade Club dos Democratas, Club dos Folgasões e Grupo dos Papudos. Durante alguns anos é mencionado nos jornais que grupos de rapazes sem associarem-se a sociedades tentaram promover o carnaval na cidade.

Quanto ao repertório musical, devemos fazer um breve comentário. No tocante às bandas de música no carnaval, sabemos que, no Rio de Janeiro, eram bandas marciais, militares que tocavam durante os cortejos das sociedades carnavalescas, executando árias, polcas e aberturas de óperas.[146] Em São João del Rei, a banda que é citada nesses desfiles e que tocava no coreto armado, geralmente à rua Direita, é a corporação musical do maestro Ribeiro Bastos, contudo, não nos é informado o repertório que a mesma executava (ver Anexo 1, figura 8). Para sabermos que tipo de música era tocado pelas bandas durante o carnaval em São João del Rei, caberia então uma pesquisa mais profunda nos arquivos dessas corporações. Fica aqui, portanto, mais uma lacuna a ser preenchida na história da música local, isto é, uma pesquisa maior sobre o repertório tocado pelas agremiações musicais locais. Contudo, não encontramos na cidade referências aos "barulhentos Zé-Pereiras". Se estes grupos de músicos que congregavam foliões espontaneamente pelas ruas durante o entrudo existiam em São João del Rei, não sabemos, pois não há alusão nas fontes consultadas para o período, a imprensa.

Presença garantida na cidade foi o entrudo. Este foi apontado muitas vezes como o grande vilão ou salvador do Carnaval como a seguir: "*Como em vários lugares o carnaval em São João del Rei está morto e só o aparecimento do velho e rançoso entrudo pode fazê-lo um dia ressuscitar*"[147].

---

[143] Anunciando o Carnaval de 1882, a edição do jornal "Arauto de Minas" de 16 de fevereiro divulga que: "(...) *terça à noite, não vos esqueçais que os salões da Philarmônica nitidamente iluminados se abrirão de par em par para dar lugar aos respectivos bailes masqués*". Já em 20 de janeiro de 1894 a Gazeta Mineira, também promovendo os festejos carnavalescos, preveniu aos sanjoanenses que "*Terça-feira haverá, no theatro, um sumptuoso baile particular à phantasia dado pelo Grupo dos Papudos*".

[144] A Gazeta Mineira, 5 de fevereiro de 1894, p. 3.

[145] Sebastião de Oliveira Cintra menciona, como apontamos acima, o carnaval de 1879 sendo promovido pela Sociedade Juvenil. O jornal Arauto de Minas, em 25 de março de 1880, anuncia o Club dos Folgasões como responsável pelos festejos carnavalescos daquele ano; e, em 16 de fevereiro de 1882 o mesmo periódico informa ao público que a Sociedade Club dos Democráticos será a encarregada da organização da festa momesca. Em 24 de janeiro de 1894 a Gazeta Mineira publica que foi constituído o Club dos Papudos no intuito de festejar e organizar o carnaval.

[146] CUNHA, Maria Clementina Pereira. Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

[147] O Arauto de Minas, 2 de abril de 1880, p. 2

O mesmo jornal que fez o comentário acima fez outro a respeito do mesmo tema em 1883: "*Há 15 dias, nesta cidade, a população se diverte neste jogo inconveniente e que pode produzir efeitos desastrosos...*" [148]. Mais à frente, é feito o seguinte julgamento: "*...O Carnaval submergiu afogado na chuva de limões do entrudo, e não sabemos se poderá ressurgir algum dia com forças bastantes a debelar o formidável emulo*"[149].

Interessante pensar a diferença de qualificação do entrudo no mesmo jornal e em poucos anos de diferença. Talvez alguns pontos possam ser esclarecidos. Em 1880, o carnaval se fez um tanto peculiar como veremos adiante. Por motivos desconhecidos, o jornal publica que, naquele ano, a folia de momo seria comemorada pela Páscoa.[150] Ora, numa cidade de forte tradição católica, não seria espantoso que uma comemoração carnavalesca durante a Páscoa, fora de sua data habitual (uma verdadeira micareta em pleno século XIX, com o perdão do anacronismo), não atraísse a atenção da população. No entanto, os acontecimentos gerados pelo tão esperado "*velho e rançoso entrudo*", e que poderia fazer "*ressuscitar*" o carnaval local, podem explicar porque dois anos mais tarde este jogo foi taxado de "*inconveniente*" e passível de "*causar efeitos desastrosos*".

Ainda refletindo a respeito deste costume tão arraigado na sociedade brasileira oitocentista, a Gazeta Mineira de 28 de janeiro de 1884 noticia que:

> "Já há dias começou forte o entrudo em alguns pontos da cidade.
>
> Se este brinquedo *selvagem é cheio de perigos e inconvenientes*, quando tem lugar somente nos três dias reservados ao carnaval, o que diremos dele começado com um mês de antecedência?
>
> *Desejamos ver abolido este bárbaro costume*, mas, se é isto impossível de conseguir-se, ao menos sejam os limões atirados em represália, e nunca em quem não quer brincar.
>
> Só se pode jogar um limão de cheiro ou uma bacia d'água em quem primeiro atirar."[151] (Grifos nossos)

Nos parece que o entrudo começou dias antes do período do carnaval, demonstrando, de uma certa forma, sua popularidade. Para além de São João del Rei, podemos pensá-lo como um costume bastante enraizado não só na cidade como também em Minas Gerais e pelo Brasil. De acordo com Thompson, os costumes são geralmente criados pelas pessoas comuns e pertencem à prática e à tradição oral. Assim, fazem parte dos costumes "as crenças não

---

[148] O Arauto de Minas, 1 de fevereiro de 1883, p. 3.
[149] O Arauto de Minas, 1 de fevereiro de 1883, p. 3.
[150] De acordo com o jornal Arauto de Minas de 4 de março de 1880: "*Pela Páscoa vão se realizar com toda pompa os festejos carnavalescos achando-se encarregado deles o Sr. Ernesto Augusto de Mello.*" Na edição do dia 11 de março o aviso também é reforçado: "O *abaixo assinado encarregado de promover os festejos carnavalescos pela Páscoa previne as pessoas que se quiserem mascarar que encontraram os cartões na casa de sua residência...*"; ver Arauto de Minas, 11 de março de 1880, p. 3.
[151] A Gazeta Mineira, 28 de janeiro de 1884, p. 2.

escritas, as normas sociológicas e usos asseverados na prática, mas jamais registrados por qualquer regulamento"[152]. Patrícia Araújo pensa de maneira semelhante a respeito de tal festejo:

> "O costume pode ser pensado como um ato razoável que uma vez praticado, e sendo considerado bom e benéfico pelo povo, bem como agradável à natureza e à índole das pessoas, é inúmeras e repetidas vezes praticado. Sendo um costume, está tão amalgamado ao universo social e cultural de uma sociedade que não é fácil desarticulá-lo e fazê-lo desaparecer rapidamente. É um processo, um movimento construído de disputas de força, conflitos, apoio e condenações." [153]

Em 1887, o entrudo ainda é lembrado pelo Código de Posturas Municipais de São João del Rei, sendo reprimido pela referida lei: "*Art. 153. É proibido o jogo do entrudo, a exposição e venda pelas ruas de laranjas e limões de cheiro. Os infratores incorrerão na multa de 2$000 e aos vendedores na de 5$000*." [154]

Do nosso ponto de vista, o entrudo se mostrou bastante revelador. Graças às suas brincadeiras o carnaval de 1880 nos revelou uma rixa política nos jornais e, que por sua vez, nos mostrou um pouco mais da música popular em São João del Rei. Vamos passo a passo explicar o que aconteceu neste ano e que acabou por trazer ao nosso conhecimento os frenéticos batuqueiros sanjoanenses.

No referido ano de 1880, o encarregado dos festejos foi Ernesto Augusto de Mello, companheiro de Severiano de Rezende, então membro de uma companhia dramática local. Os anúncios começaram a ser feitos no dia 4 de março do corrente ano no jornal de Severiano de Rezende. Ao que parece, cria-se uma grande expectativa em torno da festa, pois durante todo mês vemos avisos sobre a folia de Momo. No dia 25, é publicado o programa do carnaval, ocupando um grande espaço no jornal[155]. Nesse programa são apregoados versos alusivos e elogiosos à festividade, assim como, o local dos desfiles, lembretes para que os foliões não se esquecessem dos cartões que davam direito a brincarem dentro do isolamento e até uma casa comercial que vendia fantasias e máscaras. As comemorações começaram no dia 30 de março e, na edição de O Arauto de Minas de 2 de abril de 1880, o seu redator publica na coluna *Noticiário*:

---

[152] THOMPSON, E. P. Costumes em Comum. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p, 88.
[153] Patrícia Vargas Lopes de Araújo. Op. cit., p. 95.
[154] Leis e Resoluções da Câmara Municipal de São João del Rei. Código de Posturas Municipais de 1887. Caixa 74, Série 57, XLRC 251.
[155] O Arauto de Minas, 25 de março de 1880, p. 4.

> "Desde o dia 30 achamo-nos em pleno carnaval, que tem constado de passeio a noite, à rua Direita, primorosamente adornada e iluminada, música e grande reunião de povo, sendo muito diminuto o numero de mascaras.
>
> Como em vários lugares o Carnaval em São João del Rei está morto e só o aparecimento do velho rançoso entrudo pode fazê-lo um dia ressuscitar".[156]

Mais à frente o senhor redator narrava os "lamentáveis" fatos ocorridos durante a festa, um verdadeiro *charivari*[157] medieval. Severiano de Rezende foi insultado por "máscaras" que estavam "*a fim de se exibirem no carnaval fazendo alusões injuriosas ao partido conservador e a nossa individualidade*"[158]. Mais ainda, esses tais "máscaras" atiraram barro contra a casa do "*digno Juiz Municipal*". Adiante, nosso personagem em questão, o senhor Severiano de Rezende, diz que o tal "*préstito alusivo*" foi agredido por um grupo de cidadãos que se puseram a defender tal figura ilustre e que, na fuga, os meliantes deixaram cair seus apetrechos, máscaras e foram notadas armas em poder dos mesmos.

Segundo narrou o redator, um cidadão deixou escapar que aqueles "máscaras" tinham autorização do delegado da cidade para andarem armados. Instala-se ai uma querela entre Severiano de Rezende e o então delegado de polícia de São João del Rei, Vicente de Paula Teixeira.

Sintomaticamente, anos mais tarde, o Código de Posturas procurou inibir ações semelhantes:

> "Art. 154. Em época de carnaval ou por ocasião de qualquer divertimento público, ninguém poderá se mascarar ou vestir-se à fantasia, sem que traga no chapéu ou no peito, de modo a ser visto, um cartão assinado pelo diretor das sociedades que tiverem obtido da câmara a licença precisa para se exibir." [159]

Devemos deixar claro que Severiano era membro do Partido Conservador da cidade, enquanto o mulato e delegado Vivente Teixeira, era membro do Partido Liberal. Esta contenda, porém, nos foi muito reveladora. Eis o que foi publicado no *Noticiário* do dia 27 de abril de 1880, no Arauto de Minas:

---

[156] O Arauto de Minas, 2 de abril de 1880, p. 2.

[157] Costume medieval que consistia na zombaria pública, dirigindo hostilidades, ou não, contra indivíduos que pudessem ter desrespeitado as regras da comunidade ou mantido comportamento inapropriado. Para saber mais, ver o artigo "Rough Music" In: Thompson, op. cit., p. 353.

[158] O Arauto de Minas, 2 de abril de 1880, p. 2.

[159] Leis e Resoluções da Câmara Municipal de São João del Rei. Código de Posturas Municipais de 1887. Caixa 74, Série 57, XLRC 251.

> "Batuque
> Na noite do dia 24 para 25 do corrente várias *Magdalenas* deram estrondoso *cateretê* na chácara que pertenceu a Capitão Fidelis.
> Naquela noite os pacíficos moradores do Pau d'Angá não puderam dormir deliciados pelo cantar das sereias e pelo estrondo do sapateado.
> Foi figura saliente neste *furrundú* o delegado de polícia Vicente de Paula Teixeira que puxou a fieira e deu umbigadas até 3 horas da madrugada..."[160]

Em 1877, Severiano de Rezende já havia feito menção a um "folguedo do povo" na festa de Matosinhos sem nomear os sujeitos participantes e feito uma breve referência ao tipo de música encontrado numa festa de pessoas pobres. Agora, porém, ele nos dá o nome de alguns "foliões", ou melhor, um sujeito, o local e nos conta qual a manifestação popular musical que era encontrada em tal lugar. O local em questão seria talvez um prostíbulo, pois a alcunha usada, "*Magdalenas*", pode remeter a figura bíblica de Madalena, a prostituta arrependida.

A primeira referência feita no título da notícia é a um batuque. No entanto, o redator descreve a festa das "*Magdalenas*" como um cateretê. Poderíamos pensar talvez numa "versão mineira" para os lundus e batuques, onde a singularidade residiria no sapateado, característico desses "batuques mineiros". Além disso, o delegado é citado dando umbigadas até as três horas da madrugada. As umbigadas[161] são peculiares tanto de danças como o lundu quanto do batuque, sendo, portanto, difícil precisar ao certo qual dança se faria presente na festa, ainda mais se pensarmos que um homem que fazia alusão à "*moralidade e aos bons costumes*" como Severiano de Rezende, não freqüentaria tais folguedos. Entretanto nem todas as pessoas que deviam respeito "*à família e a sociedade*" pensavam de tal forma, já que o então delegado era "*figura saliente neste furrundú*". Sua notícia viria de um informante, sendo que, para o redator do jornal, batuque poderia ter um significado e para aquele outro diferente. Umbigadas, requebros, batuques, ritmo ao som de violas, sapateados, enfim, um "inferno" até mesmo para "aqueles estudiosos da música"[162]. Assim, Martha Abreu[163] cita Câmara Cascudo, refletindo também sobre a dificuldade presente até mesmo entre os pesquisadores em se precisar todos esses ritmos, gêneros e movimentos, além de suas variantes regionais.

---

[160] O Arauto de Minas, 27 de abril de 1880, p. 2.

[161] Segundo Câmara Cascudo, umbigadas também podiam remeter ao ato sexual. Citando Alceu Maynar Araújo, Cascudo faz referência ao batuque como uma "*dança do ritual de procriação (...), na qual pai não dança com a filha, porque é falta de respeito dar umbigada*". Ainda mencionando Alceu Maynar, o folclorista nos informa que os movimentos da umbigada são uma representação do "*ato genésico*", por conseguinte, o batuque seria, por sua vez, "*uma dança do ritual de reprodução*". Luiz da Câmara Cascudo op. cit., pp. 627/628.

[162] Câmara Cascudo cita o relato de um viajante que passara por Minas Gerais em 1815, descrevendo o "batuque mineiro" da seguinte forma: "*Os dançadores formam uma roda, e ao compasso da guitarra (viola), move-se o dançador no centro, avança e bate com a barriga na barriga de outro da roda, de ordinário pessoa de outro sexo.*" Luiz da Câmara Cascudo, op. cit., p. 628.

[163] Martha Abreu, op. cit., p. 81.

Ao pensarmos sobre qual o significado de batuque para Severiano de Rezende, sua acepção pode vir mais uma vez carregada de preconceitos, algo licencioso, depravado ou sensual, ainda mais levando em conta quem estava promovendo o folguedo. Podemos constatar esta afirmação nas linhas seguintes da notícia:

> "... É um folião destes que quer falar em moralidade e impor-se a consideração de uma cidade, cujos os habitantes primam pelos bons costumes.
> E é um batuqueiro tão frenético que pretende ser Presidente da Câmara Municipal...
> Vicente Teixeira, esqueceu-se do respeito que deve á sua família e á sociedade, não podia deixar de lembrar-se que o homem de caráter de autoridade é obrigado a zelar a dignidade do cargo e não ridicularizá-lo nos requebros de uma dança imoral..."[164]

Estranhamente, Severiano de Rezende mostra tolerância a tais divertimentos em certas circunstâncias: "*... Que a rapaziada se entregue a tais divertimentos, vá, está no seu tempo, a desculpa a mocidade: Mas o Vicente que é chefe de família, delegado de polícia, inspetor de instrução publica e que vê sempre o argueiro no olho do próximo...!*" [165]

Ironicamente, devemos agradecer a essa querela que se instalou entre este destacado membro da sociedade sanjoanense, Severiano de Rezende, e o delegado Vicente de Paula Teixeira, pois, através dela, nos é revelado um testemunho dos divertimentos populares de São João del Rei. Em suma, temos uma série de elementos da cultura popular, como suas danças e músicas e uma autoridade pública que devia respeito e dignidade ao seu cargo e não se dar aos caprichos de uma "dança imoral", transitando por espaços culturais e sociais distintos daquele que seria seu "ambiente natural".

Tentando prevenir as "obscenidades", a "ofensa aos bons costumes" e os batuques, as autoridades sanjoanenses dizem ser "proibido sob pena de 5$000 de multa e de 24 horas de prisão:" "*Fazer batuques desenvoltos ou sambas, tocar tambor em pagodes ou acompanhando cantos em charola ou tocar instrumentos que perturbem o sossego público*."[166]

Talvez se recuarmos um pouco no tempo, o temor das autoridades quanto a estes tipos de manifestações possa ser pensado, no início do século XIX, se voltarmos às revoltas escravas na Bahia. Segundo João José Reis[167], os batuques ou as festas negras possuíam um caráter polissêmico e polimorfo por parte dos escravos, confundindo assim os responsáveis

---

[164] O Arauto de Minas, 27 de abril de 1880, p. 2.
[165] O Arauto de Minas, 27 de abril de 1880, p. 2.
[166] Leis e Resoluções da Câmara Municipal de São João del Rei. Código de Posturas Municipais de 1887. Caixa 74, Série 57, XLRC 251.
[167] REIS, João José. "Tambores e temores: A festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX", IN: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.) Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, Cecult, 2002.

pelo seu controle. Houve, segundo o autor, quem acreditasse que, por dramatizar a vida e fazer explodir energias físicas e emoções do espírito, esse batuques poderiam eventualmente evoluir para rebeliões negras, muito comuns ao longo da primeira metade do Oitocentos na Bahia escravocrata.[168] Deste modo, este tipo de folguedo provocava medo e recomendava atenção dos brancos, sendo identificado como domínio exclusivo de africanos, parte de uma população escrava e liberta mais rebelde da província baiana. Mais ainda, muitos consideravam estes festejos um obstáculo a europeização dos costumes, projeto este abraçado por setores da elite engajados em civilizar aquela província. Assim, as festas negras eram qualificadas por bárbaro costume, devendo ser combatidas até seu extermínio, ou pelo menos segregadas no intuito de evitar a contaminação de outros setores da sociedade, incluindo os brancos.[169]

Como podemos perceber o controle dos batuques, sambas e pagodes não se constituiu num esforço coerente e unânime por parte daqueles que dominavam as armas, as letras e as leis. Na Bahia estudada por João Reis alguns acreditavam ser este tipo de folia uma ante-sala da revolta social, outros as mantinham crendo que serviam para diminuir as tensões sociais. Uns reconheciam o direito dos negros, inclusive escravos, à festa, outros se impunham o dever de proibí-la, reformá-la ou discipliná-la. Não por acaso, temos em São João del Rei, um político que em seu discurso procura disciplinar o "*estrondoso cateretê*" das Magdalenas, aceitando que no máximo "*a rapaziada se entregue a tais divertimentos*". Já num contexto de final da escravidão, a reedição do código de posturas sanjonense, tenta proibir os "*desenvoltos batuques e sambas*", na intenção de coibir as "*obscenidades*" e as "*ofensas*" ao que aquela sociedade acreditava por "*bons costumes*". Ora, refletindo a respeito desta suposta falta de coerência entre aqueles encarregados de ordenar, disciplinar e até reprimir, as autoridades sanjoanenses também se incluíam nessa perspectiva, visto que o então delegado no ano 1880 era um "*frenético folião*", frequentador desses batuques.

As posturas de 1887 também nos trazem um elemento interessante a ser pensando, o tambor. Dialogando com João José Reis, seu artigo "*Tambores e temores: A festa negra na*

---

[168] Segundo João Reis, "o levante dos malês, em janeiro de 1835, aconteceu num final de semana do ciclo das festas do Bonfim, dia de folga dos escravos. Mas a data coincidiu com a festa mulçumana que encerrava o ramadã, dia de folguedo dos escravos. (...) Entretanto, revoltas ocorriam nos dias festivos não somente porque o controle dos escravos estivesse relaxado, mas porque os escravos estavam reunidos a celebrar valores próprios e rituais de identidade e solidariedade, tomados por aquele espírito de liberdade, de audácia, que a festa frequentemente promove. A subversão simbólica do mundo real ficava, assim, a um passo da rebelião escrava", João José Reis, op. cit., pp.116/117. Sobre essas rebeliões, ver também João José Reis, *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos Malês*, São Paulo: Brasiliense, 1986; idem, "Recôncavo rebelde: revoltas escravas nos engenhos baianos", *Afro-Ásia*, 15, 1992, pp.100-26.

[169] João José Reis, op. cit. p. 102.

Bahia na primeira metade do século XIX" discute como estes instrumentos percussivos tiveram um grande valor simbólico agregado a eles. O ressoar dos tambores ou a simples presença de tal instrumento causaria o temor em certa parcela da sociedade baiana de uma revolta ou de um simples ajuntamento podendo gerar até confusões. Daí a centralidade emblemática dos tambores no título de seu trabalho.[170] Sendo assim, as posturas sanjoanenses também qualificam o tambor como um instrumento perturbador da ordem pública. Contudo, João Reis adverte que não só os tambores reinaram absolutos como símbolos de uma desordem. "Além deles, encontramos nos documentos menção à zabumba, ao tambor e a corneta de barbeiro, a chocalhos, ao uso de palmas, assovios e vozes – 'vozerias' era o termo mais usado." [171] No artigo citado anteriormente das posturas sanjoanenses, o "*canto em charola*" e demais "*instrumentos que perturbem o sossego público*" também são restringidos pelas autoridades municipais. As vozerias, por sua vez, também não ficaram de fora das restrições locais.

Como podemos ver, a festa era é um fenômeno plural, congregando diversos significados, e naturalmente suas diversas manifestações também provocavam reações diferentes, dependendo de onde e quando aconteciam sobretudo o que nelas se fazia e quem delas participava – que tipo de pessoa estaria presente naquele lugar, prostitutas, uma autoridade pública, uma rapaziada desenfreada, escravos ou forros.

Consequentemente, percebemos que este tipo de folguedo – incluindo suas músicas – a princípio taxado por festas negras e escravas, vai ganhando novos adeptos século XIX adentro. Os homens da elite brasileira, não só de São João del Rei, como temos visto, parecem viver a tensão descrita por João José Reis: tolerar ou reprimir. Nas palavras do próprio autor:

> "Uma história da festa negra durante o século XIX irá revelar a continuidade dessa tensão: tolerar ou reprimir. Diante de uma sociedade e de poderes assim dispostos, a festa negra permaneceria ativa, crescendo, ganhando novos partidários e até fazendo sobre as camadas sociais livres incursões mais profundas, facilitadas pela desafricanização demográfica que se seguiu ao fim do tráfico em 1850. Festas que eram negras e até exclusivamente africanas passariam, aos poucos, a ser mais propriamente populares, envolvendo vários setores da sociedade, embora mantendo a maioria negro-mestiça entre seus adeptos e assegurando a hegemonia de ritmos de raiz africana." [172]

Pensando deste modo, o batuque parece ter fascinado muita "gente de bem" nas Minas Gerais do século XIX, favorecendo um certo relaxamento dos costumes. Regina Horta

[170] João José Reis, op. cit. p. 103.
[171] Idem, ibidem, p. 103.
[172] João José Reis, op. cit. pp. 142/143.

Duarte[173] afirma que apesar das proibições, um memorialista de Campanha narra curiosos eventos envolvendo "gente de bem", constatando que singular dança não era praticada somente pela "gente baixa e ordinária". Tal testemunha afirma que "padres relaxados" não recuavam dos batuques "nem mesmo diante do maior escândalo". A mesma testemunha assevera que conhecera um religioso não apenas devoto dessa dança, como "nela se portava com uma tal indecência e um descomedimento" que o próprio autor vexava-se a descrever. O batuque acabava sendo um chamariz "para muita gente boa", como um outro delegado que, recebendo uma denuncia da existência de um batuque, chegou ao local com a intenção de prender todos os participantes. Porem, ao invés disso, acabou metendo-se na dança "como o mais furioso dos dançadores", ali passando "todo o resto da noite" [174].

A tolerância aos batuques parece ser uma característica que se estende a mais províncias. Martha Abreu narra a hesitação de um fiscal ao denunciar alguns batuques em 1866 na freguesia de Santana, no Rio de Janeiro. A autora afirma ser "de admirar que um fiscal da prefeitura, presumidamente conhecedor do código municipal de posturas e de sua aplicação, estivesse aguardando a Câmara 'deliberar qual devia ser o seu comportamento com semelhantes ajuntamentos'".[175] Através do fato narrado pelo fiscal de que, ao passar por um dos batuques, teria recebido vaias e "foguetes", a historiadora constata que os "pretos" deveriam ter importantes aliados pela vizinhança, não só para realizar os batuques numa casa particular, como para respaldar este comportamento frente a uma autoridade da prefeitura.

Mais além, com o desenrolar dos acontecimentos, Martha Abreu descobre documentos que atestavam que os batuques eram autorizados pelo subdelegado de policia do primeiro e segundo distritos da freguesia de Santana. Deste modo, o problema do fiscal não seria o desconhecimento das posturas, mas sim a existência de pessoas que protegiam os batuques, como as autoridades municipais e, mais provável ainda, o não incômodo de todos os vizinhos com eles.[176]

Patrícia Araújo também afirma que o batuque:

> "embora pudesse provocar aglomerações e tumultos, e mesmo conflitos mais sérios, era, pelo que sugere a documentação, pelo menos do ponto de vista da lei, menos comprometedor da integridade física do que o Entrudo, assim como da forma pela qual se apropriava do espaço público. Mediante autorização das câmaras, e não sendo feito à noite, o batuque era permitido nos locais públicos."[177]

---

[173] DUARTE, Regina Horta. Noites Circenses Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Editora da Unicamp - Campinas - (SP) – 1995.
[174] Idem, ibidem, p. 94.
[175] Martha Abreu, op. cit., p. 282.
[176] Idem, ibidem, p. 283.
[177] Patrícia Vargas Lopes de Araújo, op. cit., p. 80.

Os entretenimentos das camadas populares de São João del Rei nos são apresentados também, em 24 de dezembro de 1880, no *Folhetim* do jornal O Arauto de Minas. Severiano de Rezende escreveu uma crônica intitulada "*Consoadas em São João del Rei*", relatando as comemorações dos festejos natalinos sanjoanenses, destacando as particularidades entre os folguedos das "*classes menos favorecidas da fortuna*" e as festividades de "*gente remediada*". Percebe-se nitidamente que o redator procura explicitar um contraste entre essas classes. Vejamos primeiro como eram as "consoadas" na "seleta sociedade": "*... À noite, nas casas de gente remediada ou de haveres, reúne-se seleta sociedade, toca-se piano, canta-se uma modinha brasileira, um romance francês, um trecho do Trovador da Traviata, formam-se pares e dança-se...*"[178].

Para nosso deleite, é feita uma rica descrição de como são festejadas as comemorações natalinas entre os mais pobres, narrando como eram essas festas, suas músicas e danças:

> "... As *classes menos favorecidas da fortuna* ou mesmo *os mais pobres* também se reúnem e se divertem.
>
> Quem às dez horas da noite passar pelo Tijuco há de ver iluminada a velha chácara de São Caetano, antiga habitação de um celebre Guarda-mor, d'onde partem *festivais sons da faceira viola, em harmonia com os de afinada rabeca, de machetes e pandeiros*, misturando-se as vozes dos cantores ao arruído de *forte sapateado de mestres batuqueiros* e adestradas marchadeiras.
>
> *Como este, há muitos outros cateretês, no Barro, no morro da Forca, no Pau d'Angá e no morro das Mercês*; e, a cidade toda iluminada tem um aspecto cantador e festivo, apresentando uma vista pitoresca as casinhas, que estão semeadas pela serra cujas luminárias brilham ao longe com um efeito maravilhoso..."[179] (Grifos nossos)

Como percebemos a crônica é bastante taxativa quanto ao que é o divertimento dos mais pobres, ou seja, os batuques e os cateretês. Enquanto a "seleta sociedade" se diverte ao som do piano, o povo humilde sanjoanense o faz ao som da "faceira viola", da "afinada rabeca", de machetes, – instrumento de cordas que lembra um moderno cavaquinho – e de pandeiros.

Mais uma vez é difícil distinguir entre uma dança ou gênero musical e outro, pois, ao mesmo tempo em que ele nos fala de "mestres batuqueiros", em outra linha já define estes folguedos como cateretês. Portanto, nos parece comum a generalização das danças e músicas populares por aqueles que talvez mal as conhecessem, visto várias características em comum entre elas, e a possível presença de diferentes gêneros no mesmo espaço. Ao que tudo indica, pelas descrições, é mais provável que as formas retratadas por Severiano de Rezende, desde a

[178] O Arauto de Minas, 24 de dezembro de 1880, p. 2.
[179] O Arauto de Minas, 24 de dezembro de 1880, p. 2.

festa de Matosinhos em 1877, passando por quando denunciou o então delegado na festa das "*Magdalenas*" e chegando às "Consoadas", se refiram de fato ao cateretê; pois, ele menciona duas características que estão sempre presentes neste tipo de dança: o sapateado e a viola.

Ao citarmos estas passagens, embaladas aos "*sons faceiros da viola*" e de "*cadente e requebrado sapateado*" devemos fazer uma breve consideração a respeito do conceito de música popular urbana e rural. Para José Ramos Tinhorão existiria não apenas uma música popular, mas duas músicas populares: "uma baseada em práticas coletivas particulares do mundo rural, outra ligada ao gozo pessoal próprio do individualismo inaugurado nos grandes centros urbanos."[180] Com efeito, a classificação música popular rural engloba uma variedade enorme de gêneros de músicas particulares de uma vasta região geográfica, em que predomina o som de um determinado instrumento: a viola de cinco cordas duplas mais conhecida por viola caipira. Segundo Tinhorão:

> "Desde o aparecimento dos primeiros discos de música sertaneja (inicialmente chamada de música caipira), a tendência foi para o estabelecimento de uma confusão entre as músicas de caráter local de determinadas regiões (toadas de cururu, de cateretê ou de samba rural) e certos gêneros que eram aceitos em áreas mais amplas, com pequenas variantes de estilo, como seriam o caso das modas de viola e das toadas (ás vezes divididas em 'toada mineira' e 'toada paulista', por exemplo)".[181]

Para Tinhorão, isso vinha indicar que, na realidade, haveria uma aproximação entre o campo e a cidade que seria feita, desde o fim do século XIX, através de quatro meios de comunicação: o teatro musicado e o circo, e mais à frente, o disco e o rádio. Tinhorão diz que o teatro – iremos discutir mais a seu respeito adiante – através do comediógrafo Arthur Azevedo, inaugurou a moda do caipirismo nas peças teatrais cômicas e musicadas, de uma forma que o público das grandes cidades passou a tomar conhecimento da vida rural através de uma figura elementar em certas obras do "teatro de revista": a do caipira "engraçado" ou "sem jeito", que se sentia atrapalhado na cidade, tocava viola e falava coisas do "sertão".[182]

Entretanto, tal afirmação de Tinhorão deve ser repensada. Apesar de o teatro estar inserido em nossas reflexões no próximo capítulo, achamos necessário fazer uma breve consideração a esse respeito. O autor em questão diz que Artur Azevedo teria inaugurado a "moda do caipirismo" nas peças teatrais, no entanto, caipiras e a roça já apareciam com freqüência nas comédias de costumes de Martins Pena[183] desde meados do século XIX. Um

---

[180] TINHORÃO, José Ramos. Cultura Popular: temas e questões São Paulo Ed. 34, 2ª ed. 2006, p. 168.
[181] Idem, ibidem, p. 205.
[182] Idem, ibidem, p. 205.
[183] Nascido no Rio de Janeiro, onde viveu a maior parte de sua vida, Luís Carlos Marins Pena (1815-1848) frequentou a Academia de Belas Artes, onde estudou arquitetura, desenho escultura e música. Atuou também

exemplo é a comédia em um ato *O Juiz de Paz na Roça*, levada a cena em 1838 no Rio de Janeiro, e também a comédia de costumes escrita alguns anos depois *Um Sertanejo na Corte*.

Segundo Renata Silva Almendra, Martins Pena procurou representar o Rio de Janeiro como uma cidade em contínuo progresso, onde eram encontradas as últimas novidades em termos de moda, comportamento por exemplo. Enquanto a cidade respirava civilidade e os avanços da modernidade, a roça era o lugar do atraso e da ignorância, mas também da vida saudável. Seus habitantes, ainda que não fossem totalmente alheios à modernidade irradiada pela Corte, eram exaltados por sua honestidade e simplicidade no modo de viver, pelo trabalho árduo e honesto, ao passo que na Corte as pessoas são aproveitadoras e espertas, sendo satirizadas pelo seu pedantismo e diletantismo exagerado[184].

Renata Almendra afirma que, de uma forma geral, Martins Pena é considerado o fundador da comédia de costumes no Brasil, no entanto, muitos críticos apresentam algumas reservas quanto às qualidades literárias das peças deste comediógrafo. Ou seja, para alguns membros da crítica, algumas comédias são entendidas como produtos de fácil apelo popular, já que são constituídas de elementos acessíveis para a platéia como personagens caricaturescas, o dialogo ágil e as situações cotidianas[185].

Deste modo, a afirmação de José Ramos Tinhorão pode estar inserida dentro dessa crítica que faz ressalvas quanto à qualidade das peças de Martins Pena, já que podemos notar uma aproximação entre o campo e a cidade, onde o público desta vinha tomando conhecimento da vida rural desde meados do século XIX, sendo o "caipirismo" uma presença recorrente nas comédias de costumes de Martins Pena.

Ainda problematizando o pensamento de Tinhorão, onde o autor classifica gêneros populares em urbanos e rurais, teríamos, dessa maneira, uma música popular urbana representada pelo o maxixe, o choro ou o tango brasileiro, reflexo de sociedades urbanas como o Rio de Janeiro, e aquela rural, a qual seria acompanhada pela viola e cadente sapateado como podemos encontrar nas periferias de São João del Rei.

A partir do que propõe Tinhorão, nos vemos diante de um impasse, levando-nos a questionar seu modelo dualista de classificação da música popular em urbana e rural. São

---

durante alguns anos como membro do Conservatório Dramático Brasileiro. Entre os anos de 1846 e 1847 escreveu criticas teatrais como folhetinista para o Jornal do Comércio. No fim de sua vida, seguiu a carreira diplomática, chegando a adido de primeira classe em Londres. Sofrendo gravemente de tuberculose e fugindo do frio londrino, veio a falecer em Lisboa em trânsito para o Rio de Janeiro aos 33 anos de idade. ALMENDRA, Renata Silva. Entre apartes e qüiproquós: teatro e malandragem na capital do império. Brasília: Hinterlândia Editorial, 2009, p. 35.

[184] Renata Silva Almendra op. cit. pp. 36-39.

[185] Idem, ibidem, p. 48.

João del Rei era um importante centro comercial do interior de Minas, industrializada, urbanizada, situada entre rotas comerciais que iam do Rio a São Paulo. Ora, assim percebemos em São João, tanto a presença do que Tinhorão chama de música popular urbana (maxixes[186], etc) e rural (cateretês). Desta forma, preferimos pensar em regionalismos ao invés do simples dualismo rural/urbano. Isto é, além daqueles gêneros que se faziam presentes por todo o país, nesse caso o próprio maxixe, ou até mesmo o lundu, cada região era rica em elementos musicais peculiares, tendo seus próprios ritmos, cantos e danças. Sendo assim, em algumas regiões de Minas e em São Paulo, encontramos a forte presença dos cateretês, bem como os jongos são característicos no estado do Rio e os maracatus o são em Pernambuco. Mais do que classificá-los simplesmente como gêneros rurais, visto que podem ocorrer em lugares interioranos, porém urbanizados e altamente dinâmicos como a São João del Rei do século XIX, pensamos ser mais interessante tratá-los por gêneros musicais regionais ao invés do simples dualismo rural/urbano.

Voltando à crônica natalina, diferentemente de meses antes, quando de sua briga com o senhor delegado, não há um tom agressivo nas palavras de Severiano de Rezende. Talvez invadido pelo "espírito natalino", ou quem sabe, desta vez, conformado com a "segregação" social. Ou seja, o divertimento dos pobres, os batuques, é só para as classes desprovidas – escravos, forros e pessoas humildes –, pessoas da elite, ou que prezam por um nome na sociedade, como o delegado Vicente Teixeira, não podem misturar-se com povo crédulo. No Natal, na descrição de sua crônica, não há um amalgama cultural e social como na festa de Matosinhos e no batuque das "*Magdalenas*"; de fato, vemos nitidamente a separação do ambiente da elite e do povo. Até mesmo na descrição da festa do Divino, percebe-se a intenção de se separar os espaços onde as "classes menos favorecidas da fortuna" freqüentam e a "seleta sociedade", taxando o espaço desta de "partida familiar" e daquelas de "folguedo do povo", além claro da alcunha utilizada para se referir aos sujeitos freqüentadores do folguedo popular, "súcia folgasan".

Percebemos em nossas fontes que certos tipos de dança e música ficam marginalizados pelos cantos da cidade, isto é, em locais periféricos como o Morro da Forca, atual Bonfim, o Morro das Mercês, chácaras no Tijuco e nas festas do Arraial do Matosinhos (ver Anexo 1, figuras 13 e 14). Os sujeitos praticantes destes gêneros populares de dança e música, em sua maioria são os próprios moradores, oriundos de camadas baixas e médias da população e até

[186] O Jornal "A Pátria Mineira", de 30 de janeiro de 1890, menciona a presença deste gênero em São João del Rei em 1890. No entanto, faremos sua menção mais a frente em momento oportuno.

mesmo algum outro "visitante" de áreas centrais têm a chance do acesso a tais manifestações artísticas.

A intenção em separar, ordenar e civilizar os espaços, os costumes e as pessoas, em São João del Rei, parecia ser de fato a tônica do discurso de Severiano de Resende e seu jornal. Vejamos, por exemplo, como o autor descreve outra festa popular brasileira, as comemorações em torno de três santos muito cultuados no país, S. João, S. Pedro e Santo Antônio:

> "Por um costume tradicional de nossos maiores são festejados neste mês três grandes santos – Santo Antônio, S. João e São Pedro. E quem se desse ao trabalho de percorrer as ruas da cidade e *seus arrebaldes, ainda os mais democráticos*, nas noites em que se ascendem fogueiras à qualquer daqueles Santos, veria, com ardor e com que júbilo são feitas essas festas, entre as quais se distingue muito a da noite de São João."[187] (Grifos nossos)

Segundo descrições de Melo Morais Filho, dentre os três santos, a festa de São João parecia ser a mais popular e "democrática" pelo Brasil afora conforme atesta o jornal sanjoanense. Segundo as memórias do autor, a mobilização para os preparativos era geral, senhores, senhoras, moças, crianças e escravos se envolviam na elaboração das festividades. De acordo com Melo Morais, "*apesar das generalidades em pouco dessemelhantes*" essas festas ocorriam basicamente dessa forma pelo país: "*Para as festas de São João eram múltiplos os costumes intróitos. Recebiam-se convites dos grandes senhores, dos fazendeiros riquíssimos, da burguesia abastada e do proletariado arranjado*"[188]. Ainda num tom democrático e generoso, referindo-se à província do Rio de Janeiro, "*os fazendeiros despendiam largas somas, vestiam de novo a escravatura, matavam reses em obséquio aos convidados da côrte*"[189].

Uma diversidade grande de fogos circulava pelas ruas, casas e seus quintais: rodinhas, pistolas, buscapés, chuveiros, rojões, cartas de bichas, traques de sete estouros, bombas... Segundo o cronista do Arauto de Minas, o dia da fogueira também vinha acompanhado por essa artilharia e pela alegria "infernal" das crianças: "*Começa desde manhã o consumo de bombas, das salvas e dos foguetes que sobem constantemente ao ar, acompanhadas da gritaria infernal dos meninos, que nesse dia parecem possuídos de uma alegria sobrenatural*"[190].

O folclorista Melo Morais ainda descreve essas comemorações entre os cativos: "*os escravos de calça de algodão cortada no joelho, de camisa branca e mesmo pano e aberta no*

---

[187] O Arauto de Minas, 23 de junho de 1883, p. 2.
[188] Melo Morais Filho, op. cit., p. 134.
[189] Idem, ibidem, p. 135.
[190] O Arauto de Minas, 23 de junho de 1883, p. 2.

peito, batucam com as escravas à roda do fogo, assando carás e batatas, tirando os do norte os seus côcos, dança e canto popular daqueles sertões"[191]. Em meio a essa festa que mistura aspectos profanos e sagrados, congregando costumes como as rezas de novenas, homenagens ao santo, simpatias em busca de sorte e maridos, o cronista do Arauto de Minas descreve os festejos populares em honra a São João nas diversas camadas sociais de São João del Rei:

> "Ainda bem que estes costumes patriarcais, estas reuniões familiares em certos dias do ano, ainda não foram banidas dentre a nossa sociedade, porquanto a harmonia e afabilidade foram sempre proverbiais ao povo são-joanense.
>
> *Alí, é um baile ou soirré, onde a música soa ruidosa e alegre, fazendo as delicias do mundo elegante, e onde é numeroso o concurso de damas e cavalheiros,* turbilhando nas salas, parecem embriagados de prazer de perfume das flores e 'toilletes'.
>
> Acolá é uma falange de moças espirituosas, que compulsam um livro de sortes, pegam os dados e consultam as Silibas: - 'qual será o seu destino – quem será o seu noivo – qual das pessoas presentes lhe terá mais amor'.
>
> Além de uma plêiade de moços folgazões, que cantam e bebem em derredor de uma mesa servida de lauta ceia: uns fazem estourar com profusão a dupla cerveja da Kremer, e outros enchem os copos a transbordar das gotas de rosa do delicioso Mineiro, extraído das vinhas cultivadas no vale do Rio das Mortes.
>
> Cada um por seu turno faz libações à dona dos seus pensamentos, terminando com um curso ou com um discurso, que é acolhido com estrondosas palmas ou risadas.
>
> *Mais além é uma serenata, e outra, percorrendo, em rumos diversos, as ruas da cidade até alta noite e cantando modinhas ao som do violão; ou uma música de banda, que toca escolhidas peças,* de porta em porta a fim de obsequiar a algumas famílias.
>
> *Mais adiante, em diversos bairros da cidade, é um batuque ou cateretê estrepitoso, onde uma rapaziada desenfreada bate palmas e sapateia tumultuosamente, ao som abafado de uma lasciva viola, rufando o pandeiro e cantando cantigas*"[192]. (Grifos nossos)

O discurso implícito nesta crônica descreve os recintos em que acontecem os bailes e soirrés, porque não as "*partidas familiares*", como lugares civilizados e ordeiros, um "*mundo elegante*", onde a "*música soa ruidosa e alegre*" conduzindo "*cavalheiros e damas*". Pelas ruas da cidade são cantadas comportadas modinhas em serestas e executadas peças de bom gosto pelas bandas de música. Entretanto, o cronista afirma que "*mais adiante*", sem a supervisão de "*elegantes cavalheiros*", um barulhento batuque ou cateretê contrasta com a "*ruidosa e alegre*" música que "*soa*" daqueles bailes e soirrés. Num tom aparentemente civilizatório, o articulista do jornal parece entender que a "*desenfreada rapaziada*", ou a "*súcia folgasan*", precisavam se enquadrar dentro de uma determinada ordem, já que tumultuam o ambiente com sua dança executada por um libidinoso instrumento.

Já sabemos, por hora, que as periferias da cidade eram habitadas pelas "*classes menos favorecidas da fortuna*", por uma "*súcia folgasan*" e "*Magdalenas*". Citando uma análise do professor Alexandre Costa, que estudou o jornal Ação Católica no início do século XX,

[191] Melo Morais Filho, op. cit., p. 139.
[192] O Arauto de Minas, 23 de junho de 1883, p. 2.

Kleber do Sacramento nos ajuda a pensar esses despossuídos, saber um pouco mais de suas profissões, e costumes:

> "*Em casinhas simples ou casebres*, em ruas que por vezes não existiam, *situados no Segredo, no Bonfim, no Guarda Mor, no Tejuco, no Senhor dos Montes, morros ou ao largo da serra próximo ao Rosário, habitavam libertos, filhos de libertos ou não, gente miúda que se divertia nas vendas, no pagode, nas procissões*, que fazia sua fé na cobra e não comemorava o treze de maio; que viviam em relação de amores com a Joana de tal...; marceneiros, alfaiates, tintureiros, coureiros, *músicos*, lavadeiras, sapateiros, limadores (...), que lavoravam nas orquestras, nos cafés, nas casas da família são-joanense, na sua venda ou oficina, nos fundos do andar térreo dos casarões comerciais, nas ruas, que se arriscavam nas betas..., nas oficinas da ferrovia – ou conduziam e alimentavam suas máquinas".[193] (grifos nossos)

Assim, o "povo" sanjoanense era citado pelos jornais locais pertencentes à elite, lembrado especialmente com uma presença massiva em eventos festivos e tradicionais, sempre atuando como coadjuvante, nas páginas policiais ou em algum episódio pitoresco. A citação acima é bastante esclarecedora sobre quem eram esses populares na virada do século XIX para o XX em São João del Rei, qual era a profissão da maioria, como se divertiam e onde moravam. Muitos músicos, provavelmente também libertos ou filhos destes, além de morarem nessas regiões periféricas, deviam fazer parte da "*desenfreada rapaziada*", conhecer a "*súcia folgasan*" e freqüentar igualmente os "*pagodes nas vendas*", assim como os "*estrepitosos cateretês*" e "*lavorar*" nas orquestras, nas igrejas e nos teatros no centro da cidade.

Voltando ao Arauto de Minas do dia 24 de dezembro de 1880, Severiano de Rezende fez uma breve referência a mais uma manifestação popular, a Folia de Reis. Mas é no texto intitulado, "Tiradores de Reis", de 1883 que veremos uma rica descrição deste festejo popular comemorado logo após o Natal e que se estende até o dia 6 de janeiro, dia de Reis. Não seria aqui viável transcrever toda a crônica que é altamente rica na exposição de como funcionavam os cortejos, como eram as letras, como eram os instrumentos, a música e a recepção do público aos tiradores de Reis na coleta de esmolas. Com relação à composição social dos grupos de foliões, ele cita que: *"Não é somente um grupo de tiradores de Reis; há várias companhias e cada qual em seu gênero: umas mais canalhocratas, outras de gente mais escolhida; porém todas, da família do sr. Zé Povinho."*[194]

Fica nítido aí o tom depreciativo com relação àquela grande maioria que praticava esse folguedo. Carregada de preconceitos também é a descrição feita com relação aos instrumentos musicais utilizados pelos bandos de Reis e à música executada por eles:

---

[193] Apud Kleber do Sacramento Adão, op. cit., p. 152.
[194] O Arauto de Minas, 8 de fevereiro de 1883, p. 1.

> "... A parceirada é luzida, a comitiva e bando de músicos são números e esquisitos os instrumentos que estes empunham; são eles um tambor, clarineta, viola, reque-reque, pandeiro e uma sanfona.
>
> ... Apenas no limiar da porta da casa, que visitam, a música rompe a introdução, em que mais sobressaem as pancadas do tambor e os sons agudos da esganiçada clarineta.
>
> ... segue-se o coro, verdadeiro berreiro, onde está a voz aguda dos meninos, misturada ao falsete e ao baixo dos marmanjos, produz um conjunto extravagante e insuportável."[195]

Ao final, o redator recorre à sua memória, lembrando dos "antigos tempos" das apresentações dos bandos de Reis:

> "Nos lembramos bem de vermos quando meninos, esses bandos de Reis em que se apresentavam á cavalo os três Magos, vestidos á fantasia, trajando rocante manto, empunhando áureo screpto e tendo a cabeça cingida de resplendente diadema, sobressaindo entre eles o rei 'congo'.
>
> Os bandos dão por terminada a sua jornada no dia 6 de janeiro, festa dos Reis dia santificado pela Igreja e destinado pelos foliões á grande e entusiasmado cateretê, cujas despesas correm por conta dos devotos, que deitaram-se óbolo nas mãos dos piedosos peregrinos, que lhes foram cantar á porta."[196]

Mais uma vez o cateretê está presente nas festas populares do século XIX. O que nos chamou a atenção, porém, foi a alusão feita ao rei "congo" junto às festas dos Reis Magos. Contudo, pode-se pensar na figura de um dos Reis Magos que visitaram o menino Jesus, e que segundo a tradição, era negro, e mais ainda, de acordo com os escravos foi um dos reis do Congo[197], trata-se do Rei Baltasar.

No tocante ao coroamento de reis congos, na imprensa local, não é feita qualquer referência à festa de coroação dos reis negros. Entretanto, consultamos o trabalho de André Luiz Mendes Pereira, "As festas de coroação dos reis negros em São João del Rei no século XIX"[198], para que pudéssemos tentar preencher essa lacuna, já que é uma festa de dimensão popular onde estão presentes escravos e libertos, negros e mestiços.

De acordo com André Pereira, desde meados do XIX, a festa em honra à Nossa Senhora do Rosário, com a coroação dos reis congos, estava apenas restrita à procissão, novenas e missas. Os folguedos foram desligados da Irmandade do Rosário, mas continuaram acontecendo fora dali, logo, sem a visibilidade da imprensa. Ao pesquisar os Livros de Compromisso e de Receita e Despesa da Irmandade, na primeira metade do século XIX,

---

[195] O Arauto de Minas, 8 de fevereiro de 1883, p. 1.
[196] O Arauto de Minas, 8 de fevereiro de 1883, p. 1.
[197] KARASCH, Mary. A vida dos escravos no Rio de Janeiro 1808-1850. São Paulo: Cia das Letras. 2000, p. 335.
[198] PEREIRA, André Luiz Mendes. "As festas de coroação dos reis negros em São João del Rei no século XIX". São João del Rei. UFSJ. 2000.

coincidentemente na infância e juventude de Severiano de Rezende, o autor encontra despesas para o pagamento de "pretos tocadores das festas de natal" e no pagamento "aos tocadores de caixas e flautas para o mastro"[199]. Em outra ocasião, ele encontra uma menção aos folguedos da praia – região situada às margens do ribeirão que corta a cidade de São João del Rei – realizados para a coleta de esmolas para a realização da festa. Diante de tal descrição, podemos pensar aqui numa aproximação com a música de barbeiros[200] do Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX.

Ainda sobre a Folia de Reis, cabe aqui mencionar mais uma referência que encontramos no século XIX nas fontes sobre tal manifestação na cidade. A menção é feita sobre o ano de 1897, em Efemérides de São João del Rei. Sebastião de Oliveira Cintra narra a passagem de um Batalhão de Pelotas/RS que rumava para Canudos na Bahia, a fim de tomar parte na guerra de Canudos, e que, no dia de Reis, os soldados que por aqui descansavam, resolveram fazer um cortejo pela cidade aos moldes da folia no Rio Grande do Sul:

> "... No dia 6/1/1897 componentes do 16º Batalhão de Infantaria festejaram o dia dos Santos Reis Magos, organizando um Bando de Reis que despertou as atenções dos sanjoanenses.
>
> Vestidos a caráter, homens e mulheres, precedidos de música, entoaram em coro certos cantos combinados, executando danças curiosas e populares no Sul do Brasil. O bando percorreu algumas ruas, obtendo aplausos.
>
> Era diferente a folia de Reis que se pratica em São João del Rei. A figura principal da nossa folia era o "Bastião", que se apresentava mascarado e fantasiado de cores vistosas; era o único que dançava. Executava os passos do urubu malandro e do sabiá moleque.
>
> Antigamente, além dos cantores, havia um violeiro, um caixeiro, um tocador de pandeiro e um sanfoneiro. Muitas vezes atuava um rabequista. O solo pertencia ao "Bastião" e o coro era formado de cinco ou seis goelas, responsáveis pelos agudos característicos. Ainda se usa Folia de reis em São João del rei, principalmente nos bairros mais afastados do centro."[201]

Esta descrição deve ter sido tirada de algum jornal da época e mereceu ser lembrada pelo redator do jornal, e até mesmo por Sebastião Cintra, diante da peculiaridade desta Folia de Reis, por executar passos típicos do Sul do Brasil, fugindo dos padrões daquela realizada em São João del Rei. Interessante também é a descrição dos passos feitos pelo "Bastião", o "urubu malandro" e o "sabiá moleque", sendo que, de acordo com Ulisses Passarelli[202], esta

---

[199] Idem, ibidem, p. 26.

[200] Segundo Tinhorão: "Uma das festas em que seguramente, desde o século XVIII, a música de barbeiros se fazia indispensável, era o domingo do Espírito Santo, que tinha como característica não começar no domingo estabelecido, mas muito tempo antes, quando saiam à rua as Folias recolhendo esmolas"; TINHORÃO, José Ramos, Música Popular: um tema em debate, Rio de Janeiro, 2ª Ed. JCM, 1970, p. 111.
Melo Morais Filhos também cita os barbeiros na festa do Divino no Rio de Janeiro: "As músicas de barbeiros, que eram compostas de escravos negros, recebendo convites para folias, ensaiavam dobrados, quadrilhas e fandangos..."; Melo Morais Filho, op. cit., p. 204.

[201] Sebastião de Oliveira Cintra, op. cit., p. 52.

[202] PASSARELLI, Ulisses. Dez Antigas Noticias do Folclore de São João del Rei. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del Rei. Vol. XI. Universidade Federal de São João del Rei. 2005, p. 100.

figura que ia à frente do cortejo executava passos do maxixe e do Corta-jaca, isto é, esta figura efetuava passos de danças muito populares no inicio do século XX. Vale também lembrar dos populares instrumentos que eram utilizados. Sebastião Cintra cita, em comum com a crônica de Severiano de Rezende, a viola, a sanfona e o pandeiro.

De acordo com Cintra, a Folia ainda existia na cidade até a década de 1970, data em que estaria provavelmente escrevendo suas efemérides, sendo que ela ainda está presente em nossos dias, porém restrita à periferia. Tal afirmação pode corroborar com nossa suspeita de que as manifestações da "gente pobre" de São João del Rei foram progressivamente, a partir da segunda metade do século XIX, marginalizadas nas periferias, sendo preteridas pelas elites. Assim sendo, raramente seus jornais nos dão informações sobre a vida social e cultural dos mais pobres, a não ser que tais manifestações mexessem com os brios dessa alta sociedade, confrontado com seu gosto estético e, mesmo com seus valores morais.

Até agora constatamos tanto uma dinâmica de exclusão social e cultural, quanto um movimento de assimilação ou circularidade por parte de segmentos da sociedade; ou seja, por pessoas que não estão ligadas às estruturas do poder, assim como por pessoas que fazem parte das amarras do poder econômico e político local. Deste modo, percebemos um circuito periférico onde uma música de gênero popular se fazia presente e, por conseguinte, a ocorrência de certos trânsitos: políticos locais freqüentavam as mesmas festas que a "súcia folgasan", no entanto seus espaços são bem demarcados, a "partida familiar" para aqueles e os "folguedos do povo" para estes. Pelo menos foi o que ser pode perceber no discurso desses sujeitos de prestígio. Mais ainda, um delegado de polícia transgride tal demarcação dos espaços e fica dando umbigadas pela madrugada adentro, batucando junto a *Magdalenas*.

Quanto aos moradores dos bairros, por sua vez, sua presença é necessária no centro da cidade simplesmente como mão-de-obra no comércio, nas casas de família e na execução de uma das artes locais mais apreciadas, a música. O direito a fé, participando de rituais religiosos como as festas e procissões, lhes confere também a condição de poderem transitar por espaços fora de seu "ambiente natural", enquadrando esses sujeitos dentro de uma tradicional ordem católica. Esta fé católica, que era um símbolo tradicional da cidade, foi implantada sobretudo por leigos, senhores e escravos, independente de sua condição social.

Com efeito, boa parte dos preconceitos contra as manifestações culturais populares, presentes nos "folguedos do povo", como a música e até a dança, pode ser explicada devido ao nosso contexto histórico específico. Neste caso, podemos pensar no corpo de leis municipais de São João del Rei de 1887 que procurava reprimir festejos populares como os

“desenvoltos batuques” e sambas, acompanhando o que seria uma “tendência” do pensamento do século XIX, que buscava uma disciplina moral e religiosa em consonância com a modernização e a civilização dos espaços físicos e dos costumes. Portanto, o “Sr. Zé Povinho”, seus folguedos e práticas culturais seriam vistos como “bárbaros costumes” e como desequilíbrio moral pelos jornais sanjoanenses que, por sua vez, publicavam duras críticas aos então gêneros musicais e divertimentos populares, ou seja, ao que seria a cultura popular da época.

Interessante agora é mostrar um pouco deste pensamento da época para podermos entender como se processava parte dos preconceitos para com a cultura popular.

2.2 – O civilizado século XIX

No Brasil do século XIX, a influência estrangeira teve destacada presença favorecendo a introdução de novos costumes – ação esta empreendida muitas das vezes por autoridades públicas – em detrimento de manifestações populares como o “bárbaro” entrudo ou os “estrondosos” batuques. A cidade do Rio de Janeiro, por ser o centro político, econômico e cultural do Império, foi a grande receptora e difusora destas influências exteriores. Estabelecia-se na capital do Império um “mercado de hábitos de consumo relativamente europeizados”[203] que distribuía para o restante do país estes novos costumes, muitos deles alterados, incorporados completamente ou em parte.

Assim, o Brasil oitocentista e suas elites procuravam desfrutar de uma “vida moderna” e de sua euforia importando, incorporando e absorvendo uma variada gama de produtos e processos de ordem material e cultural. A modernização e a civilidade se tornaram princípios organizadores de intervenções tanto na vida social quanto na cultural. O Império oitocentista brasileiro procurava acompanhar o ritmo do progresso, ou seja, as rápidas e intensas transformações por que passava a Europa, tentando adequar-se não só aos padrões culturais e

[203] ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida Privada e Ordem Privada no Império”, in ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.) *História da Vida Privada no Brasil Império: a Corte e a Modernidade Nacional.* São Paulo: Cia das Letras, V. 2, 1997, p. 36.

ao fluxo econômico europeu, como também se aproximar das formas de modernidade ditadas pelos países da Europa Ocidental.[204]

A modernidade e as concepções acerca do que ela significava, podem ser tomadas como umas das marcas do século XIX. De uma maneira geral, esta modernidade era percebida por duas visões: "uma 'intelectual' em que vigoraria uma espécie de espírito puro, desenvolvido em função de imperativos artísticos e intelectuais, dando forma a modernidade."[205] Uma segunda visão dizia respeito a um lado material, isto é, a modernização se caracterizaria por ser um "complexo de estruturas e processos materiais, que uma vez desencadeados, se desenvolveriam de maneira autônoma, independente da modernidade."[206] Portanto, as concepções de modernização/modernidade estabeleceriam uma estreita relação com a noção de progresso. Mais ainda, a idéia de progresso se sustentava com o impacto do desenvolvimento material sobre a vida das pessoas. É comum percebermos durante o século XIX uma apologia ao progresso e às benesses advindas dele tanto para o indivíduo quanto para a sociedade em geral.

Mas o que significava ser moderno, o que isso representava e qual era o impacto dessa modernização para a sociedade brasileira oitocentista?

Como foi dito anteriormente, a Europa era o centro propagador dos padrões de modernidade e civilidade a serem seguidos. As mudanças de ordem material e cunho cultural foram entendidas como um empreendimento necessário ao bom desenvolvimento do projeto civilizador/modernizador idealizado pelas elites políticas e intelectuais brasileiras. Novos apetrechos, objetos, costumes e "modas" "invadiram" a sociedade brasileira alterando o modo de vida da população. Ilustrativa neste sentido foi a invasão do piano, a partir de 1850, no Império.

A flauta, o violino, a viola e a rabeca eram os instrumentos europeus mais comuns no Brasil até meados do século XIX. O conhecimento e a presença do piano ainda eram bem restritos. À exceção deste, os outros instrumentos citados já executavam os ritmos afro-brasileiros. Deste modo, Luiz Felipe de Alencastro questiona que diante da ausência de uma forte e enraizada cultura musical européia, "como impedir que os ritmos e os sons africanos e afro-brasileiros subvertessem as festas religiosas, civis e sociais? Que fazer para que um

[204] Patrícia Vargas Lopes de Araújo, op. cit., p. 116.
[205] Idem, ibidem, p. 116.
[206] Idem, ibidem, p. 117.

funeral não virasse umbigada, e o canto de natal não engatasse num lundu?"[207] Porém, discordamos do autor neste sentido. Até agora apresentamos uma historiografia[208] que demonstra a presença da música sacra e erudita européia de forma bem marcante, principalmente nos coros das igrejas e, mais ainda, essa suposta ausência da música européia não reconhece a força dos ritmos africanos, fazendo supor que estes não tinham força própria, dependendo da fragilidade da tradição européia para se afirmar.

Não era apenas um problema rítmico ou instrumental: a música e as danças afro-brasileiras apresentavam-se como o resultado de práticas e embates tanto sociais quanto culturais. Sendo assim, após 1850, além das manifestações musicais e coreográficas afro-brasileiras e dos novos gêneros europeus chegados ao Brasil, as músicas e danças imperiais sofreram uma grande influência com o aumento das importações de pianos para o Brasil.

O piano torna-se assim a "mercadoria-fetiche" de uma nova fase econômica e cultural do país, instalando-se na corte uma viva concorrência entre importadores de pianos ingleses e franceses. Havia os mais variados tipos, desde o mais simples, entre os modelos de cauda e de armário, até os mais sofisticados com ricos candelabros em seus móveis. De grande valor material, comercial e motivo de grande ostentação, este instrumento se tornou o objeto de desejo dos lares brasileiros. Surgia assim, segundo Luiz Felipe de Alencastro, sinais de um assanhamento consumista. Um morador da Corte em 1851 anunciava: "Aluga-se um lindo piano inglês por não se precisar dele." [209] Diante deste anúncio, o autor questiona:

> "Se não precisava, porque comprou? Por que dava status, porque era moda, a moda, anunciando os 25 anos, a maioridade efetiva de D. Pedro II, o fim da africanização do país e da vexaminosa pirataria brasileira, o prenúncio de outros tempos e dos novos europeus que iriam imigrar para ocidentalizar de vez o país. Por que o Império iria dançar ao som de outras músicas."[210]

---

[207]ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida Privada e Ordem Privada no Império", in ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.) *História da Vida Privada no Brasil Império: a Corte e a Modernidade Nacional.* São Paulo: Cia das Letras, V. 2, 1997, p. 45.

[208] Observamos a presença da música sacra e erudita sendo executada nos coros de igrejas das principais cidades brasileiras desde o período colonial, principalmente em Minas Gerias conforme observamos no capítulo 1. Segundo Marcos Napolitano, "com a chegada da Família Real portuguesa, em 1808, a vida musical da corte (e da colônia como um todo) se diversifica, com a entrada da música clássica germânica (sobretudo a partir da obra de Haydn) e da ópera napolitana. Na verdade, Haydn já era conhecido no Brasil antes da chegada de seu principal discípulo, o maestro Sigismund Neukomm, sendo uma das principais influências do padre e compositor carioca José Mauricio Nunes Garcia". NAPOLITANO, Marcos. História e Música. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002, p. 46. Ver também KIEFER, Bruno. História da Música Brasileira. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, 1970.

[209]Apud ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida Privada e Ordem Privada no Império", in ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.) *História da Vida Privada no Brasil Império: a Corte e a Modernidade Nacional.* São Paulo: Cia das Letras, V. 2, 1997, p. 47.

[210]ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida Privada e Ordem Privada no Império", in ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.) *História da Vida Privada no Brasil Império: a Corte e a Modernidade Nacional.* São Paulo: Cia das Letras, V. 2, 1997, p. 47.

Adquirindo um piano, as famílias introduziam um móvel aristocrático no meio de um mobiliário singular e inauguravam o "salão": um espaço privado de sociabilidade que tornou visível, para os selecionados observadores, a representação da vida familiar. Saraus, bailes e serões musicais tomavam uma nova forma. Para se ter uma idéia de sua disseminação, Mário de Andrade destaca que nessa época muitos viajantes estrangeiros encontravam este instrumento em fazendas situadas a "cem léguas, interior adentro, transportados a ombro de negro."[211] No entanto, a incorporação do piano pela sociedade brasileira se fará junto com a chegada e a popularização de danças européias como a polca, a valsa e a schotish que influenciaram em muito a música brasileira. O francês Charles Expilly relata que "nos tais pianos [...] não se tocam senão músicas de danças, romanças e polcas".[212]

O piano parecia estar fora de seu lugar. Compositores do Segundo Reinado, apesar de apreciarem Beethoven, Haydn e Mozart e suas sonatas, compunham basicamente polcas. As casas de edição de partituras, por sua vez, estimulavam o comércio de partes musicais mais populares. Desta forma, o piano, nobre instrumento da arte ocidental, será reapropriado pelos músicos e compositores brasileiros difundindo e irradiando pelos salões do restante do país a modinha brasileira, a polca-lundu, o maxixe e o tango brasileiro.

Apesar de nem toda "moda" resultar nos efeitos esperados, desejosa de ver o país despertar de seu sono colonial, proferindo discursos de mudança, a elite brasileira continuava procurando romper com o passado e ingressar num mundo civilizado, propagando um discurso pautado em três pilares: modernizar, civilizar e progredir. Sem dúvida, é de suma importância perceber como os sujeitos incorporavam, elaboravam e reelaboravam as mudanças ocorridas no século XIX.

Mudanças estas que não se restringiam somente ao desenvolvimento tecnológico, ou à sua incorporação ao cotidiano. Talvez a transformação mais sutil e visível parecia ser no comportamento, que impulsionou a criação de novas práticas culturais e adoção de novos costumes.

Coube ao Império procurar equacionar o que a administração colonial não conseguira: ordenar e "disciplinar" as cidades e suas populações. Para Patrícia Araújo,

---

[211] ANDRADE, Mário. Pequena história da música. p. 167.

[212] Apud ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida Privada e Ordem Privada no Império", in ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.) *História da Vida Privada no Brasil Império: a Corte e a Modernidade Nacional*. São Paulo: Cia das Letras, V. 2, 1997, p. 49.

> "Este ordenamento implicava tanto o controle das pessoas por diversos mecanismos e dispositivos, quanto incentivar e promover mudanças em suas condutas individuais e sociais. Fazia-se necessária, portanto, uma secularização dos costumes, racionalização dos comportamentos, e funcionalidade nas relações pessoais e afetivas."[213]

Voltando mais ainda no tempo, é a partir da década de 1830 que podemos perceber uma "política policial" adotada pelo Império. Entre o final do Primeiro Reinado e o início da Regência, observamos a "criação de uma série de dispositivos preventivos e repressivos que do poder central se esparramavam pelos municípios brasileiros, formando um autêntico governo policial", permitindo que o poder governamental invadisse o espaço público, controlando e dirigindo o comportamento das pessoas através da delimitação das funções das câmaras municipais e das autoridades públicas e promulgando leis como o Código de Posturas e o Código Criminal de 1830[214].

Em nosso caso específico, devemos fazer uma consideração a respeito das posturas municipais. O Código de Posturas é uma coleção de leis que tinha por objetivo regulamentar ações individuais nos municípios e ditar as regras de como as pessoas deveriam se comportar. Cada município possuía suas disposições, sendo que os artigos propostos pelas câmaras municipais deveriam ser aprovados pelo Conselho Geral e pela Assembléia Legislativa Provincial. A conduta do indivíduo procurava ser cerceada tanto no domínio público quanto privado. Percebemos, século XIX adentro, a preocupação com o controle das relações sociais no espaço urbano nos dispositivos das posturas municipais.

Martha Abreu afirma que, a partir de 1830, os Códigos de Posturas passaram a ter uma clara definição política, em que seus objetivos eram os "de civilizar o Império em termos de limpeza, saneamento, moral pública organização e embelezamento do espaço urbano."[215] Deste modo, se tornavam explícitas as estratégias de construção de uma ordem, cujos objetivos políticos procuravam dar condições para o progresso e a modernização do Império.

Controlar o espaço, as festas e divertimentos não se fazia apenas em função da ameaça à tranquilidade pública, mas também para uma "melhor administração dos costumes da cidade e da própria vida de todos os seus habitantes."[216] Desta forma, as autoridade procuravam, durante o século XIX, intervir sobre a vida da população e sobre seus costumes mais arraigados.

---

[213] Patrícia Vargas Lopes de Araújo, op. cit., p. 72.
[214] Patrícia Vargas Lopes de Araújo, op. cit., pp. 73/74.
[215] Martha Abreu, op. cit., p. 219.
[216] Idem, ibidem.

Pensando em todas estas questões levantadas até agora, percebemos uma São João del Rei rica em cada um desses ingredientes que procuravam civilizar, modernizar e ordenar a sociedade e o espaço urbano. Constatamos tanto melhorias materiais com o desenvolvimento econômico, códigos de leis procurando inibir certos costumes, assim como discursos proferidos a cerca da moralidade, ordem e bons costumes em jornais locais feitos por pessoas que podem ser consideradas pertencentes a uma elite local.

De acordo com o que foi apresentado no início do capítulo anterior, São João del Rei esteve em pleno desenvolvimento econômico durante todo o século XIX, sendo que este já vinha ocorrendo paralelamente à mineração com a produção mercantil de gêneros de subsistência. No início do século XIX, a cidade torna-se um importante centro de abastecimento para o Rio de Janeiro; onde aquela se voltou para a produção de alimentos destinados ao mercado interno. A posição geográfica privilegiada de São João, situada no entroncamento das principais estradas de Minas, a caracterizou como um dos entrepostos regionais mais importantes que centralizou o fluxo de mercadorias de diferentes regiões[217]. É interessante pensar também, conforme procuramos indicar no capítulo 1, que junto com as mercadorias circulavam também artistas, músicos e porque não idéias.

Afonso de Alencastro Graça Filho diz que o comércio de São João del Rei foi capaz de acumular capitais na intermediação dos negócios interprovinciais, sendo que a partir da segunda metade do século XIX, com a diminuição da dinâmica dessa economia de subsistência, tais capitais se voltaram para a modernização do município, como a modernização dos transportes, visto a chegada da estrada de ferro Oeste de Minas em 1881, e para o setor industrial, por exemplo, com a criação da Companhia Industrial Têxtil.[218]

Diante de condições materiais propicias para o progresso, as autoridades locais necessitavam controlar os costumes da cidade, seus espaços e as individualidades. Isto pode ser percebido através de um corpo de leis reformulado em 1887, o Código de Posturas Municipais. Tal legislação procurava conter "batuques desenvoltos" que poderiam perturbar o "sossego público". Estes divertimentos estão inseridos justamente no título das posturas que trata das "obscenidades e ofensa aos bons costumes." Assim destacamos a legislação como expressão e instrumento ideológico do qual os grupos dominantes das sociedades se utilizam para efetuar sua legitimação. Porém, temos que atentar que as leis não são impostas apenas de

[217] GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. A Princesa do Oeste e o Mito da Decadência de Minas Gerais – São João del Rei (1831-1888). São Paulo: Annablume: 2002, p. 39.
[218] Idem, ibidem, p. 25.

cima para baixo, podendo nos revelar um meio em que os conflitos sociais se evidenciam. Logo, a necessidade de se ordenar as práticas consideradas impróprias ao meio social influencia a produção de ações regulamentadoras e, portanto, de leis que procuram ordenar e controlar tal instância. Devemos ainda levar em conta que nem toda ação é passiva, onde os sujeitos podem interferir e fazer com que a legislação seja alterada ou mesmo burlada.

Pensando em São João del Rei, os jornais locais podem ainda nos mostrar como não só a legislação, mas uma desejada "moralidade", apregoada nos discursos jornalísticos, pode ser burlada. Ao denunciar o delegado num batuque, o jornal "O Arauto de Minas", na pessoa de seu redator, dispara todo seu discurso a favor de uma pretensa moralidade, condenando os maus atos de um "chefe de família" e autoridade pública representante da lei. Além disso, seu discurso ainda desqualifica as "danças nacionais" por "folguedos do povo" e seus frequentadores por "súcia folgasan", num tom civilizatório, qualificando as polcas e valsas – dois gêneros de origem estrangeira – dançadas pelas "mimosas cinturinhas" da sociedade ao som da Banda Ribeiro Bastos, por "partida familiar". Ainda ao proferir comentários a respeito do entrudo, percebe-se também nas demais folhas sanjoanenses um discurso civilizador e modernizador, taxando este divertimento por "bárbaro costume" e "brinquedo selvagem".

Há de se considerar que os jornais são fontes privilegiadas para se compreender a realidade social e cultural do século XIX, devendo nos atentar para quem e onde se dirige seus discursos e intenções, tendo em mente que não são a mais pura expressão da realidade. As informações colhidas destes documentos estão cheias intenções direcionadas a determinados grupos, de olhares sobre uma realidade podendo implicar em relações de força e poder. E é claro que, neste espaço, podemos encontrar muitas das artimanhas usadas para a construção de imagens sobre uma determinada sociedade.

A imprensa carioca no final do século XIX foi bem ilustrativa neste sentido. Literatos da época, como Machado de Assis, Raul Pompéia entre outros, por meio de suas crônicas e contos publicados em jornais do Rio de Janeiro daquele período, investiram na idéia das elites cariocas, que recusavam as habituais brincadeiras do entrudo e tentaram reproduzir a elegância dos festejos europeus, à maneira de Nice e Veneza. Leonardo Affonso de Miranda Pereira[219] estudou as redes de interlocução inseridas nos textos destes literatos, observando a tentativa deles em fazer da festa de Momo um meio de se expor e difundir suas opiniões e ideais, procurando, desta forma, atingir diversos grupos sociais. Diante da pluralidade de sujeitos presentes durante os festejos carnavalescos, o novo jeito de se comemorar o carnaval

[219] PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. O Carnaval das letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX, 2ª Ed., SP, Editora da Unicamp, 2004.

foi incorporado por outras parcelas da sociedade que acabavam fazendo da festa um espaço de expressão dos próprios costumes e hábitos.

Acompanhando os debates travados por diferentes escritores a respeito dos festejos carnavalescos, Leonardo Pereira nos mostra a intenção desses homens de letras em representar os apogeus e decadências desse folguedo construindo uma imagem evolutiva do carnaval, baseada na superioridade natural deste ou daquele folguedo em relação aos demais. Nesse balanço evolutivo, uma história da folia Momesca carioca era definida, marcada por um desenrolar evolutivo de etapas que estabeleciam, linearmente, o desaparecimento do jogo das molhadelas e a supremacia do carnaval de modelo veneziano que seria, segundo as crônicas e contos publicados pela imprensa, o único tipo de folia que poderia ser visto pelas festivas ruas do Rio de Janeiro no final do século XIX.[220]

Entretanto, alheio às opiniões contrarias, o carnaval sobrevivia a partir da animação, dos muitos grupos que se distribuíam pelas ruas. Segundo Leonardo Pereira, esses grupos populares com suas brincadeiras, trajes, canções e danças:

> "Promoviam no Rio de Janeiro do final do século XIX uma espécie de 'arrastão cultural', que tinha como vitimas principais os entusiastas de um modelo de carnaval feito de elegância e civilidade. Como os meninos que atualmente se espalham pelas praias cariocas, essa multidão carnavalesca saía pelas ruas 'arrepiando bacana' – tirando da mão dos literatos uma festa da qual, por muito tempo, eles se colocaram como patronos." [221]

Portanto, o autor propõe que, longe de inviabilizar os relatos jornalísticos como fonte para se entender determinado processo, a visão da parcialidade da fala daqueles que os escrevem, sugere que não só a festa, como um momento de encontro entre diferentes grupos, também deve ser entendida dentro uma analise relacional. Por isso, muito pertinente com o nosso trabalho se torna a fala de Leonardo Pereira:

> "Os registros literários não devem ser tomados pela posterioridade como simples espelhos de um tempo, mas sim como ficções construídas por um determinado grupo para, em um movimento de diálogo cultural, passar aos seus contemporâneos certas idéias e visões de mundo".[222]

Ora, desta forma percebemos nos jornais sanjoanenses de final do século XIX, a partir de 1870, uma sociedade em rumo a uma modernização que procura manter "bons costumes", uma moralidade católica e suas tradições, através de instituições como as irmandades religiosas e suas antigas orquestras sempre a serviço da religião e da "boa sociedade",

[220] Idem, ibidem, p. 272.
[221] Idem, ibidem, p. 281.
[222] Idem, ibidem, pp, 273/274.

executando nas igrejas, salões e teatros locais, quando não a música sacra e erudita européia, composições também de cunho erudito e religioso feitas por músicos locais.

Entretanto, um outro lado dessa sociedade nos é revelado. Constatamos que gêneros musicais populares e "danças nacionais" faziam-se presentes em divertimentos nas periferias da cidade. Os "folguedos do povo", frequentados pela "súcia folgasan" e por "*Magdalenas*", eram animados por "mestres batuqueiros" e "adestradas marchadeiras", embalados ao "som da faceira viola" e "cadente sapateado". Autoridades que deveriam reprimir certos tipos de divertimentos freqüentavam "estrondosos" cateretês, dando "umbigadas" até altas horas e participando, portando, dessa "dança imoral".

Tudo isso nos foi revelado quando estas manifestações iam de encontro ao discurso, ou até mesmo valores, de algumas figuras com uma posição respeitável na sociedade como Severiano de Resende, político local, membro do partido conservador e que foi também deputado da Assembléia Provincial. Através de seu jornal, "O Arauto de Minas", percebemos seu olhar, ou seu discurso, para a sociedade e o que ele entendia por moral, bons costumes e até mesmo música. Seu discurso nos parece muito próximo daquilo que apresentamos por civilização e modernização, caminhando em conjunto com o que ele entendia serem boas tradições, como a família.

Martha Abreu, estudando a Festa do Divino no Rio de Janeiro, durante todo o século XIX, percebe semelhante disciplina moral e religiosa com relação às manifestações culturais sendo construída pela sociedade ao longo deste período. Além disso, a historiadora também constata que a população procurava burlar as leis e os conselhos de como se portarem em suas manifestações lúdicas e festivas.[223]

Quadro similar é encontrado em São João del Rei. Em nome de uma certa moralidade, tranquilidade e ordem, autoridades públicas procuravam selecionar os divertimentos, distinguindo-os entre inconvenientes e, consequentemente, adequados. Logo, a ação civilizadora se constituía em duas frentes: uma de repressão aos divertimentos e outra que pretendia promover uma nova concepção dos comportamentos.[224]

Entretanto, como observamos, estas novas regras e normas constituídas não eram prontas e facilmente aceitas pelos diferentes segmentos sociais. Diversas visões, contrárias ou não, são seguidas com relação a transformações e a novos procedimentos oferecidos. "A homogeneidade desejada ou a completa concordância, no que diz respeito às mudanças

[223] Martha Abreu op. cit., p. 188.
[224] Idem, ibidem, pp. 264/265.

empreendidas nunca existiu de fato. O percurso foi permeado de vitórias e derrotas, muita tolerância e incansável persistência."[225]

2.3 – Os gêneros musicais populares e sua inserção na sociedade do século XIX

Podemos perceber, em meio a essa conjuntura que viemos traçando até agora, a "invasão" de novos apetrechos, objetos, costumes e "modas" dentro da sociedade brasileira alterando, assim, o modo de vida da população. A elite brasileira buscou durante todo o século XIX equiparar seus modos aos dos europeus, procurando, ao mesmo tempo, distinguir-se dos outros setores da sociedade por meio do polimento dos costumes, da europeização da vida social e da adoção da moda estrangeira.

Bem ilustrativo neste sentido é o caso da introdução das danças européias como a polca, a schotch e a valsa à partir de 1850. Juntamente com o piano, reapropriado pelos músicos e compositores brasileiros, essas danças foram difundidas e irradiadas pelos salões do restante do país se misturando a gêneros já existentes no Brasil, como o lundu e a modinha. Temos assim, novas configurações como o lundu-canção e o lundu-dança de salão que tiveram grande aceitação na Corte e serviram de tempero rítmico e melódico para as polcas, valsas, schottisch e habaneras ajudando a criar, desta maneira, gêneros como a polca-lundu, o maxixe e o tango brasileiro.

Esta disseminação destes novos gêneros nacionais, assim como das modas musicais estrangeiras, a partir da década de 1850, também se deve às casas de impressão e edição de partituras que estimulavam principalmente o comércio de músicas populares.

Não sendo bastante, novas formas de se tocar certos gêneros ajudaram a popularizar a música brasileira. O choro, em sua gênese, não passava de um grupo de músicos que tocavam polcas, deslocando sua acentuação rítimica "quadrada", dando-lhes uma roupagem mais sensual e jocosa. Mais ainda, o maxixe era uma forma de se tocar as habaneras afro-cubanas que chegavam ao Brasil com o tempero do lundu afro-brasileiro. Logo, pensando o Rio de Janeiro, que como sabemos, era o centro que irradiava as "modas" pelo país, Marco Napolitano diz que:

[225] Patrícia Vargas Lopes de Araújo, op. cit., p. 93.

> "Na segunda metade do século XIX, a linha musical polca – choro – maxixe – batuque representava um mapa social e cultural da vida musical carioca: sarau doméstico – o teatro de revista – a rua – o pagode popular – a festa na senzala. Muitas vezes o músico participava de todos estes espaços, tornando-se uma espécie de mediador cultural fundamental para o caráter de síntese que a musica brasileira ia adquirindo. Já os públicos eram bastante segmentados, seja por sexo, raça, condição social (segmentos médios ou populares) ou condição jurídica (livre/escravo)".[226]

Pelo que percebemos, as linhas traçadas acima por Napolitano também podem se aplicar a São João del Rei. Polcas, valsas e as modinhas brasileiras estavam presentes nos "*saraus domésticos*" sanjoanenses. Ainda sim, nossas fontes também nos falam dos "*batuques*" e "*pagodes populares*", nos quais se divertiam a "*gente miúda*", moradora das periferias locais, onde habitavam também músicos que "*lavoravam*" nas orquestras e participavam de todos estes espaços sociais e culturais tornando-se ao mesmo tempo mediadores culturais.

Aliado à consolidação do choro, do maxixe e das polcas num "mercado musical" destinado a uma pequena burguesia, surge uma espaço musical muito importante do qual trataremos no capítulo seguinte: o teatro de revista. Grande foco da vida musical brasileira e carioca até meados década de 1920, este gênero teatral surge no Rio de Janeiro em 1859[227], mas é somente em 1884, com a peça o Mandarim de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, que o gênero fará sucesso perante o público[228].

Devemos considerar ainda que nosso recorte cronológico (1870-1920) foi um período repleto de novas idéias como as teorias racistas, cientificistas e as já citadas teorias de modernização e civilização dos hábitos e costumes da sociedade. Além disso, ainda temos a Abolição da Escravidão e o surgimento de um novo regime de governo – a República –, que também influenciaram não só a política e a economia do país, como também a cena cultural brasileira. Assim, tanto a Abolição quanto a República provocaram entre os pensadores brasileiros uma espécie de tomada de posição em relação à população afro-descendente, sendo necessário pensar na incorporação dos ex-escravos e seus descendentes à vida nacional e à própria identidade da nação. Deste modo, as manifestações artísticas populares, passam a ser vistas como parte da produção cultural de um país, sendo envolvidas nos debates sobre o caráter nacional brasileiro e nos esforços dos intelectuais em constituir originalidades

---

[226] NAPOLITANO, Marcos. História e Música. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002, p. 46.
[227] MENCARELLI, Fernando Antônio. Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas, SP. Editora da Unicamp; 1999, p. 131.
[228] Idem, ibidem, p. 133.

culturais que pudessem integrar o Brasil no concerto internacional das nações ditas modernas e civilizadas.[229]

Mello Morais Filho, Silvio Romero, entre outros nomes e, especialmente, a mineira Alexina de Magalhães Pinto, se engajaram em seus trabalhos sobre as manifestações artísticas populares, na tentativa de definição do que seriam as tradições – culturais populares – para a jovem nação republicana. Deste modo, é possível perceber que a obra desses intelectuais, dedicada ao que chamaram de folclore, foi bem significativa e bastante otimista em relação ao que definiam e divulgavam por tradições musicais populares brasileiras e mestiças. A música popular, assim como o folclore de um modo geral, para estes pensadores, se tornou uma saída possível e promissora, em termos culturais, e não apenas raciais para a nação[230].

Sílvio Romero, por exemplo, foi um dos primeiros a sistematizar o interesse pelo folclore sem deixar de lado as canções populares. Sua primeira obra de fôlego foi *Cantos Populares do Brasil*, publicada no Rio de Janeiro em 1897. Outro autor de época que investiu na busca dos traços nacionais e mestiços através da musica popular foi Melo Morais Filho. Publicou em 1900 *Cantares Brasileiros* e, em 1901, *Serenatas e Saraus* – coleção de autos populares, lundus, recitativos, modinhas duetos, serenatas, barcarolas e outros gêneros brasileiros antigos e modernos. Outra obra de grande importância de Melo Morais foi *Festas e Tradições Populares*.

Uma autora de época que certamente merece ser citada é a mineira Alexina de Magalhães Pinto. Em 1911, preocupada com o reconhecimento do valor dos descendentes de escravos, que "eram inteligentes, apesar de analfabetos", a professora Alexina começa a organizar "*Cantigas das crenças do povo e danças populares*". Filha de família sanjoanense, não residiu na cidade até 1886, quando assumiu a cadeira de Desenho e Caligrafia da Escola Normal de São João del Rei. Já em 1893, a professora foi exonerada do cargo. Mais tarde, em 1916, lança o livro "*Cantigas das crenças do povo e danças populares*" no Rio de Janeiro, reunindo registros, com partituras, de cantigas populares diversas (cantigas diversas, cantigas jocosas, cantigas históricas, regionais e patrióticas, coretos e danças)[231]. Uma pequena parte do livro era dedicava "às cantigas dos pretos". Algumas canções a autora teria recolhido em entrevistas que fez com ex-escravos e ex-escravas em Minas Gerais e pelo maestro Ribeiro Bastos em São João del Rei. A professora em questão também lançou os seguintes livros: *As*

---

[229] ABREU, Martha e Dantas, Carolina Vianna Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920 IN: CARVALHO, José Murilo de (Org) Nação e cidadania no Império. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 2007.
[230] Idem, ibidem.
[231] NASCIMENTO, Jacqueline Dean Pôssa. Nacionalismos e Folclore na Obra de Alexina de Magalhães Pinto. São João del Rei: FUNREI, 2001.

Nossas Histórias, de 1907; *Nossos Brinquedos*, de 1909; *Cantigas das crenças do povo e danças populares*, de 1916; e, *Provérbios Populares, Máximas e Observações Usuais*, de 1918.

Porém é muito pertinente a crítica feita pela historiadora Martha Abreu a estes e outros intelectuais do referido período. Para a autora, é importante percebermos que em meio aos elogios e entusiasmos em relação ao resultado musical da mestiçagem, estes autores não conseguiram escapar de determinados preconceitos, especialmente no que dizia respeito à influência africana. Para Abreu, isto fica claro quando procuravam demarcar as características gerais da música popular, ou melhor, das marcas musicais mestiças ao criarem versões sobre "tons nostálgicos", e "acentos bárbaros" e "cheios de esperança" e até mesmo a "afetividade e doçura da alma" presente nas músicas mestiças[232].

E por último podemos mencionar o registro fonográfico, introduzido por volta de 1900 no Brasil pela Casa Edison, que ajudou a divulgar pelo país nossa diversificada e intensa vida musical. Segundo Marcos Napolitano, "*grandes músicos e cantores levaram para o disco boa parte da 'alma brasileira'.*" Baiano, por exemplo, gravou a primeira canção no Brasil em 1902, "Isto é Bom" um lundu de Xisto Baia[233].

Desta maneira, temos que as elites intelectuais e políticas brasileiras, desejosas de verem o país avançar na civilização e aproximar-se das nações européias, apesar de implementar medidas civilizadoras como o controle dos costumes e de práticas culturais consideradas pouco civilizadas e bárbaras, como as músicas e danças presentes nos batuques, parecem, diante da conjuntura apresentada, se render aos poucos aos gêneros musicais nacionais e populares. São João del Rei, nos dá exemplos de tal afirmação.

Estes gêneros musicais populares mencionados anteriormente, que aos poucos foram aceitos nos salões da sociedade carioca, também eram acolhidos gradualmente pelos "saraus domésticos" do restante do país, especialmente aqueles de São João del Rei. A presença do maxixe na cidade é notada na década de 90 do século XIX. Podemos constatar essa afirmação através de um trecho retirado da coluna *Apitos* do jornal A Pátria Mineira:

---

[232] ABREU, Martha e Dantas, Carolina Vianna Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920 IN: CARVALHO, José Murilo de (Org) Nação e cidadania no Império. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 2007, p. 131.

[233] Marcos Napolitano, op. cit., p. 46. Deve-se destacar também que além de cantor, Xisto Baía foi ator teatral e se destacou atuando exatamente em muitas revistas de ano.

> "(...) Como simples curioso coloquei-me ali bem encostadinho ao Hotel Soares, a ouvir uns sons excitantes que faziam minhas pernas moverem-se como para dar começo a um maxixe bem puxado num batuque na sala (...)
>
> (...) Vou protestar, que leve o diabo as guitarras, e, no passo do urubu molhado, retirei-me para casa lastimando a sorte de minha triste sotaina domingueira, caída de ocre, e tudo isso, leitores, porque estava com algibeiras mais vazias do que a calça de um ministro."[234]

Nossa testemunha, que assinava a coluna pelo pseudônimo de *Vigilante*, ao que parece, não possuía dinheiro para poder entrar e participar do baile que acontecia provavelmente no Hotel Soares ou em alguma casa ao lado e molhou-se todo na chuva que caia. Mais provavelmente a festa acontecesse no hotel, já que os bailes oferecidos, a julgar por este em que a entrada, segundo o *Vigilante*, era cobrada, aconteciam nos salões dos hotéis sanjoanenses. Interessante notar que ao se retirar, no "passo do urubu molhado", o autor pode estar fazendo uma alusão a um passo de dança chamado "urubu malandro", provavelmente um passo do maxixe. Assim como o "lundu branqueado" e a modinha, o maxixe passa a ser aceito pelas elites brasileiras e, porque não, pelas sanjoanenses, em seus bailes e saraus. Contudo, esta foi a única menção encontrada a respeito do maxixe na cidade, neste período.

Veremos no próximo capítulo que a partir do início século XX, a música popular se fará presente no centro da cidade e não mais somente em circuitos periféricos sanjoanenses. O teatro de revista, gênero de sucesso na virada do século XIX para o XX, que se dizia totalmente voltado para o público, dirigido para agradá-lo, será o responsável por tal feito. O cateretê, tão marginalizado conforme abordamos neste capítulo, subiu ao palco de um teatro de São João del Rei, localizado no centro da cidade, não só como gênero musical e dança que fazia parte dos arranjos da peça, mas também como um personagem da cultura local cheio de qualidades e atrativos.

Além disso, músicos de formação erudita passam a executar em seus violinos, clarinetes e pianos gêneros musicais populares; mais ainda, pessoas de todas as classes, dos segmentos sociais mais baixos e, principalmente, a elite local, passam a freqüentar e a se divertir e compartilhar do mesmo espaço de entretenimento: maxixes, tangos brasileiros, cateretês e lundus. Talvez as elites aceitassem os gêneros populares enquadrando-os em seus espaços, seus salões particulares de festas, onde podiam ser "controlados" ou num outro ambiente: o teatro.

[234] A Pátria Mineira, 30 de janeiro de 1890, p. 3.

Capítulo III

O reconhecimento dos gêneros musicais populares pelos teatros sanjoanenses

3.1 – O teatro de revista brasileiro

Sem dúvida, o teatro foi um dos grandes responsáveis por divulgar a música popular no Brasil para um público cada vez maior na virada do século XIX para o XX. Foi através dele que determinados gêneros musicais populares tiveram maior visibilidade no centro de São João del Rei, mais precisamente em seus palcos, e não somente pelas periferias sanjoanenses.

O teatro cômico musicado, ou teatro ligeiro, foi o responsável por levar a cultura popular para dentro das casas de espetáculos não só de São João del Rei, como também para o restante do Brasil. Mais especificamente, nos referimos ao "Teatro de Revista" que se dizia totalmente voltado para o público, dirigido para agradá-lo, e se anunciava estar desvinculado de qualquer pretensão, seja literária, filosófica ou política. Segundo Fernando Antônio Mecarelli, "seu objetivo principal seria a diversão pura e simples da platéia. Por isso, poderia ser relacionado, por um lado, a tradições do teatro cômico e das festas populares, como as farsas e a *Commedia dell'Arte*[235], ou de espetáculos como o circo e festas como o carnaval"[236]. Entre os diversos gêneros de "teatro ligeiro", em sua maioria musicais, podemos citar as óperas cômicas, operetas, revistas de ano, burletas, entre outros. Por conseguinte, como veremos no decorrer do capitulo, percebemos que as revistas de ano, em moda principalmente no Rio de Janeiro e sendo estas essencialmente comédias musicais, tiveram uma grande aceitação na sociedade sanjoanense.

Mas afinal, como eram estruturadas e como se desenvolviam tais revistas de ano, ou de costumes, que tanto faziam sucesso entre as diversas classes sociais brasileiras? A

---

[235] De acordo com Andrea Marzano, a *Commedia dell'Arte* foi "um dos gêneros mais populares na Itália e na França do século XVI. Baseado na improvisação frente a uma platéia diversificada, esse gênero dependia fundamentalmente da figura do ator. O texto era, dessa fora, apenas uma indicação para os artistas, que desenvolviam, por meio dos diálogos e da mímica, as características de cada tipo: Arlequim (bufão simples e arguto), Pantaleão (comerciante esperto), Doutor (médico pedante), Briguela (bufão mais astucioso que o Arlequim), a criada, o enamorado, entre outros." MARZANO, Andrea. Cidade em Cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892). Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008, pp. 124/125.

[236] MENCARELLI, Fernando Antônio. Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas, SP. Editora da Unicamp; 1999, p.33.

intenção deste tipo de revista de finais do século XIX era fazer um balanço dos acontecimentos do ano que havia se passado. Mencarelli apresenta o gênero como um:

> "espetáculo ligeiro que mistura música, teatro e dança, apresentando uma série de quadros, em geral ligados a um fio condutor que se desenvolve através do compère ou commère[237], que passam em revista uma série de fatos inspirados na atualidade, através de uma forma cômica – muitas vezes de forma caricata, com o objetivo de divertir a platéia."[238]

Conforme Neyde Veneziano:

> "(...) a ação revisteira dos textos de resenha anual era, portanto, uma ação de movimento na qual alguém (geralmente o *compère*) chegado à terra ou à cidade a ser revistada perdia alguém ou alguma coisa e, no ato de procurar, correr atrás, percorrer, passear, ia deparando com os quadros cômicos, episódios e de fantasias. Obstáculos não faltavam desviando os personagens de seu caminho."[239]

Tentando compreender os elementos que popularizaram o teatro de revista, Andrea Marzano pode nos ajudar traçando uma analogia entre a *Commedia dell'arte* e as revistas de ano de autores como Artur Azevedo[240], profundamente marcadas por características como a improvisação, a presença de tipos mais ou menos fixos e a ausência de maiores preocupações com a originalidade literária. "Neste sentido, torna-se possível pensar em uma tradição cômica ligeira pautada no diálogo com as platéias e, portanto, caracterizada, pela capacidade de agradar públicos amplos e diversificados" [241] – qualidade que, segundo a historiadora, alguns autores definem como caráter popular ou popularidade.

As revistas apresentavam um mosaico de idéias e opiniões para platéias diversificadas, sendo possível fazermos um exercício de imaginação, pensando que parte do público, de origem mais popular, se identificasse com certas manifestações musicais como o

---

[237] A *commère* é uma figura elegante e bonita; o *compère*, por sua vez, é cômico e popular, encarregado de destacar, através de frases espirituosas, cada quadro do espetáculo.
[238] Fernando Antônio Mencarelli, op. cit., p. 58.
[239] VENEZIANO, Neyde. Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba! São Paulo: Unicamp, 1996, p. 23.
[240] Este dramaturgo maranhense merece ser destacado em uma breve biografia, pois suas obras serviram de inspiração para os autores teatrais de São João del Rei: "Artur Azevedo (1855-1908), filho de um cônsul português e irmão do romancista Aluísio Azevedo, nasceu em São Luís do Maranhão e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1873. Na sua terra natal, trabalhou no comércio e atuou como jornalista. Na Corte, tornou-se tradutor de romances franceses para folhetins e crítico literário, além de empregar-se na Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas, onde também trabalhava Machado de Assis. Autor de comédias, adaptações de operetas francesas, operetas originais e revistas, foi um dos responsáveis, juntamente com Moreira Sampaio, seu maior parceiro, pela consolidação dos gêneros ligeiros no Brasil. Diretor de revistas e jornais literários e escritor de contos reunidos em livros, Artur Azevedo, representante de uma elite intelectual afrancesada, ingressou na academia brasileira de letras em 1897. Entretanto, não deixou de ser acuado pela crítica ilustrada e por parte da historiografia d o teatro produzida no século XX, de contribuir para a decadência do teatro brasileiro através da dedicação aos gêneros ligeiros". Ver, Andrea Marzano, op. cit., p. 70.
[241] Andrea Marzano op. cit., p. 125.

cateretê, o maxixe ou os lundus. De outro modo, uma parte desse público, mais elitizado, talvez apenas conferisse um olhar cômico à essas musicas e danças, achando-as engraçadas e se divertindo com elas.

A narrativa da revista era um misto de prosa e verso, diálogo falado e récita, permeada por música e dança popular. Era dividida em vários quadros pelos quais era feita uma resenha dos acontecimentos do ano decorrido, valendo-se de jocosas sátiras e da crítica política e social bem-humorada. Interessante que teoricamente, como citamos acima, o teatro ligeiro se dizia desvinculado de qualquer pretensão filosófica ou política. No entanto, o que é observado na prática é a vida urbana e seus tipos característicos sendo apresentados como temas preferidos da revista de costumes. Assim, o gênero passava a estar comprometido com a atualidade, com a moda, com a sociedade burguesa, com a nascente industrialização, com os vários problemas econômicos, políticos e sociais do país.[242]

Estudos recentes têm procurado demonstrar o exercício da cidadania, a luta por direitos e as formas de relação da população com o mundo da política no referido período através do mundo artístico, ou seja, por meio do teatro e da música. Martha Abreu e Andrea Marzano[243] discutem, no artigo "*Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República*", até que ponto o povo fluminense seria bestializado de fato, ou se sua opção pelo distanciamento da política institucional seria resultante da percepção de que a promessa republicana de extensão da cidadania seria uma farsa. A partir daí a historiadora dialoga com José Murilo de Carvalho[244], considerando o termo "bestializado" mais como uma provocação, sendo que este historiador também pensa o então fluminense como esperto, bilontra. Segundo José Murilo, Artur Azevedo pintaria em 1891 um retrato primoroso da já então capital da república em sua revista "O Tribofe".[245] De acordo com Carvalho, Azevedo demonstra ao logo da peça a existência "do tribofe, da trapaça, em todos os domínios do comportamento do fluminense. Havia tribofe na política, na bolsa, no câmbio, na imprensa, no teatro, nos bondes, nos aluguéis, no amor".[246] Anos antes, em 1886, Artur Azevedo também abordava o mesmo tema, baseado em fatos reais, na revista "O Bilontra".[247] Contando a história de um bilontra

---

[242] BITTENCOURT. Ezio. "O teatro ligeiro musicado no Brasil novecentista: uma analise dos palcos do Rio grande do Sul", IN: Revista Art Cultura, UFU, Uberlândia, v.7, n. 11, 2005, p. 27

[243] ABREU, Martha e MARZANO, Andrea. "Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República", IN: CARVALHO, José Murilo e NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (org.), Repensando o Brasil do Oitocentos, Cidadania, política e liberdade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 121.

[244] CARVALHO, José Murilo. Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

[245] José Murilo de Carvalho, op. cit., p. 157.

[246] Idem, ibidem, pp.157/158.

[247] Idem, ibidem, p. 158.

que vendia falsos títulos de nobreza, Azevedo passava a imagem do fluminense espertalhão, velhaco, gozador: o tribofeiro. Nas palavras de José Murilo de Carvalho:

> "O povo sabia que o formal não era sério. Não havia caminhos de participação, a República não era pra valer. Nessa perspectiva, o bestializado era quem levasse a política a serio, era o que se prestasse a manipulação. Num sentido talvez mais profundo que o dos anarquistas, a política era tribofe. Quem apenas assistia como fazia o povo do Rio por ocasião das grandes transformações realizadas a sua revelia, estava longe de ser bestializado. Era bilontra." [248]

Deste modo, pensando como Carvalho, podemos discutir a necessidade de ampliação do conceito de cidadania, possibilitando assim uma investigação, através de novas abordagens e fontes, dos caminhos encontrados por sujeitos sociais concretos para a criação de canais de participação política, exposição de divergências, exigência de direitos e até inusitadas iniciativas de inclusão numa almejada nação republicana.[249]

Refletindo a respeito de Francisco Corrêa Vasques, ator falecido em 1892, Martha Abreu e Andrea Marzano dizem que mesmo representando uma concepção de teatro que privilegiava o entretenimento, este sujeito reconhecia que a política não era assunto estranho às platéias. Abreu e Marzano colocam que várias de suas cenas cômicas referiam-se direta ou indiretamente a assuntos políticos, ainda que tais referências aparecessem, em geral, sob a forma da negação ou do deboche. Essas cenas cômicas sugeriam tanto para Vasques quanto para seu público que a política não seria coisa séria. Para as historiadoras, a falta de seriedade no tratamento da política aproxima Vasques dos bilontras de Carvalho e também pode indicar a descoberta de um outro canal para o exercício e a discussão da cidadania.[250]

A revista brasileira sofreu sem dúvida influências de sua irmã portuguesa que, por sua vez, buscou inspiração em sua matriz francesa. Desta forma, a crítica às personalidades públicas é uma característica marcante da revista francesa e que foi transmitida à sua congênere brasileira. De acordo com Ezio Bittencourt:

> "Foi através da crítica política e social brasileira, da música popular, dos acontecimentos do Brasil, de sua adaptação ao temperamento e ao gosto do público do país, que o modelo francês, ou já luso-francês, nacionalizou-se, afastando do original. Abrasileirando-se, a revista tornou-se uma das formas mais expressivas da cultura teatral brasileira."[251]

---

[248] Idem, ibidem, p. 160.

[249] ABREU, Martha e MARZANO, Andrea. "Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República", IN: CARVALHO, José Murilo e NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (org.), Repensando o Brasil do Oitocentos, Cidadania, política e liberdade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 126.

[250] Idem, ibidem, p. 131.

[251] BITTENCOURT. Ezio. "O teatro ligeiro musicado no Brasil novecentista: uma analise dos palcos do Rio grande do Sul", IN: Revista Art Cultura, UFU, Uberlândia, v.7, n. 11, 2005, p. 27

Interessante ressaltar também as dissonâncias a respeito de tal gênero teatral. Se a revista era unanimemente um êxito perante o grande público da época, boa parte da então intelectualidade brasileira desprezava o teatro ligeiro musicado, tratando-o sem dignidade alguma já que este se dizia divorciado da "literatura nobre". Interessante citarmos uma carta publicada em 1915 num jornal carioca apontando elementos nada elegantes nas revistas:

> "A revista do ano é, para os que frequentam o teatro sério, um vermute; é, para os que só aplaudem as pilhérias dos compadres e as apoteoses de aparato, um bom copo de vinho às refeições da tarde. De modo que não é fácil como parece, fazer revista, quando aliás, parece estar provado o contrário, visto toda a gente se julgar competente para escrever uma peça desse gênero. O abuso da pornografia, a indecência declarada, substituíram o double-sens e a crítica. Fazer uma revista é colecionar piadas de almanaque, pô-las na boca do compadre; ir às comédias esquecidas nos velhos arquivos, sacudí-las do pó e compor cenas inteiras, aproveitando tipos daqui e dali. É relembrar a uma mesa de café uma graça de revista tal ou qual, é plagiar e dizer ao maestro que componha música para letra já feita; é empurrar letra numa música que todo mundo conhece e sai assobiando na noite da *première*... A revista de hoje vive dos números de *cabaret* que se lhe metam, da amizade dos críticos, da diferença da maior parte do público".[252]

Segundo Tinhorão, a revista começa a tomar novos ares a partir do final da primeira década do século XX. Para o autor, o dito "abuso da pornografia" e a "indecência declarada" substituindo o "double sens e a crítica" indicavam que, com a crescente diversificação das camadas médias cariocas, a velha moral patriarcal ia se diluindo, esvaziando a revista de seu conteúdo crítico-popular em episódios da vida da cidade, e que eram um reflexo das boas ou más atitudes das elites. "Era essa quebra de antigos conceitos morais, ligadas à necessidade da criação de espetáculos cada vez em maior número, o que levava ao oportunismo dos autores ao plágio de 'comédias esquecidas', de 'piadas de almanaque'"[253] e de composições musicais – muitas de autores de camadas populares culminando na adoção de "números de cabaret", isto é, no que o autor define como *shows*. Para Tinhorão, o "Show de Boate" da década de 1950 tem sua origem por volta de 1920 através de uma revolução no velho conceito da "revista do ano", pressionada também pela novidade dos cine-teatros. Ao fim da primeira década do século XX, o cinema mudo começou a roubar o público do teatro de revistas. O gênero seguia o caminho do show criando o teatro por sessões, obrigando-o a dinamizar o ritmo do espetáculo (a fim de fazer caber a representação de uma peça comum de duas horas em uma hora e quinze minutos). Surgia também o chamado "espetáculo de palco e tela", destinado a animar os intervalos das sessões

[252] Carta de Luis Peixoto, sob as iniciais de L. P., ao Jornal do Brasil em 1915. Apud, TINHORÃO, José Ramos Música Popular: Teatro e Cinema. p. 41.
[253] TINHORÃO, José Ramos Música Popular: Teatro e Cinema. p. 42.

de cinema, e em que a encenação era drasticamente reduzida para 50 e, depois, 35 minutos, sob a denominação de *revuettes*.[254]

Em 1922, chega ao Rio de Janeiro, trazido por Mme. Rasimi e sua companhia Ba-ta-clan, um show completo no melhor estilo music hall parisiense que iria influenciar de maneira significativa o teatro musicado brasileiro:

> "Mme. Rasimi fazia desfilar num ritmo até então desconhecido todos os elementos que acabariam de fato dominando no moderno show musical, meio século depois: a presença de uma grande vedeta, de girls esculturais substituindo as antigas coristas estáticas e bisonhas, uma musica mais viva e funcional, uma movimentação de luzes e cores buscando efeitos estéticos, e, finalmente um apelo erótico, através do nu feminino." [255]

Ainda refletindo a respeito do "velho conceito" da revista de ano, e indo um pouco mais além, muitos compositores descobriram a vantagem de incluir suas músicas nos números das revistas para torná-las conhecidas. Os "revistógrafos", por sua vez, passaram a perceber que poderiam aproveitar o agrado de certas músicas do momento. O teatro passa a aproveitar temas populares, estilizando certos ritmos colhidos nas ruas entre conjuntos de músicos populares. Assim, esta estreita ligação com o gosto das camadas populares deu origem a duas importantes consequências: conferiu uma característica brasileira ao gênero aproveitando tipos populares como o matuto, o coronel fazendeiro, o português, a mulata, o malandro mais tarde, e fez boa parte dos brasileiros dançar e cantar ao som de criações musicais e coreográficas do povo – o lundu, o maxixe e o samba. Portanto, a revista podia lançar a música para o sucesso ou o sucesso da música era aproveitado para atrair o público ao teatro.[256]

Foi o palco do teatro, ou o fosso da orquestra, que permitiu o encontro de gêneros musicais populares com a música erudita. A trilha sonora deste gênero teatral era composta, como já dissemos, por maxixes, lundus e tangos brasileiros. Assim, em São João del Rei, por exemplo, as orquestras locais deixavam seu tradicional repertório, que ia do sacro à música clássica, para tocar esses gêneros musicais populares. E, desta forma, muitos músicos com uma formação teórica mais apurada, principalmente no Rio de Janeiro, se aproveitavam do sucesso de temas populares, sendo algumas vezes acusados de plágio.

---

[254] Idem, ibidem, p. 41.
[255] Idem, ibidem, p. 43.
[256] Idem, ibidem, p. 21.

No caso da música, o teatro de revista proporcionou uma democratização quanto ao emprego de sucessos populares[257] – principalmente da música de carnaval como veremos adiante – aproveitando também compositores que dificilmente teriam acesso aos palcos dos teatros. A partir da década de 1920, nomes como Sinhô, Lamartine Babo, Donga e Ari Barroso, por exemplo, contribuíram muito – através de suas composições – para a "ascensão social da música" das camadas mais humildes, levando ao conhecimento do público composto pelas camadas médias (estudantes, famílias suburbanas, provincianos) uma música popular arranjada para orquestra de sopro e cordas.[258]

3.2 – O Teatro de Revista em São João del Rei

Como foi dito no capitulo I, é inegável a forte presença teatral em São João del Rei no século XIX. Desde o século XVIII já se tem notícias de uma "Casa da Ópera" na cidade, que se destacou, durante a virada do século XIX para o XX, como um dos mais importantes centros de atividades teatrais do estado de Minas Gerais. Em "Noites Circenses", Regina Horta Duarte procura traçar um paralelo entre a cidade do Rio de Janeiro e sua importância teatral para as demais províncias do Brasil e a de São João del Rei e Ouro Preto para Minas Gerais: "assim como os teatros de Ouro Preto e São João del Rei brilhavam aos olhos dos habitantes de outras cidades mineiras, a vida teatral da Corte aparecia como algo mágico para a população das outras províncias".[259] Não por acaso, viemos traçando até agora o desenvolvimento do teatro de revista na Corte, e depois Capital Federal, centro pelo qual se irradiavam todas as novidades em termos artísticos, de moda e comportamento como vimos no capitulo anterior.

São João del Rei recebia inúmeras companhias dramáticas de fora em excursão e também possuía seus próprios atores amadores. Além disso, ela chegou a possuir aproximadamente seis casas de espetáculos no século XIX e quatorze no século XX, nem

[257] Desde meados do século XIX, o teatro já abrigava autores e artistas ligados aos segmentos populares. Ilustrativo por exemplo é caso do ator Francisco Corrêa Vasques, que além de ator, foi também autor de várias cenas cômicas que completavam os programas dos teatros e agradavam muito ao público. Para saber mais a respeito de artistas, oriundos dos segmentos populares ver: MARZANO, Andrea. Cidade em Cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892). Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008.
[258] Idem, ibidem, p. 30.
[259] DUARTE, Regina Horta. Noites Circenses Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Editora da Unicamp - Campinas - (SP) – 1995, p. 140.

todas funcionando simultaneamente[260]. No entanto, devemos destacar dois destes prédios que tiveram importância para a cidade: o Teatro Municipal construído em 1893, em pleno funcionamento até hoje, e o teatro sede de um grupo local fundado em 1905, o "Clube Teatral Artur Azevedo", com capacidade para mil lugares.

Significativo também era o número autores teatrais locais. Entre aqueles que escreveram uma única peça, e outros que produziram uma obra diversificada, Antônio Guerra lista aproximadamente 37 autores. Alberto Ferreira da Rocha Jr. destaca um personagem já nosso conhecido, Severiano de Resende, autor de A *Virgem Mártir de Santarém*, peça esta encenada pela primeira vez em 1882, e que acabou sendo publicada em livro mais tarde[261]. Ora, não por acaso, um sujeito público de posições tão conservadoras, como o senhor Severiano de Resende, também foi escritor de peças teatrais de cunho religioso.

Gênero muito apreciado na cidade foi o teatro de revista. Muitas revistas de autores como Artur Azevedo, Sousa Bastos e Moreira Sampaio foram apresentadas em São João del Rei, tanto pelas companhias dramáticas de fora, como por atores locais. Tamanha foi a influência revisteira que vários autores locais também passaram a escrever revistas narrando, expondo, comentando e criticando a vida sanjoanense e os fatos marcantes de cada ano.

Rocha Jr. diz ser "digno de nota que, numa cidade de tradições religiosas tão fortes como São João del Rei, apareça um número tão significativo de obras de teatro de revista, um gênero eminentemente profano."[262] Até o ano de 1954, foram representadas em São João del Rei cerca de dezessete revistas escritas por autores locais. Interessante notar a sobrevivência deste gênero, como veremos adiante, numa época em que ele já havia se transformado e tomado outra forma nos grandes centros como no Rio de Janeiro, por exemplo. O quadro a seguir traz uma relação cronológica das revistas locais apresentadas na cidade:

---

[260] ROCHA Jr., Alberto Ferreira. Teatro Brasileiro de Revista: De Arthur Azevedo a São João Del Rei. Tese de Doutorado, USP, 2002, p. 262.
[261] Idem, ibidem, p. 262.
[262] Idem, ibidem, p. 274.

Quadro I – Revistas Locais

Título	Autor	Data da estréia
Mudança da Capital	Modesto de Paiva	26 ago. 1893
A Onça	Modesto de Paiva	12 ago. 1897
Os chorões da ponte do Rosário	sem autor	18 dez. 1897
Falei bem ou falei mal	Modesto de Paiva	16 de ago. 1903
A princesa de Minas	Severiano de Resende	03 nov. 1906
O reino dos perneiras	Alexandre Poggio	14 mar. 1907
Urucubaca em São João	Tancredo Braga	19 jan. 1915
Terra Ideal	Tancredo Braga	09 dez. 1915
O gramofone	Alberto Gomes	30 mar. 1916
Fitas e discos	Licarião Diógenes	25 abr. 1916
Número um	Durval Lacerda	23 mai. 1917
Meu boi fugiu	Ribeiro da Silva e Oscar Gamboa	18 mar. 1918
Ver pra crer	Ribeiro da Silva e Oscar Gamboa	10 jul. 1918
A mina do Brugudum	Agostinho Avezedo	21 jul. 1931
São João del Rei, falada, musicada, sincronizada e cantada	José Viegas	21 fev. 1934

Fonte: ROCHA Jr., 2002, pp. 274/275

Completando o quadro acima, em 1938 e 1954 estrearam respectivamente as duas últimas revistas locais inéditas: "Terra das Maravilhas" de Antônio Guerra e Alberto Nogueira e "Coisas Daqui" de Carmélio Assis Pereira.

Alberto Ferreira ainda diz que das 60 peças sanjoanenses listadas por Antônio Guerra em seu livro "*Pequena história do teatro*", compreendendo o período de 1879 a 1964, foram levadas a cena "16 revistas (sendo as outras: 22 comédias, 16 dramas, um vaudeville, uma opereta, uma burleta e três peças sem designação de gênero)."[263] Percebemos claramente a estreita ligação do teatro amador sanjoanense com a música:

[263] Idem, ibidem, p. 263.

> "Se a revista foi um dos gêneros mais cultivados pelos autores locais, isso não significa que foi o único gênero de teatro musicado estimulado e apreciado pela população. Foram apresentadas várias operetas, comédias musicadas, burletas, vaudevilles, etc., o que nos obriga a mencionar a convivência do teatro sagrado com o profano, sobretudo se pensarmos que São João del Rei foi uma cidade que se destacou pela produção e execução da música sacra em seus rituais católicos". [264]

No entanto, o sucesso das revistas de ano em São João del Rei até 1934, e porque não estendendo esta data por mais vinte anos, pode ser explicado pela forma que este gênero era montado e encenado na cidade, ou seja, os autores locais fizeram a opção pelo velho conceito de "revista do ano". Como foi dito anteriormente, ao final da primeira década do século XX, com a concorrência dos cine-teatros, o público do teatro de revista passa a se interessar pelo cinema mudo, obrigando a uma espetacularização maior das peças, transformando-as em "números de cabaret", conforme apontou Tinhorão. Portanto, nos parece plausível pensar que, numa cidade de tradições religiosas tão fortes como São João, seus autores teatrais fizessem a opção por um estilo muito próximo ao de Arthur Azevedo, isto é, "o velho conceito da revista do ano", estimando mais pelo "double sens e a critica" do que pelo abuso daquilo que seria para algumas pessoas "pornografia e da indecência".

Contudo, é interessante pensarmos um pouco mais a respeito desse conservadorismo local, ou seja, até que ponto ele é velado, ou não, ou ainda, se foi deixado de lado diante de certas circunstâncias. Deste modo, é importante salientar que as idéias de "pornografia" e "indecência" já estavam associadas ao teatro já no século XIX, e que, as tradições religiosas da cidade, por sua vez, também não impediram, como veremos, que os maliciosos requebros e músicas das periferias chegassem aos salões e teatros centrais da cidade.

Em 28 de março de 1918 o jornal sanjoanense "Reforma" publica uma crítica à revista que havia estreado uma semana antes, "Meu boi fugiu". Em determinado trecho o redator comenta as explicações dadas pelos autores da peça:

> "(...) Antes de começar o espetáculo apareceu na ribalta o simpático ator Machado, rigorosamente trajado de casaca, dirigindo-se ao público para dizer que *os autores da revista visaram unicamente proporciona-lhes algumas horas de riso, não tendo a mínima intenção de ferir quem quer que seja nas críticas que eles procuraram fazer inocentes* (...)" [265] (Grifos nossos)

A principio a fala do ator vai ao encontro do nosso pensamento, isto é, a revista sanjoanense prezava ainda em 1918 por elementos como o riso, "double sens e a crítica",

[264] Idem, ibidem, p. 263.
[265] Reforma, 28 de Março de 1918, pág. 1.

diferentemente de suas co-irmãs cariocas. No entanto, temendo retaliações por parte de algum descontente, habilmente os autores já pediram desculpas antecipadamente a quem se sentisse ofendido pelas críticas.

Parece que os autores teatrais sanjoanenses, e porque não seu público, viveram uma situação dúbia em relação a esse "conservadorismo moral" ainda por algumas décadas. Saindo do nosso recorte, mas corroborando com o nosso pensamento, Alberto Ferreira da Rocha Jr., analisando a revista *"São João del Rei falada, musicada, sincronizada e cantada"* de 1934, aborda a ambigüidade moral presente na peça. Segundo o autor, um dos aspectos mais interessantes da peça diz respeito ao desempenho das atrizes na revista. Em entrevistas, algumas afirmaram que o meio teatral não era bem visto, no entanto, Rocha Jr. questiona o porquê dessas senhoritas acabarem se exibindo. Assim, em entrevista a um espectador da época, o Sr. Luis Viegas então com 13 anos em 1935, ano da reprise da revista, Alberto da Rocha Jr. indaga sobre o sucesso de certas cenas com essas moças:

> "Luís: (...) Nunca [a nudez?] aparecia no teatro. Nem se compreendia, nem se podia prever, nem se podia imaginar que fossem as moças aparecer com as pernas de fora, não é?! Era um grupinho de moças que entravam cantando com – compreendeu? É meia perna e não era uma perna toda [inaudível] é meia perna. Então, aquilo estourou, não é! Porque era uma coisa não é! A mocinha cantando, as picolés, sorvete [inaudível]. Por isto é que foi... não foi o figurino, mas foram as figuras, foram as moças...
>
> Alberto: Foi a ausência do figurino.
>
> Luís: É, foi a ausência do figurino...
>
> Alberto: Ou seja, antes dessa cena, por exemplo, da "São João del Rei", das Picolés[266], as moças, que apareciam em cena, então, elas não apareciam de perna de fora? Então, não era comum pelo menos?
>
> Luís: Não, não. Na época, não era comum, na cidade... aquela época não era costume e nem... compreendeu?
>
> Alberto: Nem no teatro?
>
> Luís: Nem no teatro, nem no teatro." [267]

Rocha Jr. diz que "seria um exagero creditar todo o êxito da cena às pernas das moças sanjoanenses, mas o olhar do rapaz, que entrava na adolescência, mostra um prisma sob o qual se podia ver a peça" [268]. Já na década de 1930 o teatro de revista sanjoanense ainda

[266] As Picolés eram personagens femininas, caricaturas vivas de tipos locais, revestidas de duplo sentido e conotação erótica, sendo, de acordo com Rocha Jr., o número que mais obteve sucesso nas representações da revista *"São João del Rei falada, musicada, sincronizada e cantada"*.
[267] Alberto Ferreira da Rocha Jr., op. cit., p 296.
[268] Idem, ibidem, p. 296.

permanecia amparado sob os moldes das revistas oitocentistas de Arthur Azevedo, sendo que este dramaturgo maranhense servia de inspiração para os autores locais na estruturação de suas peças. Ao que indica, o teatro de revista local tentou preservar o que seria para algumas pessoas "os bons costumes e moral", mostrando apenas "meia perna" das moças em detrimento ao que seria "pornografia e indecência" aos olhos de alguns sujeitos. A espetacularização pela qual passou o teatro de revista no Rio de Janeiro, transformado em espetáculos de "cabaret", a partir da década de 1920, de acordo Tinhorão, parece não ter chegado a São João del Rei. No entanto, a má fama de seus atores, ao que tudo indica, veio para a cidade, segundo testemunharam as atrizes a Alberto Rocha Jr.

Outro dado importante a salientar é a presença do "*Club Teatral Arthur Azevedo*" na cidade, que colocou em cena muitas destas revistas locais, a se destacar a que vamos brevemente analisar. Esta agremiação permaneceu durante muito tempo como o grupo amador local de maior destaque em São João del Rei e provavelmente o de maior duração no Brasil. Este "clube dramático" teria encerrado suas atividades na década de 1970, porém, o Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei considera que a data de 1985 marcaria o encerramento de seus trabalhos, sendo que neste ano sua sede foi vendida e transformada em um supermercado[269].

Inicialmente chamado de "Club Dramático Infantil 15 de Novembro", o "Clube Artur Azevedo" viveu durante a segunda década do século XX sua época áurea apresentando grandes sucessos na cidade. Entre as peças de maior sucesso podemos citar: a opereta cômica "O Periquito", o drama sacro "Os milagres de Santo Antônio", a opereta cômica "Mulher Soldado" e as duas revistas locais de sucesso em 1917, "Número Um" e "Terra Ideal".

Entre os anos de 1922 e 1928, Antônio Guerra, fundador e por várias vezes presidente desta agremiação teatral, se ausenta de São João del Rei paralisando as atividades do grupo. Com o retorno desta figura catalisadora, o grupo retoma suas atividades representando muitas peças de sucesso de sua primeira fase, e levando também ao palco novas revistas, "São João del Rei Falada, Musicada e Sincronizada"[270] de 1934 e as revistas "Terra das Maravilhas" e "Coisas Daqui", respectivamente de 1938 e 1954.

Com efeito, esse clube teatral teve grande importância na história da cidade não só pela construção, através de doações, de sua sede própria: um teatro de dimensões significativas (1.000 lugares), mas também por sua biblioteca particular, com

[269] Idem, ibidem, p. 265.
[270] MOURA, Heleniara Amorim. "O impagável cômico Francisco Veloso: Biografia de um ator nos rastros da desconstrução" Dissertação de Mestrado, UFSJ, 2007, p. 7.

aproximadamente 8.000 volumes sobre o mais variados temas, desde contabilidade e geografia até literatura e teatro[271].

3.3 – O "Número Um" – Revista de Costumes Locais

Uma peça do repertório do teatro de revista sanjoanese que merece ser analisada é "O Numero Um" [272]. Datada de 1917, foi escrita por um autor local chamado Durval Lacerda. A trilha musical foi composta pelo maestro Telêmaco Neves, então membro da orquestra Ribeiro Bastos[273]. De grande importância e riqueza em elementos artísticos, literários e, porque não, sociais, o "Número Um" nos permite vários enfoques analíticos, sendo que, neste caso, pretendemos abordar a cultura popular de São João Del Rei e sua música, revistada e apresentada ao então público local.

Levada a cena pela primeira vez em 18 de maio de 1917, além de mostrar os sujeitos populares da cidade, criticar os rumos que tomava a modernização então em curso, mostrar as mazelas das instituições públicas e particulares, a peça apresenta um dos folguedos mais populares na cidade, a festa do Divino Espírito Santo no Matosinhos, o carnaval local e os gêneros musicais populares então em voga nos salões de São João del Rei: o maxixe, o cateretê, entre outros. Logo, ao passar a cidade em revista através do olhar de um "estrangeiro", Tibúrcio Militão – aquele típico personagem caipira "engraçado" ou "sem jeito", que se sentia atrapalhado na cidade, tocava viola e falava coisas do "sertão" lembrado por Tinhorão no capitulo anterior –, e de moradores locais, como Cajuquinha, motorista do automóvel, e o "malandro Metidiço", percebemos seus aspectos negativos e positivos. É o que Alberto Ferreira da Rocha Jr. chama de polissemia, onde temos vários aspectos – bons e ruins – de uma única cidade que são mostrados por olhares diferentes.[274]

---

[271] Alberto Ferreira da Rocha Jr., op. cit., p. 272.

[272] A Universidade Federal de São João del Rei, sob a responsabilidade do GPAG – Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas da mesma instituição – , mantem um acervo teatral que pertenceu a um antigo grupo dramático local, o "Clube Teatral Artur Azevedo", assim como a coleção particular do fundador do grupo, Antônio Guerra. Acervos estes compostos por inúmeras peças como operetas e revistas da virada do século XIX para o XX e suas respectivas partituras.

[273] O Número Um, Revista de costumes locais de Durval Lacerda. GPAG – Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas da UFSJ.

[274] Alberto Ferreira da Rocha Jr, op. cit., pp. 296/297.

Sendo assim, pensamos ser interessante localizar de maneira resumida alguns dos principais personagens da revista e sua jornada pela São João del Rei de 1917, para que possamos compreender melhor o fio condutor da história.

Ao chegar à cidade de São João del Rei, o "caipira" Tibúrcio Militão começa seu caminho pela popular festa do Divino Espírito Santo, no Arraial de Matosinhos, folguedo este que foi mencionado no capitulo anterior. Lá, ele se depara com o povo em geral, especialmente romeiros e, porque não, com malandros e jogadores que testam sua sorte nas mais variadas diversões locais, melhor dizendo, nos mais diversos tipos de jogos da época: roleta, loteria, pinguelim, jaburu e caipira. Nosso personagem em questão é "seduzido" a colocar sua sorte à prova, mas consegue resistir bravamente aos convites de seus anfitriões.

Adiante, surpreso e mais ainda espantado com a modernização tecnológica, Tibúrcio, durante um diálogo com um provável malandro que tentava induzí-lo ao jogo, conhece o "Numero Um", primeiro automóvel a circular pelas ruas de São João del Rei:

> "Tibúrcio: Uai sô, que baruio é esse? Que diabo de zumbido é esse? Inté parece que a gente tá chamando cachorro, o que é essa atrapaiada, que zueira é essa?
> Metidiço: Esse é o fonfonar do Número Um, o primeiro automóvel que veio a S. João, e que devido ao calcamento da cidade anda todo escangalhado."

Um personagem personificando este símbolo do progresso parecia um tanto desanimado com seu destino. E, deste modo, o "Numero Um" canta a sua saga:

"1) Número Um:
Ai ai que raio
Ai pum, pum, pum
Eu sou o automóvel
Número um

Coro:
Ai que desgraça
Que cousa danada
Isto não e chalaça
E roda quebrada

2) Número um:
De Juiz de fora
Para S. João
Encontro-me agora
Nesta aleijão

Coro:
Ai que desgraça
Que cousa danada
Ele ficou cambaio
Devido a calçada

3) Numero Um:
Sempre chorando
Triste Jururu
Vou me arrastando
Pro Cajuru

Coro:
Ai que desgraça
Que cousa danada
Este automóvel
Tem vida azarada"

O “Número Um” parecia não estar satisfeito com sua transferência para São João del Rei. Importante figura da modernidade técnica do início do século XX, representante da velocidade e da vitória sobre a distância, o automóvel em questão não conseguia cumprir seu papel devido às esburacadas ruas da cidade. Urbe esta que aspirava ao desenvolvimento e ao progresso, mas aparentemente ainda não suportava condições ideais para se aproximar da civilização.

Esse tal avanço do progresso parecia causar desconfortos aqueles que não estavam habituados à civilização:

> “Tiburcio: Êta chimarra! Ô trem esquisito! Tá um cheiro de mau perfume, que catinga é esta?
> Metidico: Isto meu caro Tibúrcio, representa o desenvolvimento do progresso, é o cheiro da gasolina.
> Chaffeur: Quando ele nos chega sentimos com entusiasmo se aproximar a civilização.”

Pensando o teatro da década de 1920 no Rio de Janeiro, a reflexão de Marcos Luiz Bretas parece encontrar ecos em São João del Rei de 1917 e nos ajudar a refletir a fala acima:

> “A vida pura, as almas boas do sertão, que compunham outro território a ser explorado pelo teatro, encontravam-se aqui representados com algum valor, mas com o despreparo daqueles que não sabiam lidar com esse novo mundo urbano. Eram aqueles que não sabiam como ascender ou apagar a luz elétrica, ou chamar o elevador. Podiam ter qualidades e pureza, mas não eram aquilo com que a cidade buscava se identificar, a imagem que buscava encontrar e que os autores do teatro levavam para o palco. Maravilhar-se com as inovações era um possibilidade abertas para todos.”[275]

Seguindo com o texto, Cajuquinha, o “chauffer” – ou seja, o motorista do automóvel “Número Um” –, oferece uma carona ao nosso *compère* Tibúrcio até o centro de São João del Rei e se encarrega de apresentar o restante da cidade e suas peculiaridades ao visitante.

De repente, andando pelas ruas da cidade, Tibúrcio é surpreendido pelo “Pau d’água Club S. João”. Um bando de homens bêbados entra no palco tocando tambores “a guisa de carnaval”. O texto da peça fala daquelas pessoas que bebiam exageradamente na cidade, algo que deveria ocorrer principalmente à época do carnaval. O que chama a atenção é o fato de um grupo de pessoas entrarem no palco como se fosse um grupo carnavalesco, isto é, “a guisa de carnaval” como descrito no texto da revista. Anos mais tarde, precisamente em

[275] BRETAS, Marcos Luiz, “Teatro e cidade no Rio de Janeiro dos anos 1920”, IN: CARVALHO, José Murilo e NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (org.), Repensando o Brasil do Oitocentos, Cidadania, política e liberdade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 117.

1934, acontecimento semelhante ocorrerá na revista "*São João del Rei, falada, musicada, sincronizada e cantada*" ao se apresentar o carnaval da cidade. Nesta peça, um rancho carnavalesco de fato, sobe ao palco do teatro mostrando a "festa de momo" e seus personagens principais[276].

Não há nenhuma menção quanto ao tipo de grupo de carnavalesco, se é um rancho ou cordão. Segundo Maria Clementina Pereira da Cunha, os desfiles dos cordões eram abertos por índios, diferentemente dos ranchos, e, além disso, aqueles eram sinônimo de desordem. Musicalmente Cunha salienta que:

> "Os cordões caracterizavam-se sobretudo pela percussão acompanhada de cantoria, na qual um ou dois dançarinos vestidos de índios entoavam a copla, e o coro em uníssono repetia o estribilho (chula), por vezes acompanhados por cavaquinho e violão mas os ranchos harmonizavam seu canto, apresentavam-se com percussão leve (pandeiros, castanholas etc.) e com um volume instrumental considerável, que incluía cordas e sopros (do que resultava a diferença musical entre as marchas ranchos e o batuque sincopado dos cordões)". [277]

Geraldo Guimarães, sem precisar datas, afirma a respeito da história do carnaval sanjoanense que, "com o desenrolar dos tempos, passaram a surgir os primeiros grupos organizados: ranchos onde predominavam os foliões mais populares"[278]. Um tanto difícil perceber qual tipo de agremiação carnavalesca é representada em "Número Um". Observamos uma mistura de elementos dos cordões e ranchos, segundo os autores acima. Vemos aqui um grupo de pessoas cantando, "foliões mais populares", bêbados, acompanhados predominantemente por tambores, entrando no palco "a guisa de carnaval" e em meio a certa desordem.

Ao serem trazidos para dentro do teatro, os cordões e ranchos carnavalescos eram levados para um ambiente seguro, delimitado pelo palco e a salvo de brigas, confusões e até mortes. Além disso, Antônio Herculano Lopes pensa na presença de grupos carnavalescos no cenário teatral como uma "carnavalização da cena". [279] Ou seja, para o autor, a presença destes grupos em cena gerava um jogo de inversões de valores, um mundo de cabeça para baixo, onde estes elementos se aliavam para a celebração do prazer. "No lugar de posturas

---

[276] Alberto Ferreira da Rocha Jr, op. cit., p. 297.
[277] CUNHA, Maria Clementina Pereira Ecos da Folia – Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Cia da Letras, 2001, p. 152.
[278] GUIMARÂES, Geraldo. "Nosso carnaval do passado ligeiras notas e observações". Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del Rei, 2000**.** São João del Rei: s.n, v.9, p. 145.
[279] LOPES, Antônio Herculano. "Do pesadelo negro ao sonho da perda da cor: relações interétnicas do teatro de revista" IN: Revista Art Cultura, UFU, Uberlândia, v.7, n. 11, 2005, p. 45.

políticas, estéticas ou morais, a grande justificativa era a diversão do público, meta plenamente atingida a julgar pelo sucesso da fórmula". [280]

Vale lembrar também que as revistas de ano mantiveram uma estreita ligação com o carnaval no Rio de Janeiro. Em 1869, o ator Vasques já levara para o teatro um "Zé Pereira" em uma de suas cenas cômicas. A folia momesca aparece em uma peça de 1888: coristas famosas representaram no palco as três principais sociedades carnavalescas da época: Tenentes do Diabo, Fenianos e Democráticos. Já em 1906, a revista O Maxixe, de Bastos Tigre, lançava a música Vem Cá, Mulata que se tornou sucesso no carnaval daquele ano[281].

Chiquinha Gonzaga pode ser considerada um exemplo da união entre o teatro de revista, o carnaval e a música popular. A princípio, sem a intenção de incluir suas músicas em qualquer peça, Chiquinha compõe uma marcha com andamento adaptado aos cordões carnavalescos: "Ô Abre Alas". Anos mais tarde, depois do sucesso de seu tango "Não se Impressione" – chamado posteriormente de Forrobodó – em uma burleta de Carlos Bittencourt e Luis Peixoto em 1912, e aproveitando-se da popularidade de "Ô Abre Alas", a compositora explorou sua rendosa marchinha estreando no Teatro Apolo a revista de mesmo nome em 1913. Daí em diante Chiquinha Gonzaga compôs uma série de músicas para revistas de ano[282].

Tinhorão ainda salienta que Chiquinha Gonzaga, entre outros músicos de teatro desta que é chamada por ele de fase pioneira, anterior a ascensão de músicos da própria camada popular, tentou esforçadamente adaptar a sua formação semi-erudita ao gosto musical das camadas mais amplas da cidade. Se pensarmos em São João del Rei, o diretor musical e compositor de "Número Um, por exemplo, era Telêmaco Neves, regente de uma das antigas orquestras locais; e, mais ainda, se voltarmos um pouco no tempo, o também maestro Modesto de Paiva escreveu sua própria revista intitulada "Falei bem ou Falei mal" em 1903. É sugestivo, neste sentindo, o comentário do Sr. Teófilo Silveira a respeito da direção musical da opereta sanjoanense "Mulher Soldado" em 1916, onde pode ser percebido o envolvimento de músicos de formação erudita com o teatro ligeiro:

> "(...) Com efeito, a ilustre professora [Sra. D. Balbininha Santiago] tendo consentido em assumir a direção da parte musical do palco, tal foi a perfeição com que se desempenhou desse encargo que o maestro João Pequeno pode voltar-se inteiramente descansado sobre o que ia por lá, com maior empenho, à direção da orquestra e do conjunto orquestra-palco(...)". [283]

---

[280] Idem, ibidem, p. 45.
[281] José Ramos Música Tinhorão, op. cit., p. 16.
[282] Idem, ibidem, p. 24.
[283] Apud Alberto Ferreira da Rocha Jr., op. cit., p. 272.

Continuando sua crítica, o texto do Sr. Teófilo tece elogios aos arranjos feitos para os instrumentos de cordas, metais e madeiras apresentados na overture da opereta. Louvores também não faltaram à figura do Maestro João Pequeno:

> "(...) como testemunho do meu juízo sobre a solidariedade da orquestra e do palco, que notem porque a maneira com que o maestro João Pequeno sublinha a frase característica do canto fazendo sobressair de tal modo o sentimento que ele deve expressar (...)". [284]

Os músicos sanjoanenses pareciam também circular por universos culturais distintos. Sabemos que a maioria era oriunda de classes baixas, isto é, pessoas pobres que aprendiam o ofício de músico, e acabavam incorporados pelas orquestras locais tendo contato com a música sacra e erudita européia, tocando tanto nas igrejas quanto nos teatros. Vale lembrar também que muitos deles eram mulatos ou negros. Mais ainda, ao compor para o teatro de revista os maestros locais deveriam ter um conhecimento prévio de todos aqueles gêneros musicais provenientes das classes populares, procurando adaptar sua formação erudita ao gosto do restante da sociedade, ou ao que estava "na moda".

Desta maneira, apesar do maestro Telêmaco Neves não ter escrito as referências junto ao título das músicas da peça "Número Um" sobre qual o gênero cada uma dizia respeito, podemos afirmar que muitas das músicas dessa revista eram maxixes, lundus e tangos brasileiros. Tal afirmação é possível se analisarmos as figuras rítmicas de algumas dessas canções. Nelas, estão presentes uma célula rítmica recorrente na música brasileira, a sincope. Uma dessas partituras para piano foi transcrita por Heleniara Amorim Moura[285] e encontra-se no Anexo II.

Deste modo, a seguinte afirmação de Tinhorão parece também fazer sentido em São João del Rei:

> "Maestros como Paulino Sacramento (...) além de muitos outros de menor produção, escreveram durante mais de 30 anos centenas e centenas de partituras em que se esgotavam a imaginação em overtures e apoteoses, e ainda tinham que criar maxixes em profusão, para atender à fome de ritmo das primeiras gerações de cariocas sugestionados pela trepidação dos bondes, dos automóveis, e de novas formas de diversão em massa como o futebol e o cinema". [286]

Quadro não muito diferente é sugerido em São João del Rei. Não só o trepidar do "Número Um" e sua triste sina "azarada", narrados acima, parecem ter inspirado os

---

[284] Idem, ibidem, p, 272.

[285] A partitura para piano foi transcrita da obra original por Simonne Ellem Fonseca Nascimento, aluna de musica e bolsista PIBIC/CNPq. Ver Heleniara Amorim Moura, op.cit.

[286] José Ramos Tinhorão, op. cit., p. 25.

compositores da revista, mas também o futebol local, já que o "Athletic Football Club" também apareceu em cena.

Prosseguindo a peça, ao final do segundo ato o personagem Cajuquinha, o anfitrião, decide por mostrar ao visitante as "danças usadas" em São João del Rei: One-steep, Polca, Valsa, Schottisch, Maxixe e o Cateretê.

Primeiramente uma alegoria representando o One-steep, dança de origem norte-americana, sobe ao palco dançando, cantando e apresentando suas graças a Tibúrcio e ao público. Apesar de ser a "*moderna*" e prazerosa "*dança da moda*", segundo a letra da canção, percebemos através dos diálogos entre os personagens Tibúrcio e Cajuquinha que certos lugares ainda não estavam "familiarizados" com este tipo de dança:

> "Tibúrcio: Oh, seu Cajuquinha, isso lá na Catiara era um escândalo danado! Tá doido! Dançar assim tão agarrado!
> Cajuquinha: O senhor fala assim porque não está acostumado com centros civilizados como São João. Hoje é moda as danças modernas, ainda há muitas outras, até mais modernas que são preferidíssimas nos salões.
> Tibúrcio: Como está o mundo virado."

O teatro de revista iria permitir também a consagração de sucessos da própria música européia e norte-americana. Entretanto, o surgimento de um novo aparelho nas primeiras décadas do século XX pode nos ajudar a entender como essa música estrangeira chegaria fazendo sucesso aos salões e teatros brasileiros. O gramofone foi de fundamental importância para a difusão da música estrangeira. Segundo Tinhorão, um compositor carioca confessou ter comprado um gramofone que emprestava a famílias do bairro para animar festas de aniversário, mas sob a condição de só tocarem seus discos[287].

Curioso também é pensar que, apesar de não termos contato com o texto, no ano de 1916, uma revista de costumes sanjoanenses que se intitulava "O Gramofone" foi então representada na cidade. Segundo Heleniara Moura[288], o mote principal desta peça é a ida de Pindoba a um pequeno vilarejo para comprar utensílios de necessidade. Ao entrar na loja de Zé Pinóia, o matuto conhece o "Gramophone" e o enredo passa a girar em torno da apresentação do aparelho e dos discos ao visitante. O lojista começa a mostrar a Pindoba as várias formas de música, personificadas em atores, entre elas, fados portugueses e modinhas brasileiras. Esta revista nos ajuda a pensar no frenesi causado por tal aparelho nas populações interioranas, levando entretenimento e divulgando gêneros musicais nacionais ainda

[287] José Ramos Tinhorão, op. cit., p. 29.
[288] MOURA, Heleniara Amorim, op. cit., p. 140.

desconhecidos por certas populações, além, claro, de propalar a música estrangeira aos lugares mais remotos do país.

Logo após, são apresentados os demais gêneros já tradicionais entre a sociedade brasileira daquela época. A Polca, a Valsa e a Schotisch, juntamente com piano, chegaram da Europa para o Brasil em meados do século XIX, dando uma nova forma aos saraus, serões musicais e bailes brasileiros. Como citamos no capitulo anterior, o francês Charles Expilly relata que "nos tais pianos [...] não se tocam senão músicas de danças, romanças e polcas".[289] Logo, em todos os recantos do Brasil essas danças são conhecidas, como se vê em O Número Um:

> "Cajuquinha: Já que essa lhe fez espanto [referindo-se ao One-steep] vou mostrar-lhe outras que o Sr. Conhece, por exemplo, a polca...
> Tiburcio: Lá em Catiara dançam a porca. Vamos vê se é diferente".

Após a entrada personificada da Polca cantando e representando suas façanhas e atrativos, Tibúrcio comenta: "Esta é das que eu gosto, não é diferente de lá". Somente a Valsa era dançada de maneira diferente na Catiara: "Lá dançam varsa, mas não é como aqui..."

Apesar de "seus sugestivos movimentos" não causava problema algum a presença deste tipo de dança nos salões. Vejamos, por exemplo, como era o texto das canções que apresentavam a Polca e a Valsa. Primeiramente a Polca:

"O bom cavalheiro
Com modo faceiro
A dama airosa segura
Com jeito na cintura
Requebros faz com tamanha doçura
Como agora neste momento faço
Dá uns passinhos
Faz uns mexidinhos
E sem mais, aquela logo acerta o passo
Gesto elegante e o mais é brinquedo
São os mexidinhos da polca o segredo
Para se dançar
Basta requebrar
Sem ter medo."

Vejamos agora o que canta a Valsa:

"Sou a valsa que enebria
A graça, o gozo, o prazer
Sem mim a vida seria
Penoso e triste viver
Sou a valsa feiticeira
Sou dos mortais o amor
Encanto de tal maneira
Como o perfume da flor

Estribilho:
Quem me seguir
Terá paixão
Há de sorrir
Da sensação
Há de reinar
Sentir prazer
Há de gozar
E enlouquecer."

[289] Apud ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida Privada e Ordem Privada no Império", in ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.) *História da Vida Privada no Brasil Império: a Corte e a Modernidade Nacional*. São Paulo: Cia das Letras, V. 2, 1997, p. 49.

Mais do que um simples divertimento, essas danças de salão tinham ainda uma característica muito popular entre as boas famílias brasileiras, ou seja, elas possibilitavam os flertes e namoros tão vigiados. O próprio texto das canções nos dá indícios para pensarmos de tal maneira: "O bom cavalheiro/Com modo faceiro/A dama airosa segura/Com jeito na cintura"; ou ainda: "Sou a valsa faceira/ Sou dos mortais o amor (...)/Quem me seguir/Terá paixão (...)". Ora, os salões e saraus brasileiros animados por tais danças serviam como um meio social e, porque não, amoroso para aproximar as famílias.

Estudando o triunfo do discurso amoroso no Bispado do Rio de Janeiro durante o século XIX, Silvia Maria Jardim Brügger[290] afirma que, com o Romantismo, o processo de conhecimento e convivência dos cônjuges toma uma nova forma. Segundo a autora, na moral romântica, era preciso que as escolhas fossem feitas após um prévio período de namoro. Deste modo, os saraus, bailes e até passeios, tornavam possível uma sociabilidade que permitisse encontros e descobertas amorosas. Seria, portanto, nos bailes e saraus que:

> "As mulheres poderiam exibir-se e ser cortejadas pelos rapazes. Concedendo danças a vários deles, elas ouviriam juras de amor, que sabiam serem repetidas a todas as outras. Porém, era no meio destes falsos amores que se podiam destacar os 'verdadeiros', aqueles que seriam dignos de credito e da afeição das moças românticas."[291]

A música, por sua vez, tem nestes encontros um importante papel. Valsas, polcas e demais danças de salão, embalam os namoros. Por outro lado, é também nestes bailes que vemos aparecer o ciúme daquelas que, julgando-se 'verdadeiramente' amadas, surpreendiam seus amantes a cortejar outra dama.[292]

De fato, com o passar do tempo, tais gêneros musicais e dançantes acabaram se enraizando de tal forma na cultura brasileira que chegaram a se misturar com gêneros nacionais, como o lundu e as modinhas, dando origem a novas maneiras de se tocar e dançar determinadas canções.

Após a schotticsh entrar em cena, adiante, ao final do ato, sobem ao palco o maxixe e o cateretê. O personagem Tibúrcio se mostra curioso por conhecer uma dança famosa por ter sido o "terror da família":

---

[290]BRUGGER, Silvia Maria Jardim. "Valores e vivências matrimoniais. O triunfo do discurso amoroso (Bispado do Rio de Janeiro, 1750-1888)". Niterói. UFF, Dissertação de Mestrado, 1995.
[291] Idem, ibidem, p. 45.
[292] Idem, ibidem, p.46.

> "Tibúrcio: *Tá* tudo muito *bão*, mas *vancê* não me *amostrou* ainda, uma dança *braba*, que me falaram que há nas cidades grandes, o *tá* chamado *maxuxi*.
>
> Cajuquinha: Qual histórias! Qual brava nada, ele aqui tem entrada nos salões com o nome de tango. É acolhido o mais vibrante entusiasmo. Ele, o terror da antiga família, é hoje muito querido dos salões, o genuíno maxixe, o gostoso maxixe brasileiro."

Não por acaso ele foi *"o terror da antiga família"* quando surgiu na segunda metade do século XIX. Marcos Napolitanos o descreve como um tipo de música bem sincopado, mais malicioso e que sugeria movimentos de corpos pendulares. Era filho direto da habanera afro-cubana, importada via Espanha, e foi apimentado pelo lundu (dança) afro-brasileiro.[293] Enquanto gênero dançante, o maxixe possuía movimentos maliciosos, exigindo alta mobilidade dos quadris e até mesmo extrema agilidade por parte dos dançarinos. Daí talvez sua difícil aceitação pelas "*antigas famílias*". Passado praticamente meio século desde a sua origem, "abrasileirando-se" "*o genuíno maxixe, o gostoso maxixe brasileiro*" passa a ser aceito pela moderna família.

Um personagem representando o maxixe entra em cena apresentando suas qualidades e um casal de dançarinos também faz a sua defesa cantando e bailando:

> "Ela: O maxixe brasileiro
> Tem elegância e tem arte
> Tem fama no mundo inteiro
> É dançado por toda a parte
>
> Ele: É mesmo para assombrar
> Como é bom como é ditoso
> Que delícia requebrar
> Oh, que maxixe gostoso!
>
> Ela: Que gozo enorme se tem
> Que prazer é requebrar
> Que muita gente de bem
> Maxixe só quer dançar
>
> Ele: É a dança mais que excelente
> Estupenda e faz vibrar
> De prazer mexe com a gente
> É mesmo de machucar!"

Diante da apresentação, o personagem de Tibúrcio parece se render aos requebros do maxixe: "Ih seu Cajuquinho, esta dança parece ser boa deveras, boa mesmo, esta eu vou introduzir na Catiara. *Oia só* (fingi dançar)."

De fato, o maxixe já era um velho conhecido dos salões de festas de São João del Rei. Como vimos no capítulo anterior, sem dinheiro para poder participar de um baile, o redator da coluna *Apitos* do jornal "A Pátria Mineira" de 1890, se colocou como um simples curioso a ouvir o que se passara no salão do Hotel Soares: "*Como simples curioso coloquei-me ali bem encostadinho ao Hotel Soares, a ouvir uns sons excitantes que faziam minhas pernas moverem-se como para dar começo a um maxixe bem puxado num batuque na sala*".[294]

---

[293] NAPOLITANO, Marcos. História e Música. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002, p. 46.
[294] A Pátria Mineira, 30 de janeiro de 1890, p. 3.

Ainda pensando o final do século XIX, o cateretê, "marginalizado" como vimos, pelas periferias de São João dei Rei, parece, nas primeiras décadas do século XX, sair da exclusão com a ajuda do teatro. Logo, diante de tanta música e dança, Tibúrcio se lembra de uma manifestação típica de sua região e fica sabendo que ela também se fazia presente na cidade de São João del Rei:

> "Tibúrcio: (...) Mas porém a dança mais *sentimentá* que *inté* hoje eu conheço é o cateretê como *nóis* dança lá na Catiara, aquilo sim, aquilo é que da gente *ficá maraviado.*
> Cajuquinho: Ah, o cateretê temos também ele por aqui, vai ver como também nos cogitamos dele, é um sapateado de arrelia que bole com poeira da sala e faz a gente espirrar." (Grifos nossos)

O "estrondoso" e "entusiasmado" cateretê parecia ser uma realidade constante entre os divertimentos sanjoanenses em fins do século XIX, já que fora inúmeras vezes citado pelos jornais locais e, agora, adentrando o século XX, também fora lembrado numa revista de costumes locais. Sua existência na cidade remonta ao último quartel do século XIX ao ser noticiado em festas frequentadas pela "súcia folgasan" e por *Magdalenas*. Agora, no entanto, ele parece ganhar o respeito dos cidadãos da elite local sendo lembrado numa peça teatral:

> "Ela: É uma coisinha tão boa
> Que tem muito que *sabê*
> Pois não é qualquer pessoa
> Que dança o cateretê
>
> Ele: Sou fio dos *arredó*
> Moro pro lado de lá
> Sou bicho turuna só
> Que sabe *sapateá.*"(Grifos nossos)

Podemos cogitar que esse dançarino, *"fio dos arredó"*, fosse morador de um dos arredores da cidade citados por Severiano de Rezende anos antes: Barro, morro da Forca, Pau d'Angá e o morro das Mercês. Em 1883, a título de exemplo, como vimos no capítulo anterior, o cronista do jornal Arauto de Minas, ao narrar um "costume tradicional" da cidade, a festa de três santos – Santo Antônio, S. João e S. Pedro – não se esquece de separar as comemorações familiares, "*bailes e soirrés*", com "*numeroso concurso de damas e cavalheiros*", das serenatas que percorriam as ruas da cidade até alta noite e as comemorações nos "arredó" da cidade: "Mais adiante, em *diversos bairros da cidade*, é um batuque ou cateretê estrepitoso, onde uma *rapaziada desenfreada* bate palmas e sapateia tumultuosamente, ao som abafado de uma viola lasciva, rufando o pandeiro e cantando cantigas".[295](Grifos nossos)

Voltando ao capítulo anterior, podemos responder quem era essa "rapaziada desenfreada", ou esse dançarino "fio dos arredó":

[295] Arauto de Minas, 23 de junho de 1883, p. 2.

> "*Em casinhas simples ou casebres, em ruas que por vezes não existiam, situados no Segredo, no Bonfim, no Guarda Mor, no Tejuco, no Senhor dos Montes, morros ou ao largo da serra próximo ao Rosário, habitavam libertos, filhos de libertos ou não, gente miúda que se divertia nas vendas, no pagode, nas procissões,* (...); marceneiros, alfaiates, tintureiros, coureiros, *músicos,* lavadeiras, sapateiros, limadores (...), que *lavoravam nas orquestras,* nos cafés, nas casas da família são-joanense (...)".[296] (Grifos nossos)

Contudo, o que pensar para poder compreender como a elite sanjoanense, residente no centro cidade, detentora de vários meios de produção artística, como a música e o teatro, preocupada outrora em estabelecer um controle hierárquico de posições sociais e territórios, deixava suas "*pernas moverem-se como para dar começo a um maxixe bem puxado num batuque na sala"*, ou ainda se permitia ficar "*maraviado*" com a dança "*sentimentá*", como o cateretê, praticado por de "*gente miúda que se divertia em vendas*" nos bairros da cidade?

A peça "Número Um" continua por mais um ato e, no entanto, é neste ponto que surgem nossos questionamentos podendo tornar-se reveladora. Por que a elite traz para dentro do teatro um gênero musical e de dança outrora tão perseguido por princípios civilizadores, considerado praticamente um entrave ao progresso, taxado de barulhento, lascivo e que trazia consigo pessoas de índole duvidosa?

Portanto, pretendemos agora tentar responder a tal questionamento, pensando a sociedade sanjoanense do inicio do século XX, adentrando pelos seus embates e conflitos sociais e culturais registrados, de acordo com Kleber do Sacramento[297], nas páginas dos jornais locais, e no texto desta peça teatral.

3.4 – Modernização e tradição

Parece-nos plausível, neste sentido, perceber como foi importante o papel divulgador do teatro de revista em relação às músicas e danças nacionais, facilitando a aceitação destes perante um grande público, devido ao grande sucesso que tal gênero teatral provocava nas platéias brasileiras. Mais ainda, a nascente indústria fonográfica também registrava muitas dessas manifestações musicais brasileiras. Nota-se que, em São João del

[296] Apud ADÃO, Kleber do Sacramento. Diversões e devoções em São João del Rei: um estudo sobre as festas do Bom Jesus do Matosinhos, 1884-1924. Tese de doutorado, UNICAMP, 2001, p. 152.
[297] Idem, ibidem.

Rei, além da revista de costumes locais que analisamos anteriormente, no ano de 1916 foram representadas duas outras peças que tratavam de novas formas de diversão para a época, "O Gramofone" e "Discos e Fitas". Certamente as modernas diversões públicas causavam reações na vida cultural da cidade, divulgando novos hábitos e, porque não, gêneros musicais distantes geograficamente, tanto dentro do país tais, como fora, difundindo gêneros estrangeiros tais quais o One-Steep e o Fox Trot.

Entretanto, o contexto local também nos ajuda a entender esse processo de mudança de pensamento da sociedade sanjoanense no começo do século XX. São João del Rei, uma cidade herdeira da sociedade mineradora, que superou a decadência do metal precioso e se constituiu numa fornecedora de viveres de alimentos, tornou-se, durante o século XIX, um núcleo populacional assentado numa forte tradição católica em que a festa, a devoção e a diversão se associaram tanto às lutas civis, religiosas, quanto aos embates pelo poder e prestígio.

Citando palavras de Kleber do Sacramento Adão, "os tempos mudam". Configurações sociais e políticas se ajustam aos novos jogos do poder e prestígio. O autor que estudou as transformações nas festas do Bom Jesus do Matosinhos em São João del Rei, entre 1884 e 1924, ano este de sua proibição, diz que o catolicismo festivo e de apelo aos sentidos, próprios dessa sociedade barroca, sofre os efeitos da política de romanização[298] e do esforço civilizador em curso na cidade nas primeiras décadas do século XX. Segundo o autor, a cidade vive um impasse entre a tradição e a modernização anunciado nos jornais por ele pesquisados. "Os espaços públicos começam a ser demarcados, 'modernas' diversões públicas passam a ser introduzidas gradativamente" [299]. O teatro de revista através do "double sens e da crítica", o gramofone e seus discos, o cinema e suas fitas, a ferrovia, o primeiro automóvel, entre outras inovações vindas da Capital Federal, traziam, na virada do século, os ares da civilização à cidade ainda assentada sobre as tradições barrocas. Neste contexto, acabaram perdendo para o autor, a festa e os festeiros de Matosinhos, que se renderam a um novo formato do folguedo e à suspensão da mesma em 1924.

Através da imprensa da época, e, sobretudo neste caso, nos textos teatrais, como em "Número Um" pode-se perceber os usos e costumes locais, os conflitos entre a sociedade real e ideal, a difícil aceitação do fim do padroado com a República por parte do clero e leigos, sua inserção no novo século marcado pelas idéias positivistas de ordem e progresso,

[298] Segundo Kleber do Sacramento, apoiado em Martha Abreu, a chegada de padres estrangeiros, no caso de São João del Rei dos frades franciscanos, teria afastado grande parte dos leigos das tradicionais festas católicas.
[299] Kleber do Sacramento Adão, op. cit., 146.

assim como os resquícios de um conservadorismo apoiado em uma monarquia católica derrotada por uma jovem ordem republicana. Nessa linha, a imprensa local, católica e liberal-conservadora, travou discursos às vezes convergentes, outras divergentes, na direção do controle dos espaços e das práticas de diversão.[300]

Para Kleber do Sacramento, a nova configuração posta com a República em uma cidade conservadora como São João del Rei refletiu na ordem sucessória do mandonismo local[301]. Assim, aqueles homens que faziam parte do mandonismo, ou melhor, dessa elite local, que se enfrentavam em disputas políticas e nas páginas dos jornais, eram os mesmos que eram batizados na Igreja Matriz de N. S. do Pilar, que freqüentavam juntos a sala do júri, os concertos e os bailes no Salão do Oeste, as igrejas, os cafés e, até representavam nos mesmos ou em diferentes clubes dramáticos no Teatro Municipal. Eram homens que ostentavam títulos da Guarda Nacional, advogados, médicos, padres, comerciantes, mesários das Irmandades que se sentiam incomodados com grande numero de mendigos, vendedores ambulantes e criticavam a passividade da polícia frente ao jogo do bicho, mas que mesmo assim o praticavam – quadro facilmente perceptível na leitura do texto de "Número Um".

A chegada a São João del Rei de um projeto ultramontano[302] de romanização da Igreja pode nos ajudar a entender as disputas internas dessas elites locais e, consequentemente, essa dúbia relação com a cultura popular que parece mais envolver relações de poder político e prestígio. Enviados pela Santa Sé, "aportados" em São João del Rei a convite do Vigário Gustavo Ernesto Coelho, os frades franciscanos holandeses chegam a cidade em 1904[303], trazendo na bagagem a missão de disciplinar o clero e as práticas do culto, criar colégios, apoiar e fundar obras de caridade , tais como o Albergue Santo Antônio, e auxiliar nas paróquias. Deste modo, pretendiam colocar a Igreja nos trilhos da civilização e do pregresso, ameaçando, dessa forma, a religiosidade barroca sanjoanense. Com isso as Irmandades, representantes de um catolicismo luso-brasileiro que se pretendia superar, responsáveis não só pelo culto externo, como as ostentosas procissões, mas também preocupadas com a magnificência das igrejas, seu altares e celebrações, estariam ameaçadas. Ora, entendiam os romanizadores que "a presença das irmandades enfraquece a autoridade

---

[300] Idem, ibidem, p. 231.
[301] Idem, ibidem, p. 146.
[302] Nas primeiras décadas do século XIX, devido a freqüentes conflitos entre a Igreja e o Estado em toda a Europa e América Latina, foram chamados de ultramontanos os partidários da liberdade da Igreja e de sua independência do Estado. O ultramontanismo passou a ser referência para os católicos dos diversos países, mesmo que significasse um distanciamento dos interesses políticos e culturais. Apareceu como uma reação ao mundo moderno e como uma orientação política desenvolvida pela Igreja, marcada pelo centralismo romano, um fechamento sobre si mesma, uma recusa do contato com o mundo moderno.
[303] Kleber do Sacramento Adão, op. cit., p. 159.

eclesiástica, uma vez que a primeira se prende à pompa das cerimônias religiosas, negligenciando os atos pelo meio dos quais se realiza a salvação dos fiéis, ou seja, a doutrina cristã, pregada por meio da palavra" [304].

Deste modo, algumas irmandades que congregavam representantes do poder local viam seu prestígio e autoridade ameaçados. Ora, com a ingerência e o aumento da autoridade dos párocos e padres estrangeiros na gestão do campo religioso, essas confrarias de leigos passaram a resistir à interferência eclesiástica, ainda mais pela imposição de manifestações religiosas alheias ao modo da terra de ser católica.

Logo, as críticas daqueles que compõe as irmandades, sobretudo de membros do mandonismo local ameaçados em seu poder perante o povo, são disparadas pelos jornais atacando os frades e taxando-os de "pregadores da idade média e de fanáticos inquisidores". Segundo Kleber do Sacramento Adão, esses homens:

> "Anseiam pelo controle das cerimônias, das festas que, além de lhes proporcionarem prestigio, possibilitam-lhes dirigir a representação do espetáculo, imprimindo nele o ritmo lento, evitando o 'tumultuar de pagode", controlando as emoções. Querem, enfim, assumir o direito ao discurso religioso, no púlpito, na festa, no jornal. Os adversários recorrem ao clero nativo na busca de apoio e no plano político buscam se apoiar dos argumentos utilizados pelos liberais em defesa da soberania nacional contra o que chamam de imperialismo católico, ou seja, a presença de um estado estrangeiro, com suas agências no interior do país" [305].

A afirmação acima vai ao encontro do nosso pensamento. Se bem nos lembramos, no capítulo anterior um personagem ligado às estruturas do poder local, Severiano de Resende, nas páginas do seu jornal a serviço do partido conservador, procurava divulgar discursos a fim de manter a moralidade, os bons costumes e evitar o "*tumultuar do pagode*". Em várias passagens, ele procurou delimitar o espaço social daqueles que chamou de "*súcia folgasan*", "*Magdalenas*", isto é a "*gente miúda que se divertia em vendas*" e nos cateretês pelos bairros da cidade. Agora, porém, seu poder é ameaçado. Em 1907, irritado com os franciscanos, Severiano de Resende – aliás, que fora próximo a eles tendo-os apoiado em determinadas ocasiões – insurge-se nas páginas do jornal O Repórter, dizendo que o brasileiro possuía brio nato. "Não iria se curvar ao jugo desses alienígenas que debocham de nossas festas e que querem nos imprimir festas ridículas, extravagantes, excêntricas aos costumes e tradições de nossa terra"[306].

Sem nenhuma irmandade responsável por conduzir a festa de Matosinhos – antes arranjada por festeiros –, os franciscanos também assumiram a organização de tal folguedo

[304] Idem, ibidem, p. 165.
[305] Idem, ibidem, p. 165.
[306] Jornal O Repórter, 1907 Apud Kleber do Sacramento Adão, op. cit., p.166.

tanto na parte espiritual quanto na externa, onde montavam barracas em que os lucros seriam convertidos para as obras de caridade da Igreja, competindo assim com particulares. Para ajudar mais na arrecadação de fundos para as obras da Igreja, durante a festa, meninas vendiam pelas ruas do arraial do Matosinhos balas, doces, cartões e flores um tanto acima do preço normal, para ajudarem as "*pias obras de S. João*". Coincidentemente, tal fato que já era recorrente todo ano, é retrato em Número Um. Ao chegar ao Matosinhos em festa, após resistir às investidas de alegorias que representavam os jogos, Tibúrcio Militão também é abordado pelas "Submarinos", as perigosas meninas vendedoras de doces.

A partir do momento em que os franciscanos assumem a organização dessa festa, suprindo a vacância de uma irmandade, ou o serviço prestado por festeiros, geralmente sujeitos ligados às estruturas do poder, não seria mais necessário que pessoas como Severiano de Resende se prestassem à tentativa de tentar controlar, através de discursos na imprensa, os espaços sociais, diferenciando a "*partida familiar*" freqüentada pelas "*belas cinturas*" das barracas mais além, onde se reunia a "*súcia folgasan*".

Algumas das falas de personagens de "Número Um" e o discurso acima de Severiano de Resende parecem se relacionar fazendo certo sentido. Severiano defende os "costumes e tradições da terra" em detrimento das "festas ridículas, extravagantes e excêntricas" trazidas pelos franciscanos. Apesar de se referir mais aos costumes religiosos, segundo Kleber do Sacramento, os atritos com os franciscanos extrapolam o campo religioso, chegando por vezes ao plano político-ideológico. Em 1917, o jornal A Nota tece comentários sobre a comemoração de alguns clérigos locais – provavelmente estrangeiros – por ocasião da invasão alemã à Itália:

> "(...) há poucos dias, quando os exércitos austro-alemães invadiam a Itália, tudo destruindo, violentando mulheres e crianças e bombardeando igrejas e catedrais, padres, na Sacristia da Igreja do Carmo, bebiam pelas vitórias magnificentes dos austro-alemães! Que horror!"[307]

Dias depois o jornal se retrata comunicando que os tais padres que bebiam a vitória austro-alemã sobre a Itália, não se encontravam na sacristia do Carmo, mas sim, na casa de um alemão residente nas proximidades da Igreja.

Mas o que queremos relacionar é a valorização de alguns "costumes da terra", pelos pares de Severiano de Resende em "Número Um", como o maxixe brasileiro e o cateretê. Primeiramente, a suposta origem brasileira do maxixe é afirmada por duas vezes,

[307] Jornal A Nota, 1917 Apud Kleber do Sacramento Adão, op. cit., p. 166.

tanto na fala de Cajuquinha quanto na letra da canção que apresenta o gênero. *"O maxixe brasileiro/ Tem elegância e tem arte /Tem fama no mundo inteiro /É dançado por toda a parte"*. Outrora o "terror da família", este gênero que foi aos poucos sendo aceito pelos salões do país, agora ganha ares de elegância e arte pelo mundo. Entretanto, queremos chamar a atenção para tal exaltação. Apesar da data de estréia da revista estar um pouco longe da publicação do artigo contra os alemães, estamos falando de um período de guerra em que a Alemanha era o foco dos conflitos, e a presença de imigrantes daquele país na cidade era real. Por isso, nada mais plausível que engrandecer as tradições nacionais perante a presença do possível inimigo estrangeiro.

Os elogios ao cateretê, outrora vítima de adjetivos desqualificadores, podem ser vistos neste contexto de defesa dos "costumes e tradições da terra". Também podemos pensar que essa elite que outrora tentara controlar, ordenar e civilizar os espaços em que este gênero se fazia presente, como a festa de Matosinhos, através dos discursos jornalísticos, perdera seu espaço com a chegada dos franciscanos. Estariam sendo tirados das mãos das elites locais, costumes e tradições os quais, por muito tempo, elas se colocavam como patronas. Restava agora, mais do que valorizar, trazer essas tradições, antes vistas como "perigosas e perturbadoras da ordem", para dentro de um espaço em que poderiam ser "controladas", o palco do teatro.

Pensando na defesa das tradições, a elite sanjoanense parecia entrar em contradição ao consumir gêneros musicais importados. No entanto, apesar de estrangeiras o One-Steep e o Fox-Trot são as "*danças da moda*", usadas em "grandes centros civilizados" como São João. Em meados do século XIX, a moda foi a Valsa, a Polcas e a Schottich, agora enraizadas na cultura brasileira e assimiladas juntamente com outros gêneros. Mais ainda, aqueles gêneros norte-americanos não pareciam imprimir riscos à cultura local como as "festas ridículas, extravagantes e excêntricas" trazidas pelos franciscanos holandeses.

Não cremos que a questão da valorização dos gêneros nacionais no teatro passe somente por essa disputa com o clero estrangeiro. Mas certamente é um fator que consideramos importante dentro do contexto local e não podemos deixar de fora das nossas considerações. Também não pretendemos, aqui, nos ater na reflexão a respeito da disputa de poder entre a elite local e os frades franciscanos, porém a entrada destes sujeitos na cena sanjoanense no início do século XX foi bastante significativa. Muito menos é nosso objetivo nos determos somente na questão religiosa da romanização dos costumes católicos de São João del Rei. Entretanto, certas atitudes desses religiosos estrangeiros desagradaram

profundamente setores da elite sanjoanense, como Severiano de Resende. Estabelecendo-se como novos promotores da Festa de Matosinhos, por exemplo, tentando implantar novos hábitos neste antigo folguedo, deixavam de fora pessoas que ganhavam economicamente com a festa no caso dos patrocinadores do jogo e dos comerciantes locais, outrora somente eles beneficiados com o comércio dos botequins e barracas.

Também não devemos esquecer que o nosso debate gira em torno da música popular e seus espaços de fruição e produção. Logo, o cerceamento de um tradicional folguedo religioso e de grande dimensão popular, como a festa do Matosinhos, limitou, sem sombra de dúvidas, esses ambientes pelos quais essa música circulava. Em 1910, o surgimento de uma nova diversão, ao lado de antigas formas de lazer como o já citado jogo e "danças imodestas"[308], despertam a euforia e apreensão na população, restringindo ainda mais o espaço dessa música popular. O jornal O Repórter publica que foi armado no largo de Matosinhos um cinematografo público[309]. Por outro lado, temos também um discurso civilizador, mostrado no capítulo anterior, que ao mesmo tempo combateu e procurou delimitar quais eram os espaços dessa produção para além das festas religiosas, nos batuques das "Magdalenas", nas "Consoadas de Natal" das "classes menos favorecidas da fortuna", etc.

No entanto, continua a questão: por que trazer para o teatro essa música popular? Parece que aqui se encontram duas hipóteses: primeiramente, uma tendência que parecia se espalhar pelo país, onde o próprio teatro de revista e o início das gravações musicais ajudaram na divulgação dessa música, e, em segundo lugar, o objetivo local de controlar essa produção musical que, ao mesmo tempo, conferia lhe prestígio, tirando-a das periferias e extraindo assim algumas de suas características de quando era feita "nas ruas".

Pensando nossa primeira hipótese, mais especificamente o sucesso dos gêneros ligeiros como o teatro de revista, sua ascensão estaria intimamente ligada ao surgimento, na segunda metade do século XX, de novas formas de vida e sociabilidade nas grandes cidades. E como sabemos, São João del Rei foi um centro de grande importância mercantil e artística para a província de Minas Gerais conforme apontamos no capítulo 1. De acordo com a historiadora Andrea Marzano, resultando de uma diversificação crescente de profissões, condições sociais, graus de instrução e visões de mundo nas modernas aglomerações urbanas, os gêneros ligeiros teriam surgido como elementos dinamizadores do processo de

[308] Para termos uma idéia da circulação nesse espaço de manifestações populares da música e da dança, em 1923 arcebispos e bispo da Província Eclesiástica de Mariana fazem insistentes recomendações a seus diocesanos para que nas festas religiosas se "abstenham de vestes e danças imodestas". Jornal Ação Social, 13 de dezembro de 1923.
[309] O Repórter, 24 de abril de 1910.

massificação cultural.[310] Segundo Fernando Mencarelli, as fórmulas das revistas de ano, expondo diversas visões sobre os acontecimentos marcantes das cidades a despeito dos filtros impostos pelos autores, estaria, deste modo, relacionada ao caráter cada vez mais heterogêneo das platéias. Os autores, por sua vez, procuravam não assumir o papel de formadores de opinião, mostrando diferentes interpretações dos acontecimentos e tentando agradar a um público cada vez mais diversificado.[311]

É a partir daí que surge uma dimensão empresarial do teatro tendo os gêneros ligeiros como os expoentes do início dessa massificação cultural. Já em 1860, um empresário carioca, Furtado Coelho, foi acusado de trair a causa da arte por adotar um repertório ligeiro. Assim, ao definir as peças a serem representadas por sua companhia, esse empresário adotou o que seriam as então chamadas "peças de barracão", compatíveis com o gosto do público e com a estética dos artistas "de feira", das ruas das festas populares e dos circos.[312]

Segundo um empresário carioca de grande sucesso na década de 1920,

> "Para o público do Rio de Janeiro, que ama divertir-se sem as preocupações de aprender psicologias nem surpreender "estados de alma", mas para ir um pouco e passar o tempo, os teatros da empresa Pascoal Segreto representam uma imprescindível utilidade nacional. (...)
>
> O púbico... Vai ao teatro para divertir-se e lá torna, porque lá encontrou o que desejava."[313]

Como percebemos o público tinha seus próprios motivos para se dirigir ao teatro: parte do platéia, de origem mais popular, talvez se identificasse com certas manifestações musicais como o cateretê, o maxixe ou os lundus. De outro modo, uma parte desse público, mais elitizado, talvez apenas conferisse um olhar cômico a essas musicas e danças, achando-as engraçadas e se divertindo com elas.

---

[310] Andrea Marzano, op. cit., p. 68.

[311] Fernando Mencarelli, op. cit., pp. 125-130.

[312] Andrea Marzano, op. cit., p. 101. Ainda em meados do século XIX começava a ser necessário agradar cada vez mais ao público, garantindo casa cheia ao longo da temporada. Tal concepção chocava-se com visões elitistas de teatro, como a realista, que assumiam a dramaturgia como uma missão superior, relacionada ao projeto de modificações de hábitos, preferências estéticas e comportamento das platéias. Deste modo, alguns artistas, e até mesmo o ator Francisco Corrêa Vasques, se sentiam desconfortados em assumir a atividade teatral apenas como uma profissão. As revistas, baseadas na repetição de fórmulas consagradas, tipos estabelecidos e muita improvisação acabaram se afirmando nas últimas décadas do século XIX, distanciando do que certas pessoas entendiam por "teatro sério". Para saber mais, ver Andrea Marzano op. cit., pp. 98-104; e, GOMES, Tiago de Melo. *Como eles se divertem (e se entendem) – teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920.* Campinas: Unicamp, 2003. Tese de Doutorado, pp. 118, 128 e 130.

[313] Anúncio da Empresa Pascoal Segreto, publicada sob a forma de artigo na revista D. Quixote, de 25 de fevereiro de 1918. Apud Tiago de Melo Gomes, op. cit. pp. 136/137.

Corroborando com nossa segunda hipótese, bastante perspicazes e que vão ao encontro de nossas reflexões finais são as conclusões de Patrícia Vargas a respeito do Carnaval idealizado pelas elites brasileiras durante o século XIX. Para esta historiadora,

> "a 'campanha' feita para a substituição do entrudo pelo Carnaval marcava as perspectivas e demandas dessa sociedade, indicava a idéia de que o Entrudo era uma pratica festiva/cultural "bárbara" e pouco condizente com a projeção feita do que seria a modernidade e uma sociedade civilizada. *O resultado foi a construção, sobretudo na segunda metade do século XIX, de novos espaços e novas formas de se festejar*, caracterizadas pelo empenho das elites em conferir ao Brasil uma imagem de ordem, de civilidade, de um país moderno".[314] (Grifos nossos)

Para conferir esta imagem de ordem e civilidade, pensamos que o teatro se apresenta como um desses novos espaços e novas formas de festejar. Não por acaso os bailes carnavalescos oferecidos pelas elites ocorrem dentro dos teatros. Ainda sim, estes eram ambientes em que a produção musical popular estaria controlada, prestigiada e, desta forma, sem algumas de suas peculiaridades de quando era feita "nas ruas".

Neste sentido, Andrea Marzano tece algumas reflexões procurando também compreender como elementos da cultura popular carioca migram para o teatro e que, de certa forma, podem nos ajudar entender a realidade de São João del Rei. Segundo a autora elementos da festa do Divino aparecem, por exemplo, já em 1863, numa peça do ator Vasques, momento este em que estas manifestações eram excluídas das ruas da cidade. Marzano acredita que Vasques assumiu uma postura ambivalente diante do conflito em torno dos projetos para a cidade e seus divertimentos. Desta mesma forma podemos entender a postura de alguns setores da elite local sanjoanense, ou seja:

> "se a teatralização de certas formas de divertir podia ser justificada, convenientemente, como meio de combatê-las, também podia significar uma maneira de mantê-las vivas, num contexto em que já estavam ausentes das ruas ou sob o fogo cruzado, na mira de políticos e literatos ansiosos por construir uma cidade europeizada, espelho de uma grande nação."[315]

Portanto, parece que, com o passar dos anos, as manifestações artísticas populares caíram no gosto do restante da população sanjoanense, ou pelo menos das elites locais, que passaram a respeitar e acolher a cultura popular ou, quem sabe, tiveram que aceitá-las por forças das circunstâncias:

---

[314] ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. Folganças populares: festejos de Entrudo e carnaval em Minas Gerais no século XIX. São Paulo, Annablume, FAPEMIG, 2008, p. 170.
[315] Andrea Marzano, op. cit., p. 150.

"Cajuquinho: É uma cousa mui gostosa	Tibúrcio: Sem sê home de sabê
Se dizer pras dançadeiras	Sem sê advinhadô
Mulata, mulher sestrosa	*Juro que o cateretê*
Quebra bem essas cadeiras	*Foi no céu que se inventou*" (Grifos nossos)

Certamente não foi o céu que inventou o cateretê. Mas sobretudo ele se caracterizou pelo resultado do encontro cultural, de apropriações e (re)apropriações de danças indígenas e negras, a se destacar as umbigadas das últimas, com a viola do português. Num movimento de ascensão, este gênero cantado e dançado por mulatas sestrosas e manhosas, sai do que parecia ser aos olhos de alguns membros da elite local no final século XIX, o "*tumultuado*" inferno das periferias para chegar, no início do século XX, ao céu, ou melhor, aos teatros no centro de São João del Rei . Os "*requebros de uma dança imoral*", executada por "*adestradas marchadeiras*" e "*Magdalenas*", movidas, por sua vez, pelos sons produzidos nas cordas de uma "*lasciva viola*" ganha ares de ser "*cousa mui gostosa*" requebrado nas "*cadeiras*" de dengosas "*dançadeiras*" no palco de teatro.

Considerações Finais

Neste trabalho procuramos demonstrar que nem só a música sacra e erudita fez parte da história da sociedade sanjoanense. A música popular estava presente nos morros e periferias locais, em festas populares, como o Natal, festas juninas, na festa do Divino em Matosinhos, nas vendas e em batuques em casas de "Magdalenas". Enquanto saraus aconteciam nas moradias, teatros e salões de festas no centro da cidade, nos terreiros, vendas e morros sanjoanenses assistia-se aos sambas, lundus, pagodes e batuques dos negros e sujeitos de "*classes menos favorecidas da fortuna*" com seus gestos e sonoridade particulares.

Diferente do Rio de Janeiro, que possui uma vasta historiografia e fontes que permitem traçar e pensar a história da música popular na sociedade carioca do século XIX, em festas e variadas diversões populares – do folguedo religioso, ao carnaval e ao teatro – em que a presença de gêneros como choro ou samba eram recorrentes, encontramos dificuldades em pensar a música inserida numa cultura popular para o referido período em Minas Gerais. Contudo, num exercício que procurou cruzar fontes jornalísticas e acervos teatrais, procurando pensar os meios de inserção e fruição dessa música popular na sociedade sanjoanense entre 1870 e 1920, acreditamos ter cumprido com o nosso objetivo.

Com efeito, percebemos uma preocupação, que não era característica exclusiva desta sociedade no oitocentos, com a civilização, com o progresso e com a modernidade. Ao mesmo tempo, usos e costumes coloniais e tradicionais, conflitantes com as perspectivas civilizadoras das elites, eram progressivamente combatidos e considerados "bárbaros" e "selvagens". Além deste discurso civilizador que procurava ordenar, higienizar, urbanizar e educar a sociedade, também é emblemático neste sentido o discurso romanizador e civilizador religioso em torno das festas de Matosinhos. Para alguns setores da sociedade, esses festejos representavam a sobrevivência de tradicionais costumes coloniais, como o forte enraizamento do jogo e de diversões burlescas, como as "danças nacionais" embaladas pelos "sons da faceira viola". Um verdadeiro entrave ao progresso.

Segundo Maria Cristina Cortez Wissenbach,[316] ao tentar recuperar o comando da vida religiosa brasileira, sobretudo no início do século XX, as autoridades da Igreja procuraram coibir principalmente a parte vista como profana e exógena das festas religiosas, e conter as expressões imorais dos batuques, dos sambas, umbigadas e cururus. Festas como aquelas em

[316] WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. "Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível" IN: SEVCENKO, Nicolau (Org.) *História da Vida Privada no Brasil República: da Belle Époque à Era do Rádio.* São Paulo: Cia das Letras, V. 3, 1998, pp. 83/84.

honra ao Divino Espírito Santo duravam vários dias, seguidas à noite por folguedos, jogos, danças, cantorias e bailes que completavam as comemorações dos santos preferidos. Assim, "os maracatus, os moçambiques, os sambas, os cateretês, os cururus e os jongos acoplavam-se às festas do Divino, às de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito, às festa da Santa Cruz e de São Gonçalo".[317]

Entretanto, somos obrigados a ressaltar que as festas religiosas, também tidas como tradicionais e representantes de uma herança barroca, realizadas no centro urbano de São João del Rei e patrocinadas pelas irmandades locais continuam sendo realizadas até hoje, sem interrupção alguma de qualquer esfera política ou religiosa. Incluímos nesse bojo de resistências a música sacra e erudita executada pelas orquestras locais.

No início do século XX, o teatro local, mais especificamente os gêneros ligeiros como o teatro de revista, serviram como uma ferramenta que ajudou a controlar essa produção musical popular, inserindo em suas peças de costumes locais não só a cultura popular sanjoanense, como seus personagens, músicas e danças, conferindo-lhes prestígio e, ao mesmo tempo, tirando-as das periferias e extraindo assim algumas de suas características de quando eram feitas "nas ruas".

Igualmente, não podemos nos esquecer que a expansão desses gêneros teatrais ligeiros na segunda metade do século XIX, está relacionada a fatores como o desenvolvimento urbano, o surgimento de novas formas de vida e sociabilidades, à diversificação crescente das condições sociais e visões de mundo que acabaram atuando como elementos dinamizadores do início de um processo de massificação cultural. Surge assim uma dimensão empresarial no teatro que agregava às peças de cunho ligeiro elementos compatíveis com o gosto do público e com a estética dos artistas "de feira", das ruas, das festas populares e dos circos, isto é, músicas e danças como os cateretês, lundus e maxixes.

Apesar do teatro de revista, ainda produzido na cidade até a década de 1950[318] sob os moldes da revista do século XIX, ter absorvido parte dessas manifestações culturais populares, como a música e a dança, toda cultura popular da cidade parece ter ficado esquecida sem maior visibilidade da imprensa e demais veículos de comunicação. Sebastião de Oliveira Cintra, provavelmente escrevendo na década de 1970 suas Efemérides ressalta que

[317] Idem, Ibidem, p. 83.
[318] De acordo com Alberto Ferreira da Rocha Jr., a última peça do teatro de revista produzida por autores locais foi levada a cena em 1954, era a revista "Coisas daqui", de Carmélio Assis Pereira. Ver, Alberto Ferreira da Rocha Jr. op. cit., p. 275.

“ainda se usa Folia de Reis em São João del Rei, principalmente nos bairros mais afastados do centro”.[319]

Hoje, de acordo com Ulisses Passarelli, existem ainda nas imediações da cidade sete grupos de folias na zuna urbana e cinco na zona rural da cidade plenamente ativos; além de cinco congados na zona urbana e na rural, dois dos quais sendo centenários[320]. Segundo Passarelli, estas manifestações enfrentam problemas frente às acentuadas questões trazidas pela globalização e às fortes mudanças sociais que acabam trazendo consigo novos valores e concepções de vida. Felizmente, de acordo com o folclorista, estes folieiros e congadeiros estão aprendendo a se auto-valorizar como artistas populares, procurando conservar seus grupos, gastando por vezes o que não possuem para a manutenção dos mesmos. Ainda sim, a percepção das necessidades desses grupos vem se ampliando e o apoio ora dado é maior que em outros tempos.[321]

Por mais que não tenhamos encontrado em São João del Rei referências a estes singulares autos desenvolvidos por escravos e forros, isto é, os congados e moçambiques, vimos no capítulo 2 que, de acordo com André Pereira[322], desde meados do XIX, a festa em honra à Nossa Senhora do Rosário, com a coroação dos reis congos, estava apenas restrita à procissão, novenas e missas. Os folguedos foram desligados da Irmandade do Rosário, mas continuaram acontecendo fora dali, logo, sem a visibilidade da imprensa. Ao pesquisar os Livros de Compromisso e de Receita e Despesa da Irmandade, na primeira metade do século XIX, o autor encontra despesas para o pagamento de “pretos tocadores das festas de natal” e no pagamento “aos tocadores de caixas e flautas para o mastro”[323].

Sobrevivendo aos enfrentamentos, tensões e conflitos latentes, a cultura popular parece ter resistido silenciosamente nas periferias de São João del Rei, contrapondo-se a projetos políticos de construção de uma nação, pautados pela idéia de constituição da ordem e da civilização, e pela preocupação de organizar, conhecer e criar referências de identidade para uma população dispersa.

Portanto, mais do que pensar nos conflitos, disputas, meios de inserção, produção e fruição da música popular em São João del Rei em fins do oitocentos e inicio do século XX,

---

[319] CINTRA, Sebastião de Oliveira. Efemérides de São João del Rei. Volume I, 2ª edição, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1982, p. 52.
[320] PASSARELLI, Ulisses. Breves notas sobre o Folclore de São João del Rei. In: Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, SEC, dez./2007, p. 16.
[321] Idem, ibidem.
[322] PEREIRA, André Luiz Mendes. “As festas de coroação dos reis negros em São João del Rei no século XIX”. São João del Rei. UFSJ. 2000.
[323] Idem, ibidem, p. 26.

acreditamos também ter contribuído para a historiografia sobre a música, inserida numa cultura popular, especificamente a historiografia da música popular em Minas Gerais, ainda muito incipiente como dissemos anteriormente. Esperamos, deste modo, ter demonstrado a gênese de uma outra música mineira – não aquela música barroca executada nas igrejas –, influenciada pelos cateretês, congados e moçambiques.

Anexo1 – Fotografias

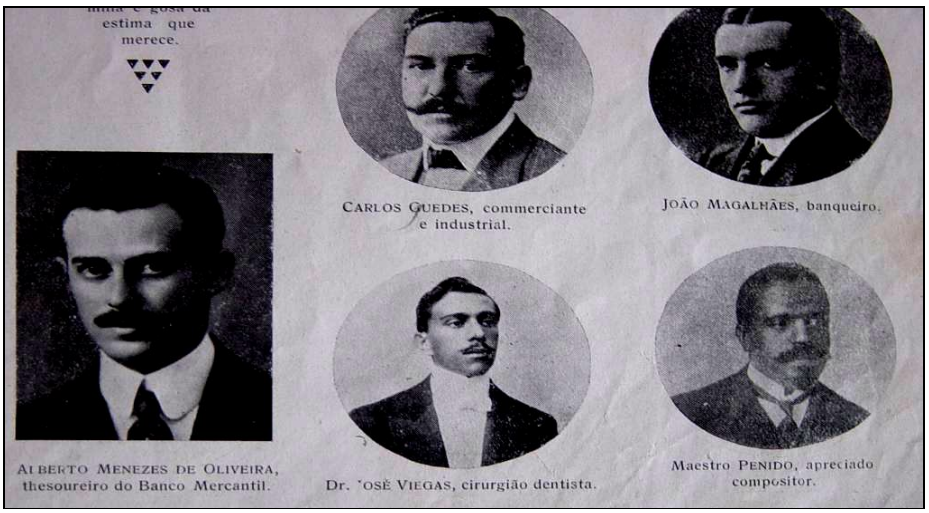

Figura 1 - Maestros negros e mulatos sanjoanenses ao lado de pessoas ligadas às elites locais. Destaque para o Maestro Penedo. Fonte: André Bello, s/d

Figuras 2, 3 e 4 - Maestros Japhet da Conceição, Luiz Batista Lopes e Ribeiro Bastos. Fonte: André Bello, s/d

Figura 5 - Destaque para a figura do Padre José Maria Xavier em meio a elite local. Fonte: Andre Bello, s/d.

Figura 6 - Maestro João Pequeno e alguns comerciantes locais. Fonte: Andre Bello, s/d

Figura 7 – Grupo Dramático Infantil 15 de Novembro. Fonte: GUERRA, Antônio. Pequena História de Teatro, Circo, Música e variedades em São João del Rei – 1717 a 1962. JF: Esteva – Lar Católico, 1968, p. 101.

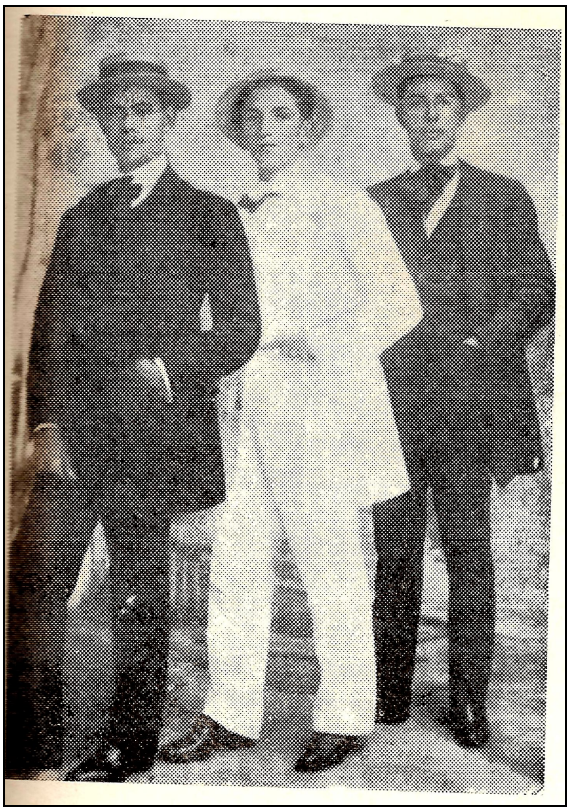

Figura 8 – Diretoria do Clube Artur Azevedo em 1911 – Alberto Nogueira, Marcondes Neves e Antônio Guerra. Fonte: Antônio Guerra op. cit. p. 123.

Figura 9 - Orquestra do Teatro Municipal em 1910. Fonte: Antonio Guerra op. cit., p. 120.

Figura 10 - O Teatro Municipal em meio às comemorações do dia 15 de novembro. Fonte: André Bello, s/d.

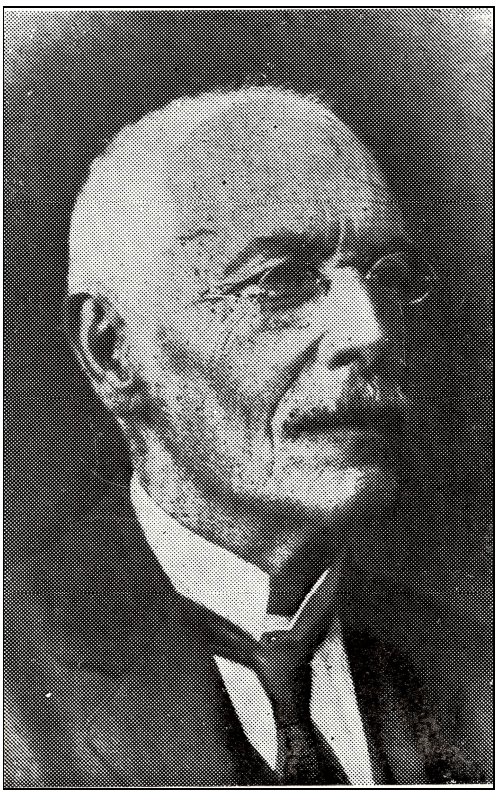

Figura 11 - Severiano de Rezende. Fonte Antônio Guerra op. cit., p. 43.

Figura 12 - Carnaval em São João del Rei em 1903. Fonte: André Bello.

Figura 13 - Os "arredores" de São João del Rei. Festa no Senhor dos Montes. Fonte: André Bello, s/d.

Figura 14 - A presença da "viola" parecia ser recorrente nos folguedos das periferias de São João del Rei. Fonte: André Bello s/d.

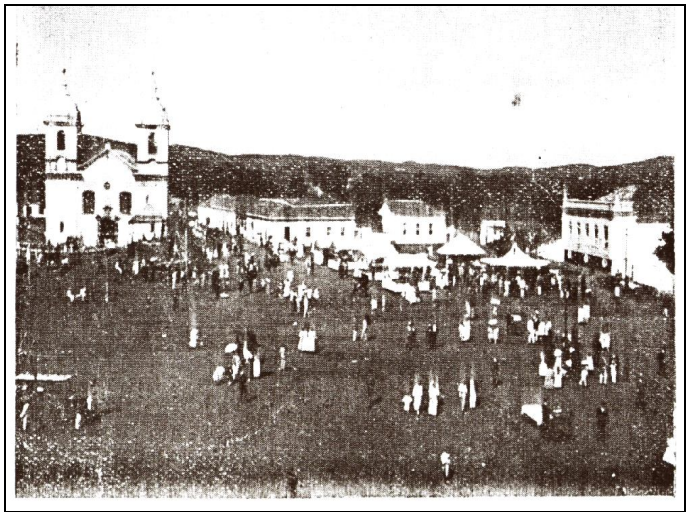

Figura 15 - O largo de Matosinhos em festa, provavelmente no final da década de 1910. Fonte: André Bello.

Anexo 2 – Partitura de Canção

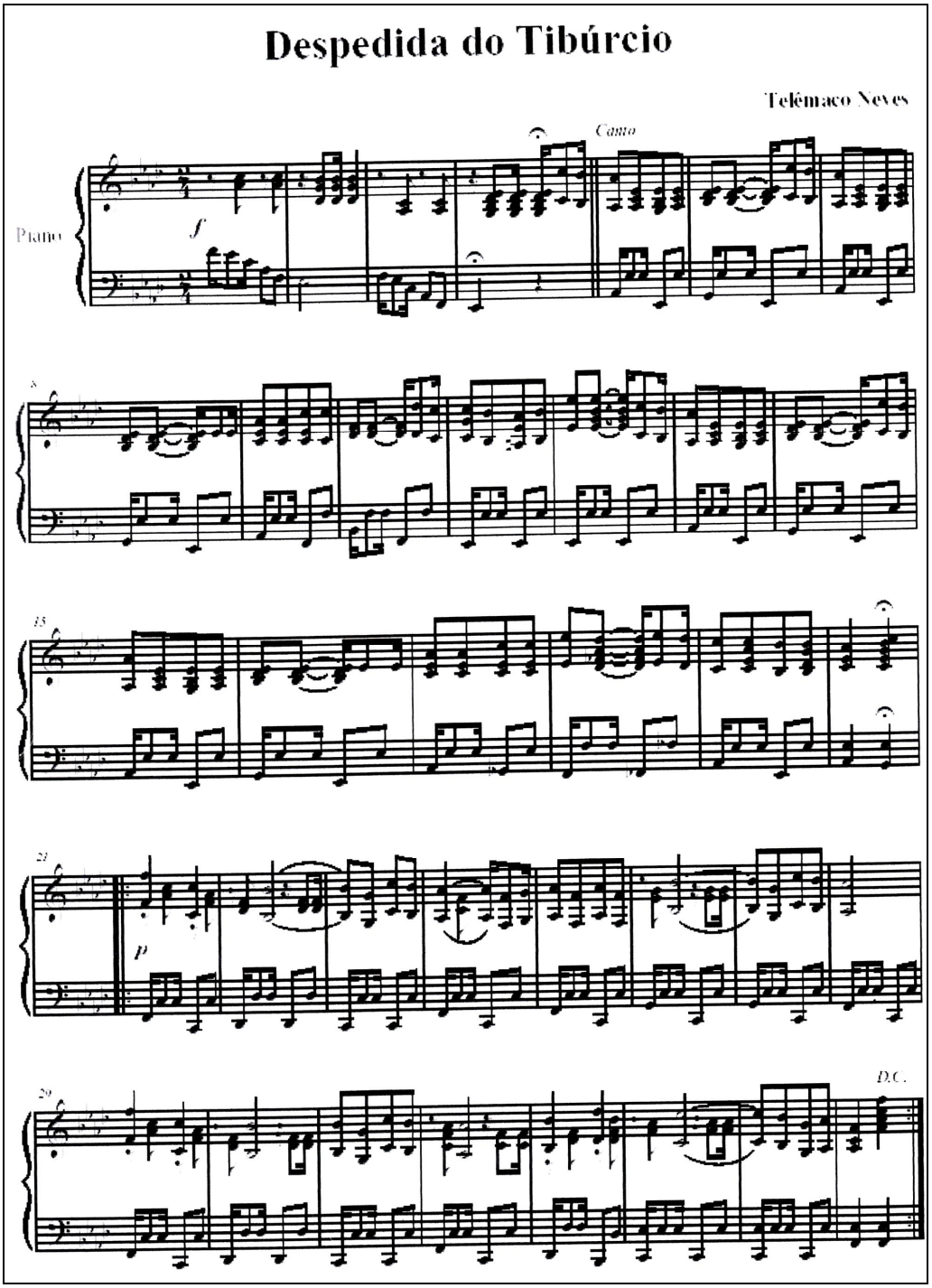

Figura 2 - Partitura da Canção em que Tibúrcio se despede do público e da cidade de São João del Rei na Revista de Costumes locais "Número Um".

Fontes

Arquivos sob a responsabilidade do IPHAN de São João del Rei:

- Jornais: O Arauto de Minas – de 1877 a 1885/89; A Gazeta Mineira – de 1884-85/1890 a 1894; Jornal de São João del Rei – de 1885 a 1886/1899; A Pátria Mineira – de 1889 a 1894; O Resistente – de 1895 a 1900; Gazeta de Notícias – 1889; Liberdade – de 1896 a 1900; O Combate – de 1900; A opinião – maio de 1908; O repórter – agosto de 1908 a maio de 1914.

Arquivos sob a responsabilidade da Universidade Federal de São João del Rei:

- Leis e Resoluções da Câmara Municipal de São João del Rei. Código de Posturas Municipais de 1887. Microfilme: Caixa 74, Série 57, XLRC 251.
- Jornais avulsos microfilmados do início do século XX. Caixas: 158/160/218 a 220/224/234/240/246/251 e 252.
- Acervo Teatral: O "Número Um", Revista de Costumes Locais de Durval Lacerda. Acervo teatral que pertenceu a um antigo grupo dramático, o "Clube Artur Azevedo", e ao fundador do grupo, Antônio Guerra sob a responsabilidade do GPAG – Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei. Acervos estes compostos por inúmeras peças como operetas e revistas da virada do século XIX para o XX e suas respectivas partituras, recortes de jornais e livros.

Bibliografia

ABREU, Martha. O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Editora Nova Fronteira: São Paulo; Fapesp: 1999.

_____ e SOIHET, Rachel (orgs.). Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____ e Dantas, Carolina Vianna. Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920 IN: CARVALHO, José Murilo de (Org) Nação e cidadania no Império. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 2007.

_____ e MARZANO, Andrea. "Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República", IN: CARVALHO, José Murilo e NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (org.), Repensando o Brasil do Oitocentos, Cidadania, política e liberdade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ADÃO, Kleber do Sacramento. Diversões e devoções em São João del Rei: um estudo sobre as festas do Bom Jesus do Matosinhos, 1884-1924. Tese de doutorado, UNICAMP, 2001

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida Privada e Ordem Privada no Império", in ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.) *História da Vida Privada no Brasil Império: a Corte e a Modernidade Nacional*. São Paulo: Cia das Letras, V. 2, 1997.

ALMEIDA, Marcelo Crisafuli N. "A música e suas manifestações populares no último quartel do século XIX". São João Del Rei, UFSJ, 2006.

ALMENDRA, Renata Silva. Entre apartes e qüiproquós: teatro e malandragem na capital do império. Brasília: Hinterlândia Editorial, 2009.

ALONSO, Angêla. Idéias em movimento. A geração de 1870 na crise do Brasil Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, Mário de. Aspectos da Música Brasileira. São Paulo, Martins, 1965.

_____ Pequena história da música. Livraria Martins Editora, São Paulo.

AQUINO, Marta Aparecida de. História Social da Música em São João Del Rei no último quartel do século XIX. São João Del Rei: FUNREI, 1996.

ARAÚJO, Marta Maria, VENÂNCIO, Renato Pinto (Org.) São João del Rei, uma cidade no Império. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2007.

ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. Folganças populares: festejos de Entrudo e carnaval em Minas Gerais no século XIX. São Paulo, Annablume, FAPEMIG, 2008.

BRETAS, Marcos Luiz, “Teatro e cidade no Rio de Janeiro dos anos 1920”, IN: CARVALHO, José Murilo e NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (org.), Repensando o Brasil do Oitocentos, Cidadania, política e liberdade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BITTENCOURT. Ezio. “O teatro ligeiro musicado no Brasil novecentista: uma analise dos palcos do Rio grande do Sul”, IN: Revista Art Cultura, UFU, Uberlândia, v.7, n. 11, 2005.

BRUGGER, Silvia Maria Jardim. “Valores e vivências matrimoniais. O triunfo do discurso amoroso (Bispado do Rio de Janeiro, 1750-1888)” Dissertação de Mestrado. UFF, Niterói, 1995.

BURKE, Peter. O que é História Cultural? Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 2005.

CARDOSO, Ciro Flamariom S. e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). Domínios da História. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARVALHO, José Murilo. Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

_____ (Org) Nação e cidadania no Império. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 2007.

_____ e NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (org.), Repensando o Brasil do Oitocentos, Cidadania, política e liberdade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009,

CHARTIER, Roger. A História Cultural, entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. Efemérides de São João Del Rei. Volumes I e II, 2ª edição, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1982.

COSTA E SILVA, Alberto da. Um rio chamado Atlântico. A África no Brasil e o Brasil na África. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____ (org.) Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, Cecult, 2002.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro, Rocco, 6ª ed., 1997

DUARTE, Regina Horta. Noites Circenses: Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Editora da Unicamp - Campinas - (SP) – 1995.

FARIA, Sheila de Castro. O Cotidiano dos Negros no Brasil Escravista. Madrid: Fundación Tavera, no prelo.

GALO, Pedro Paulo Vilela. “Coalhadas” e “Rapaduras”: Historia Social da Música em São João Del Rei no Século XIX. São João del Rei: FUNREI, 1998.

GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

GOMES, Tiago de Melo. *Como eles se divertem (e se entendem) – teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920*. Campinas: Unicamp, 2003. Tese de Doutorado.

GUERRA, Antônio. Pequena História de Teatro, Circo, Música e variedades em São João del Rei – 1717 a 1962. JF: Esteva – Lar Católico, 1968.

GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. A Princesa do Oeste e o Mito da Decadência de Minas Gerais – São João del Rei (1831-1888). São Paulo: Annablume: 2002.

_____ *“Fragmentos de memórias: impressões sobre São João del Rei”:* (IN) ARAÚJO, Marta Maria, VENÂNCIO, Renato Pinto (Org.) São João del Rei, uma cidade no Império. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2007.

KARASCH, Mary. A vida dos escravos no Rio de Janeiro 1808-1850. São Paulo: Cia das Letras. 2000.

KIEFER, Bruno. História da Música Brasileira. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, 1970.

FILHO, Melo Morais. Festas e tradições populares do Brasil. RJ, Edições de Ouro, 1967.

LEONI, Aldo Luiz. “Os que vivem da Arte da Música - Vila Rica, século XVIII”. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2007.

LOPES, Antônio Herculano. “Do pesadelo negro ao sonho da perda da cor: relações interétnicas do teatro de revista” IN: Revista Art Cultura, UFU, Uberlândia, v.7, n. 11, 2005

LOPES, Nei. Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana. São Paulo: Selo Negro Edições, 2004.

LUCA, Tânia R. de. A Revista do Brasil: Um diagnóstico para a (N)ação. SP: Ed. UNESP, 1999.

MARZANO, Andrea. Cidade em Cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892). Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008.

MENCARELLI, Fernando Antônio. Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

MONTEIRO, Mauricio, “Música e Mestiçagem no Brasil”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 03 février 2006. URL : http://nuevomundo.revues.org/index1626.html.

MOURA, Heleniara Amorim. “O impagável cômico Francisco Veloso: Biografia de um ator nos rastros da desconstrução” Dissertação de Mestrado, UFSJ, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. História e Música. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Jacqueline Dean Pôssa. Nacionalismos e Folclore na Obra de Alexina de Magalhães Pinto. São João del Rei: FUNREI, 2001.

NEVES, José Maria. A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João Del Rei. Rio de Janeiro, O Globo; 1984.

ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. SP: Ed. Brasiliense. 5ª Ed., 1994.

PASSARELLI, Ulisses. Dez Antigas Noticias do Folclore de São João del Rei. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del Rei. Vol. XI. Universidade Federal de São João del Rei. 2005.

_____ Folias e Foliões. In: Gazeta de São João del Rei, n. 383, 31/12/2005.

_____ Breves notas sobre o Folclore de São João del Rei. In: Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, SEC, dez./2007.

PEREIRA, André Luiz Mendes. “As festas de coroação dos reis negros em São João del Rei no século XIX”. São João del Rei. UFSJ. 2000.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. O Carnaval das letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX, 2ª Ed., SP, Editora da Unicamp, 2004.

REIS, João José. “*Tambores e temores: A festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX*”, IN: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.) Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, Cecult, 2002.

_____ “*Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos Malês*”. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____ “Recôncavo rebelde: revoltas escravas nos engenhos baianos”, *Afro-Ásia*, 15, 1992.

REZENDE, Maria da Conceição. A Música na História de Minas Colonial. Belo Horizonte: Itatiaia; 1989.

ROCHA Jr., Alberto Ferreira. Teatro Brasileiro de Revista: De Arthur Azevedo a São João Del Rei. Tese de Doutorado, USP, 2002.

ROMERO, Sílvio. Cantos Populares do Brasil. BH Ed. Itatiaia, 1985.

SEVCENKO, Nicolau (Org.) *História da Vida Privada no Brasil República: da Belle Époque à Era do Rádio.* São Paulo: Cia das Letras, V. 3, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O Espetáculo das raças. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SKIDMORE, Thomas. Preto no Branco Raça e Nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra; 1976.

TINHORÃO, José Ramos. Cultura Popular: temas e questões São Paulo Ed. 34, 2ª ed. 2006.

TINHORÃO, José Ramos. Musica Popular: Teatro e Cinema, Vozes, 1972.

TINHORÃO, José Ramos, Música Popular: um tema em debate, Rio de Janeiro, 2ª Ed. JCM, 1970.

THOMPSON, E. P. As peculiaridades dos ingleses. Campinas: Unicamp, 1993.

THOMPSON. E. P. Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

VELLASCO, Ivan de Andrade. As Seduções da Ordem. SP. EDUSC: 2004.

VENEZIANO, Neyde. Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba! São Paulo: Unicamp, 1996.

VIEGAS, Aluízio José. "Música em São João Del Rei de 1717 até 1900". Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João Del Rei. Vol. 5, 1987.

VIEGAS, Augusto. Notícia de São João Del Rei. BH. Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1942.

VOVELLE, Michel. Ideologias e Mentalidades. São Paulo: Brasiliense, 1987.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. "Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível" IN: SEVCENKO, Nicolau (Org.) *História da Vida Privada no Brasil República: da Belle Époque à Era do Rádio.* São Paulo: Cia das Letras, V. 3, 1998.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo