



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

RAMON RIBEIRO PEREIRA

**NAS PÁGINAS DO JORNAL CATAGUASES: música e vida pública na
Cataguases (MG) da década de 1920 a partir da imprensa oficial local**

Recife

2021

RAMON RIBEIRO PEREIRA

**NAS PÁGINAS DO JORNAL CATAGUASES: música e vida pública na
Cataguases (MG) da década de 1920 a partir da imprensa oficial local**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Música, da
Universidade Federal de Pernambuco,
como requisito necessário para obtenção
do título Mestre em Música.

Área de concentração: Música e
Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Amílcar Almeida Bezerra

Recife
2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Lílian Lima de Siqueira Melo– CRB-4/1425

P436p Pereira, Ramon Ribeiro
Nas páginas do Jornal Cataguases: música e vida pública na Cataguases (MG) da década de 1920 a partir da imprensa oficial local/ Ramon Ribeiro Pereira. – Recife, 2021.
127f.: il.

Sob a orientação de: Amilcar Almeida Bezerra.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Música, 2021.

Inclui referências.

1. Música e sociedade 2. Jornal Cataguases - músicas. 3. Modernismo – música 4. Banda de música. 5. Jazz Banda. I. Bezerra, Amilcar Almeida (Orientador). II. Título.

780 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2022-157)

RAMON RIBEIRO PEREIRA

**NAS PÁGINAS DO JORNAL CATAGUASES: música e vida pública na Cataguases (MG)
da década de 1920 a partir da imprensa oficial local**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito necessário para obtenção do título Mestre em Música.

Área de concentração: Música e Sociedade

Aprovada em: 30/11/2021.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Amilcar Almeida Bezerra (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Carlos Sandroni (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor. Luiz Henrique Assis Garcia (Examinador Externo)
Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO

Esta pesquisa analisa a música e a circulação musical na cidade de Cataguases, interior do estado de Minas Gerais, ao longo da década de 1920. O objetivo é compreender em que medida a produção musical na cidade neste período: i) estaria circunscrita no processo de intensas transformações sociais e alternância de elites políticas e econômicas locais e ii) como as elites intelectuais percebiam, registravam e atuavam ativamente na construção das dinâmicas musicais e na produção vida pública. Para tanto, foi realizada pesquisa documental em um arquivo particular de um residente na cidade a fim de acessar o jornal local do período o Cataguazes. As notícias, reportagens e artigos de opinião manejados ajudaram a trazer para o primeiro plano a participação ativa da música e de músicos na construção da vida pública e dos círculos intelectuais. Por meio dessas evidências é possível observar o papel das elites econômicas, cafeeira e depois industrial, na promoção das tradicionais bandas de música de origem civil e militar, caracterizando-as como agentes ativos no cenário oficial e solene da cidade. Partindo do contexto de construção republicana das instituições no interior, o debate se volta para as noções de progresso que emergem na cidade e como o cinema, importante manifestação da modernidade, interage com a produção musical cataguasense. Considera-se também nos nexos existentes, mas pouco discutidos, entre o aclamado modernismo literário da cidade e a música. Enfatiza-se a difusão, produção e consumo do jazz, bem como a organização de uma jazz band local, bastante atrelada aos modernistas ou futuristas. O argumento que guia a pesquisa aposta na convivência e nas trocas entre músicos, saberes, partituras e arranjos que circulavam para suprir demandas civis, religiosas e de lazer: domínios fundantes da vida pública.

Palavras-chave: Cataguases; vida pública; música; modernismo; bandas de música; jazz band.

ABSTRACT

This research analyses music and musical circulation in the city of Cataguases, in the countryside of the state of Minas Gerais, throughout the 1920s. The objective is to understand i) to what extent musical production in the city during this period was circumscribed in the process of intense social transformations and alternation of local political and economic elites and ii) how the intellectual elites perceived, registered and actively acted in the construction of musical dynamics and in the production of public life. Therefore, a documentary research was carried out in the private archives of a local resident in order to access the past editions of a local newspaper existent in the period, Cataguases. All the media news, journalistic stories and opinion articles mobilized during the research helped to bring to the surface the active participation of music and musicians in the construction of public life and intellectual circles in the city. Those evidences show the role of economic elites in promoting traditional music bands of military and civil backgrounds, defining them as active agents in the official and solemn scene of the city. Based on the context of the republican construction of institutions in the Brazilian countryside, the analysis focuses in the notions of progress that emerge in the city and how cinema, an important manifestation of modernity, interacts with the musical production of Cataguases. This research also considers the existing, but little discussed nexuses between the acclaimed literary modernism of the city and music. It emphasizes the diffusion, production and consumption of jazz, as well as the organization of a local jazz band, closely linked to modernists or futurists. The argument that guides the research is based on the coexistence and the exchanges of musicians, knowledges, music sheets and music arrangements that circulated in order to meet civil, religious and leisure demands: founding domains of public life.

Keywords: Cataguases; public life; music; modernism; music bands; jazz band.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Jornal Cataguazes - Original (1921).	13
Figura 2 - O atual jornal Cataguases.	16
Figura 3 - Teatro Recreio.	27
Quadro 1 - Participação das bandas em eventos públicos de Cataguases (1920-1924).	47
Figura 4 - Conjunto Musical de Paschoal Ciodaro – Década de 1910.	91
Figura 5 - Primeira página da Revista Verde.	101
Figura 6 - Humberto Mauro, Renato Gama e o grupo Verde.	108

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	NOTAS METODOLÓGICAS	12
3	RESUMO DOS CAPÍTULOS.....	19
4	CAPÍTULO 1 - PROTAGONISMO DAS BANDAS DE MÚSICA E SEUS ENTUSIASTAS 20-25 NA CIDADE DE CATAGUASES.....	21
4.1	A formação de Cataguases ao início da década de 1920.....	22
4.2	Bandas de música no Brasil.....	33
4.3	As bandas de música de Cataguases em cena	40
4.3.1	Bandas e poder público	44
4.3.2	O maestro Rogério Teixeira: articulador da opinião pública, da política e da música	52
4.3.3	Liga operária	57
5	CAPÍTULO 2 – PROGRESSO E REPUBLICANISMO NO CENÁRIO MUSICAL DE UMA CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO (1924 – 1926).....	62
5.1	Cataguazes triste: entre anseios e lamentos de uma cidade em transformação (1924).....	62
5.2	Eleições, progresso e institucionalização musical por volta dos anos 1925	72
5.3	Conservatório de Música e institucionalização do ideal republicano	76
5.3.1	Cataguases na rota da circulação de músicos e ideias republicanas	79
5.4	Cinema e música em Cataguases: evidências de uma relação pouco evidente... 87	
6	CAPÍTULO 3 - MÚSICA “PARA AGRADAR OS FUTURISTAS” – MODERNISMO E JAZZ-BAND EM CATAGUASES.....	98
6.1	1927 – Os 50 anos de emancipação de Cataguases e Lançamento da Revista Verde	98
6.2	Jazz band em Cataguazes – das breves aparições à música própria dos modernistas locais.....	108
6.2.1	Turunas da Matta, a jazz band cataguasense.....	112
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
	REFERÊNCIAS.....	123

1 INTRODUÇÃO

O tema desta pesquisa de mestrado é a música e circulação musical em Cataguases, cidade do interior mineiro, ao longo da década de 1920. Busca-se como problema de pesquisa entender em que medida - e como - a produção musical de Cataguases na década de 1920 circunscrevia-se no processo de intensas transformações sociais e alternância de elites políticas e econômicas locais, por um lado, e como elas percebiam, registravam e atuavam ativamente tanto na construção das dinâmicas musicais, como na produção vida pública, por outro. Quais formações musicais emergiram no período? Quais repertórios, públicos e eventos compunham? Em que os agrupamentos musicais se aproximavam e se diferenciavam? Essas são algumas questões que circunscrevem o problema a ser percorrido por esta investigação.

Por meio da minha ida para o Recife, observo as expressões da cultura popular muito vivas e efervescentes na cidade, boa parte delas de raízes/matriz indígena e africana, como o maracatu, o coco, o caboclinho, o cavalo marinho, os afoxés entre outros. Em um processo de estranhamento, que pouco tem a ver propriamente com comparação entre os dois contextos, eu comecei a refletir e me perguntar: e a música de onde eu venho? E a música em Cataguases? Que processo pode ser analisado? Com essas reflexões de fundo associadas a anos de exposição à narrativa oficial sobre a história da cidade onde eu nasci – colocada sob suspeita -, começo a pensar que a chave para tratar de modo ainda inicial a cena musical cataguasense relacionada ao popular, passava por discutir o ideal de “cidade modernista”. O que significa considerar como isso abrange as especificidades de ocupação e colonização local, a localização geográfica da cidade e a posição econômica e de formação das elites, seus gostos e instituições desde o período republicano.

A partir disso, uma primeira hipótese para encarar o problema de pesquisa proposto é a observação do processo de colonização em Cataguases e as configurações geográficas, políticas e econômicas que constroem o período, as ideologias, as artes, a vida social local. Além disso, o período do Modernismo de Cataguases que se inicia em meados da década de 1920 tinha como característica a deslocalização, ou seja, era pouco dado a um apego regionalista tradicional, avesso a identificação com uma localidade circunscrita e seus elementos culturais considerados típicos e que se abre para ao ideal de progresso como projeto de escala local, mas que dialoga profundamente com a escala nacional. Mas antes de dar esse salto analítico e de desestabilização

a história única é importante dar um passo atrás para conhecer minimamente o que a literatura considerada já clássica fala sobre a cidade.

A historiografia local sobretudo composta por “Município de Cataguases” (1908), “Genealogia dos Fundadores de Cataguases” (1934), “Genealogia Mineira” (1938), todos estes de Arthur Vieira de Rezende e Silva; bem como o livro “Pequena História Sentimental de Cataguases” (1969), escrito por Henrique de Rezende, traz como marco de fundação municipal a data de sete de setembro de 1877. Reiteradamente ela dá ênfase ao papel dos grandes homens que trabalharam para a construção, desenvolvimento e modernização da cidade, desde o processo de colonização - com a dita civilização e o chamado apaziguamento dos índios das etnias Coropós, Puris e Coroados que viviam na região - passando pela emancipação política do município e pela construção dos principais prédios públicos e igrejas.

No século XIX as relações de Cataguases com o exercício do poder são tipicamente dadas pelo coronelismo do interior voltado para a cafeicultura. Com a Proclamação da República nos anos de 1889 e 1896 se dá a consolidação da economia cafeeira na região, uma eclosão urbana, despontam os prédios e o funcionalismo público, cresce o comércio, ramificam-se linhas férreas responsáveis por ligar Cataguases à sede do império, a menos de 300 quilômetros do Rio de Janeiro.

A história oficial da cidade sobre o início do século XX, sempre que contada, exalta a vocação modernista do município, que na década de 1920, em concomitância com o movimento modernista paulista, teve como expoente na literatura a Revista Verde. Neste periódico se engajaram jovens escritores locais que, de forma geral, visavam renovar a arte e a escrita no Brasil. Já no campo cinematográfico, o cineasta Humberto Mauro dava o pontapé inicial da arte considerada por Oswald de Andrade a mais adequada para capturar a sensibilidade dos novos tempos.

Nas décadas seguintes a já industrial Cataguases, tornou-se um canteiro de obras modernistas e abre espaço para a arquitetura moderna. Vale destacar a destruição da Igreja Matriz de Santa Rita de Cássia em 1948, com estilo neogótico e localizada na região central da cidade, para a construção de uma outra ao estilo moderno, projetada pelo arquiteto Edgar Guimarães do Vale. Hoje, ao se transitar pela região central da cidade não é difícil encontrar quadros de Portinari, mosaicos de Djanira, esculturas de Jan Zack, jardins de Burle Marx,

prédios projetados por Oscar Niemeyer, Francisco Bolonha, entre outros arquitetos e artistas que já se destacaram no cenário nacional e mundial naquele período.

De certo, a história oficial da cidade traz o modernismo estampado na arquitetura, nas obras de arte e nas esculturas espalhadas por espaços públicos e privados. Um dos esforços dessa pesquisa é encontrar os nexos entre música e modernismo na cidade sobretudo mais ao final da década de 1920. Torna inescapável nesta dissertação, portanto, discutir a emergência do jazz e das jazz bands, os ritmos da aceleração urbana e as danças frenéticas dos salões e a associação com os intelectuais que construía as vanguardas modernistas. Mas antes de alcançar os últimos anos desse recorte, outro exercício fundamental passará por compreender como o contexto republicano, de construção de instituições e de civismo colaborou para a produção das hoje tradicionais bandas de música de inspiração marcial. Essas bandas - que se popularizam em todo Brasil na virada do século XIX para o XX - foram essenciais nos interiores, não apenas em Cataguazes, para disseminar conhecimento musical, arquivar musicais, popularizar dobrados, valsas, marchas. E nesse sentido o cumprimento de conferir o som dos eventos políticos oficiais e das festividades cristãs é notório, mas não exclusivo, e compunha as rotinas de pequenas cidades ordeiras, católicas e com dinâmicas coronelistas.

Um argumento central desta pesquisa é demonstrar o convívio diverso e intercâmbio musical em uma década bem movimentada politicamente no contexto de uma cidade pequena e dotada de suas especificidades. A pesquisa se justifica na medida que se faz importante documentar um tipo de arte que ainda está inviabilizada na literatura em relação a outras produções culturais da cidade. Tal como a arquitetura, a literatura e o cinema, a música – quando analisada em seu contexto de produção, recepção e circulação, sempre de modo relacional – também tende a colaborar para explicar a vida pública enriquecendo as análises. Isto porque, como será demonstrado, a música, músicos, repertório, ambiente de apresentações, receberam amplo investimento público, transitou pelas instituições republicanas ainda no seu nascedouro e ganhou cobertura jornalística.

De fato, ainda inexistente uma sistematização da produção cultural desse período com atenção à análise da música atrelada as outras manifestações artísticas do período. Este esforço parece fazer sentido, pois a música e os músicos estavam lá não só fazendo o som ambiente, mas pensando junto, influenciando gostos, apresentando músicos e música estrangeira, atuando profissionalmente nas trilhas sonoras do cinema etc. Ao buscar recompor o que é possível desses

passos dos músicos e do desenvolvimento das músicas em Cataguases, observa-se que as fronteiras entre música e as artes mais consagradas tendem a ser bem menores do que se pensa. Para tanto, vale deixar expostas as vigas que sustentam essa pesquisa.

2 NOTAS METODOLÓGICAS

O procedimento metodológico que colabora no desafio de aproximação ao campo musical na Cataguases da década de 1920, de forma a produzir material para viabilizar o debate acerca da cena musical na cidade, tem como referência a abordagem qualitativa. Ela possibilita a compreensão profunda dos fenômenos sociais, atentando-se para os processos dinâmicos vividos por grupos sociais. Neste caso, a imersão em um outro período histórico sugere a investigação historiográfica realizada através da pesquisa bibliográfica e pesquisa documental.

A pesquisa bibliográfica é uma aposta aqui na medida que objetiva o exame das contribuições culturais ou científicas dos autores que versaram sobre o tema em questão, no sentido de recolher informações e conhecimentos prévios, além de orientar todo o processo metodológico. Já a pesquisa documental se baseia nos materiais que ainda não receberam um tratamento analítico ou que podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa.

Neste sentido, a pesquisa foi desenhada para que o trabalho de campo ocorresse em arquivos particulares e públicos da cidade e que fosse possível de serem acessados, como na hemeroteca do Arquivo Público Municipal ou em arquivos de intelectuais próximos.

No Arquivo Público Municipal, acessado no início de 2019, se encontrava o acervo completo do jornal Cataguazes que circulou na cidade desde os primeiros anos do século passado. Eu imaginava que essa era uma fonte interessante, mas também buscava outras fontes sobre música que contivessem registros de banda, partituras etc. Essa empreitada não rendeu muito. De fato, ao acessar o Arquivo Municipal notei que o jornal Cataguazes era a fonte que mais reunia documentos neste aparelho público sobre a década de 1920.

Fundado em 29 de janeiro de 1906 o jornal Cataguazes como órgão oficial dos poderes públicos municipais que no início tinha como gerente Artur Resende e Heitor de Sousa como redator. Publicado semanalmente, geralmente no domingo, o objetivo do jornal era ser o canal oficial das instituições públicas com a população, sobretudo a parcela já alfabetizada. Tinha função de diário oficial e também apresentava conteúdo variado sobre agricultura e produção agrícola, religião, eventos, festividades, notícias da região e também da capital Rio de Janeiro. Além de notícias, fazia reportagens, trazia crônicas, poesias, notas de falecimento, carta dos leitores, propagandas de produtos e serviços ou classificados.

De 1910 em diante, o jornal Cataguazes passou também a promover a “Columna Operária”. Nela, publicava atividades da Liga Operária, associativa do operariado de Cataguazes no início do século XX. Além de notícias sobre greves, congressos operários, solenidades festivas e atividades de lazer a coluna traz informações sobre a banda de música Liga Operária que também faz parte das análises que aqui seguirão. A figura 1 apresenta um exemplar original do semanário número 322 que estava no seu décimo quarto ano de publicação. Com ajuda do zoom é possível observar no cabeçalho o endereço, valor anual e semestral da assinatura e o nome do responsável.

Figura 1 - Jornal Cataguazes - Original (1921)



Fonte: O autor (2019). Fotografia realizada no Arquivo Municipal de Cataguazes

Contudo, duas dificuldades que surgiram: uma é que as orientações sobre como navegar pelo arquivo no período recortado por parte dos técnicos sempre estavam condicionadas a informações sobre Humberto Mauro e/ou Verdes. O que demonstra uma reiteração da pesquisa e interesse na cidade – sobretudo de caráter escolar – sobre esses dois temas em detrimento de outros, como a música. A situação também evidencia o que é memorável para o poder público cataguasense e se tornou digno de ser arquivado, cuidado e catalogado.

Outro problema, já ciente que o jornal seria a principal fonte, foi que este material era bastante volumoso e se encontrava em um estado de conservação bastante precário, como se pode observar na figura 1. Além disso, conforme as regras do arquivo esses documentos não poderiam sair do prédio para cópias, o que limitava o período disponível para acessar os documentos e fazer a leitura necessária. O que também limitava o período que eu poderia me debruçar nos registros.

Como os jornais eram indispensáveis para esta pesquisa, parti como um bom cataguasense para o acionamento das redes de contato, a fim de encontrar os documentos em algum arquivo pessoal. Um amigo me indicou o português residente na cidade Henrique Frade, intelectual que poderia ter o material em sua casa, inclusive as edições da década de 1920. Henrique Frade, colaborador da Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho, entidade cultural mantida pela empresa Energisa, do ramo energético, e segundo ele “curioso pela história de Minas Gerais”, sistematizou ao longo do tempo um vasto acervo especialmente sobre o modernismo, mas não somente.

Quando o busquei, ele me disse não possuir muita coisa, mas tinha todos os Jornais Cataguazes digitalizados em pdf e que poderia me passar, bastava levar até sua residência um pendrive. Foi Henrique que também me disponibilizou os números originais da Revista Verde de seu arquivo para que eu pudesse fazer cópias. Apesar de ser encontrada digitalizada no acervo da Biblioteca Brasileira da Universidade de São Paulo¹, os seis números da revista tão famosa na cidade são fisicamente inacessíveis. Tal situação sugere que apesar dos esforços na história oficial local e de constar como tema de pesquisa, prolongando a vida e a suposta vocação modernista cataguasense, o conteúdo da revista ainda se mostra concentrado.

Junto a busca pelos jornais, procurei também contato com a pianista cataguasense Silvia Teixeira Bittencourt de Sousa, senhora neta do maestro Rogério Teixeira, que provavelmente

¹ Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6935>

teria não só o que dizer sobre sua família, profundamente ligada à música local, como também poderia ter documentos, fotos, partituras, etc. Silvinha, como a chamam carinhosamente, é um verdadeiro arquivo vivo. Fiz algumas visitas à residência dela como primeira aproximação. A ideia era combinar a análise dos jornais e continuar visitando a Silvinha para finalmente conseguir acessar o acervo que ela dispunha e eventualmente buscar as indicações de outras pessoas para em uma espécie de metodologia de bola de neve montar uma rede e fazer uma série de entrevistas.

Iniciei pela análise e catalogação das centenas de números dos jornais até mesmo para saber a quantidade de dados que trabalharia. Ao final de 2019 já havia notado que desde os primeiros números publicados pelo Cataguazes em 1920 já havia um número considerável de notícias sobre música e músicos. A leitura desse material, continuada no início de 2020, aos poucos ajudava, inclusive, a me apropriar mais sobre o que demandar de Silvinha. Com o aparecimento da Covid-19 no Brasil em março e o alastramento da pandemia que nos exigiu uma série de protocolos sanitários para contê-la, tornou-se cada vez menos viável visitar uma senhora bem idosa. Nos meses seguintes o isolamento e a quarentena se impuseram – na verdade toda a escrita deste texto foi realizada respeitando o isolamento para preservar a saúde da comunidade e da minha família. Optei então por abandonar as entrevistas e focar no exame, catalogação e sistematização das notícias de jornal. Apesar de estar em Cataguases fisicamente, o que poderia facilitar a pesquisa, a permanência em casa me fez concentrar junto ao jornal na década de 1920.

A seguir é possível visualizar na figura 2 a versão mais atualizada do jornal, inclusive tematizando a pandemia da Covid-19 na primeira página. Agora na modalidade online² e impressa, mantidas pela prefeitura municipal, o semanário está com mais de três mil e seiscentas edições publicadas.

² O jornal pode ser acessado no endereço: <https://cataguases.mg.gov.br/>.

Figura 2 - O atual jornal Cataguases.



Fonte: Arquivo online do jornal (2021). Disponível em: https://cataguases.mg.gov.br/?page_id=1022

Note que a grafia do nome do periódico mudou. Assim como o nome oficial da cidade, o jornal passou a se chamar Cataguases com “s” e não com “z”. Ao longo do texto, no entanto, quando o jornal for referenciado será mantida a grafia original utilizada durante a década de 1920, ou seja, “Cataguazes” com “z”. Já em relação à cidade, optou-se por manter o nome atual,

Cataguases com “s”, exceto quando a palavra for utilizada nos trechos do jornal. Nos inúmeros trechos retirados do jornal e trazidos para esse texto foi preservado a ortografia da Língua Portuguesa utilizada naquele período.

Ao todo analisei aproximadamente 480 números do Jornal que foram digitalizados em pdf que correspondiam às publicações de toda a década de 1920. Uma vez transmitidas do pendrive para uma conta em nuvem, as páginas foram lidas buscando por notícias, publicidades, propagandas, nomes de músicos que contam na bibliografia. Já que o acervo era mais caseiro, digitalizado e estava no formato pdf, algumas páginas estavam ilegíveis. Mas o maior desafio foi a impossibilidade de fazer buscas com palavras chave. Esta situação me levou a leitura atenta de todo o material e digitação de notícias relevantes sobre o tema. Esta etapa de lapidação dos dados durou mais de seis meses ao longo 2020.

Os nomes dos músicos, das diferentes bandas, dos principais maestros e de figuras políticas que muitas vezes patrocinaram a música local em Cataguases, a história da municipalidade, observada através da análise bibliográfica reconhecidamente oficial (RESENDE, 1969; GOMES, 1974; COSTA, 1977; WERNECK, 1997; RUFFATO, 2002; RIBEIRO FILHO, 2006; XAVIER, 2014), lança luz às explicações sobre a organização e funcionamento da vida material a partir de uma trajetória social, econômica e política feita na medida que eleger heróis e fatos que supostamente deveriam ser lembrados.

O exercício de coloca-las lado a lado possibilitou conferir datas e períodos de vigência de algumas formações musicais, além dos círculos de convívio dos músicos, tipo de repertórios produzidos e tocados pelas bandas e a identificação de alguns nomes de músicos que orbitavam no entorno dos modernistas da literatura e do cinema, por exemplo. Esta espécie de reconstituição caseira de arquivo associada a leitura e exame bibliográfico aos poucos foi permitindo uma descrição minuciosa da formação dos músicos, rastrear trânsitos e institucionalização da música dentro do contexto republicano de emergência de escolas de música, instrumentos musicais utilizados, compreensão sobre os grupos musicais radicados e os que circulavam pela cidade, a repercussão dos eventos musicais locais, um certo mecenato – patrocinadores e incentivadores, os temas de algumas críticas artísticas e a constituição intelectual que pensava, publicava e compunha parte do que chamo de vida pública.

Com a organização deste material juntamente com a revisão bibliográfica foi possível pensar os lugares da música e de músicos na cena cultural e, sobretudo, na vida pública

cataguasense dos anos 20. A análise desse material deu vida a esta dissertação cuja estrutura pode ser visualizada a seguir:

3 RESUMO DOS CAPÍTULOS

O primeiro capítulo, Protagonismo das bandas de música e seus entusiastas na cidade de Cataguases (1920 – 1925) se destina a apresentar a formação política e econômica de Cataguases ao início da década de 1920 notadamente coronelista no primeiro momento, e logo a ascensão de uma pequena burguesia industrial. Destaca-se na cidade, assim como em muitas outras regiões do país, a predominância das bandas marciais e de inspirações militares no cenário musical e público responsáveis por formar e agregar músicos, animar eventos oficiais religiosos e políticos, celebrar matrimônios e eventos de caridade. Uma parte importante do capítulo se destina a caracterizar as principais bandas de música do período, a Lyra Cataguazense e a Liga Operária, que posteriormente se torna União dos Artistas a partir das notícias de jornal. O periódico, seus funcionários e tom jornalístico, também ganham análise e são posicionados como outro entusiasta das bandas neste período a partir do entrelaçamento com as elites locais. A partir das bandas de música é discutido um pouco sobre as dinâmicas do poder público, as disputas políticas entre elites agrárias e industriais. A figura do maestro Rogério Teixeira como articulador da opinião pública, da política e da música também recebe atenção.

Já o capítulo dois, Progresso e republicanismo no cenário musical de uma cidade em transformação (1924 – 1926) é voltado para as discussões sobre as transformações artístico e cultural que eclodiram em Cataguases entre 1924 e 1926 e rapidamente ganharam notabilidade, interesse criativo e de público, passando a serem entendidas como expressões do progresso que as elites locais projetavam. Nele são desenvolvidas também quais as noções de progresso emergiram e estavam em jogo no período. Discute-se como o periódico local começou a pautar um vocabulário que associa progresso a melhorias urbanas, ao republicanismo como ideologia dominante e estruturadora do Estado e da vida pública. Analiso também alguns efeitos da institucionalização da música por meio de ensino e profissionalização via Conservatórios públicos e a circulação de métodos, aprendizados, músicos e produção artística entre capitais que também se espalhou para interiores, como Cataguases. Ao final, apresento como manifestações artísticas que vigoram no momento, sobretudo o cinema, passaram a dominar a agenda cultural e política cataguasense. Destaco algumas dinâmicas que envolviam cinematografia local e produção musical sobretudo no as contribuições do cinema e da trajetória inicial do cineasta Humberto Mauro para o cenário musical da cidade.

Música “para agradar os futuristas” – modernismo e jazz-band em Cataguases é o título do terceiro e último capítulo. Por meio dele percorro os caminhos modernistas que surgem em Cataguases. Aproveitando o contexto de comemoração dos cinquenta anos de emancipação política da cidade, discuto o modernismo literário como uma das facetas da vida pública local. Busco ressaltar algumas das características articuladas em torno do grupo e da revista literária Verde, como a ideia de “desgeograficar” sobretudo para pensar como modernismo e música se encontraram. Em termos de sonoridades, tanto as relações intelectuais deste período quanto algumas notícias veiculadas pelo jornal atrelam modernismo, geralmente sob a alcunha de futuristas, ao jazz. Apesar de pontualmente o ritmo aparecer no espaço público da cidade no início da década de 1920 por meio de bandas cariocas contratadas, por volta de 1928 a jazz band Turunas da Mata emerge no cenário da cidade. Discute-se, portanto, as repercussões dessa produção musical e os nexos modernistas atrelados a um conjunto de novos costumes citadinos. Ainda, teço algumas aproximações e distanciamentos possíveis nas coexistências entre as diferentes formações musicais em Cataguases no período analisado, ou seja, entre as bandas de música e as jazz bands.

4 CAPÍTULO 1 - PROTAGONISMO DAS BANDAS DE MÚSICA E SEUS ENTUSIASTAS 20-25 NA CIDADE DE CATAGUASES

Este capítulo se destina a descrever e analisar o ambiente musical público da cidade mineira de Cataguases no início da década de 1920. A principal fonte de pesquisa para acessar as dinâmicas históricas e sociais do município daquele momento é o jornal municipal Cataguazes. O foco analítico recai sob os cinco primeiros anos desse período. Apesar de haver outras manifestações musicais na cidade durante aquele momento, a cobertura jornalística menciona predominantemente as bandas de música e de inspiração militares responsáveis por formar e agregar músicos, animar eventos oficiais religiosos e políticos, celebrar matrimônios e eventos de caridade.

Uma das principais linhas argumentativas deste capítulo apresenta as elites locais como os entusiastas por excelência das bandas de música cataguasenses. Por isso, serão caracterizadas, no primeiro momento, as origens, aspirações e interesses das elites agrárias do município e suas evidentes correspondências com o que houve de mais tradicional no coronelismo brasileiro. Ao mesmo tempo desponta uma elite industrial ligada ao ramo da fiação e tecelagem cujo auge será mais evidente nos anos 30. Assim, o objetivo dessa empreitada é reconstituir alguns aspectos históricos e sociopolíticos incomuns a uma cidade do interior no início do século passado, mas próprios à Cataguases da década de 1920, como o convívio, inter cruzamento e disputas entre uma elite agrária cafeeira e a ascendente elite industrial, bem como os efeitos disso no cenário musical público da cidade. A partir de então, observo como ocorriam os apoios dados pelas elites às bandas cataguasense, seja ele financeiro ou como audiência que ajudam a explicar a necessidade da existência das bandas de música locais para conferir ar solene e oficioso aos atos públicos.

Outra parte relevante deste capítulo se dedica a descrever e caracterizar as bandas que despontaram no início da década de 1920 no município e que ganharam destaque e geraram debates nas páginas do periódico Cataguazes. São elas a Lyra Cataguazense e a Liga Operária que posteriormente se torna União dos Artistas. Nota-se que o periódico consultado, órgão oficial do poder público municipal, também se posiciona como outro entusiasta das bandas neste período, uma vez que sua coordenação pertencia às elites locais e se concentrou na figura do gerente do jornal no período Rogério Teixeira, maestro da Lyra Cataguazense.

Ao me debruçar sobre as bandas e suas apresentações, discuto alguns pontos da vida social cataguasense e a participação das bandas não só na ambientação do lazer urbano, mas nas disputas políticas entre elites agrárias e industriais. Tais agrupamentos musicais também são bons para pensar nos múltiplos trânsitos que os músicos do interior perfaziam entre banda e também entre múltiplas profissões, situações que serão melhor exploradas por meio da trajetória do maestro Rogério Teixeira.

4.1 A formação de Cataguases ao início da década de 1920

A história e a memória brasileira, de forma geral, são impregnadas de valores construídos e associados às ideias das elites políticas, econômicas e culturais. Tais narrativas, articuladas, atribuem sentido à realidade e constituem a chamada história oficial. Em Cataguases, a história da municipalidade, observada através da análise bibliográfica reconhecidamente oficial (RESENDE, 1969; GOMES, 1974; COSTA, 1977; WERNECK, 1997 RUFFATO, 2002; RIBEIRO FILHO, 2006; XAVIER, 2014), lança luz às explicações sobre a organização e funcionamento da vida material e imputa marcos da trajetória social, econômica e política, além de eleger heróis e fatos memoráveis (XAVIER, 2014, p. 128).

Neste sentido, a história oficial da cidade pode ser contada através das transições de ciclos econômicos. Partindo do desbravamento, infere-se que as matas do Sertão Leste, (atual “Zona da Mata” região de Minas Gerais onde está localizado o município), cumpriam a função de barreira natural contra o extravio de ouro, contrabando e sonegação da região aurífera de Minas Gerais (Ouro Preto, Mariana, Guarapiranga, Sabará, entre outras cidades) no período setecentista. Contudo, com o declínio da extração de ouro na segunda metade do século XVIII se iniciou um grande êxodo e exploração de tal “zona proibida” em direção às férteis terras que margeavam os afluentes do Rio Doce.

Em 1828, Guido Thomáz Marlière, comandante das divisões militares do Rio Doce que viajava inspecionando as obras da estrada para Campos, chegou a uma pequena localidade à margem esquerda do Rio Pomba. Por ser um curso navegável já havia ali um agrupamento de militares estrategicamente distribuídos em torno do Porto de Diamantes por onde chegou Marlière e que se tornou o atual município de Cataguases (COMPANHIA FORÇA E LUZ CATAGUASES-LEOPOLDINA, 1996, p. 19).

Se iniciava naquele momento, começo do século XIX, o que viria a ser a principal atividade econômica da região por mais de meio século, qual seja, o cultivo do café. Tal compreensão é importante por dois motivos: i) o então recente processo de colonização do município que, se comparado com o Brasil, aponta para uma historicidade regional diferente da conhecida Minas Gerais barroca construída via exploração e caracterizada por tradições próprias e específicas; ii) a fundação de uma cidade constituída via agricultura, sobretudo pelo cultivo do café, capaz de promover a formação e ascensão de uma oligarquia agrária.

Esses aspectos serão importantes no decorrer da dissertação. Contudo, é relevante adentrar, por ora, nas características daquela que viria a se tornar a forte e influente oligarquia agrária, uma vez que a trajetória dessa elite rural se confunde com a história do povoado, que se tornou vila e posteriormente se transformou em cidade emancipada no ano de 1877. Tal oligarquia perdurou no controle político da localidade enquanto os cafezais se mantiveram como a principal atividade econômica. E como será demonstrado mais adiante, tal elite mantém forte influência na região até a ascensão da face econômica industrial e a consequente estruturação de uma oligarquia urbana no início do século XX, com aspirações de poder e interesses distintos³.

O patriarca da oligarquia agrária, registrado nos anais da história oficial do município como o herói do mito fundador, foi o major Joaquim Vieira da Silva Pinto, ou simplesmente, Major Vieira. Agraciado com o posto da Guarda Nacional, o major chegou na região em 1842, instalando-se na Fazenda Nossa Senhora da Glória. Ele foi um dos principais responsáveis pelo destino do povoado, dono de muitas terras e escravizados. Era conhecido por concentrar e exercer o poder com mãos de ferro e por sua habilidade em povoar e explorar economicamente o local (COSTA, 1977, p.132).

³ Em meados da década de 1920 se encontram os germes do embate entre a ascendente oligarquia industrial/urbana e a decadente oligarquia agrária. O que compreende, por exemplo, as recorrentes críticas às condições degradantes do trabalho fabril, que levou a uma greve no início do ano 1920 – conforme as notícias observadas no jornal Cataguazes. O movimento grevista realizava préstitos de exaltação aos caciques da produção agrária e dirigentes do Partido Republicano Mineiro (partido em que se organizava a oligarquia rural), ao passo que manifestava descontentamento com relação aos donos das indústrias. Este é um dos sintomas de uma cidade que se industrializava e dependia cada vez mais da economia fabril, ao mesmo tempo que era liderada politicamente pela velha oligarquia rural. Este início de uma polarização se intensifica na segunda metade da década de 1930, quando os industriais da família Peixoto se lançavam nas disputas eleitorais, requerendo para si a denominação de progressistas e desenvolvedores de Cataguases, de forma que nas décadas seguintes se empenharam na (re)fundação de uma cidade progressivamente urbana, industrial e cosmopolita. A implementação de um projeto arquitetônico moderno demarcaria o legado da família ao recorrer às edificações e aos paisagismos monumentais. Este assunto será melhor tratado no capítulo seguinte.

A manutenção do poder naquele contexto se ancorava na continuidade senhorial basicamente hereditária, passada de pai para filho. Assim, a herança senhorial e a concentração do poder político da cidade perduraram no seio da família do Major “desbravador”, ou melhor, da família Vieira de Rezende. Por meio dessa linhagem hereditária da qual emanava o poder emerge outra figura, o coronel José Vieira de Resende e Silva, que dá sequência aos trabalhos “desbravadores” do pai. A oligarquia é fortalecida com a união de duas famílias latifundiárias, que se concretiza com uma união matrimonial: o casamento do coronel Vieira com Feliciano Vieira de Resende e Silva, filha do coronel José Dutra Nicácio.

Coronel Vieira morreu em 1881. A partir daí, Astolfo Dutra Nicácio, filho da irmã do coronel, assume a condução da oligarquia. Sua égide perpassa a Proclamação da República de forma que a centralidade política de Astolfo Dutra é assentada em sua trajetória política. Este patriarca percorreu os cargos de vereador, presidente da Câmara Municipal e agente executivo, deputado estadual, deputado federal e presidente da Câmara dos Deputados por seis mandatos consecutivos. O nome e sobrenome desse membro da elite rural designa um município mineiro, além de ruas e monumentos em diferentes cidades do estado.

Com a morte de Astolfo Dutra em 1924, seu filho Pedro Dutra Nicácio foi eleito deputado estadual pelo Partido Republicano Mineiro (PRM), dando continuidade ao legado da família. Por ter apoiado o movimento revolucionário liderado por Getúlio Vargas em acordo com Olegário Maciel (Presidente do Estado de Minas) – momento que exibiu muitas rachaduras na oligarquia – Pedro Dutra foi nomeado prefeito de Cataguases em 1931 e foi fundamental para a demarcação simbólica dos Vieira de Resende como mitos fundadores da cidade, já que estava na frente do embate político com a família Peixoto (oligarquia industrial) que marcou, sobretudo, as décadas de 1930 e 1940 (XAVIER, 2014, p. 136).

O que se vê operando em Cataguases no início do século XX é basicamente o típico cenário das velhas oligarquias agrárias que esteve atrelado à história de algumas famílias mineiras. Contudo, tal poderio hegemônico assume contornos diferentes no correr das décadas. Esta afirmativa deve-se menos as características individuais e administrativas dos patriarcas e mais à forma com que se desenvolveu o poder local e suas relações com o Estado nacional no Brasil, ou melhor, a estrutura e a maneira pelas quais as relações de poder se desenvolviam na Primeira República. É neste sentido que José Murilo de Carvalho (1997) discute conceitualmente

os fenômenos do mandonismo, coronelismo e clientelismo, dialogando com a teoria de Vitor Nunes Leal (1948).

Importa destacar aqui é que para Carvalho, inspirado em Leal (1948), o coronelismo foi uma característica datada historicamente e durou entre 1889 a 1930. Ele emerge na confluência de um fato político e uma conjuntura econômica basicamente, com a proclamação da República (e o federalismo implantado em substituição ao centralismo imperial) e a decadência econômica do café. O coronelismo é o período em que o mandão, detentor em seu território de coisas e gentes, passa a depender da política estatal (vice e versa), criando a partir daí uma teia complexa de relações cuja base é o coronel, passando pelo governador do estado, e na ponta o presidente da república. Destaca-se neste período o esforço e a necessidade do coronel, vinculado ao poder estatal, de se apresentar também e, sobretudo, como um benfeitor, considerando os auspícios do assentamento do regime republicano e a sua decadência financeira e do próprio mandão.

As relações de poder em Cataguases desse período é um dos exemplos das manifestações do coronelismo no interior do país. Inclusive o escritor modernista de 20 e descendente dos Vieiras de Rezende, Henrique de Rezende (1969) descreve um intenso surto de povoamento e urbanização no município, além da construção dos principais prédios públicos após a Proclamação da República. Segundo o autor, entre os anos de 1889 e 1896, “foi o período áureo, a idade de ouro desta terra” (p. 58). E infere, que esta foi a época em que “Cataguases era o grande empório regional do comércio de café e uma rica e movimentada praça comercial. A vida social tornou-se brilhante” (ibid., p. 58).

Segundo Luiz Ruffato (2002), a partir de 1821, com o crescimento da demanda internacional, o café passou a ser cultivado em larga escala na Zona da Mata mineira e no Vale do Paraíba, no Rio de Janeiro, territórios propícios para a plantação do grão. O café permaneceu como principal sustentação da economia desses dois estados atingindo seu auge em meados dos anos 1880. Nestas regiões, a partir desse ano, há certo declínio da produtividade do café em razão rigidez da estrutura de produção baseada na mão de obra escravizada e da ascensão da cafeicultura capitalista paulista. Em São Paulo a produção cafeeira se modernizava ao introduzir o imigrante assalariado em substituição ao escravizado e possuía maior poder de competitividade, enquanto havia diminuição da produção mineira e carioca devido a exploração exaustiva do solo.

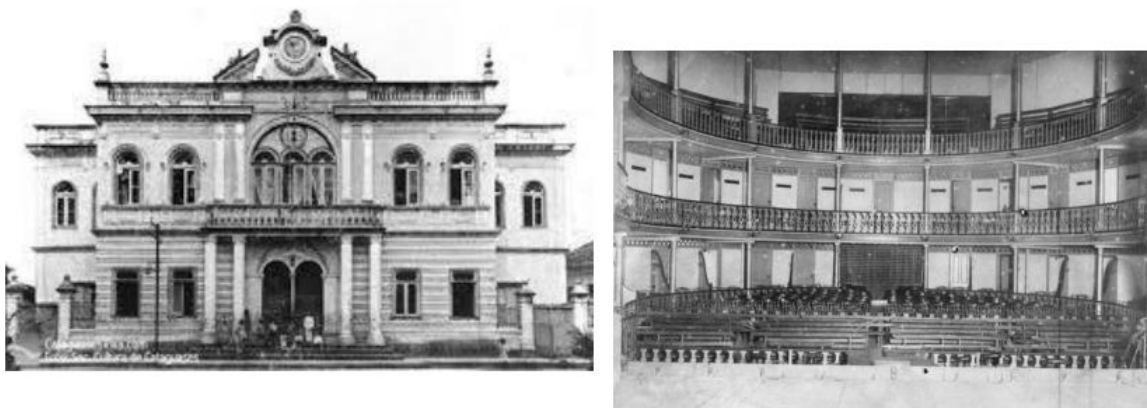
Em 1889, um ano após a libertação da mão de obra escravizada, o Império sede lugar à República. Gradativamente emerge no país o proletariado e a camada da classe média crescem, mas o poder da burguesia agrário-exportadora, uma adaptação da oligarquia agrária, aumenta. O que demonstra o quanto o país continuava com a sua política econômica baseada no café voltada para o exterior (ibid., p. 25), incluindo a região da Zona da Mata mineira.

Em termos de costumes e estética produzidos pelas elites do país, vale dizer que o período após a Proclamação da República até meados da década de 1920 (com o marco da Semana de Arte Moderna), ficou conhecido como a Belle Époque brasileira (principalmente observada na arquitetura e na arte). Nicolau Sevcenko (2003) empreendeu uma análise sensível da inserção do Brasil no espírito da Belle Époque, essencialmente na cidade do Rio de Janeiro, capital e sede do projeto republicano no Brasil. Os preceitos apresentados por Sevcenko podem dizer muito sobre as características da elite brasileira que naquele momento vivia o fascínio do chique europeu (Art Nouveau). Os anseios da elite passavam pela remodelação da cidade e adaptação ao seu novo equipamento urbano para expandir a sua sociabilidade supostamente requintada pelas novas avenidas, praças, palácios e jardins. Nas palavras de Nicolau Sevcenko:

assistia-se à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca, segundo padrões totalmente originais; e não havia que pudesse se opor a ela. Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose (...): a condenação dos hábitos e costumes ligados à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. (SEVECENKO, 2003, p. 43)

O frenesi que se vivia com a agitação dos novos tempos reverberou em várias cidades do país. Em Cataguases foi o momento da construção do primeiro jardim, o largo do Comércio. Inúmeras ruas receberam calçamento, os passeios foram cimentados, pontes, bueiros e estradas foram construídos, além da edificação dos principais prédios públicos. Em 1893 deu início à construção do imponente Teatro Recreio (Figura 3) que foi inaugurado juntamente com o Paço Municipal em 1896 (RESENDE, 1969).

Figura 3 - Teatro Recreio (Fachada e interior)



Fonte: Fábrica do Futuro (2012)

Já havia um fluxo de comunicação e pessoas entre Cataguases e a sede do Império que veio a se tornar a capital da República. Consta, neste sentido, a passagem na cidade de um dos ramais da Estrada de Ferro da Leopoldina Railway desde 1877 que ligava Minas Gerais ao Rio de Janeiro. É importante destacar também que Cataguases está a apenas 250 quilômetros do Rio de Janeiro enquanto dista cerca de 320 quilômetros de Belo Horizonte. Situação que facilitava o trânsito de pessoas, mercadorias, transporte e informações entre Cataguases e a capital do país naquele período.

Com a proclamação da República, tal proximidade geográfica imputou a Cataguases e às pequenas cidades mineiras da região da Zona da Mata algumas consequências particulares. Henrique de Rezende (1969) ressalta que a revolta de seis de setembro de 1893 – levante da Marinha brasileira, apoiado supostamente pela oposição monarquista, que, insatisfeita com a recém-proclamada República, exigia a renúncia do presidente Floriano Peixoto – levou centenas de famílias do Rio de Janeiro a procurar asilo na cidade mineira.

Foi neste período, inclusive, que Heitor Villa-Lobos aos seis anos de idade passou por Cataguases. Como anotado na biografia do compositor, organizada pela Editora Três (1974), o músico e professor Raul Villa-Lobos, pai de Heitor, interessava-se por política e andou escrevendo uma série de artigos contra o Marechal Floriano Peixoto. “Ele estava nos seus grandes dias de prestígio, e o professor para evitar perseguições políticas, achou prudente ficar um tempo com a família no Estado do Rio, indo depois para Bicas e Cataguases em Minas” (EDITORA TRÊS, 1974, p. 43).

Mas a biografia sublinha que foi em Cataguases que Heitor Villa-Lobos ouviu os primeiros ponteados das violas e rabequinhos caipiras, e conta que o fascínio do menino foi tamanho que ele “escapulia de casa e corria para o barracão de um comerciante local, onde os caipiras se reuniam para os encontros musicais” (ibid., p. 43).

Apesar da biografia escrita por Francisco Pereira da Silva mencionar a experiência de Villa-Lobos com a música caipira de Cataguases, evidenciando a existência dessa expressão musical capaz de envolver o menino que viria a ser um famoso maestro, outros vestígios da música sertaneja e caipira local não foram encontrados na bibliografia especializada sobre a história da cidade. Nem mesmo nas primeiras notícias observadas no jornal Cataguazes e publicadas na primeira metade da década de 1920. Contudo, de antemão, a jazz band cataguasense “Turunas da Mata” criada em 1928 e destacada nas notícias do semanário, como mencionada em reportagem de 27 de fevereiro de 1930, executava um repertório de cunho popular que continha “novidades como o samba, embolada, caterete e a toada” (Cataguazes, 1930).

É coerente afirmar que a ausência da música popular cataguasense em qualquer tipo de registro neste momento pode estar relacionada ao grã-finismo de uma elite local que viabilizava e legitimava a imposição da cultura musical estrangeira, ou seja, europeia. Ao passo que promovia exclusões e assassinatos de outras formas de expressão musical originárias das camadas populares. Assim, seja nas grandes cidades ou nos interiores a elas conectados, ia se estabelecendo hierarquias e cânones que marcaram o universo de formação cultural no Brasil e que permearam a trajetória do reconhecimento e legitimidade musical. A dinâmica cultural em torno da criação da jazz band “Turunas da Mata” e as implicações do seu repertório serão devidamente tratadas no capítulo 3.

No início do século XX Cataguases era o município sede de uma divisão administrativa composta de 9 distritos: Cataguazes, Cataguarino (ex-Espírito Santo do Empossado), Itamarati, Laranjal, Mirai (ex-Santo Antônio de Muriaé), Porto de Santo Antônio, Santana de Cataguazes, Sereno e Vista Alegre. Em 1923, o distrito de Mirai é elevado à categoria de município e desmembrado de Cataguases; é criado o distrito de Astolfo Dutra, com terras desmembradas do distrito de Mirai e anexado ao município de Cataguazes⁴. Segundo Ronaldo Werneck (2009),

⁴ Fonte Enciclopédia dos Municípios Brasileiros – Volume XXIV ano 1958. Disponível em: <www.cataguases.mg.gov.br/historia/>. Acesso em 05 fev. 2021.

Cataguases tinha neste período uma população estimada em 6 mil habitantes, uma cidade considerada de pequeno porte. Contudo, os autores que abordam a história da cidade e algumas notícias observadas no jornal Cataguazes, apresentam evidências e exaltam uma cidade “avançada” e “desenvolvida” se comparada a cidades do mesmo porte e até mesmo com algumas das cidades maiores existentes nesta região bastante rural.

Luiz Ruffato (2002) elenca uma série de fatores que ilustram tal argumento. Segundo o autor, durante o período de 1842 a 1917 destaca-se as boas estradas que ligavam Cataguases a outras cidades da região; a inauguração da Estrada de Ferro Leopoldina (*The Leopoldina Railway Company, Ltda, London*), que levava ao estado do Rio de Janeiro; a inauguração da Estrada de Ferro Cataguases - Mirai, por onde escoava a produção de café desta cidade; o exemplar sistema de abastecimento de água potável; a fundação do órgão oficial do município, o jornal ‘Cataguases’; o funcionamento da Sociedade Carris Urbanos de Cataguases, de bondes a cavalo e estabelecimentos bancários. Em 1930, apenas 5% dos lares brasileiros usavam a iluminação elétrica, enquanto que em Cataguases a energia elétrica já era presente desde 1908 (ibid., p. 30).

Embora no ano de 1930 cerca de 75% da população brasileira fosse analfabeta e houvesse pouco investimento em sistema de ensino básico amplo, Cataguases já possuía na década anterior uma escola primária estadual e duas escolas secundárias de bom nível para uma pequena cidade do interior. Além disso, a cidade contava com uma Biblioteca Municipal em 1917 onde havia 1700 volumes catalogados (RUFFATO, 2002, p. 29).

Sobre os hábitos de leitura e consumo de livros dos cataguasenses no início da década de 1920, o jornal Cataguazes publicou uma breve notícia no dia 24 de maio de 1924 intitulada “O que Cataguazes lê”. O periódico consultou a livraria da cidade sobre os livros vendidos no ano anterior. Segundo os donos da livraria, foram consumidos pelos locais 200 exemplares de livros de Monteiro Lobato, 120 de Benjamin Costallat e 120 de Eça de Queiroz. Chama atenção ainda o número de livros didáticos vendido pela livraria da cidade, 3 mil exemplares, o que pode indicar um alto índice de estudantes matriculados nas escolas da cidade e região. Além de literatura e livro escolar, o material musical também ganha destaque na notícia: foram 60 livros sobre o tema vendidos em 1923. Um número alto de consumo de material para o aprendizado e aprimoramento musical em uma cidade que à época exibia apenas 6 mil habitantes. A notícia reforça, inclusive, que proporcionalmente e com base no número de exemplares vendidos

naquele ano, Cataguases consumia mais livros que o restante do Brasil, com pouco mais de 30 milhões de habitantes no período.

Em uma perspectiva mais global, a primeira guerra mundial foi marcante para início do século XX e apesar das inúmeras perdas humanas, dela decorreram avanços científicos e tecnológicos. No campo das artes e da cultura, Paris era considerada a metrópole da inteligência e da cultura que abalizava os experimentos e os anseios de um mundo que parecia ressurgir e se colocava ainda mais em movimento à medida que as fronteiras se tornavam cada vez mais fluidas.

Os efeitos das “novidades” do pós-guerra e que emergiam de Paris também construíram culturalmente as elites no sul global, incluindo o Brasil. Tais efeitos não deixaram de ser observados em algumas crônicas reportadas pelo jornal Cataguazes na década de 1920, cujo principal objetivo era debater valores e costumes relativos à música, à dança e ao uso das novas tecnologias, como a rádio telefonia, por exemplo.

No que tange às mudanças nas formas de vestir do período, o jornal local veiculava o embate entre a moralidade tradicional dos cataguasenses e o vestuário mais moderno de inspiração parisiense. As principais críticas giravam em torno das roupas femininas, mais curtas e de tecidos mais leves, consideradas em muitas notícias como degenerantes e que ameaçavam o pudor da família brasileira. Os debates acalorados sobre costumes em transformação observados na cidade também ganharam as páginas no jornal. No texto de opinião escrito por “Eloy, o tímido” (pseudônimo), em 03 de abril de 1921, por exemplo, o autor discorre sobre uma “noite dançante” ocorrida no “Commercial Club”. Na ocasião ele destaca o quão os ânimos da nova forma de dançar dos jovens se afastava das diretrizes e costumes católicos da cidade. Contudo, não há condenação do novo jeito de movimentar o corpo e animar a noite, como se observa no trecho a seguir:

Os exageros da dança actual têm despertado contra ella certa animosidade. Não há dúvida que não tem ella certo commedimento. Dança-se francamente o “maxixe”, somente próprio de cabarets, em tempos não muito remotos. As quadrilhas e lanceiros estão em absoluto desuso. Mas, corrijam-se os excessos os Paes de família que tomem a si esse encargo, mas, por Deus! Não condemnemos a dança!! (CATAGUAZES, abril de 1921)

No que diz respeito às novas tecnologias do período e seus usos, é importante frisar que Cataguases já desfrutava da energia elétrica desde 1908. A instalação da luz elétrica é um marco

de modernidade e, celebrando a novidade, o Cataguazes noticiou diversas inaugurações da eletricidade nas fazendas locais festejadas ao som da Lyra Cataguazense. Contudo, ressalta-se aqui as notícias/anúncios da instalação da radiotelefonia, no ano de 1924, nas casas das elites locais, como da família Peixoto, ligada à indústria.

Vale notar que o anúncio dos benefícios da novidade é direcionado aos fazendeiros, clientes em potencial:

Convinha, porém, que lembrássemos aos nossos fazendeiros a necessidade de instalar em suas casas a radio-telephonia. Com pouco mais de um conto de reis, elles terão durante o dia o preço do café, o preço dos cereaes, o valor das apólices, das acções, todo o mercado emfim. (CATAGUAZES, julho de 1924)

No entanto, não só o acesso às informações do universo agrário e econômico eram usados como argumentos para convencer as elites rurais dos benefícios da instalação da radiotelefonia. Entrar em contato com programação musical também era um dos benefícios apresentados pelas notícias para convencer as famílias mais abastadas. Os anúncios apostavam que com a tecnologia, as famílias poderiam acessar o repertório nacional “audição de músicas do Instituto Nacional; ouvir concertos do Rio” ou “a música do Theatro Municipal” e também as canções do exterior como “musicas, concertos, de Buenos Ayres, de Montevidéo, etc.”

Algumas das notícias e anúncios pró radiotelefonia do período remetiam à figura do cineasta Humberto Mauro como responsável pelas instalações e, diga-se de passagem, como um agente modernizador. O trecho abaixo narra o desenvolvimento da tecnologia em Cataguases, demarca a quem ela se destinava, as expectativas com o seu uso e destaca o pioneirismo de Mauro:

Como previmos, está se desenvolvendo rapidamente no município o radio-telephonia. Já agora é o adiantado capitalista sr. Antonio do Santos Cardoso quem encarrega essa intelligente figura de Humberto Mauro de installar em sua confortável residência de Sinimbú um alto falante. O radio-telephone installado na residência do capitalista sr. Manoel Peixoto já está funcionando, ouvindo-se músicas, conferencias, palestras, contos, historietas, cotações de café, de algodão, do mercado, etc. (CATAGUAZES, julho de 1924)

O rádio chegou em Cataguases aproximadamente dois anos após as primeiras instalações do serviço no país. Desde aproximadamente o ano de 1922, diz Renato Ortiz (1988), o rádio estava presente em solo brasileiro, ainda que timidamente. Até a metade da década seguinte, por volta do ano de 1935, esse serviço estava disponível e organizado em termos não-comerciais. As emissoras que pouco a pouco iam se constituindo a partir de sociedades e de clubes não só eram organizadas via elites locais, sobretudo das capitais, mas também possuíam programações de cunho erudito com ênfase em literatura e música clássica. As notícias veiculadas pelo jornal Cataguazes e mencionadas acima comprovam o quão a tecnologia foi recepcionada na cidade pelos cidadãos tidos como mais eruditos e com mais acessos, sejam eles industriais ou as elites agrárias. Destaca também como propaganda uma programação de rádio de caráter ilustrado que, além de discussões político-econômicas e narração de contos e romances, era composta por concertos e recitais de inspiração europeia, com centralidade dos sons do piano, violino ou das orquestras nacionais.

Na década de 1920 ainda existiam poucos aparelhos no país, feitos de galena. Os ouvintes deveriam pagar uma taxa de contribuição para o Estado pelo uso das ondas. Este período é ainda uma fase de experimentação desse novo veículo de comunicação e entretenimento. Para Maria E. Bonavita Federico (1982) a radiodifusão se encontrava neste momento quase que totalmente muito relacionada ao talento e à personalidade de alguns indivíduos autodidatas e interessados nessa tecnologia do que numa organização sistematicamente empresarial. Esta constatação da pesquisadora ajuda a explicar, por exemplo, a centralidade da figura do cineasta Humberto Mauro para a recepção e propagação da radiotelefonia na cidade de Cataguases. Além de precursor do cinema local, Mauro também pode ser considerado um dos responsáveis por conectar as elites da cidade ao restante do Brasil e da América Latina via rádio.

É possível afirmar, portanto, que na primeira metade da década de 1920 em Cataguases houve no cenário musical certo predomínio das bandas de música e concertos de orquestras, tanto no cinema, quanto nas festas privadas, nas procissões e eventos do poder público. Principalmente no Commercial Clube ocorriam também concertos de músicos visitantes, sobretudo de violino e piano. Pouco a pouco as famílias mais ricas iam acessando o rádio, cuja programação musical era basicamente feita sob medida para o gosto dessa classe social.

Certamente existiam a produção e difusão de músicas não eruditas, criada por músicos populares e apreciadas pela população caipira e trabalhadores rurais ou das pequenas indústrias

que emergiam na cidade. Mas pouquíssimas menções às manifestações musicais mais populares de caráter rural foram encontradas, sejam nos periódicos consultados, seja na historiografia oficial da cidade. Se pouco se sabe sobre as rabequinhas, as violas caipiras, seus músicos e cancioneiros, presentes no início da década de 1920, outras canções e outros músicos se popularizavam na cidade por meio das festas ligadas à Igreja Católica e, principalmente, à política municipal: trata-se das bandas marciais da cidade e seus componentes.

Na busca pela cobertura jornalística dada à música cataguasense nesse período foi surpreendente a quantidade de notícias sobre bandas de música no município, um número grande, se comparado à cobertura dada a outras atividades artísticas. Mas não somente o aspecto quantitativo demonstra a centralidade dessas bandas para a cena musical da cidade nos primeiros anos de 1920. É importante considerar também a amplitude da cobertura sobre repertório apresentado por elas, as reações do público reproduzidas nos jornais, as informações sobre músicos e maestros e uma forte interlocução entre as bandas tematizadas pelo periódico e a linha editorial do jornal. Antes de explicar essa espécie de primazia da música tocada por essas bandas em Cataguases, vale situar em um contexto mais amplo as origens, características e o lugar que as bandas de música tiveram no Brasil.

4.2 Bandas de música no Brasil

Não há qualquer coincidência no fomento, incentivo e apreciação das bandas de música pela elite cataguasense no início do século XX. Na verdade, os nexos existentes entre as elites e bandas de música compõe grande parte do processo inicial dessa tradição musical no Brasil Colônia.

A gênese das bandas de música no país remonta ao período colonial: vieram como parte dos costumes portugueses e aqui se transformaram à medida que instrumentistas de sopro e percussão e suas músicas foram se articulando como parte das tradições religiosas, políticas, civis-miliares e celebrações que estavam se constituindo. Encaro aqui as bandas de música como um objeto histórico que sempre esteve sujeito a inúmeras variações e modificações no tempo. É fundamental ter em conta que os conjuntos de instrumentos de sopro e percussão são elementos antigos, com objetivos, repertório e também formações variando no tempo e no espaço. O que

demanda considerar algumas rasuras em tentativas de pensar as processualidades que envolvem esse objeto de maneira linear.

Segundo Binder (2006), os primeiros aprendizados musicais no Brasil colonial eram restritos a algumas possibilidades, quase todas religiosas: em aulas nas escolas de ler, escrever e cantar dos Jesuítas, nas casas da Companhia, nos Seminários, ou com um mestre de música independente (BINDER, 2006). Ainda que não houvesse maior difusão do aprendizado musical, os grupos musicais como instituição formada por um conjunto de músicos amadores que juntos tocavam instrumentos de sopro e de percussão estavam presentes em diferentes locais. Segundo relatos de padres e viajantes, esses grupos tocavam eventos religiosos, em festas populares ou familiares. Diretamente ligados as tradições musicais portuguesas, os músicos se organizavam para tocar charamelas, caixas, e trombetas desde os primeiros séculos da colonização (TINHORÃO, 2005).

Tanto quanto a Igreja Católica, os grandes fazendeiros contribuíram para a organização das bandas de música no período colonial no século XVIII. As chamadas bandas de fazenda tinham como objetivo “manter os costumes europeus nesta terra que, segundo os colonizadores, carecia de manifestações artística” (CAJAZEIRA, 2007, p. 30). Neste momento, as casas grandes concentravam, como sede, a vida comunitária branca, o que incluía o lazer, as festas e a formação musical.

Se o aprendizado musical nas irmandades religiosas era realizado a partir da troca: aprendia-se a ler e tocar instrumento em troca de comida, nas bandas de fazenda a relação que predominava era a escravocrata. Os músicos que tocavam eram negros escravizados que além de dedicarem horas à teoria e prática musical, também desempenhavam outras funções para além da música. Contudo, o saber musical agregava valor ao preço da pessoa escravizada. Os professores e regentes das bandas eram homens europeus (TINHORÃO, 1972, SCHWARCZ, 1999).

Os conjuntos animavam as festas rurais nas quais os senhores enviavam as bandas para apresentar em eventos religiosos. Também era comum que os donos das bandas enviassem os músicos para tocar em casamentos e outras festividades, como leilões, rifas, jogos, bailes, aniversários, nas fazendas de vizinhos (TINHORÃO, 1972). Como demonstração de poder, os senhores também enviavam as bandas para tocar nas cidades.

Os músicos das bandas de fazenda não costumavam tocar apenas um instrumento. Segundo Lilia Schwarcz (1999) os músicos eram versáteis e variavam em instrumentos como

rabecas, clarinetas, violoncelos, flautas, rabecões, trombones, pistons, requintas e fagotes. Executavam marchas militares, assim como modinhas, valsas, óperas e quadrilhas.

Convivia com as bandas de fazenda a “música dos barbeiros” chamada também de “música de porta de igreja”. Tratava-se de apresentações executadas por grupos de negros livres que geralmente atuavam na profissão de barbeiro e possuíam também habilidades musicais. Eles tocavam instrumentos como charamelas, sacabuxas, marimba e trombetas. Eram convidados para tocar nos festejos religiosos que podiam ocorrer na frente dos templos católicos (ANDRADE, 1989; COSTA, 2011)

Para Benedito (2005), é inegável que os grupos de músicos escravizados começaram a se proliferar por várias regiões brasileiras e contribuíram para a difusão e popularização das bandas de música. Assim, os negros escravos tiveram importante participação na criação artística e no desenvolvimento das bandas de música em território nacional.

Com a transferência da corte portuguesa para o Brasil no início do século XIX e o estabelecimento de um exército nacional as bandas militares se tornaram, de fato, a sonoridade dos principais eventos solenes e sinônimo de presença monárquica. Elas fizeram parte do cotidiano da monarquia luso-brasileira ao animarem festas reais como aniversários, noivados, casamentos, batizados etc. e participarem dos eventos de Estado como todas as celebrações cívico-políticas, aclamações, vitórias militares etc.

As iniciativas de D. João no campo da música no Brasil deixaram marcas profundas. Houve mudanças no repertório utilizado pelas bandas, assim como ocorreram transformações estilísticas e o aumento da atividade musical profana, representadas, sobretudo, pela ópera e a profissionalização do músico, decorrente da atuação do Estado como empregador e patrocinador. As aulas de músicas passaram a ser ministradas na Capela Real e nos quartéis, em prol de funções específicas. (COSTA, 2011, p. 246)

Como Binder (2006) salienta, mesmo havendo raízes militares das bandas de música brasileiras, não foram as forças armadas que criaram as bandas ou seus instrumentos. O ensino da música e um calendário oficial de apresentações nas instituições militares na verdade foram responsáveis por criar um certo *ethos* em torno desse tipo de formação musical ainda hoje vigente. No entanto, a sistemática apresentação em eventos privados da corte e em vias públicas das bandas militares foi fundamental para a popularização da banda de música como o formato característico de conjunto instrumental que operava como elemento simbólico da monarquia.

Há uma discussão importante no campo da historiografia e musicologia dedicada a entender uma origem das bandas de música no Brasil. O termo “banda de música” como locução adjetiva, segundo Binder (2006), só é usado vigorosamente a partir da segunda década do século XIX. Muitos pesquisadores modernos buscaram nos relatos anteriores a essa data tanto pelo termo inexistente quanto por formações musicais semelhantes aos modelos mais modernos das bandas de harmonia. Por isso, e evocando à pesquisa de Tinhorão, muitos estudos afirmam que no Brasil anterior à transferência do corte portuguesa, em 1808, não existia bandas de música. Contudo o que o autor menciona é uma suposta precariedade das bandas que haviam aqui e não propriamente uma ausência delas. A pesquisa documental de Binder (2006) precisamente avança nas análises anteriores. Se até então baseado nos relatos de padres sobre a chegada da família real portuguesa, as pesquisas apontavam a inexistência de conjuntos musicais orgânicos, Binder encontra outros registros que narram a chegada de Dom João e recepção musical, mas com outros nomes “instrumentos músicos, música vocal e instrumental, música marcial, melodiosas vozes e música” (2006, p. 26). Ou seja, havia na colônia padrões instrumentais semelhantes aos encontrados em Portugal, antes da corte portuguesa ou da banda da brigada Real da Marinha chegarem ao Rio de Janeiro.

À medida que foram ampliadas as unidades do exército que passaram também a ter banda de música, houve a emergência de conjuntos musicais realizados pela Guarda Nacional e pelas Polícias Militares provinciais⁵. Essa amplificação das bandas militares no país colaborou para a difusão da banda como modelo de conjunto musical. Além disso, por volta de 1840 a atuação das bandas militares começa a se modificar. Há indícios que neste período as formações musicais militares fizeram as primeiras realizações de retratas, ou seja, as apresentações em praça pública sem vinculação direta com as festas oficiais e de Estado (BINDER, 2006, VIEIRA, 2013). Este fato evidencia que, pouco a pouco, as bandas militares deixaram de tocar apenas em eventos oficiais e tiveram grande atuação fora do âmbito militar e estatal, com grande penetração social, suprimindo com música atividades civis e religiosas.

⁵ Como aponta Inez Gonçalves (2018) em 1835 surgiu a primeira banda de música na Polícia Militar de Minas Gerais e assim outras foram emergindo ao longo do século XIX nos territórios s que hoje são os estados do Rio de Janeiro (1839), no Espírito Santo (1840), no Sergipe (1844), na Bahia (1850), no Pará (1853), Ceará (1854), São Paulo (1857), Paraná (1857), Alagoas (1860), Paraíba (1867), Pernambuco (1873) e assim sucessivamente (FONTOURA, 2011; BINDER, 2006; GONÇALVES, 2018)

A proliferação de bandas militares que cada vez mais passaram a fazer apresentações em eventos não oficiais incutiu uma série de características militares nas bandas de música em geral, mesmo as não pertencentes às corporações militares. O modelo militar de banda de música forneceu, no primeiro momento, instrumentos, músicos, repertório e o ensino de música antes concentrado nas instituições religiosas, por exemplo (KIEFER, 1997). A influência do repertório das bandas militares se vê até hoje nas bandas de música formadas apenas por civis que também tocam hinos, canções patrióticas, marchas e muitos dobrados (MEIRA; SCHIMER 2000). Além disso se faz presente em muitas bandas a influência nos uniformes de inspiração militar, o que incluía os tradicionais quepes (SANTIAGO, 1992), uso de bandeiras e estandartes para identificar as corporações e se observa, sobretudo nos encontros de bandas, o desfile dos músicos em marcha marcando o ritmo da música apresentada. Como aponta Tinhorão (1976), no campo da produção musical estavam em vigor no século XIX as grandes corporações militares nos médios e grandes centros urbanos e as bandas municipais, filarmônicas de pequeno porte nos interiores.

Em resumo, as pesquisas históricas sobre a música brasileira tendem a aglutinar em três formações instrumentais sob o termo banda: i) grupo de choromeleiros ou charameleiros, registrado entre os séculos XVI e XVIII; ii) os ternos ou terços coloniais que aparecem a partir da segunda metade do século XVIII; iii) a banda tal qual observamos hoje em dia, com formação de instrumentos de sopro, das madeiras, metais e percussão (BINDER, 2002).

No que se refere às definições atuais de banda de música, é importante afirmar que se tratam de grupos tradicionais formados por instrumentos de sopro e percussão que possuem diferentes caracterizações. A literatura pertinente tende a organizar as bandas de música a partir de número de músicos, tipos de instrumentos, repertório e profissionalização dos músicos e a relação desses grupos musicais com a sociedade⁶ e/ou comunidade local.

Uma categorização mais básica pode estar ligada a natureza institucional. Uma banda de música pode ser militar ou civil⁷. As bandas militares estão organizadas em instituições do Estado como Forças Armadas e Polícias. Os músicos são profissionais e assalariados. Tais

⁶ Ver, entre outros, SCHWEBEL, 1987; BENEDITO, 2005; SALLES, 2004; CAJAZEIRA, 2007; MEIRA, A.; SCHIMER, 2000; FAGUNDES, 2010/ TINHORAO, 1976; CAMPOS, 2007; BOTELHO, 2006; NASCIMENTO, 2007.

⁷ Esta é uma abordagem mais funcionalista e até mesmo conservadora do ponto de vista da historiografia musical. Ela é pouco adequada para os estudos sobre as formações instrumentais das bandas, considerando que os nomes de instrumentos podem se modernizar ao longo dos séculos, por exemplo. Contudo, seu uso neste trabalho não obstrui a análise e serve apenas para organizar as bandas de música mais contemporâneas.

bandas atuam em eventos solenes, cujo repertório é marcado por dobrados, hinos e marchas que podem ser executados parados ou em evolução. É comum que algumas dessas bandas participem de eventos não oficiais, como encontros de bandas, entre outros, onde apresentam repertório mais variado composto por música erudita e popular.

É vasto o conjunto de formações musicais de origem civil que atende pelo nome de banda de música. Elas costumam ser formadas por músicos amadores ou semiprofissionais de diferentes idades. Na verdade, nenhum músico que atua nesses grupos musicais dirá que toca em uma banda civil. Além de banda de música, ou simplesmente banda, tais organizações costumam ser identificadas por seus membros ou pela comunidade que atua como Sociedade Musical, Lira, Filarmônica, Associação, Clube Recreativo, Grêmio, Clube Musical, Corporação, Euterpe, Operária, Conspiradora, entre outros nomes. São organizações ligadas a alguma instituição religiosa, a uma sociedade de música ou que recebem incentivos de diferentes proporções de Prefeituras Municipais e/ou de fundações de arte e cultura. É comum possuírem estatuto, ata, regimento, reunião em assembleia, hierarquia formal muitas vezes estabelecida pelos próprios músicos da banda.

Regina Cajazeira (2006) aponta que nessas bandas amadoras bastante presentes no país há uma falta de padronização no que diz respeito a quantidade de músicos e variação de instrumentos. Isso se deve a diferentes fatores, entre eles, o fato de as bandas não possuírem acesso a recursos para adquirirem diferentes instrumentos ou mesmo em razão das escolhas individuais dos alunos que buscam um instrumento mais popular ou muitas vezes não optam por tuba, por exemplo, por limitações físicas.

Categorizar as bandas de música em função do repertório também é um exercício difícil, pois não parece ser uma grande preocupação das bandas amadoras a especialização em um tipo de gênero musical. Assim, as bandas de música tendem a executar um vasto repertório: música popular brasileira, hinos, músicas religiosas, dobrados, temas hollywoodianos e de novelas, valsas, etc. O repertório tende a variar conforme o evento e, a depender disso, elas podem tocar paradas ou em movimento, mas não necessariamente enfatizam a marcha. As bandas reúnem, sobretudo nos interiores, músicos de diferentes idades e atuam em eventos cívicos, religiosos e encontros voltados exclusivamente para esse tipo de organização musical, os encontros de banda. Muitas dessas bandas possuem escolas de música responsável por efetivar educação musical para

formar músicos para sua própria banda. Não é incomum que os jovens que passem pelas bandas de música se tornem profissionais nas bandas miliares, por exemplo (CAJAZEIRA, 2006).

Uma vez percorrido esse breve panorama não é forçoso afirmar que as bandas de música chegam à atualidade como um tipo de organização musical que, na sua variedade e multiplicidade de arranjos no território nacional, impactaram a música brasileira. Esse impacto se deveu, em muitos aspectos, a presença e apresentação delas “em todos os acontecimentos importantes na comunidade, de cunho político, religioso, cívico, social” (SALLES, 2004, p. 222), demonstrando grande capacidade inventiva e enorme adaptabilidade.

Ao longo do século XIX, por exemplo, as bandas de música se constituíssem como as instituições musicais mais presentes e populares no Brasil, subsidiando aprendizados que formariam músicos para orquestras e contribuiriam para o desenvolvimento musical naquele momento (BINDER, 2006; SALLES, 2004; DUPRAT, 1988).

Os impactos das bandas na difusão e criação musical brasileira, seja no campo popular ou erudito, se deu também na popularização de inúmeros gêneros musicais especialmente antes da emergência do rádio e da TV no século XX. Era muito comum, antes da existência desses meios de comunicação, que os repertórios musicais fossem conhecidos à medida que as bandas de determinada localidade tocavam, sobretudo nas pequenas cidades. Com as mídias de reprodução, os serviços de alto-falantes em praça pública e com a popularização do rádio e posteriormente da TV, as pessoas passaram progressivamente a acessar outras referências musicais, fornecidas e divulgadas em maior escala por esses novos meios de comunicação (GRANJA, 1985)

Dada a ampla história de constituição e desenvolvimento das mais distintas maneiras, as bandas cumpriram e ainda cumprem o importante papel de preservar em suas sedes uma grande quantidade de acervo musical com registros bem antigos (SALLES, 2004). Ao considerar o descaso geral com preservação patrimonial, essa função das bandas musicais, a despeito de inúmeras precariedades, certamente ainda guarda preciosidades musicológicas.

De todo modo, as bandas de música seguem atualmente vivas não só como parte da tradição musical do país, mas com papel importante de promoção de entretenimento, acesso a cultura e, sobretudo, de formação de instrumentistas, compositores e maestros. Segundo o Cadastrarmento de Bandas de Música, organizado pela Fundação Nacional de Arte – FUNARTE (2019), com informações enviadas pelas próprias organizações, existem no Brasil cerca de 3.039

bandas de música cadastradas⁸. Elas estão presentes em todas as regiões do país e pelo menos a metade dos municípios brasileiros possuem uma banda. Minas Gerais é o estado que atualmente concentra a maioria dessas organizações musicais, cerca de 806. Só em Cataguases são três bandas vigentes: Soc. Music. Lira do Centenário, Sociedade Musical e Escola Pierre Theotônio da Silva e a Banda de Música Rogério Teixeira. As duas últimas carregam dois grandes nomes de maestros que movimentaram a cena musical cataguasense no início do século passado, como será demonstrado.

Na seção seguinte as bandas de música seguem como tema. Contudo, o foco recai nas corporações musicais existentes na Cataguases da primeira metade da década de 1920, com destaque para as relações entre tais bandas e seus principais entusiastas: o poder público local e o jornal Cataguazes.

4.3 As bandas de música de Cataguases em cena

Como mencionado na seção anterior, a difusão das bandas de música nos interiores do país foi vigorosa ao longo do século XIX e se intensificou no período republicano até mesmo por mobilizar símbolos patrióticos. Em Cataguases não foi diferente, como demonstra a ampla cobertura dada às bandas pelo único jornal local, Cataguazes, e pelo livro *Cataguases Centenária: dados para a sua história* escrito por Levy Simões da Costa no ano de 1977 em razão das comemorações de cem anos do município. Juntas, essas são as principais fontes que colaboram para uma certa reconstituição da vida musical pública de Cataguases atrelada às bandas de música na década de 1920 do século passado.

Na obra de Levy Simões da Costa, de caráter enciclopédico, o autor pretendia construir um “repositório de conhecimentos” desvelando a história socioeconômica do município, das principais instituições públicas e privadas, além de privilegiar a biografia das principais figuras públicas que se destacaram no primeiro século de emancipação política da municipalidade. A brochura conta com um capítulo dedicado à música, que menciona notas biográficas e curiosidades dos maestros e bandas que o autor voluntariamente elegeu como destaque em um século de história da cidade. Esta é a principal referência, de poucas encontradas, que aborda

⁸ Disponível em: <http://sistemas.funarte.gov.br/consultaBandas/>>. Acesso em: fev. 2021.

mais especificamente as bandas cataguasenses no início do século passado bem como nomes de alguns músicos atuantes naquele momento. Mesmo em tom ensaístico, sem a preocupação com o rigor da pesquisa acadêmica, Costa (1977) fornece informações preciosas sobre as trajetórias dos agentes e das instituições envolvidas e produtoras do cenário musical do período.

De saída, o que chama a atenção nos dados apresentados por Levy Simões da Costa é que, ao tratar do Rogério Teixeira – maestro mais destacado no periódico, músico de inúmeros conjuntos musicais da cidade e mestre fundador da Lyra Cataguazense – o autor aponta que o músico “Formou, com os maestros Pierre Theotônio da Silva, Paschoal Ciodaro e o flautista Patápio Silva, a grande galeria musical de Cataguases dos tempos bons e idos” (p. 385). Destes, apenas Patápio Silva não constou nas páginas analisadas do jornal Cataguazes, nem mesmo Costa (1977) tratou especificamente do flautista. Contudo, muito faz crer que os tempos “bons e idos” citado por Levy Simões da Costa compreende as primeiras décadas do século XX, em particular os anos 20; já que, como será demonstrado a seguir, embasado pelos dados coletados no jornal Cataguazes, neste período tais maestros atuaram de forma significativa no cenário musical da cidade, cada um com destaque em momentos distintos no decorrer de toda a década.

Assim como ocorre com o acervo documental de inúmeras cidades do interior, os registros de bandas de música Cataguases são bastante precários. De acordo com Levy Simões da Costa, a primeira organização de banda de música no município foi em 1900, a Sociedade Musical Harpa de David, com passagem de músicos como Antônio da Silveira Tindó, Teobaldo Rabelo, Paschoal Ciodaro, Rogério Teixeira de Miranda, Adolfo Teixeira e Patápio Silva (COSTA, 1977, p. 382).

Dois anos mais tarde, diz Costa (1977) emerge a Sociedade Musical Sete de Setembro fundada por Artur Rezende, Augusto de Sales Ferreira, Ranulfo Taveira, Osório Lima, Cornélio Campos e Antenor de Freitas. O regente era o maestro João Teixeira de Miranda. Em 1906, surge a Euterpe Cataguasense, regida pelo maestro Leopoldo Carlos da Silva considerada como uma das melhores da região, assinala Costa (1977).

Para além das datas de fundação, não foram encontradas mais informações sobre tais organizações musicais, seus repertórios ou composição instrumental. Há apenas um breve destaque sobre os músicos que por elas passaram e que movimentaram a cena musical da cidade. A julgar pelas notícias do jornal local que não narrava sobre essas bandas (Sociedade Musical Harpa de David, Sociedade Musical Sete de Setembro e Euterpe Cataguasense), pode ser que

elas não tenham chegado até a década de 1920. No entanto, o que se sabe é que alguns dos músicos que fundaram essas corporações musicais ou nelas tiveram suas formações em música, circularam por outras bandas organizadas posteriormente. É o caso da Lyra Cataguasense, fundada em 1915 por Rogério Teixeira de Miranda.

A Lyra Cataguasense, sem dúvida, foi a banda de música mais registrada no período e alguns motivos podem explicar essa exposição. Além de ser uma banda bastante ativa desde sua fundação, sobretudo na década de 1920, o maestro responsável pela banda, Rogério Teixeira de Miranda, também era o gerente do principal jornal local. Situação que provavelmente contribuía para que a participação da Lyra fosse pauta ou pelo menos mencionada em eventos noticiados pelo periódico. Este assunto será melhor abordado mais adiante no tópico específico sobre o maestro.

Outra banda conviveu por um tempo com a Lyra de música na cidade, a Liga Operária. Esta banda foi organizada a partir da formação da Liga Operária Cataguasense em 1906, segundo noticiou o jornal Cataguazes. A entidade de classe era um misto de clube social e organização de ajuda mútua que possuía atividades de lazer, recreação e formação como time de futebol, banda de música, entre elas a Liga Operária, biblioteca, aulas regulares de instrução primária e secundária de francês, inglês, geometria, etc.

Não foi localizada a data de fundação da banda Liga Operária. Há indícios de que ela tenha surgido após os primeiros anos da entidade de classe que leva o mesmo nome. Digo isso porque na inauguração da sede da entidade, em 1915, o jornal noticiou na coluna Coluna Operária que a programação de celebração do prédio contava com apresentação da Lyra Cataguazense (MELLO, 2014, p. 229). No início do ano de 1921, contudo, a Liga Operária tornou-se a Sociedade Musical Recreativa União Dos Artistas, conforme publicação no periódico local de 16 de fevereiro.

Dois conjuntos de fenômenos históricos podem ajudar a explicar o surgimento e proliferação de bandas de música em cidades do interior de Minas Gerais, sem tradição mineradora, como Cataguases na passagem do século XIX para o século XX. O primeiro é a profissionalização do músico, circulação de instrumentos e criações musicais ao longo do ciclo do Ouro no estado a partir das formações urbanas que hoje dão lugar às cidades de Ouro Preto, Mariana, Tiradentes, São João Del Rei, Sabará, Diamantina entre outras. Nesses adensamentos urbanos se constituíram Corporações Musicais vinculadas às Irmandades cristãs que atendiam as

atividades da corte, atuavam intensamente nas igrejas com as músicas sacras ou litúrgicas. A Capitania responsável pela região mineradora, afirma Rezende (1989) contratavam atividade de música para festas oficiais do ano, que envolviam inaugurações de edifícios, dias santos e aniversário da cidade. Uma série de atividades com apresentações musicais festas anuais, procissões e os domingos de missa mais solenes eram bancados pelo Senado da Câmara. O que levou a intensa formação e profissionalização de músicos nas cidades mineradoras mineiras entre de 1756 e 1818. O músico foi se tornando central para algumas tarefas administrativas das Capitanias. (REZENDE, 1989). Nas chamadas cidades históricas de minas algumas dessas corporações musicais existem até hoje.

Com o fim do apogeu da mineração, no século XIX, e a transferência da capital para o Rio de Janeiro, posteriormente, os cerimoniais ficaram mais modestas, as corporações musicais deixaram de ser bancadas pelo Estado Monárquico. A partir daí outra situação histórica já mencionada é importante, a proliferação de bandas militares no século XIX que acabou se tornando o principal lugar de absorção de músicos. Assim, “foi desses músicos remanescentes (companhias de músicos) e da criação das bandas militares que surgiram as bandas civis no cenário musical de Minas Gerais” (REZENDE, 1989, p. 42) para além das cidades mineradoras.

Em inúmeros municípios dos diferentes interiores de Minas Gerais foram se constituindo bandas de música, às vezes mais de uma banda. Muitos dos uniformes seguiram as tradições militares, assim como o hábito de marchar pela rua em cortejo convidando as pessoas a segui-las em razão de alguma cerimônia ou ritos das mais diversas naturezas: festas de padroeiros, funerais, Semana Santa e outras festas religiosas, inaugurações de edifícios públicos, comemorações cívicas e eventos políticos como 1º de maio, Proclamação da República, Independência entre outros (CARVALHO, 2008; FAGUNDES, 2010). Provavelmente o surgimento das bandas em Cataguases a partir de 1900 pode estar associado as necessidades cívicas e oficiais de uma cidade com pouco menos de 30 anos de emancipação; ao alinhamento com as práticas republicanas também recentes e, de certo, ao suprimimento das demandas religiosas e recreativas da população. Dentre as diferentes participações na vida social do município a subseção seguinte enfatizará uma delas: as estreitas relações entre bandas e poder público ocorridas na primeira metade da década de 1920, com destaque para as atividades realizadas pela Lyra Cataguasense e também pela Liga Operária, em menor medida.

4.3.1 Bandas e poder público

Parte da história das bandas de música no Brasil e de suas transformações se entrelaçam, em alguma medida, às instâncias de poder em diferentes períodos, sejam elas instituições religiosas, seja de setores do Estado como as Forças Armadas e Políticas Militares. As duas bandas que se mantinham ativas em Cataguases na década de 1920 do século passado apresentavam inúmeras e diferentes relações com a política oficial da cidade.

Em 12 de janeiro de 1930 o jornal Cataguazes publicou um artigo de Henrique de Resende que expressa o cotidiano da disputa eleitoral que se intensificava na época. Apesar de ser um texto cuja publicação extrapola o período analisado, o autor retrata os costumes políticos locais certamente com base em suas experiências vivenciadas ao longo da década de 1920.

Derreado, após um longo dia canicular, com 36 á sombra, lá vae o cataguazense, á tarde, para o suave conchego das velhas arvores da praça. [...] Súbito, o espoucar de um foguete. Em seguida, sobraçando a instrumentaria, os senhores musicos galgam a pequena escada do corêto. Filarmônica e pirotecnica... Reunidas essas duas coisas essenciaes á vida das cidadelas-de-interior, surge a um canto, finalmente, um grupo de pessôas respeitaveis, com ares de grandes responsabilidades, ladeando um, dois, e as vezes, mais oradores. (CATAGUAZES, 1930)

A primeira elaboração bastante nítida do texto do autor é o quão as bandas são elementos que participavam do fazer político interiorano. É interessante como as organizações musicais, identificadas como filarmônicas, são colocadas lado a lado da pirotécnica, ou seja, a prática de soltar foguetes. Estes eram e ainda são utilizados para anunciar festividades privadas e, sobretudo, públicas rompendo os silêncios cotidianos das cidades pequenas do interior. Também operam como elemento de provocação ao adversário nas disputas eleitorais perturbando a paz do concorrente e expressando vitória de quem solta os rojões. Assim como os foguetes, as bandas também aparentam ser fator de rompimento com o silêncio da cotidianidade interior, mas o som que ecoa pela rua – a música – busca revestir de solenidade. Elas anunciam um evento, com as tarefas fundamentais de chamar a audiência e prepara-la para escutar uma autoridade que no caso do trecho do texto de Henrique de Resende parece se tratar de políticos e principais apoiadores “pessoas respeitáveis com ares de grandes responsabilidades”.

Uma série de situações permitem percorrer as interações entre as bandas no município e o poder público, especialmente a Câmara Municipal, uma das principais instituições políticas nos

municípios brasileiros na década de 1920 e que concentravam o poder Executivo e Legislativo. Na verdade, o jornal Cataguazes tratou desses fatos, alguns com mais e outros com menos detalhes, como parte das origens dos orçamentos das filarmônicas, os tipos de evento nos quais as bandas eram presença garantida, as discussões sobre as ausências das bandas (geralmente realizadas nas seções de opinião e de cartas dos leitores) e as relações entre maestro, Câmara Municipal e políticos. Esse último fator é central, pois, como já discutido, o personalismo caracterizava a política neste momento e conduzia as relações públicas, inclusive no período de constituição das instituições republicanas brasileiras.

Sobre a participação do poder público no orçamento das bandas cataguasenses, foi encontrado um recorrente registro na “Parte Oficial” do jornal. Como traz, o trecho de um documento editado pela Câmara Municipal e publicado no Cataguazes de 7 de dezembro de 1924.

[...] A subvencionar com a quantia de seiscentos mil reis annuaes, paga mensalmente a cada uma das bandas musicaes “Lyra Cataguazense” e “União dos Artistas”, com a obrigação de tocarem gratuitamente nos jardins públicos da Cidade aos domingos, dias feriados e santificados, a tarde e a noite, e de tocarem tambem gratuitamente nas festas cívicas nacionaes quer sejam promovidas directamente pela Camara ou não, desde que para isso sejam convocadas por quem do direito, correndo a dispesa pela verba “Eventuaes” do districto da Cidade. (CATAGUAZES, 1924)

O trecho apresenta informações importantes, como o valor dos recursos repassados, a periodicidade mensal e quais bandas destinavam o dinheiro. No momento, especialmente no ano de 1924, as bandas que pareciam estar em vigor na cidade ou que recebiam atenção no jornal e do poder público eram a Lyra Cataguazense e a União dos Artistas.

No que diz respeito aos eventos dos quais as bandas participavam, algumas cerimônias demonstravam a estreita relação das organizações musicais com o poder estabelecido. Como o próprio trecho do documento oficial publicado no jornal e mencionado a pouco, o repasse de verbas públicas às bandas garantia que elas tocassem “gratuitamente” em eventos em espaços públicos de cunho religioso ou cívico. Não foi encontrado, contudo, quando esse direcionamento de recursos se inicia e termina. Nem mesmo o quão esse investimento público ou essa contraprestação repassada às bandas compunha o orçamento delas, se representava toda a receita dessas duas organizações musicais, por exemplo, ou se havia outras fontes de financiamento.

Na nota publicada também não fica explicitado como os recursos deveriam ser ou eram efetivamente gastos. Com base em comparações bibliográficas⁹ sobre bandas de música em outros contextos ao longo do século XX é possível especular algumas informações que podem ajudar a explicar de modo aproximado a gestão de recursos das bandas em Cataguases nesse momento. Muitas das bandas de música em cidades pequenas, até mesmo nos dias atuais, contam com recursos de entidades religiosas e/ou do Executivo municipal¹⁰. Geralmente esse recurso é modesto, pode significar o empréstimo de um espaço para ensaios e depósito de instrumentos e partituras. Pode também significar o pagamento do maestro, responsável pela formação musical periódica e sistemática (prática e teórica), pelo cuidado e manutenção dos instrumentos e garantia de participação nos eventos. Muitas vezes as instituições podem doar instrumentos musicais, cota de cópias de partituras ou destinar verba para compra de instrumentos escolhidos pelo maestro.

É raro que os músicos recebessem no contexto de baixo recursos destinados às bandas. Situação que perdura ainda hoje. Esse era e ainda é, inclusive, um traço distintivo entre esse tipo de organização musical harmônica de outras. Geralmente os músicos integrantes de bandas de música tendem a obter o letramento musical nas próprias bandas que atuam como escolas formadoras. Às vezes esta é a única via de aprendizado musical no interior, cujo processo de ensaios e calendário de apresentações divide espaço com a atividade profissional dos músicos.

Talvez seja possível que o recurso destinado as bandas e mencionado pelo jornal Cataguases fosse para garantir a manutenção dos maestros das duas bandas, responsáveis pela formação musical dos músicos, pelos arranjos e cumprimento do calendário de eventos. Observe que o trecho do documento citado menciona eventos musicais aos domingos e feriados, dias que ocorrem muitas festividades santas e cívicas, mas que tendem a coincidir com momentos em que os músicos, a depender da profissão, não exerciam atividades profissionais. Outra parte desses recursos provavelmente era investida também em instrumentos e na manutenção deles.

Afastando-me um pouco das comparações especulativas, chamo atenção para o levantamento das notícias publicadas no jornal Cataguazes que permitiu identificar de modo mais específico um conjunto de eventos que se repetiam com frequência no periódico. De certo

⁹ Ver, entre outras fontes, Benedito (2005), Cajazeira (2006), Fagundes (2010).

¹⁰ Ainda mais recente há editais que as organizações podem se inscrever, submeter projetos e conquistar instrumentos musicais, via FUNART, por exemplo. O que não concorre com outras fontes de financiamento, ao contrário, eles podem ser complementares.

eles estão alinhados com os anseios e demandas do documento oficial que dispõe sobre o repasse público às duas bandas. Entre eles, estavam as inaugurações de obras públicas, evento filantrópicos, comícios, evento de apoio político, cortejos cívicos. No quadro a seguir, estão sistematizadas as participações das bandas da cidade em alguns eventos, com locais de apresentação e data de publicação no periódico local.

Quadro 1- Participação das bandas em eventos públicos de Cataguases (1920-1924)

Tipo de evento	Objetivo do evento	Local	Banda	Data da publicação
Inauguração	Inaugurar obra pública	Posto de Prophylaxia Rural	Lyra Cataguazense	25/01/1920
Inauguração	Inaugurar obra pública	Coreto do Largo do Comercio	Lyra Cataguazense	06/03/1921
Inauguração	Recepção do Arcebispo de Mariana para benzer o Hospital de Cataguazes	Não especificado	Lyra Cataguazense	23/11/1924
Inauguração	Inauguração da herma do Dr. Astolfo Dutra	Avenida Astolfo Dutra	Lyra Cataguazense	17/04/1921
Inauguração	Festividade de sua inauguração do “Stand” de tiro	Gymnasio	Lyra Cataguazense	08/05/1921
Inauguração (Comemoração de obra pública)	Aniversário do assentamento da pedra fundamental do Novo Hospital	Cortejo pelas ruas	Lyra Cataguazense	04-11-1923
Filantrópico	Festival filantrópico em benefício ao Novo Hospital de Cataguazes	Theatro Recreio	Lyra Cataguazense	13/03/1921
Filantrópico	Conferência literária do Sr. Pedro Magaldi, em benefício das obras do “Novo Hospital de Cataguases”	Theatro Recreio	Lyra Cataguazense	11/04/1920
Filantrópico	Bando precatório, em favor das obras do Hospital de Cataguazes.	Cortejo pelas ruas	Lyra Cataguazense	12/10/1924

Homenagem a figuras políticas Celebração civil e religiosa	Homenagens cívico-religiosas de Cataguazes ao grande brasileiro	Praça Ruy Barbosa	Lyra Cataguazense	15/04/1923
Homenagem a figuras políticas	Cerimônia da inauguração dos retratos de Astolfo Dutra Nicacio e Affonso Penna Junior	Salão nobre dos grupos escolares	Lyra Cataguazense	20-05-1923
Homenagem a figuras políticas	Colocação das placas na Praça Ruy Barbosa	Praça Ruy Barbosa	Lyra Cataguazense	20/05/1923
Homenagem e apoio político	Manifestação de apreço político ao presidente do P.R.M. de Cataguazes – Dr. Sandoval Soares de Azevedo	Não especificado	Lyra Cataguazense	13/09/1923
Apoio político e cortejo cívico	Celebração da candidatura de dr. Pedro Dutra a cargo eletivo local	Praça Ruy Barbosa e ruas da cidade	Lyra Cataguazense e União dos Artistas	14/09/1924
Homenagem e apoio político	Nomeação de Dr. Cleto Toscano para Procurador Geral do Estado	Não especificado	Lyra Cataguazense e União dos Artistas	09/11/1924
Comício patriótico	Comício de Sandoval Azevedo e Pedro Dutra e festa aos trabalhadores	Califórnia Club	Lyra Cataguazense	07/10/1923
Comício patriótico com cortejo cívico	Protesto ao movimento sedicioso de S. Paulo e manifestação de solidariedade aos poderes constituídos da Republica	Ruas da cidade	Lyra Cataguazense	03/08/1924
Cortejo cívico	Comemoração do fim da “Revolta Paulista” de 24	Ruas da cidade	Lyra Cataguazense e União dos Artistas	03/08/1924

Fonte: Elaboração do autor (2021).

Ao fazer essa espécie de breve inventário dos eventos públicos que contaram com a participação de bandas e foram relatados pelo jornal local, a intenção é menos obter representação quantitativa, que resultariam imprecisas, e mais produzir alguma ideia de conjunto das informações acessadas. De saída, notamos que as bandas estavam bastante presentes em inaugurações de prédios ou monumentos públicos, como o assentamento da pedra do novo hospital ou a herma de alguma figura importante.

Outro tipo de evento bastante comum onde as bandas apresentavam eram as inúmeras homenagens realizadas para apoiar alguma figura pública. Geralmente se tratava de celebração de algum cargo político, como nomeação de procurador e outros postos de destaque, ou mesmo de evento em prol de figuras públicas nascidas na cidade, com carreira consolidada na política estadual ou federal. Tais homenagens expressavam o reconhecimento ao trabalho dessas pessoas e, sobretudo, expunham linhagens das elites e demonstravam as alianças políticas. Essas homenagens contavam com exposição de retrato do homenageado, estátuas, bustos etc.

Muito atreladas às homenagens as figuras políticas os chamados comícios patrióticos também eram eventos movimentados nos quais as bandas eram presença importante. Às vezes um comício possuía caráter de apoio a uma campanha ou candidatura específica, como o comício de Sandoval Azevedo e Pedro Dutra em contexto de festa aos trabalhadores noticiado em outubro de 1923 que contou com a Lyra Cataguazense. Em outras situações, o comício patriótico dizia respeito menos a um evento voltado para uma candidatura a cargo eletivo e mais sobre um evento cívico local alinhado aos interesses mais nacionais, como o “protesto ao movimento sedicioso de S. Paulo e manifestação de solidariedade aos poderes constituídos da Republica” em 3 de agosto de 1924 pelo jornal. Esses eventos organizados geralmente pelo P.R.M. (Partido Republicano Mineiro) de Cataguases muitas vezes eram noticiados como cortejos cívicos. E como é comum na prática das bandas filarmônicas ou somente bandas de música de diferentes locais do país, observa-se que as apresentações poderiam se dar tanto em repouso, quanto em cortejo pelas ruas.

Um fenômeno incontornável e constitutivo da interação entre bandas de música e comunidade local é a associação com eventos de motivo católico. Algo muito comum, seja nos interiores ou mesmo nas capitais. No caso de Cataguases essa interação não foi muito tratada no jornal, se comparada aos eventos cívicos, embora as fronteiras entre religião (catolicismo) e Estado nesses locais e, sobretudo há cem anos, eram ainda mais borradas. O próprio jornal

chegava a anunciar alguns eventos de homenagem como civil e religioso. Também é difícil separar as intenções filantrópicas das características cristãs e dos interesses das elites. Por isso, não parece ser coincidência que muitos dos três eventos filantrópicos narrados pelo jornal e que contavam com participação musical das bandas, especialmente da Lyra, estava associado a uma obra pública e, em partes, ao calendário e à mobilização da caridade cristã.

Não é forçoso dizer que parte do trânsito público das bandas era realizado conforme a dinâmica dos interesses dos políticos mais célebres e as alianças locais. E nessa lógica, como elemento essencial na vida política interiorana, as bandas de música podiam circular entre cidades, entre município e comunidade rural (distrito). Isso ocorria, por exemplo, quando políticos buscavam manifestar apoio a outros. O trecho a seguir, publicado em agosto de 1923 sob o título “As bandas de música” é um exemplo admirável dessa dinâmica. Ele compõe uma notícia maior de “grande manifestação de apreço e solidariedade política” ao deputado Sandoval de Azevedo que também era presidente do Partido Republicano Mineiro de Cataguases.

A sympathia que inspira o dr. Sandoval de Azevedo é notável, de vez que todos querem concorrer para que corra brilhantemente a festa que se lhe fará em homenagem. Assim foi que as bandas de música que se farão ouvir e abrilhantarão a aludida festa, na sua quase totalidade, num gesto espontâneo e feliz, se offereceram. Semelhante procedimento merece menção especial pois tocara profundamente ao coração do dr. Sandoval. Entre outras se cantarão aqui no dia 16 as seguintes bandas: Lyra Cataguazense, Sociedade Musical União dos Artistas, Sociedade Musical 22 de maio (de Ubá) Euterpe Rio Novense (de Rio Novo) e as Sociedades Musicais de Cataguarino, Astolpho Dutra, Itamaraty, Aracaty, Sereno e Sant’Anna (...). As bandas que virão homenagear o dr Sandoval sao todas primorosas e possuem regentes talentosos que lhes emprestam o brilho fulgurante de seus talentos. Os músicos são verdadeiros artistas, quando tocam sentem se entusiasmados e executam com maestria. (CATAGUASES, 1923)

Ao demonstrar a grande dimensão da festa que estava sendo preparada a notícia nos permite perceber como as bandas de música do interior viajavam até outras cidades para se apresentarem em apoio aos políticos. A participação das bandas em eventos como este significava, muitas vezes, representar de modo oficial a cidade a qual estava sediada reforçando laços com o político homenageado. É notório, ainda, um número considerável de bandas que se apresentariam na cidade. Cerca de 16 bandas de música. O que demonstra a força e presença

desse tipo de organização musical em outras cidades pequenas localizadas na Zona da Mata mineira no começo do século passado¹¹.

Após ocorrido o evento em homenagem a Sandoval de Azevedo, o jornal destacou o brilhantismo da apresentação da banda Euterpe Rio Novense, sediada em Rio Novo, cidade vizinha à Cataguases. A notícia não deixou de associar a participação da banda estrangeira e o agente executivo ligado à cidade natal dela, Cel. Antonio Ladeira, ao apoio que o político homenageado dava ao município na esfera estadual:

(...) Como é sabido de todos o dr. Sandoval Azevedo foi um dos deputados que com maior entusiasmo e ardor defenderam no Congresso e fora d'elle a justa aspiração do município de Rio Novo, patrocinada com tanta felicidade pelo seu digno, esforçado e honrado Agente Executivo Cel. Antonio Ladeira. (CATAGUASES, 1923)

Essa dinâmica de circulação intermunicipal das bandas de música em torno de alianças entre políticos das Câmaras Municipais e poder Estadual demonstram como tais organizações musicais permaneciam sendo acionadas como símbolo de poder, de modo não muito diferente do que ocorria no século XVIII e XIX no contexto das bandas de fazenda ligadas aos poderes agrários. Ao mesmo tempo que há esse acionamento da banda como voz oficial de poder, também a sociedade cataguasense reclamava ao poder público quando as bandas paravam de fazer as costumeiras apresentações nas praças da cidade. Um exemplo dessa situação pode ser observado a partir do trecho de uma carta ao redator do jornal publicada em 24 de maio de 1924 escrita por Ivetta Porto (pseudônimo), cidadã, que dizia: “Não seria possível, pergunto-lhe eu, que o nobre sr. Presidente da Câmara restaurasse o costume – tão de Cataguazes – de ouvirem-se lindas peças aos domingos, pelo menos, nos dois jardins da cidade?” (CATAGUASES, 1924). Situações como essa ajudam a demonstrar que parte da população associava a manutenção das bandas e da participação delas na vida da cidade ao poder público.

No primeiro de junho daquele ano o jornal seguiu dando ênfase à ausência das bandas de músicas ao cenário cotidiano da cidade e noticiou o retorno delas conforme foi demandado pela população. É o que demonstra o trecho a seguir:

¹¹ Atualmente a reunião de um conjunto de bandas de música como o noticiado pelo jornal costuma ser visto apenas nos chamados Encontros de Banda, no qual uma banda de música de uma cidade convida as bandas da região para se apresentarem e comporem uma programação musical gratuita e ao ar livre.

Attendendo à solicitação que lhe fez o dr. Lobo Filho o maestro Rogerio Teixeira vai reorganizar a sua excelente banda de música para que ella possa tocar no jardim da praça Ruy Barbosa, aos domingos, ficando satisfeito assim o desejo de toda a cidade que, por nosso intermédio, clamava pela bôa música a que Cataguazes já se acostumara. (CATAGUASES, 1924)

Para além de reafirmar as bandas de música como parte do costume popular, a notícia traz alguns elementos interessantes. Primeiro reforça mais uma vez as estreitas interações entre políticos notáveis, como Lobo Filho, e Rogério Teixeira. Mostra também o lugar que o jornal Cataguases, gerenciado pelo maestro, se colocava em relação à banda e a cidade, ou seja, como um intermediário. Rogério Teixeira então fica situado entre aquele que organiza e reorganiza a banda, como maestro, e atende às demandas políticas para a promoção da música em espaços públicos. Trata-se de um noticiado e, principalmente, articulador. É este o argumento percorrido na subseção seguinte.

4.3.2 O maestro Rogério Teixeira: articulador da opinião pública, da política e da música

Ainda que diferentes personagens, eventos, situações emaranhadas na - e produtoras da - história local tenham promovido em alguma medida proveitosas interações entre opinião pública, política e música na Cataguazes da década de 1920, sem dúvida, nenhuma outra figura tivera seus passos tão bem narrados pelo jornal da cidade como o maestro Rogério Teixeira. Esta é a primeira razão pela qual o mestre nascido em 23 de outubro de 1889 na vizinha São João Nepomuceno é tema desta subseção em detrimento de outros músicos e/ou maestros da época. O conjunto de eventos e situações sobre ele, descritos a seguir, permitem evidenciá-lo não apenas como um mediador. Rogério colaborou ativamente na articulação dos principais entusiastas das bandas de música da cidade: as elites, poder público e jornal Cataguases, viabilizando a criação musical cotidiana.

Os traços da biografia de Rogério Teixeira, organizados por Costa (1977), apontam que a música entrou de forma precoce na vida do maestro, nascido em família de músicos. Após a morte de Joaquim Francisco Teixeira, pai de Rogério, sua mãe Maria Luiza Miranda Teixeira, mudou-se com os oito filhos para Cataguases, na ocasião Rogério Teixeira tinha apenas seis anos. Foi na escola (a única existente na cidade, custeada pela municipalidade) que o professor e clarinetista José de Azedias Pereira (o qual não tenho demais informações) interessou-se por Rogério “ensinando-lhe, música, artinha e solfejo”. Levy Simões da Costa não se furta em

associar as habilidades musicais de Rogério Teixeira a um suposto “dom” ou “habilidade inata”, tratamento (controverso na teoria social) comumente dado àqueles que muito cedo demonstram capacidades ou habilidades musicais.

Certo é que, diz Costa (1977), aos doze anos de idade Rogério Teixeira fez em apenas “40 dias” um estudo completo sobre sax mi bemol, para, assim, conseguir fazer parte da “banda de música do seu irmão mais velho”. Em razão da falta de dados precisos, a hipótese é que tal banda seja a Sociedade Musical Harpa de David fundada em 1900. Apesar dessa organização musical aparentemente não ter durado muito tempo, uma vez que inexistem fontes sobre apresentações públicas dessa Sociedade, Costa (1977) destaca Rogério Teixeira e o irmão Adolfo Teixeira como músicos notáveis que passaram pela banda. Com quinze anos Rogério Teixeira já era regente.

Em 1915, Rogério Teixeira fundou a Lyra Cataguazense, que nos anos seguintes foi a principal banda da cidade, pelo menos em volume de apresentações e cobertura jornalística. Como maestro e entusiasta da Lyra, a biografia de Rogério Teixeira confunde-se com a trajetória da banda. É muito comum que as notícias referentes à Lyra no jornal Cataguazes tratassem a organização musical como a “banda do Rogério Teixeira”.

Ainda como músico, no início da década de 1920, Rogério também organizava a orquestra da cidade que acompanhava o fundo musical para o cinema de cena muda. Além disso, ele estava à frente de um quarteto que animava festas particulares como almoços e jantares. Apesar da dedicação e vasta atuação no ofício de músico, que projetou Rogério Teixeira como protagonista destas páginas, o percurso do maestro não se distingue do de outros maestros de bandas contemporâneos a ele, haja vista a necessidade da atuação em outros ofícios para garantir o sustento financeiro. Assim, Rogério Teixeira foi tesoureiro dos Correios, alfaiate, gerente do jornal Cataguazes e arrendatário da tipografia do jornal.

Tanto o ofício de maestro que recebia nominalmente a verba destinada à Lyra Cataguazense, quanto às atribuições de gerente no jornal oficial do poder público municipal, o colocava em relação íntima com a política local. Raramente havia um evento público do qual Rogério Teixeira não fazia parte, propiciando a música recreativa e a oficial (em eventos cívicos e religiosos) ou articulando a pauta jornalística. Este lugar, sem dúvida, demandava o cultivo de uma teia de relações, sobretudo políticas, que o constituía como um homem público.

Assim, é razoável apontar que no início da década de 1920 havia uma relação entre a cobertura dada às bandas pelo jornal e o posto de gerente do Rogério Teixeira. Da mesma forma, é razoável entrever que o prestígio e os serviços prestados à banda também o credenciaram ao cargo de gerente do jornal Cataguazes e para o arrendamento da tipografia do jornal. A partir disso é interessante pensar como ele viabilizava o "ser músico" por meio das profissões que desempenhava. Por exemplo, na tipografia do Cataguazes Rogério imprimia partituras musicais e as vendia para outros músicos locais. Era recorrente o anúncio de venda das partituras na folha semanal. Como gerente do periódico, contribuiu para que instrumentos musicais fossem anunciados nas páginas jornal, colaborando para comércio e barganha desses itens em um restrito mercado musical interiorano.

A ênfase dada à música/banda pelo jornal tinha relação com o posto de Rogério era inevitável, como era inevitável também não falar das bandas nas páginas do periódico. No ano de 1923 o maestro já não era mais o gerente do Cataguazes, posto ocupado por Daniel da Silva Lopes. Ainda assim, neste ano e no ano seguinte, 1924, as atividades das bandas de música, especialmente as apresentações da Lyra, foram amplamente divulgadas. Só em 1925 observamos a queda das notícias relacionadas à banda, como será tratado adiante.

Seja no período em que Rogério Teixeira esteve à frente do periódico ou não, o jornal Cataguazes, como ferramenta por excelência da opinião pública oficial, também se posiciona junto às elites como um dos entusiastas da banda. De fato, é vasta a cobertura jornalística dada às bandas de música relacionando-as às dinâmicas da cidade desde o início do século XX. Dentre todas as edições do jornal Cataguazes acessados referentes ao período de 1920 a 1924, cerca de 83 notícias tematizaram apenas as bandas de música com ênfase nos tipos de eventos, na regência, nos repertórios e dando espaço à opinião dos leitores sobre a participação das bandas na vida social. As bandas receberam um amplo destaque se comparado a cobertura dada a outras manifestações artísticas e culturais da cidade, incluindo outras atrações musicais. Não passaram de 73 o total de notícias que neste mesmo período informaram sobre artes plásticas, literatura, outras expressões musicais como orquestras, recitais de músicos locais e visitantes, sobre o Commercial Club, visitas de circo na cidade, sobre carnaval, outras atividades envolvendo maestros e músicos cataguasenses, comércio de instrumentos musicais e de fotografia, crônicas sobre a cidade, sobre o conservatório, a radiotelefonia e revista de música. Já no próprio ano de 1925, as referências às bandas de música locais diminuem drasticamente, totalizando apenas 10

menções, o que indica a prioridade a outras manifestações artísticas que foram ganhando destaque na cidade, sobretudo o cinema, ou a busca de novidades como será abordado no capítulo II.

Para retomar o debate sobre as relações entre bandas de música e poder público, é preciso reforçar que no caso de Rogério Teixeira e a Lyra Cataguazense um exemplo interessante de apoio direto da corporação musical a figuras políticas se apresentava, inclusive, no repertório da banda. Na notícia destinada a convidar a população a homenagear o deputado Sandoval Azevedo há uma passagem que demonstra a atuação direta do maestro Rogério Teixeira ao político a partir de uma das principais ferramentas que um músico como ele dispunha: a composição musical.

Rogério Teixeira compôs um admirável dobrado ao qual o musicista brilhante deu o mesmo nome do ilustre político. Rogério Teixeira é um dos mais competentes e admirados músicos mineiros. No embalo, o Dr. Sandoval Azevedo que é uma verdadeira inteligência percebe-se o talento admirável que possui o nosso maestro o quanto nele se revela o coração e a alma sensível do artista primoroso. (CATAGUAZES, 1923)

Não se sabe, claro, se a composição partiu do próprio maestro ou se foi encomendada pelo deputado, prática bastante comum no período. De todo modo, o dobrado Dr. Sandoval permaneceu figurando no repertório da Lyra Cataguazense, como demonstra o fragmento de notícia publicada em julho de 1924.

Publicamos a seguir o programma da retreta:
 1º– Baptista de Mello – Dobrado.
 2º– N. 22, Passo doppio – Marchetti.
 3º– Suille rive dell Adriatico – Valsa
 4º– Cavallaria ligeira – Symphonia – Suppé.
 5º– Cové plangi Pierrot Fox-trot – C. A. Bixio.
 6º– Dr. Sandoval – Dobrado.
 7º– Extraordinario. (CATAGUAZES, 1924).

Tal como muitas outras bandas de música, o repertório da Lyra Cataguazense se mostra diverso. A lista acima é uma das raras notícias em que é possível acessar um programa executado por uma banda da cidade. Inclusive a palavra “retreta” utilizada pela edição do jornal também é sinônimo de bandas de música das quais este texto trata, composta sobretudo por instrumentos de metais, de palhetas e de percussão. O dobrado, segundo Granja (1984) e Lisboa (2005) a partir

de estudos em arquivos de bandas de música, são os gêneros que mais aparecem nos repertórios dessas organizações. Tal predominância, diz Granja (1984, p. 118) tende a se dar em razão “do dobrado ter sido criado especificamente para ser tocado por esse grupo instrumental”. Assim como ocorreu com o dobrado Dr. Sandoval, de Rogério Teixeira ou o próprio Baptista de Mello executado pela Lyra, de autoria de Matias de Almeida entre 1890 e 1896 escrito a pedido do Senador da República Joaquim Batista de Melo (SANTOS, 2017) muitos dos nomes masculinos desse gênero se referem a políticos. Muitos outros dobrados possuem nomes de militares, músicos, datas comemorativas etc.

Ainda sobre a significância do maestro para a música cataguasense desse momento, uma notícia publicada em 21 de agosto de 1921 a respeito do aniversário dele sob o título “Rogério Teixeira” propicia um debate interessante:

ROGERIO TEIXEIRA: O sr. Rogerio Teixeira, gerente desta folha, festeja no dia 23 do corrente o seu aniversario natalício. Figura de relevo em nosso meio social, o maestro Rogério Teixeira faz jus a estima que todos lhe votam pelas suas qualidades de verdadeiro gentleman. Ao lado do homem de sociedade, que é Rogério Teixeira, está o musicista, aprimorado cultor da divina arte de Carlos Gomes cujas manifestações de talento artístico aparecem, quer na execução de trechos musicas mais difíceis, quer na composição de peças que a que a todos enlevam pelo seu conjunto harmonioso. O Cataguases sauda o seu querido gerente, e deseja-lhe muitas felicidades. (CATAGUAZES, 1921)

Além das felicitações e exaltação do maestro local há também uma citação ao músico Carlos Gomes¹², importante compositor de ópera brasileiro nascido em Campinas, São Paulo, em junho de 1836 e condecorado por D. Pedro II pelas óperas A Noite do Castelo (1861) e Joana de Flandres (1863). Não é a única vez que o Cataguazes trata a música como a “arte de Carlos Gomes”. No movimento Modernista brasileiro o nome e a obra do músico campineiro Carlos Gomes foram alvos de polêmicas e controvérsias. Contudo, fugindo do debate com o modernismo, cabe antes abordar a relação do compositor de “O Guarani” com a política.

Nogueira (2015, p. 244) aponta que “O ambiente dos primeiros anos da República era desfavorável àqueles que, por qualquer razão, tivessem ligações com o deposto Imperador Pedro

¹² Antônio Carlos Gomes de certo é um dos grandes nomes da composição de ópera brasileira. Destacou-se pelo estilo romântico, com o qual fez carreira prestigiosa na Europa, onde também obteve parte de sua formação. Foi o primeiro compositor brasileiro a ter suas obras apresentadas no grande Teatro alla Scala, na cidade italiana de Milão. É bastante conhecido pela autoria da ópera O Guarani. Também é patrono da Academia Brasileira de Música. Mais informações sobre o músico e compositor em, dentre outros, Marques (1971), Salles (1996), Mammi (2001) ou Carlos Gomes – Academia Brasileira de Música (abmusica.org.br).

II e Carlos Gomes era um deles”. A autora associa o esquecimento a que foi relegado o compositor nos momentos mais finais de sua vida - coincidentes com os anos iniciais da República - à sua relação com o Império. E trata também da posterior “reabilitação” do nome do compositor após a sua morte:

Uma vez falecido o compositor, que, como vimos, não encontrou abrigo senão em Belém do Pará, começaram as homenagens. O Governo paulista, liderado pelo também campineiro Campos Salles, alugou um para traslado do corpo para São Paulo. Antes de chegar à Campinas recebeu grandiosas homenagens no Rio de Janeiro e São Paulo. Em 1905 é inaugurado o monumento-túmulo no centro de Campinas, com a presença de diversas autoridades da República. Esta já estava consolidada e já não havia razão para que Gomes fosse rejeitado. Ao contrário, agora era o exemplo de um brasileiro humilde que, contra todas as adversidades, venceu no exterior. (NOGUEIRA, 2015, p. 247)

Assim, a referência feita no periódico Cataguazes à Carlos Gomes também parece demonstrar que no período republicano, uma vez reabilitado o nome do compositor, ele tenha se tornado sinônimo da mais fina música. Não por acaso Rogério Teixeira é associado a ele, tanto no sentido de ser um bom músico, como pelo fato de ser um compositor respeitado. Se a Primeira República já havia elegido Carlos Gomes como figura digna da oficialidade, em Cataguases, Rogério Teixeira se tornou também o regente da música oficial republicana.

Como aborda Costa (1977, p. 384), no ano de 1942, quando a municipalidade já era dominada pela oligarquia industrial, Rogério Teixeira, quase sexagenário “entrou para a empresa [de fiação e tecelagem] Indústrias Irmãos Peixoto, como professor de música, onde formou, dentro de pouco tempo, uma das maiores Bandas de Música desta região”. Ele permaneceu nessa banda por cerca de 22 anos até o período próximo do seu falecimento, em 1969. Vale dizer que a relação entre operariado e bandas de música em Cataguases remonta ao início do século XX no contexto da formação da Liga Operária Cataguasense. A entidade de classe que contava com participação dos trabalhadores das pequenas fábricas que pouco a pouco iam emergindo na cidade, organizou, dentre outras atividades, banda de música como a Liga Operária, tema do próximo subtópico.

4.3.3 Liga operária

No início do século XX, concomitante à crise na produção cafeeira, em Cataguases fazia-se notar o crescimento da atividade industrial têxtil, deflagrando o que posteriormente se

denominou vocação industrial da cidade. Em 1905 fundava-se a Fábrica de Fiação e Tecelagem Cataguases. A fábrica foi adquirida em 1911 por Manuel Ignácio Peixoto, imigrante português que acumulou capital após o trabalho na estrada de ferro em Sorocaba-SP e que se estabeleceu como comerciante na cidade, transformando-se posteriormente num rico industrial. Estavam lançadas com ela as bases para a fundação da Companhia Força e Luz Cataguases-Leopoldina, inaugurada oficialmente em 14 de julho de 1908.

Cataguases na década de 1920, conforme demonstra Wescley Silva Xavier (2014), passava por um período de transição. O autor aponta um certo apartamento da esfera de disputa política e econômica na Cataguases que aos poucos se industrializava. A primeira esfera - a política - acabou ficando sob o “domínio da família Vieira de Resende e regida sobre os pilares da velha oligarquia agrária. [Enquanto] na economia se mostrava cada vez mais dependente das indústrias têxteis controladas pela família Peixoto” (ibid., p. 139). Na perspectiva traçada por ele, esta cisão é intensificada nas décadas de 1930 e 1940 quando o prefeito Pedro Dutra, oriundo da oligarquia rural, assume a proposta política central de questionamento contra as condições de trabalho degradantes nas indústrias. Por outro lado, visando a expansão do poder na cidade, a família Peixoto lançava-se nas disputas eleitorais se contrapondo a Pedro Dutra. Dava-se aí uma reposta em defesa das indústrias “alegando que [estas] cumpriam as obrigações legais e exerciam a função social que cabia a toda e qualquer empresa, no caso fornecer emprego, remuneração e ajuda nas dificuldades. (ibid., p. 139).

As primeiras notícias observadas no jornal Cataguazes no ano de 1920 anunciam os efeitos mais imediatos da industrialização local. O semanário contava, por exemplo, com um espaço em sua página destinado às notícias do movimento operário, a “Coluna Operária”. No jornal, portanto, frequentemente se destacava as movimentações grevistas de 1920. Conforme o Cataguazes de 08 de fevereiro, “(...) o operariado cataguazense realizou domingo passado um grande comício de protesto contra a situação aflitiva em que elle se debate presentemente”. A pauta da Liga Operária Cataguazense pedia “a quem de direito a decretação das seguintes medidas: 1º Augmento de 50% nos actuais salários dos operários. 2º A criação de uma tabela fixa para a venda dos gêneros de primeira necessidade”, demonstrando os conflitos de classe que emergiam junto as primeiras dinâmicas mais evidentemente capitalistas no município.

Contudo, o que chama a atenção na notícia é que o préstito operário compareceu até às residências de figuras políticas destacadas, como Dr. Astolpho Dutra Nicacio e cel. João Duarte

Ferreira, afim de pedir a interferência para a solução das demandas que reivindicavam. Na ocasião da fala de Astolpho Dutra (deputado federal pelo PRM) aconteceu uma aclamação com “prolongada salva de palmas” e foi destacada, ainda, a “carinhosa manifestação” dirigida ao sr. Gilberto Teixeira Cortes, sócio da empresa de laticínios. Tais manifestações sugerem a aproximação do movimento operário com as principais lideranças representantes da oligarquia agrária e emula os germes de uma disputa entre oligarquias rurais e industriais que se intensificou na cidade de maneira mais evidente nas décadas de 30 e 40.

Infere-se que a banda “Liga Operária” (homônima ao movimento do operariado, e pertencente ao mesmo) “executou durante o comício várias peças de seu escolhido repertório, tendo cooperado grandemente para maior brilhantismo do mesmo”. Nos dias seguintes foi instaurada a greve das operárias e operários da fábrica de tecidos, pertencente aos Peixotos. No mesmo período, a Secretaria Municipal pagava subvenção à Liga Operária Cataguazense, como notado na parte oficial do jornal de 15 de fevereiro de 1920.

A greve não durou muito tempo e logo no início de 1921 o Cataguazes anunciava a fundação da Sociedade Musical Recreativa “União Dos Artistas” em substituição a Liga Operária, como observa-se na notícia de 16 de fevereiro. A propósito, vale inferir que a União dos Artistas continuou a receber subvenções da Câmara Municipal, e tocar em eventos públicos como na inauguração da herma do dr. Astolfo Dutra. (Lider do PRM)

No Cataguazes de 23 de novembro de 1923, é publicada uma declaração da União dos Artistas enfatizando que a sociedade musical recreativa “não tem absolutamente a mais ínfima participação em quaisquer facções políticas ou seitas religiosas” (em contraponto ao que se dava a entender até o momento). É uma nota sugestiva escrita pelo presidente da banda Romeu C. Guerra:

Sociedade Musical e Recreativa *União dos Artistas* DECLARAÇÃO: Pugnando pelos interesses dessa sociedade, e, tendo em vista satesfazer secções futuras que tenham feliz os créditos e conceitos elevados, venho declarar em público desta cidade e a quem interessar possa, que a mesma sociedade não tem absolutamente a mais ínfima participação em quaesquer facções políticas ou seitas religiosas, que a sua corporação musical prestará serviços á este ou áquele indistictamente, e uma vez contractada para tal ou qual fim de conformidade com o que preceituam os nossos Estatutos vigentes.

As notícias publicadas durante o período analisado não informam quem era o maestro da Liga Operária. Sabe-se, porém, que Pierre Theotônio da Silva foi maestro da União dos Artistas. Levy Simões da Costa (1977) apresenta alguns aspectos biográficos desse maestro que merecem

serem aqui recuperadas. É interessante notar que em nenhum momento o autor cita a banda da Liga Operária ou a União dos Artistas, nem mesmo quando ele trata das bandas na história de Cataguases. A ênfase dada por ele é de fato, e infelizmente, à Lyra Cataguazense. Situação que dificulta reunir não só algumas informações básicas sobre as bandas, como entender sobre a circulação de músicos entre elas e até mesmo os períodos em que foram contemporâneas.

O maestro Pierre Theotônio da Silva nasceu no dia 08 de dezembro de 1890, no distrito de Porto de Santo Antônio, da jurisdição de Cataguases, atual município de Astolfo Dutra. Ainda jovem mudou-se para Cataguases. Segundo Costa (1977) ele iniciou seus estudos com os maestros da cidade e atuou nas principais bandas. O que evidencia mais uma vez a centralidade do processo formativo informal e prolongado para a constituição de perfis de músicos notáveis nas cidades do interior, muitos deles atrelados às vivências das bandas de música e que frequentemente são tidos como gênios ou dotados de um suposto dom. Costa (1977) confidencia que Pierre Theotônio era muito solicitado pelos maestros para fazer parte das orquestras. Nas eventuais faltas dos titulares das orquestras, ele os substituíra a contento. Assim, foi se tornando respeitado entre os mestres regentes da região. Ao final da década de 1920, inclusive, Theotônio substituiu Rogério Teixeira como maestro na Lyra Cataguazense.

A circulação do maestro Pierre Theotônio da Silva pelo cenário musical da cidade é notável. Foi o criador da Banda de Música da Companhia Industrial de Cataguases, em 1943, regendo-a cerca de 24 anos. E, sobretudo, encarnou as principais características de um maestro das tradicionais bandas de música do interior: formou diversos músicos e assinou inúmeros arranjos musicais e esteve atrelado à música das instituições públicas, pois orquestrou a música do hino do Grupo Escolar Guido Marliere, com letra de Luiz Soares dos Santos. Além do mais compôs os dobrados José Ignácio Peixoto e João Braga, ou seja, imprimiu no título das partituras o nome de figuras públicas locais reforçando alianças políticas por meio da posição ocupada na banda de música.

Pierre Theotônio da Silva segundo Costa (1977) viveu exclusivamente para a música. Além das bandas que fundou e permaneceu como maestro, também foi professor de Canto Orfeônico no Colégio Cataguases, durante 13 anos. Embora o autor enfatize que o mestre estava totalmente voltado para música, brevemente menciona que ele, assim como Rogério Teixeira, foi gerente, durante alguns anos, do jornal o Cataguazes. A partir dessa breve passagem pouco se pode afirmar sobre o fato de ambos terem sido grandes músicos locais e gerentes do jornal da

cidade vinculado ao poder público. Tampouco se sabe os períodos em que cada um assumiu o periódico. O que pode se inferido disso é que ambos maestros compunham um pequeno círculo de intelectuais que desempenhavam atividades artísticas, jornalísticas, políticas que compunham o cenário urbano, oficial e republicano de Cataguases.

Para Costa (1977) que escreveu nos anos 1970, as mortes dos grandes maestros da cidade Pierre Theotônio da Silva e Rogério Teixeira de Miranda na década anterior contribuíram para a extinção das bandas de música cataguasense. Observo essa análise mais no sentido de considerar que neste período houve uma geração de músicos e professores de música que tomaram para si a tarefa de construir cotidianamente as bandas de música da cidade. Estes feitos foram fundamentais para o êxito dessas organizações serem reconhecidas pela comunidade local como parte constitutiva da vida pública, seja como voz solene, seja como importante propiciador de lazer. Além disso, em Cataguazes, assim como ocorre em outras cidades, a existência e as atividades das bandas de música nem sempre são perenes, até mesmo pela falta de recursos ou interesse no aprendizado musical responsável pela renovação de integrantes. Aposto aqui que até mesmo antes da morte dos maestros e da extinção de bandas como a Lyra e a Liga Operária, ainda nos anos 1920 as bandas seguem como parte da tradição da cidade. O que parece ocorrer, na verdade, é a emergência de outras manifestações artísticas que rapidamente ganham notabilidade, interesse criativo e de público, e passaram a serem entendidas como expressões do progresso que as elites locais projetavam. Apostando nessa linha argumentativa, o capítulo seguinte busca dar conta de algumas transformações políticas e artísticas ocorridas em Cataguazes na década de 1920. Discute os sonhos e as noções de progresso que passaram a ser criados e desejados por meio de manifestações artísticas como cinema e literatura que dominam a agenda cultural e política cataguazense ao longo da década de 1920 e se articula à música da cidade.

5 CAPÍTULO 2 – PROGRESSO E REPUBLICANISMO NO CENÁRIO MUSICAL DE UMA CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO (1924 – 1926)

Em meados da década de 1920, ao mesmo tempo que Cataguases se acostumara às apresentações das bandas de música, na cena pública ampliava-se alguns sentimentos sobre as transformações sociais e políticas que acompanhavam as mudanças nas manifestações culturais da cidade. De modo recorrente, os círculos intelectuais cataguasenses passaram a pôr em perspectiva passado, presente e futuro da cidade.

Este capítulo, portanto, se debruça sobre as transformações artístico e culturais que emergiram em Cataguases entre 1924 e 1926 e rapidamente ganharam notabilidade, interesse criativo e de público, e passaram a serem entendidas como expressões do progresso que as elites locais projetavam. Nele são desenvolvidas também quais as noções de progresso emergiram e estavam em jogo no período. Discute-se como o periódico local começou a pautar um vocabulário que associa progresso a melhorias urbanas, ao republicanismo como ideologia dominante e estruturadora do Estado e da vida pública. Demonstro, ainda, alguns efeitos da institucionalização da música por meio de ensino e profissionalização via Conservatórios públicos e a circulação de métodos, músicos e produção artística entre capitais que também se espraiou para interiores, como Cataguases.

Por fim, apresento como as manifestações artísticas emergentes naquele momento, especialmente o cinema, passaram a dominar a agenda cultural e política cataguasense, com destaque para algumas dinâmicas que envolviam cinematografia local e produção musical. Discuto com isso as contribuições do cinema e da trajetória inicial do cineasta Humberto Mauro para o cenário musical da cidade. Trata-se de uma relação promissora e até então pouco explorada analiticamente e que ajuda a compreender o aceno para os movimentos modernistas, incluindo aí a cena musical, que irá despontar na cidade um pouco mais adiante.

5.1 Cataguazes triste: entre anseios e lamentos de uma cidade em transformação (1924)

As transformações culturais que abrangem o campo artístico cataguasense na década de 1920 é tema recorrente na bibliografia que aborda estas manifestações a partir da chave do

pioneirismo, da inovação e da vanguarda. A produção cinematográfica talvez protagonize tais abordagens. Em 1925, Humberto Mauro juntamente com Pedro Comello e apoio de comerciantes da cidade, fundaram a Phebo Sul América Film, transformada, em 1927, em Phebo Brasil Film Sociedade Anônima. A empresa cinematográfica entregou ao público cataguasense longas e curtas metragens do chamado Ciclo de Cataguases. No Ciclo de Cataguases foram lançados os filmes: Na primavera da vida (1926), Tesouro Perdido (1927), Brasa dormida (1928), o curta Cataguases (1929) e Sangue Mineiro (1930).

Também são recorrentes as discussões da literatura produzidas na cidade, a partir do lançamento da Revista Verde, editada em seis números, entre setembro de 1927 e maio de 1929. O periódico alcançou sucesso nacional e “ficou na história da literatura brasileira, [como expoente da vanguarda modernista] publicando trabalhos da maior parte dos autores que viriam, pouco depois, a ser destacadas figuras nos meios culturais do país” (RUFFATO, 2002, p. 63).

Este período é tratado na narrativa oficial do município como um marco histórico que produziu lastro no tempo, já que nas décadas seguintes o tema foi retomado no processo de reconstrução simbólica de um ideal de cidade (XAVIER, 2014; REZENDE, 1969; MELLO, 2014; RIBEIRO FILHO, 2006). Isto fica mais evidente no investimento em projetos arquitetônicos de cunho modernista que substancializou o percurso vanguardista de Cataguases iniciado na década de 1920¹³.

¹³ Alguns estudiosos, como (XAVIER, 2014; REZENDE, 1969) apontam que os Peixoto, autodenominavam progressistas e desenvolvedores de Cataguases, se lançaram à fundação de uma cidade de vanguarda no campo das artes modernas na década de 1920. A implementação de um projeto arquitetônico moderno demarcaria o legado da família ao recorrer às edificações e aos paisagismos monumentais, “literalmente concretizando a transição da velha Cataguases rural e agrária para a nova Cataguases urbana e industrial, num importante passo para definir a figura do mito fundador no período pós-desbravamento” (ibid., p.139). Nos anos seguintes e com maior presença de indústrias, Cataguases se tornou um canteiro de obras modernistas. Inicialmente, a incorporação da arquitetura moderna se fez restrita a obras particulares, com contribuições artísticas de Oscar Niemeyer, Joaquim Tenreiro, Burle Marx etc. Tempos depois, o investimento volta-se para obras públicas tendo com marco a construção do Colégio Cataguases em 1945, projeto de Niemeyer, com painel de Cândido Portinari, o mobiliário de Joaquim Tenreiro e escultura de Jan Zach. Muitos prédios da cidade foram destruídos e reconstruídos. Houve, por exemplo, a destruição da Igreja Matriz de Santa Rita de Cássia, em 1948, com estilo neogótico e localizada na região central da cidade. Em seu lugar foi construído outro templo, ao estilo moderno e projetado pelo arquiteto Edgar Guimarães do Vale. Registra-se também a destruição do Cine Theatro Recreio para a construção do Cine Edgard. Hoje, ao transitarmos pela região central da cidade não é difícil encontrarmos quadros de Portinari, mosaicos de Djanira, esculturas de Jan Zach, jardins de Burle Marx, prédios projetados por Oscar Niemeyer, Francisco Bolonha, entre outras obras de arquitetos e artistas que já se destacaram no cenário nacional e mundial naquele período. O Modernismo passa então a ser tema recorrente no discurso das autoridades locais. Atualmente é frequentemente citado nas escolas. Nas aulas há destaque para o papel dos mecenas, em sua maioria industriais da produção têxtil e da companhia de energia elétrica local que propiciaram a industrialização e o investimento nas artes modernistas. Assim, o modernismo em Cataguases se desdobra calcado no limiar da disputa entre argumentos de cidade, cujo

A pergunta “Por que Cataguases?” é ponto de partida para os diversos estudos que se ocuparam em pensar a temática que envolve Cataguases e as vanguardas de 1920. Fatores, econômicos, políticos, geográficos, individuais, o domínio do incognoscível, e até acaso de encontros e desencontros são mobilizados e contribuem para pensar por exemplo: “[...] por que enredos da Providência Divina foi nascer à beira de um riacho chamado Meia-Pataca [...] um grupo de poetas interessantes que hão de deixar uma certa marca no momento poético que estamos vivendo? ” (ATHAYDE, 1928, s/p *apud* RUFFATO, 2002, p. 16).

Ana Lúcia Guimarães Richa (2008) ao tratar da vanguarda literária local, notada pela revista Verde, alarga esta pergunta. Segundo a autora a partir da simples existência do grupo Verde vale questionar

por que caminhos a vanguarda chegou até lá? Como pôde ter se formado esse grupo? Com quais autores sua produção literária dialoga? Foram “modernistas”, “vanguardistas”, “futuristas”? Como consegue durar seis números uma revista dedicada somente à renovação e ao antiparnasianismo? Estabeleceriam intercâmbio com grupos estrangeiros caso rejeitassem qualquer influência externa? O ‘local’ e o ‘nacional’ são o mesmo para eles? Foram ‘nacionalistas’, ‘regionalistas’ ou ‘internacionalistas’? (RICHA, 2008, p. 20)

Não por menos, o escritor cataguasense Luiz Ruffato no livro *Os ases de Cataguases* (2002), se debruçou sobre esta questão/problema. Contudo, os processos de transformações, mudanças, inovações, são complexos e não se explicam completamente. É importante, portanto, que sejam abordados a partir de múltiplos olhares, seja os que percorrem o cenário social, político e econômico, de forma mais ampla, seja também os que enlevam a experiência urbana em parte observada por meio dos principais debates que foram protagonistas no mais importante noticiário em circulação da cidade, o jornal Cataguazes, considerado à época como um espaço por excelência do debate público.

Em consonância com os preceitos de Raymond Williams (1979) também tomamos como importante a consideração dos processos culturais. Segundo ele, “é necessário, em todos os pontos, reconhecer as inter-relações complexas entre movimentos e tendências, tanto dentro como além de um domínio específico e efetivo.” (WILLIAMS, 1979, p. 124), de forma a conferir um senso de movimento ao imergirmos historicamente em uma época.

embate entre urbano e industrial ou o rural e agrário se apresentavam como centrais na vida pública e na disputa de poder municipal.

Neste caso, tal abordagem abre caminho para outras perspectivas no trato das mudanças sociais no sentido de conferir senso de movimento ao processo de imersão histórica, já que a leitura atenta do jornal possibilita apontar indícios de movimentações na vida pública que extrapolam as análises mais globais ou generalistas. E principalmente, possibilita apontar indícios que desembaçam visões ou convicções comuns que sustentam a ideia de que a movimentação do cinema e da literatura era descolada de outras artes como, por exemplo, a música.

Ou seja, é na observação da emergência de debates na a vida pública local (e os seus movimentos), que se torna possível buscar outros trânsitos artísticos, novas interferências e intersecções existentes entre artistas e áreas distintas; música e cinema, música e literatura, por exemplo, acenando para a inesgotável plasticidade de se olhar para um ou mais movimentos. Aliás, como exposto no capítulo anterior, estamos a tratar de um momento em que falar de música é falar da vida pública e falar da vida pública é falar da música.

É possível abordar a existência de uma esfera pública, no sentido habermasiano, em Cataguases na década de 1920? Em razão da sua circunscrição histórica - ligada à sociedade (européia) burguesa do século XVIII - a transposição desta categoria para o contexto desta pesquisa se mostra limitada. Contudo, é ponto de partida para teorias sociais posteriores, sobretudo as que abordam o surgimento e o papel da imprensa. Por isso, aposto aqui que a conceituação de Habermas inspira pensar o debate público em Cataguases. Mesmo que deslocando no espaço e no tempo, o vasto debate iniciado pelo autor sugere elementos importantes que contribuem para abordar as nuances e idiossincrasias locais e delimitar o que configurava o jornal Cataguazes como expressão do debate público citadino.

Um tema importante para Habermas, na acepção do conceito de esfera pública, era a ideia de público. O autor apontava a “burguesia”, configurada por suas características de proprietária e pela sua formação cultural como leitor, como suporte desta ideia de público. Isso juntamente com o surgimento da imprensa e outros fatores, cria as condições ideais para a formação de uma esfera na qual os sujeitos sejam capazes de construir e manifestar uma opinião sobre assuntos de interesse geral.

Cataguazes no caso é uma configuração social sem uma burguesia consolidada, com uma economia ainda baseada majoritariamente na produção de bens agrícolas e uma população amplamente fragmentada, mas que já demonstrava lampejos de organização urbana, sobretudo

no entorno da atividade industrial. Nela, o Coronel - que já não era o mandão – e a sua estrutura oligárquica, ainda representava a expressão pública dos desejos. Trata-se de um público leitor, que não era necessariamente burguês, mas que teve acesso ao letramento, ainda bem restrito por arranjos de classes sociais atrelado à origem familiar.

Outro ponto é a relação desta possível esfera pública com as instâncias institucionais de poder. Conforme Cristiana Losekann (2009, p. 40), nos trabalhos mais recentes de Habermas, ele sublinha que a esfera pública “jamais pode ser confundida com alguma instituição, organização ou qualquer estrutura normativa”. Mas, fundamentalmente, deve influenciar, e exercer pressão sobre o sistema político, por meio da construção da opinião pública. A opinião pública, neste sentido, se forma através do processo de comunicação dentro da esfera, “quando as opiniões individuais são estabelecidas pelo meio de argumentos, informações e amplo debate, existe a possibilidade do surgimento de uma ideia comum, um consenso, uma opinião pública” (LOSEKANN, 2009, p. 41).

Parece exagerado associar diretamente a ideia de esfera pública de Habermas ao que foi observado em Cataguases. Ademais, para se aproximar da ideia da esfera pública habermasiana (mesmo que anacronicamente) seria necessário considerar a contribuição de outros possíveis periódicos da época. Embora há alguns indícios que eles existiam, não foi encontrado na pesquisa registros para serem manipulados, tal como ocorreu com o Cataguazes. Assim, tratar-se-á a expressão do jornal Cataguazes, como elemento da vida pública, de forma a denotar o registro dos fluxos de ideia do cotidiano citadino e os principais debates nele registrados.

Todavia, há de se ressaltar que o Cataguazes era um jornal sob o desígnio das elites do poder, que sobremaneira, na primeira metade da década pintava uma pretensa ordem, a fim de preservar uma hegemonia política, de valores, costumes e ideias. A partir de 1924 foi possível observar a exposição de algumas fissuras no establishment que inevitavelmente vieram à tona. Um desses indícios encontrados na vida pública de Cataguases nos anos 1920 pode ser observado, por exemplo nas produções literárias veiculadas pelo jornal municipal, como no poema a seguir:

Na cidade de X.,
(Ao velho amigo major Taveira Junior)
Antigamente (não há muito tempo ainda)
Na cidade X, uma cidade linda.

Enfeitada e grácil,
 Deste amado Brasil,
 Sempre havia
 Harmonia
 E a máxima união e duradoura paz...
 Disto me lembro bem, que eu já era rapaz.
 E então.
 Com que moderação
 A imprensa discutia os seus grandes assumptos?!
 Ia-se sempre a pé acompanhar defunctos.
 Respeitavam-se os padres.
 Uniam-se as comadres,
 Temia-se a justiça,
 E aos domingos a gente, em geral, ia á missa!
 Os burguezes,
 Portuguezes,
 E os mineiros,
 Bons e ordeiros.
 Tudo era uma família unida, entrelaçada.
 O lar era sagrado e a honra era acatada.
 No tocante á política,
 Não se ouvia uma crítica
 Que fosse descortez
 Uma única vez...
 Não havia pasquins. Rareavam pasquineiros.
 Filhotes de Pasquino, Apulchros, desordeiros.
 Os corsários.
 Salafrarios,
 Não medravam,
 Apanhavam...
 Como era então feliz
 Toda a população da cidade de X....!

Soares dos Santos, Cataguazes, março de 1924

No poema "A cidade de X...", escrito pelo jornalista Luiz Soares dos Santos, português radicado em Cataguases, e publicado no jornal no início de 1924 há referências direta à alegria existente em um passado recente ao tempo do autor. Na cidade para onde o poema nos leva, a ordem social estabelecida parecia mais rígida e evidente nas obrigações religiosas, na prática política e nos valores familiares tradicionais. Uma nostalgia em tudo conservadora, talvez com exceção à forma do poema, é o caminho tomado pela poesia. Santos, era figura proeminente da intelectualidade local. Além de jornalista, era poeta e esteve regularmente nas colunas centrais da

segunda folha do Cataguazes, dedicadas aos versos, e trazia como temas a política local e nacional, além de prestar homenagens a políticos e personalidades cataguasenses (GOMES, 1974, p. 119).

No ano de 1924, chama a atenção as notícias que diziam que a cidade estava triste. O teor dos reclames remete sobretudo ao campo artístico que o jornal veiculava. Tais indícios de inconformidade, presente nas notícias sobre a tristeza da cidade, ajudam a pensar como o debate público estava encarando as transições que a pequena cidade passava, seja no campo político, das chamadas melhorias urbanas, seja na seara dos costumes, como aponta a crítica de Soares dos Santos. Diferentes noções de progresso vão emergindo e coexistindo no período. Elas aparecem, por exemplo, em poemas publicados no jornal, como o que abre essa seção, em notícias e anúncios publicados e também nas cartas de leitores no jornal. De certo, todas essas referências demonstram as diferentes formas de encarar o debate da vida pública local sobre o presente, passado e futuro. A cidade estava se repensando culturalmente e tal inconformidade com o presente, ora demandava o retorno a um passado glorioso e alegre ou clamava por um futuro repleto de novidades ainda não suficientemente experimentadas.

No que se refere às notícias, há um conjunto delas que nesse momento desvelam uma série de reclamações de baixa audiência nas atividades culturais na cidade, antes infestada de jovens, e que pode apontar para certo desinteresse em atrações com poucas novidades. Um anúncio publicado em março de 1924, por exemplo, divulgava a estadia na cidade da Companhia Maria Castro que estava trabalhando no Theatro Recreio. Feitos os devidos informes, no desfecho do anúncio, sob o título “Mocidade triste”, a redação conclamava consternadamente para que a mocidade comparecesse ao Recreio para prestigiar a companhia. A notícia chamava atenção da baixa audiência nas peças até então apresentadas, diferente de outros anos em que a passagem do teatro de revista por Cataguazes contou com uma vasta assistência do público.

Outro artigo intitulado “A cidade triste”, de maio do mesmo ano, gerou respostas posteriores e uma certa polêmica no jornal, mas ele é interessante para observar como a linha editorial estava analisando o contexto local. O artigo, sem assinatura autoral (neste caso é razoável atribuí-lo à redação do Cataguazes), aponta que “Cataguazes passou, longos annos, como a cidade do riso e da alegria.”, e que mesmo nos momentos mais difíceis, de “grave crise financeira” e nas horas “rudes de política, áspera” a cidade se encontrava risonha. Contudo, enfatiza que “hoje, a cidade é triste, terrivelmente triste, desoladoramente triste”, e segue

apontando com uma direta crítica à organização social e econômica do café: "aos homens se reserva apenas o café, o café deplorável – que se enche de physionomias tristes", chama atenção para o fato das senhoras se manterem em casa e as senhoritas "já não apparecem – encantadas no brilho fascinante das suas toilettes alegres. Cataguazes está triste desoladoramente triste...".

Por fim, e após demonstrar insatisfação com certa imobilidade inventiva na cidade, a redação faz um apelo: "urge um movimento para que a cidade se reintegre na sua vida antiga, para que alvoreça diariamente no triumpho empolgante do seu riso...". Ao mesmo tempo em que clama pela reintegração da vida antiga, na sequência, a nota atribui a redenção da tristeza à criação de uma alma nova, que renove a vida social cidadina: "Abençoado seria quem a estimasse deveras para se collocar á frente do trabalho redemptor dessa tristeza, creando-lhe alma nova, alma de moço – que tudo veja renovado, no encanto diário da vida...".

No ensejo de tal deixa, o Cataguazes de 24 de maio de 1924 exhibe uma carta assinada pelo pseudônimo Ivetta Porto que rebate a ideia de que a cidade está triste. Segundo a leitora, a "idade é que o está levando a vêr tristeza onde há alegria e mocidade, Cataguazes continua a mesma Cataguazes antiga, de beleza e de luz. O sr. redactor – quando moço a sentiu formosa – e se o encanto não é o mesmo – é que a sua alma já a não vê a mesma festa da mocidade". Contudo, para além do debate geracional importante trazido para a discussão, a cidadã atribui razão ao redator considerando ausência de música nos dois jardins da cidade. Segundo ela, Cataguazes foi sempre a terra da música e ao fazer este elogio, ela exalta as bandas de música locais e os "grandes músicos", citando o já comentado Rogério Teixeira, assim como Paschoal Ciodaro e Humberto Mauro, que apesar de posteriormente ser considerado um renomado cineasta local, também era músico. Ivetta Porto ainda pede ao Presidente da Câmara para que restaurasse as apresentações musicais nos jardins, como foi explorado no capítulo anterior. Pedido que foi atendido conforme notícia publicada no dia seguinte que afirmava que o maestro Rogério Teixeira iria "reorganizar a sua excellente banda de música para que ella possa tocar no jardim da praça Ruy Barbosa, aos domingos, ficando satisfeito assim o desejo de toda a cidade que, por nosso intermédio, clamava pela bôa música a que Cataguazes já se acostumara".

É interessante notar que no ano de 1924 inicia-se no jornal Cataguazes a exibição de anúncios da comercialização de artigos fotográficos. Ou seja, ao mesmo tempo que o semanário exhibe as demandas da população, por novidades, sobretudo de uma elite intelectual, o jornal já apresentava alguns artigos modernos. Na folha do três de fevereiro de 1924, Pedro Comello

anunciava, por motivo de mudança, a venda de uma “bem montada fotografia com instalação para luz natural e artificial [Machinas, objetivos de diversos tamanhos e autores, materiais etc. ... 3:500\$ (vale mais de 6:000\$).]”. A comercialização de material fotográfico, ainda bastante tímida, aponta para o início da popularização da arte fotográfica que ia entrando nos hábitos dos cataguasenses.

Notícias como esta sugerem o indício de uma movimentação audiovisual (que viria a dar ânimo novo para a cidade) ainda subterrânea de neófitos ali residente, como Humberto Mauro e Pedro Comello, que exploravam os macetes da arte cinematográfica. Segundo Paulo Emílio Sales Gomes (1974, p. 78), foi no laboratório de Comello, frequentado continuamente por Mauro, que ele “se iniciou nos mistérios elementares da química e da física aplicadas à fotografia” Adiante, adquiriram uma Pathé-baby (uma dessas filmadoras em 9 ½ milímetros lançadas no comércio com o intuito de estimular o amadorismo, e dar ao cinema um atrativo de recreação doméstica, como a fotografia.). Sabe-se, no entanto, que de forma amadora, em 1925, a dupla havia filmado o curta de ficção “Valadião, o Cratera”, a fita experimental não foi exibida no Recreio e não teve nenhuma repercussão no Cataguazes. Conforme Gomes, a experiência “os estimulou tanto que resolveram tentar o cinema de verdade” (p. 80), como será desenvolvido em seção posterior.

Além do cinema, a busca pelas novidades que anunciam o que estava por vir, também emerge no primeiro registro no jornal de uma jazz band na cidade. O Cataguazes de 02 de março de 1924, na ocasião do Carnaval no Commercial Club, noticiava que a “directoria do Commercial mandou buscar no Rio a orchestra estasiante do professor Cicero, pela quantia de três contos e duzentos mil reis. E o jazz band animou de alegria a querida casa de diversões – que vae festejar o Carnaval com seis bailes”. Outro registro só foi observado em 1928, quando ocorreu um baile em regozijo pelos resultados das provas finais dos exames dos Atiradores do Tiro de Guerra 241, de Cataguases. Em 1928 também foi o ano em que se fundou na cidade a jazz band Turunas da Mata, que será abordado com maior atenção no capítulo 3.

Ainda em 1924, destaca-se a rádio-telefonía, impulsionada na cidade por Humberto Mauro - como foi tratado no capítulo anterior. Também emergiu nesse momento o debate bastante recente sobre o sufrágio feminino em artigo de J. Fonseca publicado em dezembro de 1924. Temas como este embalavam parte da dinâmica da cidade concernente a hábitos e valores,

especialmente das camadas que se entendiam como intelectuais, e afloraram nas páginas do provinciano semanário oficial do poder público municipal escritas por essas pessoas.

O que se observa, portanto, é que as demandas emergentes apresentadas nas notícias, nos costumes, nos anúncios e nos temas debatidos - elencados acima - não significam simplesmente que houve uma substituição de costumes, tendências, melhorias - o novo - pelo considerado antigo, já desgastado. Na verdade, há um misto ou uma convivência de sentimentos e de atividades que estavam muito mais imbricadas e que não permitem apenas as fáceis análises que caem na polarização do moderno e tradicional. Trata-se mais de uma inconformidade com o presente que pode ser construído tanto a partir do que se conhece, ensejando uma certa retomada, como com algo que ainda estaria por vir.

Entre lamentos e projeções do novo, do porvir, há de substancial nesse debate a exposição dos sentimentos de uma cidade em transição sentida nas transformações da vida pública: havia ali o dilema de conservar hábitos e a necessidade de se reinventar/innovar. No exercício de levantar, catalogar e ler as páginas do jornal local publicadas ao longo da década, é a primeira vez que há uma movimentação mais significativa dessa magnitude, que se apresenta no campo cultural da cidade, e que pode ter aberto uma brecha para tendências modernistas que logo se tornariam parte da vida social da intelectualidade de Cataguases.

As eleições nacionais e estaduais que ocorreram em 1926, especialmente as campanhas políticas no interior, vão canalizar parte desse sentimento e da demanda transformativa a partir da lógica do progresso como projeto. E nesse ponto, o olhar para o futuro e construir uma tradição é a perspectiva mais vitoriosa. O motivo? Talvez Cataguases, apesar de mineira, não tivesse um passado a se apegar tão fortemente, como uma tradição estruturante e duradoura tal qual as cidades que experimentaram o barroco mineiro. Os passadistas, como o poeta Soares dos Santos, não tinham tanto onde se apegar e suas propostas de futuro se mostravam menos sedutoras. Na seção seguinte, portanto, será tratado do processo de canalização de toda essa inquietude pública e o progresso como projeto, inclusive com papel importante na institucionalização da música no plano nacional e local.

5.2 Eleições, progresso e institucionalização musical por volta dos anos 1925

As eleições para presidente e vice presidente da República, assim como para presidente e vice do estado de Minas Gerais, ocorridas no ano de 1926, representaram, de certa maneira, um evento que fez emergir de forma contundente no cenário político uma estrutura de sentimentos. No cenário nacional essa estrutura era catalisada por um início de século atribulado. No Brasil, vivia-se a ebulição social e política que culminou na chamada Revolução de 1930. O jornal Cataguazes, como esperada voz oficial da política do município, tornou-se palco de anúncios e debates que colaboram para compreender um conjunto de rupturas e os anseios de parte da população local neste período.

O editorial do semanário, no período observado, em nenhum momento fez questão de esconder o partidarismo. Ao contrário, com o advento das eleições de 1926, a predileção partidária nas páginas da folha semanal era evidente. Não é forçoso dizer que em muitas ocasiões, desde o ano anterior às eleições, o Cataguazes cumpria o papel de santinho eleitoral. Este sucessivo reforço de laços com figuras políticas que viabilizava personalismos era bastante costumeiro, como foi tratado no capítulo anterior.

O pleito para presidente e vice-presidente da República estava marcado para o dia primeiro de março; e para presidente e vice-presidente de Minas, para sete de março de 1926. Na iminência da ida às urnas, o semanário enfatizava: “Nada de votos divergentes”, indicando Washington Luiz e Fernando Mello Vianna para os dois principais cargos ao Executivo Nacional e Antônio Carlos Ribeiro de Andrada e Alfredo Sá, para presidente e vice do estado. As indicações evidenciam o posicionamento conservador do apoio político das elites de Cataguases à manutenção do tradicional arranjo da agrário mineiro-paulistano no poder.

Em 1925 foi visível a guinada da linha editorial do periódico no sentido de propagandear as atividades e ações do governo mineiro, que tinha à frente Mello Vianna, futuro candidato a vice-presidente em 1926. “Um governo de fecundas iniciativas e grandes realizações concretas” era a tônica do semanário. Exaltações personalistas a políticos como Mello Vianna, Sandoval de Azevedo, Arthur Bernardes (presidente da república em 1925), dentre outros figurões do cenário político municipal, estadual e nacional eram igualmente frequentes. A coluna “Impressões - A cidade em marcha” se posicionava com um papel político importante no jornal: demonstrar que na esteira do Brasil e de Minas, Cataguases também progredia. Aliás, o ideal de progresso - as

ações governamentais construídas a partir desta ideologia, as implicações sentidas no cotidiano citadino, além do debate opinativo sobre as mudanças de valores, com predomínio do tom conservador - foi pautado no Cataguazes por meio de poesias, crônicas, anúncios e artigos.

Pelo menos desde 1925, os carros de bois que circulavam na região eram tematizados como a materialização do antigo, cuja insistente existência era danosa às novas estradas que se abriam no momento. Em dezembro daquele ano o jornal publica uma notícia elogiosa às políticas de melhoramento da infraestrutura viária realizadas pela Câmara Municipal na região. Mas os carros de bois, assim como as chuvas, ameaçavam as melhorias com suas "rodas cortantes" que viviam "a abrir sulcos profundos nas estradas destruindo assim aquilo que tanto sacrifício custou ao erário público (...)". Esse meio de transporte de tração animal frequentemente figurava como um ancestral dos automóveis. Era tido como importante para o "auxílio poderoso para o progresso nos primeiros tempos da nossa civilização", como diz notícia publicada em janeiro de 1928. Contudo, o título da matéria demandava que estes veículos estivessem como um "monumento symbolico – no Museu nacional". Hegemonicamente, a visão de progresso passava por uma escala evolutiva. E, naquele momento, essa evolução tinha o automóvel como um dos principais bens simbólicos do progresso. Washington Luiz, o presidente da república apelidado de estradeiro após apostar que "governar é abrir estradas", era um dos principais viabilizadores dessa ideia de progresso.

Um outro periódico, mas em formato de revista, emerge no município e traz logo no título seu emblema temático, a Revista Brasil Progresso. Fundada em 1925, o periódico aparentemente mensal, buscava cobrir o desenvolvimento da cidade. Não se sabe muito da revista, além do que o Cataguazes comumente abordava sobre as atividades dos profissionais que nela atuavam. Anúncios sobre os números que prometiam cobrir a "grandeza" do município a partir de fotografias da arquitetura local, como jardins e prédios públicos.

De forma geral, as matérias do jornal ou a própria linha editorial da Revista Brasil Progresso estavam calcadas num eixo cujas dimensões progressistas passavam pela industrialização local, pelo aumento do número de veículos na cidade, pela abertura de estradas de rodagem e adaptação delas para automóveis e calçamento das vias públicas. Também dizia respeito à construção de palacetes no lugar de “velhos pardieiros”, inauguração de luz elétrica e prédios escolares nos distritos sob jurisdição do município de Cataguases. Todas essas transformações urbanas e de infraestrutura, de certo, tomam escalas maiores no âmbito estadual e

nacional neste período. No plano do estado, destacarei mais adiante uma das dimensões de políticas culturais pelas quais a ideologia de progresso se metamorfoseava: a criação do Conservatório de Música de Minas Gerais, na capital Belo Horizonte, e seus rebatimentos locais. Antes, contudo, cabe entender por meio de um sobrevoo como o ideal de progresso é elaborado e rompe o século XX como algo perseguido e tão marcante na agenda pública do período tornando-se uma ideologia que se manifesta em múltiplos lugares e eventos, como nas eleições gerais brasileiras naquele momento e na própria Cataguases.

Em "Políticas Públicas e desenvolvimento – Bases Epistemológicas e modelos de análise: (2009), Francisco G. Heidemann rastreia a arqueologia da ideia de progresso de maneira interessante. Segundo ele, esse ideal nasce no século XVII como um dos elementos que deslancharam a Modernidade, e embala a humanidade – ocidental – há quase quatro séculos de forma que em seu curso “iniciou e consolidou uma revolução paradigmática na cosmovisão humana” (p. 23).

As leituras de Heidemann sobre Niccola Abbagnano (1999) apontam que havia um predomínio na Idade Média da ideia da decadência como uma característica do presente em relação a um momento anterior de glória e esplendor. Na Renascença emerge a noção de progresso que carrega a ideia que os processos históricos caminham, e assim se deixava, para um crescente aperfeiçoamento. Progresso, pouco a pouco, foi se tornando uma reflexão sobre a história que possibilita gerar prognósticos.

A noção de progresso, diz Heidemann (p. 30), é atribuída a Francis Bacon. Na analogia dele, a Era Moderna, se tornara mais avançada que a Era Antiga, assim como uma pessoa idosa, pela idade, supostamente teria mais conhecimento acumulado que um jovem. Mas é como bandeira do romantismo do século XIX que a ideia de progresso chega ao seu auge. Heidemann afirma que a realização material do progresso seria uma condição fundamental para que os sujeitos comuns pudessem superar seu destino de danação social. Assim, quem não fosse da nobreza ou do alto clero poderia, finalmente, sonhar com a redenção social. E assim o progresso como um mito pôde se alastrar e dominar todas as manifestações ocidentais naquele século. Nessa lógica, portanto, não foi acidental que a bandeira do Brasil republicano tivesse como lema o progresso.

As principais teses ou implicações da noção do progresso, de acordo com Abbagnano e mencionadas por Heidemann, eram:

i) o curso dos eventos naturais e históricos constitui uma série unilinear; ii) cada termo da série é necessário, no sentido de não poder ser diferente do que é; iii) cada termo da série realiza um incremento de valor em relação ao precedente; e iv) qualquer regressão é apenas aparente e constitui condição de um progresso maior. (ABBAGNANO apud HEIDEMANN, 2009, p. 31)

No século XX, a crença no progresso foi igualmente abalada pela experiência das grandes guerras mundiais e pela mudança filosófica desestabilizadora do entusiasmo romântico que vigorou durante o século XIX. Em termos conceituais, diz Heidemann (p. 32) a ideia do progresso foi sendo considerada como empenho moral para o futuro e ainda que permeasse os projetos filosóficos e científicos, não era um princípio diretivo de interpretação historiográfica. No que diz respeito ao plano político, nas primeiras décadas do século XX a promoção do progresso esteve principalmente a cargo das forças da economia de mercado sob o comando teórico da economia política. O autor menciona, nesse sentido, que não havia uma política de progresso nos moldes das políticas atuais de desenvolvimento nesse período. Contudo, como na tradição luso-brasileira foi elaborada com certo tipo de dirigismo estatal à economia, há certo embaralhamento do progresso como política ou algo que assumiu como ideologia desenvolvimentista.

Em Cataguases, o progresso como agenda perdurou como tema importante no noticiário durante toda a segunda metade da década, haja vista as transformações (científico, cultural, da malha urbana, automobilístico) e que as eleições de 1926 (que tencionam posições acerca da agenda da hora) não terminaram com a conclamação e posse dos eleitos. Na verdade, a efervescência das conjecturas políticas e do debate público continuou diante de uma conjuntura instável e de rupturas e desembocou no golpe civil militar de 1930. Com cara de guerra, o momento revolucionário não só depôs Washington Luiz da presidência, mas deu início a uma nova etapa institucional da República e ressignificação das atribuições estatais. Apesar das continuidades, os eventos do período colocam, dentre outras coisas, um fim na hegemonia da velha república do café com leite.

Infere-se que ao mesmo tempo em que a organização oligárquica em torno da Primeira República visava manter a centralidade do poder em suas mãos, setores emergentes da sociedade embalados pelo progresso (e embalando o progresso), tencionavam para a “modernização” das leis e das instituições públicas, sob o pretexto também de moralização da política. “Façamos a revolução antes que o povo a faça” é uma frase atribuída a Antônio Carlos Ribeiro de Andrada,

Presidente do Estado de Minas Gerais entre 1926 e 1930, e denota o movimento atento de uma parcela das oligarquias, sobretudo mineira, a fim de contingenciar as investidas revolucionárias. Tal frase é icônica para o período, pois pode revelar a intencionalidade por trás das atitudes pragmáticas tomadas pelo governo mineiro, até mesmo no ano que antecedia as eleições. Neste sentido, sublinho a criação do Conservatório de Música de Minas Gerais no ano de 1925.

5.3 Conservatório de Música e institucionalização do ideal republicano

A ideia de Conservatório de Música, tal como entendemos atualmente, nasceu na Europa, diz respeito a uma instituição de ensino musical que visa a profissionalização dos músicos (SOUSA, 2007; SILVA, 2005). Herdeiros da tradição humanista de ensino de música como disciplina obrigatória e de caráter educativo, os Conservatórios de Música emergem especificamente na França no século XVIII. Os grandes destaques do período são a École Royale de Chant, (1783 - 1795) e o Conservatoire National de Musique, criado pelo Estado em 1795. Este último influenciou como modelo um conjunto de outros conservatórios em Praga (1811), Viena (1817), Londres (1822) e Milão (1824) (SADIE, 1994). Este modelo de ensino e profissionalização musical promovido pelo Estado também chegou ao Brasil. Conservatório de Música do Rio de Janeiro, também conhecido como Imperial Conservatório de Música, é a primeira instituição desse tipo no país e emerge na cidade do Rio de Janeiro em 1841.

Uma série de pesquisas demonstram que na fundação e reformulação de importantes escolas de música pelo mundo, há relação direta com a movimentação política (AUGUSTO, 2010; REYNOR, 1986; VERMES, 2004). Nesse sentido, a música é um elemento central que contribui para reforçar nacionalismo e construções de identidades nacionais à medida que alia a formação musical e Estado com fins políticos. Camila Fresca (2020), por exemplo, aponta como a reorganização do Conservatório Real de Bruxelas em 1832 ligadas à independência da Bélgica com contratação de professores dessa nacionalidade e controle na admissão de estudantes.

Algo próximo também ocorre na criação via decreto do Instituto Nacional de Música (INM), no Rio de Janeiro, em substituição ao Conservatório de Música nos primeiros meses do governo provisório de Deodoro da Fonseca (FRESCA, 2020; PEREIRA, 2007). Com a Proclamação da República, houve movimentação de músicos, compositores e outros artistas

dirigidos por ministérios do governo provisório para elaborar o Conservatório de Música. Conforme Pereira (2007) o fato de importantes músicos do Rio de Janeiro, chamado por ele de membros da sociedade dos músicos, aderirem a nova ordem política republicana ajuda a apresentar e situar a criação de uma República Musical na cidade. Ela tem como "centro de poder o Instituto Nacional de Música que se formava, campo privilegiado, em torno do qual seriam travados seus maiores embates políticos, ideológicos e estéticos" (PEREIRA, 2007, p. 69) no período.

Este grupo de músicos liderados pelo compositor Leopoldo Miguéz, diz Pereira (2013), se articulou em torno do ambiente musical carioca nas duas últimas décadas do século XVIII. Tinham como referência o repertório camerístico e sinfônico de forte influência germânica, com estilos clássico e romântico. Musicalmente essa era a grande diferenciação das músicas públicas de Corte bastante ligadas às abordagens dramáticas das óperas italianas, por exemplo. Em termos ideológicos, esse esforço musical "era representado como uma "elevação intelectual" do país, que o dotasse de um perfil afinado com matrizes culturais consideradas 'civilizadas' e 'modernas'"(p. 1).

Dentre os efeitos encontrados nos nexos entre a institucionalização das escolas de música modernas como Conservatórios, e o repertório que passou a circular em substituição à grande influência estética da ópera, está o fim da hegemonia do compositor Carlos Gomes (1836-1896). Orgulho nacional da música durante o Segundo Império, saiu de Campinas, São Paulo, estudou na Itália e tornou-se um compositor celebrado devido às suas óperas. No entanto, com a Proclamação da República e a ascensão de novos grupos ao poder como a chamada "República musical", a obra de Gomes começa a ser desdenhada e entra em ostracismo. A partir de 1890 então o compositor perde espaço para outras músicas que se tornam modelo no momento a música sinfônica e camerística do norte da Europa. Assim, de herói nacional, Carlos Gomes foi sendo esquecido em Belém pelas elites do sudeste. No Pará ele seguiu ao final da vida dirigindo com êxito o conservatório da capital do estado (MAMMI, 200, p. 11).

Em Minas Gerais, o Conservatório Mineiro de Música (CMM) foi inaugurado em 1925 na capital, Belo Horizonte, pelo então presidente do Estado, Fernando Mello Viana¹⁴. O

¹⁴ Em 1950 o Conservatório foi federalizado e se tornou um estabelecimento de ensino superior. Em 1962 passou a integrar a Universidade Federal de Minas Gerais. No final da década de 1980 o edifício localizado na Avenida Afonso Pena foi tombado como patrimônio arquitetônico pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA). Já com o nome Escola de Música da UFMG, a instituição mudou-se para o campus da Pampulha em 1996

“Cataguazes” de 29 de março daquele ano anunciava a inauguração sob o título: “Governo de Minas - Governo de Realizações – Criação do Conservatório de música de MG” e enfatizava:

(...) O Conservatório de Música veio alegrar geralmente a sociedade artística de Minas, solucionando um problema magno. Devidamente aparelhado para difundir a instrução da divina arte de Mozart, com um corpo docente habilitadíssimo, o Conservatório de Música já funcionando na Capital do Estado, tem as suas matriculas abertas a todos quantos se quizerem matricular, prehenchendo as formalidades regulamentares. Foi esta uma realização do Governo, de elevado alcance, não só pelas facilidades em proporcionar aos estudiosos da musica, como ainda por ter dotado o Estado de Minas um instituto artístico como ha pouquíssimos no Brasil inteiro (CATAGUAZES, 1925).

Se a formação dos músicos mineiros, a que se preze, a de Cataguasenses, na sua maioria passava principalmente pela centralidade das bandas de música, aulas particulares¹⁵, a criação do Conservatório de Música do estado sinaliza para a institucionalização da formação de músicos através da política pública estatal. Afinal, a instituição antecessora a Escola Livre de Música era da iniciativa privada. Nota-se que na notícia destaca o papel do Estado que toma para si a tarefa de instrução musical na capital mineira.

Maria Teresa Mendes de Castro (2012), ao relacionar políticas estatais e a criação do Conservatório Mineiro se pergunta então sobre qual música o poder público buscava fomentar com tal investimento e que música era indesejada? A Escola Livre de Música, antecessora ao Conservatório, possuía uma formação mais generalista e pouco voltada à especialização de um instrumento musical. O que demonstra como ela estava mais caracterizada pelas marcas do Conservatório Imperial. Contudo, a nova instituição movia-se para o ideal republicano inspirada no modelo do Instituto Nacional de Música (INM) criado no Rio de Janeiro, como já mencionado aqui. A autora encontra ligações entre as instituições:

O maestro Flores [do Conservatório Mineiro] era compositor e clarinetista, sendo que o clarinete era um instrumento ligado às bandas de música do interior de Minas Gerais; além disso, sua obra não estava relacionada aos grandes nomes da época e ele não foi escolhido como professor do Instituto Nacional de Música. Acreditamos que o maestro Flores conseguiu sobreviver a um silencioso momento histórico e dar vida musical a uma capital inacabada. Porém, o poder público impôs outro ritmo de trabalho e uma nova música para a capital, no começo da década de 1920. Ao som de Chopin, então, a capital

e o edifício tombado foi cedido à prefeitura municipal. Com uma série de reformas e restauros, a partir dos anos 200 foi inaugurado como Conservatório UFMG, um novo complexo cultural com auditórios, salas de aula e espaço para abrigar inúmeros eventos. Mais informações no site: <<https://www.ufmg.br/conservatorio/>>. Acesso em: 12 de junho de 2021.

¹⁵ A não ser em casos específicos de músicos privilegiados economicamente, como o pianista cataguasense Renato Gama, que realizou os seus estudos musicais no conservatório de música de Curitiba.

recebe das mãos do governador Mello Vianna, um Conservatório Mineiro de Música (CASTRO, 2012, p. 220).

Ao recorrer a um discurso do professor e um dos diretores do CMM, Levindo Lambert, Castro (2012 p. 241), ela também demonstra que os professores que iniciam as aulas do Conservatório Mineiro tinham formações, todos eles, no INM carioca. Como, por exemplo, o Diretor, maestro Francisco Nunes, e os professores Alice Alves da Silva, George Marinuzzi e Pedro de Castro. No próprio regulamento provisório do Conservatório Mineiro há um alerta que dizia que enquanto não houvesse regimento aprovado e definitivo, os assuntos de ensino, corpo docente, exercícios públicos, concertos e expedientes, disciplina escolar e exames seriam regidos pelo Regulamento do Instituto Nacional de Música. Todas essas conexões oficiais ajudam a demonstrar como o conservatório em Minas também assumia para si os objetivos da instituição carioca: determinar no estado o gosto e a produção musical do Brasil Republicano.

5.3.1 Cataguases na rota da circulação de músicos e ideias republicanas

A discussão sobre progresso como ideologia que vai moldando o início republicano por meio de instituições pode ser observada pelos mais diferentes ângulos. Como observado acima, havia trânsito direto entre músicos e saberes nas instituições que iam emergindo como o INM e CMM. Não é forçoso dizer que o Conservatório Mineiro de Música também influencia o trânsito musical de pessoas e de música pelos interiores do estado, contribuindo para fazer circular e disseminar a música e a formação produzidas nessas escolas como política pública cultural.

Nesse sentido, é possível reconstruir, de acordo com notícias do periódico municipal, pelo menos dois momentos de circulação entre músicos de Cataguases ou residentes na cidade e o recém criado Conservatório de Música de Minas Gerais. Em um primeiro momento quando o diretor do Conservatório, Francisco Nunes, esteve em Cataguases em abril de 1926, representando o Governo de Minas com a missão de levar com ele, como de fato levou, a Ópera Tiradentes, composição do maestro Manoel Joaquim de Macedo tida como sua obra prima, para orquestração. O segundo momento diz respeito a quando o maestro cataguasense Paschoal Ciodaro foi à Belo Horizonte participar de um festival beneficente.

Em relação ao primeiro momento de circulação, é interessante abordar a biografia de Manoel Joaquim de Macedo, compositor e violinista, percorrendo o contexto social e político de sua atuação musical e as reverberações póstumas em Cataguases. Manoel Joaquim de Macedo nasceu na cidade de Cantagalo no estado do Rio de Janeiro, em 25 de novembro de 1845. Segundo as informações contidas no sítio eletrônico da Academia Brasileira de Música¹⁶ são escassos os registros biográficos sobre ele e não há referências sobre sua formação musical inicial. As pesquisas de Camila Fresca (2014), por exemplo, são fontes valiosas para situar a trajetória do maestro e de sua obra, cerca de 300 peças, a maioria ainda permanece desconhecida.

Entre 1860 e 1862 o maestro parte pela primeira vez para a Bélgica. Lá, foi aluno do Conservatório de Bruxelas e estudou com Henry Vieuxtemps e outros músicos influentes. Retornou pela primeira vez ao Brasil entre 1869 e 1871 e se estabeleceu no Rio de Janeiro. Em 1879 pleiteou o cargo de mestre da Capela Imperial, mas não tomou posse e não atuou efetivamente. Em janeiro de 1880 estreou a opereta Antonica da Silva, com libreto de seu tio Joaquim Manoel de Macedo, no Teatro Fenix Dramática. No ano seguinte foi exonerado do posto na Capela Imperial. Anos depois se transferiu para a cidade de Leopoldina, em Minas Gerais, onde conheceu sua esposa, Cecília de Macedo. É encontrado posteriormente residindo em Barbacena e Juiz de Fora, sobrevivendo com aulas de violino e eventuais concertos. Em 1909 conseguiu uma bolsa do governo de Minas Gerais e partiu para Bruxelas, novamente, onde trabalhou na conclusão de sua ópera Tiradentes apresentada em concertos importantes com a presença do Rei da Bélgica.

Pouco se sabe sobre como Macedo, que chegara há pouco em Bruxelas, conseguiu apresentar trechos da Ópera Tiradentes em 2010. Nos dois grandes concertos que ele apresenta em uma capital da Europa de grande tradição musical oficial, diz Fresca (2014, p. 756), há presença da embaixada brasileira. O que a leva a indagar em que medida o financiamento estatal do maestro e tais representações se relacionam. Na Europa, Macedo orchestra a ópera Tiradentes. Mas é a partir da relação do músico com Augusto de Lima (1859-1934) jurista, jornalista, escritor e político mineiro redator do libreto da ópera e idealizador desse projeto, que a autora busca entender o maestro, a obra e o contexto político.

¹⁶ Manoel Joaquim de Macedo – Academia Brasileira de Música. Disponível em: abmusica.org.br. Acesso em 18 de jun, 2021.

Macedo e Augusto de Lima se conheceram em Leopoldina, cidade vizinha à Cataguases, conforme a autora resgata as passagens do livro do filho do jornalista (FRESCA, 2014). A autora afirma que não é certo se o autor do libreto escreveu a ópera antes de reencontrar o compositor. Contudo afirma que a ópera tem argumento e também a concepção de Augusto de Lima, e supõe que tenha sido composta nos últimos anos da última década do XIX. Após carta enviada ao amigo Augusto, em tom de ameaça, Macedo consegue fundos de Minas Gerais e da União para voltar à Bélgica custeando longa estadia com a família para orquestrar a ópera. Para Fresca,

Parece razoável supor que Macedo chega à Europa com a ópera pronta mas com as partes orquestrais apenas esboçadas. Ao se estabelecer em Bruxelas, travou contato com De Greef, que o ajudou na orquestração da ópera, ao menos no início. E, em 1910, tinha a satisfação de ver trechos da Tiradentes apresentados em dois concertos. (FRESCA, 2014, p. 13)

Em 1922 retornou ao Brasil, passando a residir na cidade de Cataguases, deixando, no entanto, boa parte de suas composições com a filha na Europa. De 1910 em diante, diz a pesquisadora, não existe registro de nova apresentação do maestro e nem de sua obra.

É pelo menos a partir de 1924, que se inicia no jornal Cataguazes a publicação de uma série de artigos sobre o Manoel Joaquim de Macedo. Em 17 de fevereiro um texto tratou da situação de “abandono e esquecimento” do compositor da Ópera Tiradentes, que na velhice, segundo o semanário, passou os seus últimos anos numa modesta casa em Santa Maria, um distrito rural do município. Em outro artigo, publicado em 9 de março, o autor Omar Vianna pedia que o poeta e escritor Augusto de Lima, que escreveu o libreto “Tiradentes” musicado por Macedo, o auxiliasse nesse momento de esquecimento. Tais artigos tiveram grande repercussão como bem diz a notícia de 09 de março de 1924. Já no Cataguazes de 6 de dezembro de 1925 é anunciada a morte do compositor. Conforme o artigo de contexto fúnebre, o maestro morreu “sem ter podido montar a sua opera”, o artigo ainda pede ao governo que proceda à montagem da obra do mestre.

Mesmo após o falecimento, o músico seguiu como notícia. O Cataguazes de 04 de abril de 1926 anunciou que em missão do Governo de Minas, esteve na cidade o maestro Francisco Nunes. Este músico foi o primeiro diretor do recém criado Conservatório de Música Mineiro e esteve na cidade com o objetivo de levar com ele a Ópera Tiradentes para orquestração. O artigo informa o sucesso do diretor na missão, e que “O Governo do Estado vae mandar executar a

composição de Macedo por um conjunto de quatrocentos professores”. O artigo ainda destaca a “glorificação posthuma do maestro Macedo”; e aponta que a ópera Tiradentes, a semelhança da ópera “Guarany” de Carlos Gomes “será mais um título de glória a elevar bem alto a arte de Mozart na terra gloriosa do Brasil”.

O texto publicado enfatiza que tal iniciativa se deve ao patriotismo do estadista Mello Vianna, presidente do estado de Minas Gerais no período. Até o final da década não há outro artigo no jornal Cataguazes que informe sobre a execução da peça orquestral. Sabe-se, porém, conforme informação da Academia Brasileira de Música, que a ópera Tiradentes foi encenada no Palácio das Artes de Belo Horizonte em abril de 1992, com Inácio de Nonno no papel título e a regência de Roberto Duarte. Atualmente a obra pertence ao acervo da Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como é conhecido atualmente o CMM.

Há outros dois artigos sobre a saga de Macedo e da ópera Tiradentes publicados no Cataguazes de 11 de abril de 1926 que traçam de modo mais evidente algumas conexões entre a obra musical do maestro e figuras políticas. Um deles, sob o título “O Presidente Mello Vianna e a Ópera Tiradentes”, reporta ao presidente do estado a iniciativa da missão na cidade e ressalta a participação do Secretário do Interior, o cataguasense Dr. Sandoval Azevedo, no desiderato. Publicado no ano eleitoral, diga-se de passagem, o artigo exalta a “larga visão de estadista e de patriota” de Mello Vianna e o interesse do mesmo pelas glórias nacionais. O outro texto, intitulado “A Ópera Tiradentes”, foi trasladado do Diário de Minas de Belo Horizonte em 7 de abril. Neste artigo, o noticiário da capital mineira repercutia as informações do “Confrade d’Cataguazes” e de forma geral exaltava a atitude do governo de Minas por meio da figura de Mello Viana.

Ao observar todos esses artigos de opinião publicados no semanário da cidade, nota-se o interesse da intelectualidade local de escrever a história republicana encontrando conexões entre arte e pessoas e instituições políticas. Além do mais, é interessante pensar que a figura de Tiradentes como tema de uma ópera escolhida por Augusto de Lima e Joaquim de Macedo não foi obra de acaso. Ao contrário, trata-se de uma parte dos esforços republicanos de criação de mito forte de substituição à monarquia que se deu em diferentes frentes artísticas desde a virada do século XIX para o XX. A escolha de Tiradentes como herói cívico serviu ao projeto republicano de criar símbolos que fizesse com que a população, sempre afastada desse processo, pudesse sentir-se aproximada do projeto político.

Há muito a se explorar quando o assunto é Manoel Joaquim de Macedo. Muitos artigos encontrados no Cataguazes, inclusive, relatam as nuances da trajetória do compositor, sobretudo nos anos finais da sua vida e que podem acrescentar no que já foi debatido sobre o maestro (FRESCA, 2014, OLIVEIRA, 2019). Tal situação ajuda a evidenciar uma certa sinergia republicana na capital e na cidade do interior empenhadas pela política cultural estadual bastante replicada e endossada no jornal local.

O segundo momento que evidencia e reforça esta circulação de músicos, saberes musicais e ideias republicanas entre capitais e interiores foi publicado em sete de março de 1926. No artigo intitulado “Bello Horizonte - Impressões do Maestro Ciodaro” há um relato das impressões do maestro Paschoal Ciodaro residente em Cataguases na ocasião da sua visita a capital do estado.

Nascido na cidade italiana de Paola em 1876, Ciodaro, ainda adolescente, foi se aperfeiçoar nas artes musicais em Nápoles (COSTA, 1977). Aos 28 anos se transferiu para o Brasil, em 1902. Veio para o país a chamado de seu cunhado, professor de música em Cantagalo, no Estado do Rio de Janeiro, e foi indicado para técnico de uma casa de instrumentos de música que estava prestes a abrir em Cataguases, localizada na antiga Rua da Estação (p. 385). Em Cataguases atuou como professor de música, organizou concertos, festivais, recitais e serenatas, dos quais participavam “jovens das mais ilustres famílias” p.386 Em 1911, assumiu a gerência do Theatro Recreio, a convite do proprietário do estabelecimento Coronel João Duarte Ferreira.

A análise dos aspectos biográficos apresentados por Costa (1977), faz crer que Paschoal Ciodaro tinha um papel muito ativo musicalmente em Cataguases em diferentes eventos públicos importantes. Nos anos anteriores à década de 1920, Ciodaro, participou da organização dos festejos que acompanhavam a inauguração da luz elétrica da cidade em 1908, regendo uma orquestra de 100 elementos composta por seus alunos. Já em 1914, organizou a festa das Nações, formada especialmente por uma concentração de barraquinhas na Praça Santa Rita no centro da cidade, cuja renda total foi destinada à construção do Hospital de Cataguases.

Nos primeiros anos da década de 1920 ele também figurou em algumas notícias do Cataguazes que destacam diferentes faces de Ciodaro. Muitas delas dão ênfase à participação do maestro em eventos públicos de caráter cívico e festas privadas. Ele atuou, em aniversários, dirigindo seu conjunto e participou das festividades de recepção do Sandoval Azevedo em 13 de setembro de 1923. Também esteve presente na organização dos festejos de inauguração do Novo

Hospital 1924. Outras notícias apontam que em 1925 Ciodaro não se restringia ao ofício musical, organizava presépios, viajava vendendo carros e também atuava. Junto com Humberto Mauro, seu afilhado, ele participou da filmagem dos primeiros filmes rodados em Minas: *Brasa Dormida*, *Na Primavera da Vida* e *Thesouro Perdido* (COSTA, 1977, p. 386). Ciodaro é um exemplo oportuno de como um músico do interior, em geral, tende a exercer diferentes profissões que podem envolver a música, como compor, arranjar, reger, tocar, ensinar, como também ir além desta área.

No início de 1926, o maestro foi participar de um festival em benefício da Caixa Escolar de Belo Horizonte. O *Cataguazes* de 07 de março de 1926 publicou um artigo que transcrevia as impressões que o maestro trouxe da capital mineira:

- A cidade está num progresso espantoso! A gente fica maravilhada vendo as ruas as avenidas e praças asphaltadas, predios de trez e quatro andares em construcção, casas que se reformam, ruas novas que se abrem, fabricas de toda a especie que se montam; emfim, um grande movimento de trabalho intenso e de progresso flagrante. O que sobretudo, mais me impressionou, foi o movimento artistico musical. Com a criação do Conservatório de Musica, o gosto pela divina arte multiplicou-se e expandiu-se rapidamente por toda a *urbs*. Veêm-se constantemente pelas ruas dezenas de mocinhas sobraçando livros e methodos dirigirem-se para as aulas. Aqui ouve-se executar ao piano os exercícios de Czereny, de Kohler, peças de Barroso Netto, Clemente e Miguez; ali os alumnos de violino esforçam-se e aperfeiçoam as escalas de Kross, os estudos de Hans Sitt, Sevcik Laureaux e Schradieck; mais longe quem, solfeja o Batiste e estuda as theorias de José Raymundo e F. Nascimento; em resumo, a gente tem a impressão de achar-se em um grande studio de execuções musicaes. O mastro Francisco Nunes, competente director do Conservatorio, os senhores Pedro de Castro, e professor de piano, Jorge Murinuzzi, professor de violino, e seus auxiliares envidam todos os esforços para que o estudo musical se torne um prazer e ao alcance de todos.” Durante a estadia em Belo Horizonte, Paschoal Ciodaro ainda prestigiou um concerto pela orquestra da “Sociedade de Concertos Synphonicos de Bello Horizonte”, no Theatro Municipal, com a regência maestro Francisco Nunes. (CATAGUAZES, 1926)

Ciodaro não deixa de escrever sobre as melhorias urbanas vistas na capital mineira, com destaque para o asfalto, construções cada vez mais altas e o despontar das fábricas. Ele se mostrou impressionado com o que chama de progresso pelo qual passava Belo Horizonte. Muito desses elementos que aparecem na narrativa do músico encontra correspondência com o que a intelectualidade cataguasense também abordava, muitas vezes na associação direta entre progresso e desenvolvimento urbano, como já demonstrado.

A criação recente do Conservatório de Música de Minas Gerais é algo que chama bastante atenção de Ciodaro. Intimamente interessado em música, ele aponta para algo que talvez não existisse tão bem estruturado em sua cidade: uma grande instituição pública que

desenvolvesse métodos de ensino-aprendizado musical voltado para instrumentos como piano, violino entre outros e que estava sintonizada com a música germânica, considerada a linhagem musical mais arrojada do momento e muito difundida no aprendizado dos Conservatórios.

Ao recompor percursos em torno de Manoel Joaquim de Macedo e de Pascoal Ceodaro, duas figuras bastante distintas entre si, a intenção é destacar que a circulação de músicos, obras e repertórios a partir da criação do modelo Conservatório, de modo geral, e do Conservatório de Música de Minas Gerais, em específico, interagiu e reverberou, em alguma medida, no campo musical de Cataguases, ao menos no plano intelectual e da opinião pública. Trata-se de mais um elemento a ser considerado como fator que incide e colabora nas transformações sociais, de arranjos do Estado, e culturais manifestas nos trânsitos e comunicações em escalas locais e globais.

Outro tema encampado pelo jornal, de maneira pouco recorrente, mas que também ajuda a entender os contornos do debate público local ainda em disputa sobre progresso, desenvolvimento e futuro da cidade é o que algumas notícias no periódico é o futurismo. O termo foi usado de modo mais direto ao se referir à visita do escritor italiano Filippo Tommaso Marinetti ao Brasil em maio de 1926. O poeta foi uma das principais figuras do Movimento Futurista. Ele encabeçou, em 1909, a publicação do “Manifesto Futurista”, no jornal francês *Le Figaro*. No texto, Marinetti apresentava uma visão diferenciada do que se considerava belo no momento, além de se opor ao moralismo e ao passado no contexto de revolução tecnológica e industrial. O momento de crescimento econômico, bem como a agitação social italiana configuraram terreno fértil para o despertar de uma identificação entre vários jovens que defendiam as máquinas, a velocidade e a violência como maneira de conseguir algo. Essa vanguarda artística tinha suas inovações literárias, na rapidez do ritmo, na fragmentação das frases, na propaganda como comunicação. Também trazia novas propostas estéticas não só na literatura, mas em outras searas artísticas, como artes plásticas, arquitetura e pintura, por exemplo. O poeta, em primeira excursão pela América do Sul, foi recepcionado no Rio de Janeiro por intelectuais importantes como Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda, Renato Almeida, Manuel Bandeira, Henrique Pongetti, Graça Aranha, entre outros.

Antes do italiano pisar no Brasil, o Cataguazes, provavelmente em diálogo com os jornais cariocas já anunciavam em abril a visita do poeta: "Dizem os jornaes do Rio que deve chegar áquella capital, proximamente, o senhor Marinetti, o inventor do futurismo". No semanário

cataguasense as opiniões se dividiam sobre essa novidade, tratada sobretudo no campo da literatura. Luiz Maia Filho escreveu no jornal em julho de 1926 sobre o tema que, segundo ele, era digno de ser acolhido pelos entusiastas do progresso do país. Para ele o futurismo “dá inteira liberdade ao poeta para exprimir os sentimentos affectivos d’alma, para cantar um madrigal de amor, para vibrar na harpa do seu peito um hymno dulcíssimo de amor e glória á sua pátria querida!”. Contudo o autor acredita que apesar do valor, a literatura futurista exagera ao ir na contramão das regras estéticas e abusava da liberdade para escrever poesias desconexas, sem suavidade literária. Fazendo coro à discussão dos noticiários cariocas sobre os interesses de Marinetti no Brasil que era frequentemente associado ao fascismo italiano, Maia Filho faz questão de lembrar que o futurismo, apesar de estar na moda no país naquele momento, não era sinônimo de futuro.

Outras referências feitas no jornal à Marinetti e ao futurismo eram menos elogiosas. Associavam a boa recepção do escritor no Brasil em razão da pouca civilidade repleta de sentimentalismos dos Brasileiros, mais arcaicos que os argentinos, por exemplo. Um texto intitulado "Cousas Futuristas", publicado em 18 de julho de 1926 sem autoria identificada, apresenta com certo desdém o futurismo como uma novidade próxima de "ideologias" mal vistas, como comunismo ou o feminismo que despontava nos centros urbanos.

À medida que o jornal encara o debate do progresso como um tema, não é estranho considerar que o futurismo, como novidade ou como ameaça ao passado, emergisse no debate agregando novos elementos. A tematização do futurismo, por exemplo, ajuda a demonstrar que adentrava alguns temas no jornal que vão se transformando e tempos depois ganha os contornos mais delineados como modernismo.

Nessa linha de que o Brasil tem que progredir, num empenho repleto de contradições de elites oligárquicas que buscam promover uma modernização do país, emerge também o cinema local como uma prova de progresso. A seção seguinte apresenta o cinema em Cataguases no início do século XX. Contudo, o foco recai nos paralelos possíveis entre a arte do cineasta Humberto Mauro e a produção musical na cidade.

5.4 Cinema e música em Cataguases: evidências de uma relação pouco evidente

Na esteira do progresso preconizado e reiterado na vida pública local, o Cataguazes de 3 de janeiro de 1926 veiculou um artigo assinado por Soares dos Santos, sob o título “A cidade em marcha”. Nele o autor advertia que “quem ousar afirmar que Cataguases não progride mente. Aqui estou eu para desmentir as afirmações negativistas dos eternos derrotistas e desatentados que não teem coragem para iniciativas e empreendimentos.”. Este foi o prefácio para anunciar a atividade da Phebo Sul Americana Film, “empresa recentemente organizada para explorar a indústria da cinematographia, ou seja, para o fabrico de “films” para o cinema”. Mais uma vez imperava a associação entre progresso e desenvolvimento local via industrialização e proliferação de hábitos urbanos, como produzir e ir ao cinema.

Este artigo é resultado da visita do jornalista à Phebo, na ocasião em que Soares dos Santos assistiu algumas partes da ainda não concluída: “Na primavera da vida”, primeira fita produzida pela empresa de cinema. O jornalista gostou muito da atuação estreante de Eva Nil e de Estephanio – pessoas locais e até então considerados atores amadores. Também chamou a atenção dele o “bom gosto na escolha da paisagem”. No mais, o autor não mediu elogios a iniciativa de Agenor de Barros e Homero Cortes Domingues, comerciantes locais que patrocinaram a empreitada, e a Humberto Mauro e Pedro Comello sócios e técnicos da indústria emergente que Soares dos Santos julgava ser “um bom elemento de progresso do município e do Estado”. Nas palavras do jornalista:

Não há como louvar a grande iniciativa dos empresarios, fundando nesta cidade uma indústria artística que vae, dentro em pouco, attestar ao Estado e ao Paiz que em Cataguazes há espíritos emprehendedores que não vacilam quando se trata do desenvolvimento, e do progresso desta “urbs” maravilhosa que tem dado á Patria tantos homens illustres que a honram e dignificam. (CATAGUAZES, 1926)

Quando se debruça sobre o cinema na década de 1920, Ismail Xavier (1978) demonstra que a expressão “arte da indústria cinematográfica” estava intimamente ligada a uma aspiração de se manifestar um espírito avançado por meio do uso de expressões modernas. A junção das duas palavras da expressão, arte e indústria, diz o pesquisador, era como recorrer a meios sérios e cultuados pelas pessoas que aspiravam participar da elite ilustrada, sempre orgulhosa de levar um estilo de vida que carregava enormes contrastes com uma suposta ignorância e rusticidade da grande parte da população. Etiquetado dessa maneira, o cinema torna-se bastante conveniente a

círculos restritos de pessoas que reverenciavam a tradição europeia e que a consideravam clássica, elegante, civilizada. Essas pessoas "tinham nos auspícios da arte e no modelo industrial de grande envergadura uma forma de tornar mais cultos e responsáveis seus pronunciamentos sobre o cinema" (XAVIER, 1978, p. 123).

O texto de Soares dos Santos, publicado no início de 1926, foi o primeiro de muitos artigos, crônicas, críticas e anúncios, veiculados no Cataguazes sobre a produção cinematográfica na cidade. Paulo Emílio Sales Gomes (1974) fala do entusiasmo que o semanário tratou do filme *Na primavera da vida*. Amplamente divulgada na folha semanal, o início do cinema na cidade alimentou as projeções: "Proximamente pois, teremos uma fita de cinema correndo o território nacional". A fita foi exibida no écran do Recreio em uma quarta-feira, dia 3 de março de 1926. O Cataguazes de domingo, 07 de março, logo lançou a crítica ao filme que levou no título não o nome do longa, mas a marca da empresa produtora, a "Phebo Sul America Film":

"Na primavera da vida" é um film vencedor, que obteve quarta-feira um colossal sucesso com a exhibição pela primeira vez no ecran do "Recreio" nesta cidade. Pode correr mundo a fita cataguazense que o exito está-lhe assegurado e garantida a victoria. Certo. "Na primavera da vida" há algumas rugas e ligeiras incorrecções de detalhe; no seu conjunto, porem, a fita é boa e agrada. O seu enredo foi bem imaginado e filmado com bastante esmero artistico. As personagens da peça, comquanto amadores e principiantes, deram muita vida aos seus papeis e sahiram-se muito airosamente na arte muda do gesto. A "estrella" senhorita Eva Nil, embora naturalmente timida, portou-se com arte no papel de ingenua. O Cezar, esplendido no papel de doutor delegado especial. Mauro, optimo, no de doutor Passos e Estephanio maravilhosamente cynico no papel de bandido. Paschoal, soberbo em Manoel portuguez e Alvaro bem posto no papel de tavenheiro. Octavio bem compenetrado no papel de Cel. Souza e Alberto Valente em Dr. Zico. Em summa, o drama é bom, deu duas enchentes collossaes na noite da estreia, estando, por isso, de parabens a "Phebo Sul America Film", a victoriosa empreza cinematographica de Cataguazes. "Na primavera da vida" é uma fita boa que pode correr mundo. Vae fazer epocha. De uma empreza que principia nunca esperamos tamanho exito. Os nossos parabens francamente sinceros ahi ficam, de envolta com o nossos applausos de encorajamento a Pedro Comello e Humberto Mauro, os directores technicos da "Phebo", fazendo votos para que, muito breve, a gloriosa empreza cataguazense nos dê um novo drama do quilate e da urdidura de "Na primavera da vida" (CATAGUAZES, 1926)

Afora as exaltações e ponderações, destaca-se o espaço dado à avaliação das "personagens da peça", certamente todos que atuaram no filme eram cataguasenses, principiantes e amadores na "arte muda do gesto", uma referência a ausência de diálogos verbalizados que caracterizavam as produções fílmicas do período. A intimidade com que os atores, conhecidos pela comunidade, foram abordados na crítica é marcante. Ela aparentou ser tão grande quanto a

reverência aos diretores do filme que surpreendem por trazer e criar na cidade tamanha novidade. Paulo Emílio Sales Gomes (1974, p. 122) trata do “colossal sucesso” do encontro de “Na primavera da vida” com o público. Segundo ele “o principal atrativo estava no fato de todos os intérpretes serem pessoas conhecidas dos espectadores”. Diante de tantos ineditismos para a população com os impactos da produção cinematográfica na cidade, quais as relações que a arte visual guardava com a atividade musical? Cabe aqui uma reflexão mais geral sobre o tema antes de voltar ao contexto local.

A incorporação da música pela linguagem cinematográfica é anterior ao advento do cinema sonoro. Como bem diz Alcântara (2016), desde a primeira exibição pública de filmes e de cunho comercial, em dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris, realizada pelos irmãos Lumière, o cinema foi acompanhado de música ao vivo. Naquele dia, a projeção de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (A saída da fábrica Lumière em Lyon) contava com um pianista que realizava improvisações enquanto observava as imagens na tela. A exibição foi feita para um pequeno número de pessoas, cerca de 33 pagantes.

Este é também o contexto, em que começa a se desenvolver estratégias para viabilizar o cinema como arte narrativa, como as legendas, a pantomima como explicitação do signo gestual dos atores, e, as que viriam a se tornar as principais especificidades da linguagem cinematográfica: as técnicas de enquadramento, os movimentos de câmera e a montagem. E, dentre esses recursos narrativos destaca-se o acompanhamento musical presencial. (CARRASCO, 2005). Segundo o pesquisador, o mais interessante desse fato e dessa relação, é: “por que a música? Por que não atores dialogando ao vivo, preenchendo o vazio de palavras do filme? Por que não um sonoplasta, que pudesse criar a ambientação sonora necessária a cada um dos momentos do filme?” (p. 35). Existiram experiências e tentativas neste sentido, contudo o que se tornou comum e indispensável em todas as salas de exibição foi de fato a música ao vivo.

A pesquisa de Carrasco (2005) em “A infância muda: a música nos primórdios do cinema”, é importante, pois sintetiza bem o pensamento de autores de relevância (LONDON, 1936; EISLER, ADORNO, 1976; GORBMAN, 1986) que formularam algumas hipóteses sobre o impulso inicial que teria levado as primeiras exibições de cinema e seus exibidores a eleger a música como acompanhamento da projeção de suas obras visuais.

Kurt London foi um dos primeiros a teorizar sobre o tema em “Film music”, publicado originalmente em 1936. Conforme London, a música teria sido incorporada nas exibições para

abafar o elevado ruído dos primitivos projetores, o que causava a dispersão do público. A discussão de Eisler e Adorno (*El cine y la musica*, 1976), apesar de formulada para contrapor a de London, tende a complementar as primeiras hipóteses. Os autores partem do diagnóstico de que as salas de projeção eram espaços inóspitos para os espectadores, a projeção de imagens virtuais em salas escuras e em “silêncio” era como assistir fantasmas agindo; e a música seria um antídoto para um mal estar causado pelo ambiente (CARRASCO, 2005, p. 36).

No trabalho mais recente, Claudia Gorbman (1987) alarga a discussão. Ela desenvolve quatro argumentos para explicar o acompanhamento musical no cinema mudo: i) argumentos históricos, que se referem a continuidade de uma tendência dominante, ou seja, a tradição do melodrama, já que trata-se de uma época proeminente do teatro musicado, em que pianistas e orquestras eram indispensáveis nas apresentações/representações; ii) argumentos pragmáticos, no sentido de ocultar o ruído do projetor; iii) argumentos estéticos, basicamente, referindo-se a necessidade de inserir a impressão de realidade ao filme; e iv) argumentos psicológicos, já que a música evocaria um sentido comunitário, um espírito de coletivo que torna o público um conjunto de ouvintes participativos.

O objetivo aqui, não é apontar qual hipótese é mais feliz na explicação dos nexos entre primeiras exhibições fílmicas e acompanhamento musical. Busca-se com isso demonstrar o papel relevante que teve a música nos primórdios da cinematografia. Não restam dúvidas que os sentimentos que a música desperta com o público são centrais neste debate. Essa situação fica bastante evidente quando notamos o que pensam os músicos das chamadas bandas do cinema, das quais, em Cataguases do início do século passado, participavam não só Rogério Teixeira, mas também grande parte de sua família.

O volume três do livro “Memória e patrimônio cultural – Cataguases, Minas Gerais” (1996) traz uma entrevista com Renato Teixeira, filho do maestro Rogério Teixeira. Renato falando do pai cita que

Depois de casado, já mais velho, ele tinha uma orquestra que tocava no Cinema Recreio durante os filmes. O Cinema Recreio era bem montado. O cinema era mudo, então eles tocavam, procuravam mais ou menos tocar a música de acordo com o enredo do filme. Assim, se era um filme mais triste, eles tocavam música de mais emoção. Inclusive, muitas pessoas diziam que iam ao cinema pela música. Gostavam tanto da orquestra que iam mais pela música do que pelo cinema! Essa orquestra, ele dizia que os empresários dessas operetas, desses grupos teatrais elogiavam muito a Orquestra de Cataguases, porque era muito adiantado pra época! Eu me lembro que era meu pai, minha mãe – porque ela também era pianista – Adolfo Teixeira, irmão dele. Tocava também uma

irmã da minha mãe, a dona Madalena, viúva do Cesar Abranches, que foi um dentista muito bom aqui de Cataguases. E outro, o Paschoal Ciodaro, que era pai do 'Seu' João Ciodaro, 'Seu' João pai da Irene Ciodaro. A Dona Carmelita, mulher dele... Era assim...pessoas que faziam seguir aquele conjunto. Eram profissionais. Durante o dia tinham suas atividades e à noite iam para o cinema tocar, para dar o fundo musical. (...) BATISTA, 1997, p. 23)

Na fala do filho do maestro, inclusive, chama a atenção como a música tocada pela Orquestra de Cataguases era arranjada em profunda sintonia com o tema do filme e as sensações que as cenas e imagens buscavam transmitir. Trata-se de trabalho bem feito de acompanhamento que levava muitas pessoas a irem ao cinema também em razão da música bem executada que iriam ouvir. O que atraía as elites locais, como bem aponta o entrevistado.

É interessante notar que nas dinâmicas da música tocada no cinema incluíam a participação de famílias e até mesmo de mulheres - presença pouco visível ou documentada em outras organizações musicais, como nas bandas de música, por exemplo. Além das informações relevantes, a entrevista com o filho de Rogerio Teixeira vem acompanhada de uma fotografia que reproduzo aqui e que faz referência à banda de Paschoal Ciodaro, cuja família também se empenhava em tocar nas exibições de cinema.

Figura 4 - Conjunto Musical de Paschoal Ciodaro – Década de 1910.



Fonte: Batista (1996). Entre os músicos é possível identificar Paschoal Ciodaro no baixo e o Rogerio Teixeira com a flauta. Autor desconhecido.

Era recorrente nos anúncios dos filmes a serem exibidos no Cinema Recreio a exaltação da orquestra regida por Rogério Teixeira. O anúncio de 23 outubro de 1921 apresenta a programação do Cinema Recreio: a projeção do "empolgante film alemão Aphrodite" e do "maravilhoso Madame Recamier". É curioso que o anúncio sobre a programação do cinema se restrinja a emitir esses adjetivos aos filmes. No entanto, o foco recai sobre informações de ordem empresarial, como a aquisição do cinema Edem pelos empresários donos do Cinema Recreio, conferindo o monopólio desse tipo de recreação a este último. Também apresenta os nomes dos grandes estúdios cinematográficos "Paramount, Fox, Universal e Gaumont". Para além disso, há destaque para o ambiente musical em torno da exibição do filme que nos permite conhecer o maestro e os ritmos que compunham repertório:

Cumpri ainda salientar que, as sessões do Recreio têm abrilhantal-as permanentemente a orchestra irrealizável dirigida pelo Maestro Rogerio Teixeira, que constantemente empolga a assistência com a execução de modernas peças de harmonia, alem de escolhido e selecto repertorio de valsas, reg-times e tangos. É por isso que o Cinema Recreio é uma casa de diversões triumphante e que constantemente acha-se repleto. (CATAGUAZES, 1921)

O mesmo é percebido em anúncio de 20 de julho de 1924 sob o título "Cinema Recreio"

Esta casa de diversões continua a merecer a confiança do povo, pelo esmero em que organiza seus programas, sempre seleccionados. Ainda agora vae a Empresa Cunha & Filho fazer projectar no écran do Recreio o film "O homem mosca" do immitavel comico cinematographico, Harold Lloyd. A orchestra dirigida pelo maestro Rogerio Teixeira com merecido applausos sem reservas dos habitues do Recreio pelo variado repertório de músicas de gosto que vem executando. (CATAGUAZES, 1921)

Até os anos 1924, pelo menos, os elementos musicais que compunham a exibição de um filme mudo, como o maestro, o repertório e o nome da banda, por exemplo, eram constantemente parte do anúncio dos filmes. Como demonstrado, as pessoas iam ao cinema em Cataguases desse período para se divertir e por prazer contando com a presença de pessoas conhecidas, de paisagens familiares e de música bem executada. A partir de 1925, no entanto, os anúncios encontrados no jornal passaram a focar mais nas sinopses dos filmes a serem exibidos, prática até então pouco frequente, deixando de lado a promoção da música que com a emergência do cinema sonoro, deixou de ser ao vivo.

Para além da banda no cinema, uma importante característica desse cinema local é que os agentes "empreendedores" da cinematografia frequentemente também eram músicos. Um

fenômeno que pode ser observado recuperando as análises feitas sobre a biografia de Humberto Mauro. Neste caso, ampliamos as lentes para os anos iniciais da formação e carreira de HM desenvolvidas especialmente em Cataguases.

Segundo Paulo Emílio Sales Gomes (1974) em Cataguases já havia exibição de filmes desde o começo do século XX, inicialmente trazidos por ambulantes. Antes mesmo do emprego da energia elétrica em Cataguases, já se anunciava, em cartazes distribuídos pela cidade, os seguintes dizeres: “Logo que seja possível o emprego da luz elétrica nesta cidade serão dadas ao público exibições de fitas cinematographicas tão boas como as melhores do Rio”. A partir da eletricidade - em 1908 - foram feitas projeções com certa continuidade em diferentes locais, inclusive no salão nobre do Theatro Recreio Cataguazense. Contudo, como ressalta Gomes (1974), os filmes adentram nos hábitos da cidade apenas em 1911, quando o cinema tomou conta por definitivo do Theatro Recreio, um dos edifícios símbolos de uma Cataguases próspera.

Tal história, dos primórdios das exibições de filmes na cidade só ganha repercussão (e tem importância) devido à relevância que teve a produção cinematográfica local na década de 1920. Aliás, de forma geral, a história do cinema em Cataguases contada posteriormente, é narrada a partir da trajetória de Humberto Mauro, figura importante na fundação da Phebo Sul América Film em 1925, transformada, em 1927, em Phebo Brasil Film Sociedade Anônima. A empresa cinematográfica, considerada pioneira, entregara ao público cataguasense longas e curtas metragens do conhecido Ciclo de Cataguases¹⁷. Em 1930 Humberto Mauro foi para o Rio de Janeiro e desenvolveu sua carreira, produzindo mais um rol de grandes filmes que o consolidou como importante cineasta no cenário nacional¹⁸.

Contudo, conforme observado na bibliografia que aborda a trajetória de Humberto Mauro, outros agentes, em confluência com Mauro, impulsionaram o fabrico de filmes em Cataguases. Posto isto, infere-se que: afora os mecenas, muitos dos envolvidos nas experiências cinematográficas, assim como Humberto Mauro, também eram músicos.

Para explicar essa hipótese começemos, pois pelo jovem Mauro. Humberto Mauro nasceu em Volta Grande no dia 30 de abril de 1897. E um dos motivos da mudança para Cataguases

¹⁷ No Ciclo de Cataguases foram lançados os filmes: Na primavera da vida (1926), Tesouro Perdido (1927), Brasa dormida (1928), o curta Cataguases (1929) e Sangue Mineiro (1930).

¹⁸ Em um primeiro momento - 1930 a 1936 - junto a Adhemar Gonzaga na Cinédia; e posteriormente - 1936 a 1964 - a convite de Edgar Roquette-Pinto, se junta ao Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), onde realizou mais de 300 documentários de curta-metragem.

seria a preocupação da família com os estudos de Mauro, que na época completaria 13 anos. Sobre essa fase, Ronaldo Werneck descreve que

no colégio, o Ginásio Leopoldinense, o mais reputado da região, Humberto desenvolvia as aptidões musicais que eram sempre esperadas de um Mauro (tidos como excelentes músicos, mecânicos e gagos): “além de clarineta-bambu e do baixo-mamão, Humberto tocou bandolim desde menino, pistom na banda do Colégio, violoncelo na orquestra de Paschoal Ciodaro, foi corneteiro no tiro-de-guerra e se dedica também ao violino [...] (WERNECK, 1997, p. 9)

Dentre as narrativas de Werneck, resalto aqui uma figura importante na vida de HM, o maestro e primeiro gerente do Cinema Recreio Cataguasense, Paschoal Ciodaro. Como já mencionado, este foi um profissional de múltiplas habilidades, professor de música, animador de corais infantis e bandas e também mecânico. Conforme Werneck, por ser amigo de Caetano Mauro, pai de Humberto, Paschoal Ciodaro era frequentador da casa da família, onde exaltava os filmes de seu cinema. Contudo,

[...] se Humberto se interessava pelas histórias, raramente tinha dinheiro para a entrada. Amigo de toda a cidade, Paschoal não podia abrir precedente para que o filho de Caetano entrasse de graça, mesmo nas torrinhas. “Mas dava um jeito, colocando-o num espaço de poucos metros atrás da tela. (..) Às vezes um espectador pouco alfabetizado - era muito difícil as pessoas totalmente analfabetas se interessarem por cinema - pagava-lhe a entrada desde que ele se compromettesse a explicar as abundantes legendas da época. (WERNECK, 1997, p.12)

Todavia, ainda sobre isso, Ronaldo Werneck adverte: “Humberto só cuidará de cinema depois de se interessar por muitas outras coisas e já adulto” (ibid., p.12). Antes do cinema, segundo Henrique de Rezende (1969, p. 128), Mauro possuía habilidades múltiplas: “era perito em assuntos relacionados com a mecânica e a eletricidade: consertava rádios, montava e desmontava automóveis, enrolava motores, instalava luz e força em propriedades agrícolas”. Ruffato (2002, p. 46) acrescenta que antes do cinema, Humberto Mauro frequentou o primeiro ano de engenharia civil na capital mineira e se formou em eletrônica por correspondência. Também era fotógrafo, violinista e jogava futebol.

Quanto ao ofício de fotógrafo, o jovem Mauro, necessitando de alguém para revelar suas fotos, acabou se aproximando de outra figura relevante na sua vida e carreira como cineasta: o italiano que viveu grande parte da vida no Egito, e também o músico, Pedro Comello. Comello

chegou em Cataguases em 1914, era fotógrafo e tinha já certa noção da imagem em movimento. Nas palavras de Ronaldo Werneck,

Comello era um homem de inesgotável engenho, que percorria (como Mauro também faria mais tarde) as desoladas fazendas cataguasenses aperfeiçoando moinhos graças a imaginosos sistemas de tubos. (...) além de afinar pianos, não havia instrumento musical que Comello não tocasse. A estagnação da vida rural, a redução dos alunos dispostos a pagar as aulas de piano e a abundância de músicos na cidade, levaram Comello a transformar aos poucos a fotografia de passatempo em profissão, ‘instalando atelier’, como se dizia na época. (WERNECK, 1997, p. 21)

Segundo o pesquisado, Pedro Comello acompanhava Humberto Mauro nas seções de filmes do Cinema Recreio. E nesses momentos “Humberto costumava dizer que, trocando ideias com Comello na saída do Recreio, concluíam não ver dificuldade em “a gente fazer isso aí.” (ibid., p.21). Mauro adquire logo depois uma filmadora Pathe-Baby 9 ½ milímetros, para amadores. A partir daí muita história se passou na frente e por trás das câmeras.

Até então, privilegiei o diálogo com algumas citações esparsas dos principais biógrafos de Humberto Mauro, como Paulo Emílio Sales Gomes (1974) e o cataguasense Ronaldo Werneck (2009, 1997), que conviveu com Humberto Mauro e recolheu declarações que vieram enriquecer a tanto a biografia como o mito Mauro. Ambos demonstram a relação do cineasta/músico com a música desde a infância, assim como o seu envolvimento com outros músicos como Paschoal Ciodaro e Pedro Comello que na metade da década de 1920 se entusiasmaram no fabrico de filmes. Esta nuance da trajetória de HM é pouco explorada, ou a ela é dada pouca ênfase no percurso do músico/pré cineasta, faceta que busquei priorizar. Nas próprias páginas do jornal Cataguazes, até 1926, data das exibições do filme “Na primavera da vida”, as notícias observadas tratavam HM como músico. Essa situação, inclusive, despertou olhar desta pesquisa para aproximar, ainda que timidamente, cinema e música nesse período.

Não é que a música e a obra de Mauro não tenham sido exploradas academicamente. Na verdade, há um conjunto considerável de estudos que abordam a relação do cineasta - já consolidado como tal -, seus filmes lançados posteriores ao ciclo de Cataguases e a música. De forma geral, as teses, dissertações e artigos, se detêm nos diálogos de Humberto Mauro e Heitor Villa-Lobos no filme “O descobrimento do Brasil” (1937). Também há pesquisas sobre a série “Brasilianas” (1955) em que Mauro explora os cantos de trabalho dos trabalhadores e

trabalhadoras no Brasil (ver, dentre outros, JACQUES, 2014; GOMES, 2015; MORETTIN, 2012).

Ronaldo Werneck conta que certa vez conversando com Humberto Mauro sobre a música de seus filmes, particularmente em “O canto da saudade” (1952), Mauro confessou:

Não existia partitura em meus filmes porque custava muito dinheiro. Aliás, acho que às vezes a música atrapalha. Nessas novelas aí eu vejo: metem música, música, e o sujeito num tá querendo ouvir música nenhuma. Villa-Lobos era meu amigo, fez a música daquele meu filme O descobrimento do Brasil, até hoje tenho autorização dele pra colocar suas músicas em qualquer filme. Mas só ponho música quando é realmente preciso. (WERNECK, 1997, p. 20)

Acrescento que tal desabafo vem à tona talvez porque Mauro considerava que o público não desse o mesmo valor que ele dava às músicas quando assistia um filme. Em outro trecho da conversa é possível notar o quão o cineasta era um grande entendedor de música e que sabia o que queria quando o assunto era esse

Também faço minhas músicas, sei o que é importante para o cinema”, continuava ele. “Em O canto da saudade aconteceu um troço engraçado. Precisava de alguns trechos do Guarany, mas a companhia que era dona dos direitos do Carlos Gomes queria um dinheirão, não sei, uns dez contos. Tinha levado comigo o rapaz do acordeão (Mário Mascarenhas, ator do filme) e mandei ele tocar um trecho. Agora para. Virei pro sujeito da companhia: ‘quanto é esse pedaço?’. “Não sei ele disse, uns 30, 40 mil réis”. Dessa forma comprei 750 mil réis de Guarany, 600 mil réis de O orvalho vêm caindo, 250 mil réis de Tatu subindo no pau. O resto eu mesmo fiz. (WERNECK, 1997, p. 20)

Embalada pelos ideais do progresso, a fabricação de filmes na Cataguases de 20 projetou Humberto Mauro no cenário nacional como um dos precursores do cinema no Brasil. Se aproximarmos as lentes sob Cataguases desse período, podemos dizer ainda que o progresso como sinônimo de desenvolvimento não potencializou apenas o cinema. Na verdade, uma série de elementos nos permitem notar o quanto a música produzida na cidade se atrela de diferentes maneiras a noções de progresso, ainda que em outra escala de importância. Isso se deu, como demonstrado ao longo do capítulo, no contexto em que a opinião pública debatia passado e futuro. O progresso era exaustivamente narrado nas páginas do Cataguazes e se expressava e era produzido, dentre outras maneiras, na circulação de músicos, saberes e obras que efetivavam a institucionalização da música por interesses republicanos via Conservatórios e profissionalização musical. E claro, a música produzida ali também se articulava ao cinema, seja quando a Orchestra Cataguasense acompanhava o cinema mudo, seja na habilidade musical desenvolvidas

por Humberto Mauro. No capítulo seguinte, tematizo, por fim, a eclosão da modernista revista Verde, a fundação da jazz band Turunas da Mata, “para agradar os futuristas” e a repercussão no Cataguazes.

6 CAPÍTULO 3 - MÚSICA “PARA AGRADAR OS FUTURISTAS” – MODERNISMO E JAZZ-BAND EM CATAGUASES

Este último capítulo se envereda pelas dinâmicas modernistas que emergem em Cataguases. Aproveitando o contexto de comemoração dos cinquenta anos de emancipação política da cidade, processo do qual algumas dimensões foram tratadas nos capítulos anteriores, discuto a emergência do modernismo literário como uma das facetas da vida pública local. Na literatura, Cataguases é basicamente sinônimo do movimento vanguardista em torno da Revista Verde. Este capítulo, portanto, percorre algumas contribuições da efervescência modernista que ecoa na cidade a partir de 1927, mas busca ressaltar algumas de suas características, como a ideia de "desgeograficar" sobretudo para pensar como modernismo e música se encontraram.

Novamente, é por meio das notícias do Cataguazes que procuro evidenciar algumas poucas pistas encontradas sobre música e modernismo. Em termos de sonoridades, tanto as relações intelectuais deste período quanto algumas notícias veiculadas pelo jornal atrelam modernismo, geralmente sob a alcunha de futurismo, ao jazz. Pouco tempo depois de começar a circular no país, o gênero, seus instrumentos e referências também chegam à cidade de Cataguases. Apesar de pontualmente o ritmo aparecer no espaço público da cidade no início da década de 1920 por meio de bandas cariocas contratadas, por volta de 1928 a jazz band Turunas da Mata emerge no cenário da cidade. Discute-se, portanto, as repercussões dessa produção musical e os nexos modernistas atrelados a um conjunto de novos costumes citadinos.

Ao final do capítulo, discuto algumas aproximações e distanciamentos possíveis de serem pensados a partir das coexistências entre as diferentes formações musicais em Cataguases no período analisado, ou seja, as bandas de música e as jazz bands.

6.1 1927 – Os 50 anos de emancipação de Cataguases e Lançamento da Revista Verde

Em 1927, Cataguases comemorava 50 anos de emancipação política. Esse contexto de comemorações apareceu no debate público jornalístico como um momento de avaliação do retrospecto histórico da cidade. Um exemplo oportuno nesse sentido é um texto publicado no

jornal Cataguases pelo intelectual e escritor cataguasense Ascânio Lopes. Intitulado "Cataguazes" o texto do jovem escritor publicado em outubro de 1927 evoca todas as construções de imagens heroicas do país, como as bandeiras e bandeirantes, os ciclos econômicos, personagens tornados folclore, para finalmente e de modo bastante sagaz decretar: Cataguases não é propriamente fruto e nem participou intensamente desse processo. Nas palavras dele:

Em cincoenta annos de autonomia, sua vida nunca soffreu um desfallecimento, e ao seu progresso não trouxeram impecilhos as crises nacionaes. É que sua vida se funda onde a vida das outras cidades vae terminar: na pequena agricultura e na industria. Sem terras uberrimas para o café, sem minas de ouro, sem cascalhos ricos, seu progresso não foi um salto vertiginoso, sim uma ascensão lenta, mas segura. E quando os outros municipios se debatem com as crises de velhice das terras, e modificação das culturas, ou morrem e são asphixiados pelo exgottamento das minas. Cataguazes continua a sua vida commum, para a que está apparelhada desde a sua fundação. E seu progresso, si não é o salto vertiginoso, que orgulha, mas que atemoriza, é a ascensão lenta e segura, que nos dá confiança. Esse o movimento histórico-material. O movimento intellectual da cidade, como das outras cidades mineiras, não tem relevo especial, nem há nelle cousa que interesse. (CATAGUAZES, 1927)

Em resumo, Cataguazes não seguia o desenrolar da Minas Gerais barroca que vivenciou um longo processo colonial com experimentação inicial da urbanidade brasileira, a mineração, suas vicissitudes e glórias. Não era essa tradição que haveria para o povo cataguasense se apegar nas comemorações de cinquenta anos de emancipação política. Para o jovem escritor, inclusive, os valores da intelectualidade da cidade aniversariante eram ainda coloniais:

Adstrictos ás normas dos classicos, e dos peiores classicos, os raros que ainda insistem em escreverem, em Cataguazes, creem piamente nas odes dos poetas revolucionários hispano-americanos e consideram o soneto com a crystalização da forma. (CATAGUAZES, 1927)

Uma parte dessa espécie de "atraso" intelectual, segundo Ascânio Lopes, tinha a ver com o fato da cidade não possuir instituições que oferecessem ensino superior, jornais diários que fomentam e colaboram para a renovação de ideias. Ele pontuava, inclusive, a emigração de intelectuais locais. O autor criticava especialmente a noção de progresso “sem olhar pra trás”, sem ter onde se apegar, sem uma tradição consolidada que colaborasse na elaboração de um futuro. Contudo, ele saúda novos esforços intelectuais a serem celebrados:

É facto que um grupo de rapazes bem intencionados procura dar nova feição à poesia e só a essa, - pondo-a mais aos moldes do modernismo brasileiro; mas, a esses, afoga-os a indiferença ambiente. Mas, necessariamente, a luta que estão travando com a modorra da intelligencia e com o commodismo e com a forma consagrada, há de trazer mais facilidade para os que virão depois; aliás, em campo menor, uma repetição da luta de implantação do futurismo, que causou ou facilitou a aparição do modernismo brasileiro.

Os jovens a que se refere são os fundadores da Revista Verde, grupo do qual Ascânio também fazia parte e que esteve atrelado aos percursos modernistas que se espalharam em alguma medida pelo Brasil nos anos 20. O periódico foi editado em seis números, entre setembro de 1927 e maio de 1929, como mencionado no capítulo anterior. Alcançou sucesso nacional e “ficou na história da literatura brasileira, [como expoente da vanguarda modernista] publicando trabalhos da maior parte dos autores que viriam, pouco depois, a ser destacadas figuras nos meios culturais do país” (RUFFATO, 2002, p. 63).

Os verdes, como ficou conhecido o grupo, era composto em sua maioria por homens de famílias mais abastadas e intelectualizadas da cidade. Além de Ascânio Lopes, Francisco Ignácio Peixoto, Rosário Fusco, Camilo Soares, Guilhermino César, Christóphoro Fonte Boa, Enrique de Resende, Oswaldo Abritta e Martins Mendes. Muitos desses escritores que editaram a revista também produziram livros. Alguns eram mais próximos do estilo modernista e outros menos.

Ainda que os paulistas dessem o tom do discurso, a Verde tornou-se um território aberto à contribuição de diferentes origens. No primeiro número (set. 1927), além dos escritores de Cataguases, prevalecem as contribuições dos mineiros Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Achilles Vivacqua de Belo Horizonte; Theobaldo de Miranda e Edmundo Lys, de Juiz de Fora. (MELLO, 2014, p. 200)

Essa situação pode ser observada no primeiro número¹⁹ da revista cuja página número um está reproduzida a seguir.

¹⁹ Todos os números da Revista Verde estão digitalizados e disponíveis no acervo da Biblioteca Brasileira da Universidade de São Paulo: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/>

Figura 5 - Primeira página da Revista Verde.



Fonte: Biblioteca Brasileira.

Em termos de temática, o grupo prezava pelo novo como algo que estivesse ligado ao processo de modernização pelo qual o Brasil da década de 1920 passava. A urbanização e aquilo que dela derivasse, como as chamadas melhorias públicas, o cinema, as fábricas, a abertura das estradas e a pavimentação das cidades, são alguns exemplos. A linguagem literária era marcada pela liberdade formal, pela narratividade poética e por experiências linguísticas que captassem as vozes e variações populares, assim como pela incorporação de ritmos ligados à linguagem do telégrafo, cinema e imagens fotográficas.

A repercussão do modernismo literário no jornal Cataguazes variou. A maioria dos jovens, de famílias intelectualizadas, estudadas, tinham entrada nos círculos sociais responsáveis pela linha editorial do semanário. Nele, tiveram espaço para publicar, para responder críticas, para trazer a estética não tradicional da literatura que estavam fazendo. Da mesma forma, também houve espaço para a crítica ao futurismo, como descrito no capítulo anterior, que foi estendida aos escritores da Verde, apelidados de futuristas. O apego de alguns autores às tradições do verso levava à certa má vontade com os verdes: “Li, reli e não entendi nada”, dizia um trecho de um artigo de opinião publicado em 1927 sobre a poesia modernista local.

Muito já se escreveu sobre o percurso vanguardista de Cataguazes iniciado na década de 1920 (XAVIER, 2014; REZENDE, 1969; MELLO, 2014; RIBEIRO FILHO, 2006) com atenção ao cinema, como já demonstrado, mas também em relação ao movimento dos Verdes. O modernismo literário dos Verdes foi por vezes lido considerando as críticas que eles faziam à sociedade interiorana e seus costumes, de um lado. Por outro, análises literárias também levaram em conta a revisão da história do Brasil que eles faziam, abordando temas como o descobrimento, a colonização (SANT'ANA, 2006). Do grupo também já se ressaltou uma certa característica de antecipação ao regionalismo que ocorreria apenas nos anos 1930, embora os rapazes da revista também desconfiassem de um regionalismo até então vivido no país, ufanista, bastante caricato e com ênfase no exótico (ROMANELLI, 1981).

Aqui, importa menos destacar de modo profundo as características da Revista ou o movimento Verde, e mais entender os significados do modernismo cataguasense de 20 atrelados à estrutura de sentimentos da época e que passa pelo processo formador característico da cidade naquele momento.

Diferente do cinema e da arquitetura, por exemplo, o movimento literário modernista cataguasense estava bastante alinhado com o grupo modernista paulistano que tinha em Mário de Andrade um dos principais expoentes. Um fato significativo da relação de Mario de Andrade com os Verdes - que sinaliza os aspectos da proposta de nacionalismo das artes de Mário de Andrade e aponta a convergência de ideias do escritor paulista com o que significou a revista Verde na segunda metade da década de 1920 -, foi a divulgação de um trecho do livro "Macunaíma" na revista cataguasense antes mesmo do lançamento do romance/rapsódia em julho de 1928. Segundo Ana Lúcia Richa (2011), o primeiro trecho divulgado foi "Caso da Cascata", que apareceu no terceiro número da Verde. Sobre esse episódio, Richa (2011) propõe

uma reflexão acerca da “escolha dessa parte inicial do capítulo IV "Boiúna Luna" pelo autor para ser o primeiro fragmento do livro divulgado e no uso da Verde como veículo” (RICHA, 2011, p.36).

A pesquisadora infere que, de forma geral, Mário de Andrade assume uma interpretação não conservadora nem ufanista do Brasil, “repudiando a cópia, mas acreditando em que a poesia moderna poderia apropriar-se criativamente das ideias das vanguardas europeias sem esquecer a herança cultural brasileira e sem deixar de valorizar os aspectos locais” (ibid., p.45).

Tal perspectiva materializa-se e é transcendida na obra "Macunaíma" que rompe com os limites regionais e deflagra a ideia de "desgeograficar" de Mário de Andrade. Segundo Richa (2011), em um dos prefácios não publicado o próprio autor explica que buscou apreender a “‘entidade brasileira’ anulando a lógica espacial da geografia e a lógica temporal da história brasileira para usar livremente os elementos, fundindo, modificando, recriando e colocando tudo em um plano simbólico” (ibid., p. 45). Na prática, a rapsódia de Mário de Andrade, mistura cantos/falas, “peixes, árvores e animais de regiões e ecossistemas diferentes, mas pertencentes à América latina” (ibid., p.44), de forma que alarga o território brasileiro alongando-o no panorama latino americano, dando vazão às representações dos povos do terceiro mundo (ibid., p. 44).

Richa ainda infere que o próprio autor explica tal desrespeito às distâncias geográficas no prefácio (que não foi publicado junto com o livro) datado de 19 de dezembro de 1926

Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo em que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea; um concerto étnico nacional e geográfico. (ANDRADE, 1988, p. 356 apud RICHA, 2011, p. 44)

Contudo o que chama a atenção da pesquisadora é que o "Caso da Cascata" é um fragmento emblemático diante do propósito de “desgeograficar” de Mário, haja vista que o excerto “narra a aproximação de personagens do imaginário popular, porém de regiões geográficas distantes: a catarata de Iguaçu (Sul) e a Boiúna amazônica (Norte). (RICHA, 2011, p. 44)

Para a autora, a revista Verde não se deixou levar pelo nacionalismo ufanista. Desde o primeiro número são registradas as participações de poetas de outros grupos brasileiros. Por isso,

fala-se que a revista de Cataguases congregou todos os outros grupos modernistas brasileiros o que Mário de Andrade chamou de “ação interestadual e fecunda” ao comentar sobre o Grupo Verde no Diário Nacional de 10 de julho de 1932” (ibid. p.45).

E o espantoso grupo de Cataguases, que, como já outro falou, deu realidade geográfica à cidadinha mineira. [...] Os dois grupos – Belo Horizonte e Cataguases – se distinguiram enormemente como psicologia coletiva. O de Cataguases teve uma realidade muito mais brilhante e principalmente uma ação muito mais interestadual e fecunda. Verde conseguiu a um só tempo centralizar e arregimentar o movimento modernista do Brasil, coisa que A Revista, de BH, não conseguiu. [...] A Verde chamava às armas. (ANDRADE, 1976, p. 550 apud RICHA, 2011, p. 45)

Neste sentido, Richa (2011) aponta que é razoável supor que Mário de Andrade mandou o caso que funde a lenda de Naipi ou catarata de Iguaçu com a Boiúna amazônica para que fosse publicado na Zona da Mata Mineira e de lá alcançasse modernistas de todo país. A autora observa que por esse ângulo “o autor desejava usar para divulgar sua rapsódia o mesmo princípio de sua composição, o mesmo movimento de desgeograficar, a mesma busca da "identidade nacional” – em todos os níveis de Macunaíma, até na divulgação” (RICHA, 2011, p.46).

Vale ressaltar também que o trecho de "Macunaíma" saiu justamente em uma das edições com maior participação externa ao grupo, “na edição de número 3 da revista, quando a publicação alcançava grande distribuição e era conhecida por modernistas de várias regiões do país (RICHA, 2011, p.39). Tal inserção da Verde entre os diversos agrupamentos de modernistas espalhados pelo Brasil e até entre alguns modernistas da América latina reflete a intencionalidade do grupo e conota um posicionamento acerca do nacionalismo. Segundo Richa, “no fim da última página, do último exemplar encontra-se a frase que sintetiza [esse aspecto da] vanguarda cataguasense: “Verde tem as suas páginas abertas a todos os novos do Brasil e do Mundo” (ibid., p. 44).

O intercâmbio de ideias que marcou a atividade literária dos rapazes da pequena e interiorana Cataguases foi por vezes citado e exaltado por Mário de Andrade como na conferência de 1942, O Movimento Modernista. Segundo Richa (2011), na ocasião

Mário de Andrade citou o Grupo Verde para falar da estabilização de uma consciência criadora nacional no modernismo com a descentralização intelectual e a integração cultural nacional por meio da integração com grupos do interior: “O movimento modernista, pondo em relevo e sistematizando uma ‘cultura’ nacional, exigiu da Inteligência estar ao par do que se passava nas numerosas Cataguases.” (ibid., p. 41)

A vida editorial da revista durou seis edições publicadas entre 1927 e 1929, com textos poéticos, prosas, análises e ensaios assinados por grandes nomes do modernismo brasileiro. Segundo Werneck (1992), os fatores responsáveis pelo fim da revista foram a morte de Ascânio Lopes e também a dispersão do grupo para cidades como Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

Um dos grandes ganhos de um movimento como o dos Verde em Cataguases, sobretudo visto da ótica dos modernistas paulistas, foi o que Mário de Andrade chamou de “descentralização intelectual” uma vez que o modernismo acabou emergindo também em alguns interiores do país.

Essa descentralização, de certo, se articulou a uma característica muito própria do modernismo cataguasense, como apontado no início do capítulo, ou seja, o desapego a um regionalismo tradicional ou mesmo a nacionalismo ufanista nas inspirações e produções artísticas. A desgeograficalização do modernismo dos Verdes, próximo ao que Mário de Andrade nomeia como “ideia desgeográfica”, parece apontar para esse valor artístico que se faz na circulação por entre regiões, que experimenta ir além de dinâmicas espaciais e temporais pré-estabelecidas, que aproxima de modo mais solto as regiões, as temporalidades, as localidades e figuras locais numa espécie de fusão que constrói um plano mítico sem correspondência a uma geografia estável.

E como o modernismo cataguasense se articulou à música? O que era ouvido e apreciado? Quais canções os modernistas locais faziam circular? Apesar de muita tinta utilizada para tratar dos Verdes, pouco se escreveu sobre a relação do movimento com a música da cidade. A própria escassez de fontes sobre o assunto tem nublado essa discussão. Algumas pistas, no entanto, podem ser encontradas na Revista Verde – Fac Símile publicada em 1978. Na verdade, a maior parte dos trabalhos que tratam da fase inicial do movimento Verde, usam como referência as narrativas de Guilhermino César dispostas no texto de abertura da edição fac-similar da revista Verde. A publicação é uma edição comemorativa dos 50 anos da revista e 100 de Cataguases.

Em fragmento escrito por Guilhermino César, um dos Verdes, há uma rara relação estabelecida entre os jovens estudantes com a música e os músicos que orbitavam o contexto intelectual da cidade. O autor aponta que “os destroços da Primeira Grande Guerra nos sombreavam a retina. Não entendíamos bem aquela corrida para a violência e a morte. Mas

aceitávamos sua música, instilada pelos acordes de fogo de um Manuel de Falla.” (ibid., s/p). E segue...

E o "jazz", anunciando alegria e força, melancolia e sofrimento, nos caía bem no ouvido. Ari Barroso, vindo de Ubá para o Ginásio Municipal de Cataguases, já no fim de seus preparatórios, encheu de samba as nossas tardes domingueiras. Renato Gama, pianista tão jovem como nós, mostrou-nos que além de Falla havia Albéniz e Stravinski. Ao júbilo da gustação literária seguiam-se agora outros prazeres (ibid., s/p).

Nesse trecho notamos os sentimentos descritos por um dos rapazes da Verde que o jazz despertava entre os jovens intelectuais do campo literário. Samba de Ari Barroso, que nasceu no município vizinho a Cataguases, também fazia parte das canções ouvidas. Uma influência musical próxima aos modernistas é Renato Gama, cataguasense que estudou piano no "Conservatório de Música de Curityba" - também participante da lógica de formação musical formal fora da cidade - que regressa à Cataguases. Jovem como os escritores modernistas locais, estava atento as vanguardas musicais europeias do início do século passado e, como diz Guilhermino César, influenciava o gosto musical deles.

Na foto a seguir é possível verificar o encontro entre figurões do cinema, da literatura e da música cataguasense no período estudado. De possível autoria de Edgar Brasil, a fotografia se deu durante a visita do grupo Verde aos estúdios da Phebo Sul American Film, de Humberto Mauro. Na escada cenográfica, utilizada por um dos longas do cineasta, é possível identificar nomes consagrados da narrativa modernista de Cataguases. A partir do alto da escada, no sentido horário estão “Guilhermino Cesar, o pianista Renato Gama, Martins Mendes, Humberto Mauro (encostado no corrimão), Francisco Inácio Peixoto, Rosário Fusco e Enrique de Resende” (WERNECK, 2009, p. 79).

Figura 6 - Humberto Mauro, Renato Gama e o grupo Verde.



Fotografia de Edgar Brasil. Fonte: Werneck (2009)

O Jazz, além de ser um gênero que estava presente nos círculos sociais das elites intelectuais, também aparecia como a expressão sonora da modernidade cataguasense vivida nas ruas e escrita no jornal. Ao final dos anos 20, as associações entre vida acelerada, barulho, movimentos rápidos, próprios da vida urbana emergente, começam aparecer nas páginas do jornal muitas vezes interpretadas como jazz. Ou seja, começa-se a se disseminar as correspondências entre o ritmo instrumentalizado e os sons do cotidiano citadino. Um exemplo disso pode ser lido em uma crônica publicada em outubro de 1927. Ainda no contexto do aniversário de emancipação política, um texto de autoria de Conselheiro BB foi publicado exatamente no dia dos festejos comemorativos trazendo impressões sobre a cidade que

caminhavam nesse sentido, "EUREKA!" é o nome do artigo de opinião que trata da característica do progresso da cidade associado, entre outras coisas, ao jazz.

O comboio descia veloz descrevendo grandes curvas como uma gigantesca serpente, á margem do baliçoso Parahyba em demanda da encantadora Cataguazes, da princesa vaidosa que, toda engalanada, preparava-se para festejar o seu 50º aniversário.

Através da vidraça, mirando pitoresca paisagem, dava corda ao pensamento, procurando inspirar-me para rabiscar umas linhas para o numero especial do "Cataguazes", concorrendo assim com a minha modesta homenagem á minha terra.[...] Na poltrona visinha um senhor já de idade, pairador, cavaqueava com o companheiro:

- Pois é verdade, meu amigo, conhece-se o progresso de um lugar pela quantidade de quitandeiros apregoando pelas ruas as suas mercadorias.

- ?

- Si, em grande quantidade, o lugar é pobre, sem vida, estacionado, não encontrando os seus habitantes modo de vida, agarrando-se, portanto, em tês de aranha...

Neste interim um silvo estridente da locomotiva impediu-me de ouvir o resto da interessante palestra. Resfolegando o mastodonte de aço parou na estação da cidade de...Uma algazarra imensa de preguões offerecendo quitandas, fructas, etc. veio completar o jazz-band infernal do ranger de ferros em meus ouvidos.

O jazz como expressão do som urbano, das novidades e transformações da modernidade, é reconhecido e nomeado na medida que o gênero musical também vai se desenvolvendo de modo mais geral e se misturando ao fazer musical. Na seção seguinte, portanto, o tema é a emergência do gênero, suas aparições pontuais na cidade até a maior consolidação com a formação de uma jazz band local.

6.2 Jazz band em Cataguazes – das breves aparições à música própria dos modernistas locais

Um pequeno conjunto de matérias no semanário Cataguazes traz aos poucos as primeiras aparições do gênero jazz na cidade de Cataguases. Dois eventos bem distintos entre si, mas com propósitos e difusão bem nacionais, o carnaval e o tiro de guerra, são o contexto das primeiras aparições do gênero que tive acesso.

No Carnaval de 1924 o jornal anunciou que foi encomendada pelo Commercial Club para animar a programação carnavalesca da instituição uma jazz band:

Carnaval: Para abrilhantar a festa, basta dizer-se que a directoria do Commercial mandou buscar no Rio a orchestra estasiante do professor Cicero, pela quantia de três contos e duzentos mil reis. E o jazz band animou de alegria a querida casa de diversões – que vae festejar o Carnaval com seis bailes; o de hontem; dois hoje (matinée e soirée);

amanha, e dois na terça-feira (matinée e soirée) - No Commercial Club (CATAGUAZES, 1924).

Já em 1928 sob o título “O Tiro de Guerra 241, Juramento a bandeira (Exames dos reservistas). Outras notas” a notícia demonstra que o baile dos atiradores, novamente organizado no Commercial Club, dessa vez para comemorar os resultados alcançados pelos militares em formação, também tinha como atração uma jazz band. Segundo a matéria: “Durante o baile, que se prolongou até as 3 horas da manhã, tocou a esplendida Jazz-Band ‘Tangarás’, de Campos, sob a direcção de Moacyr Araujo, especialmente contractada para esse fim” (CATAGUAZES, 1928).

Observa-se que em ambas ocasiões as jazz bands são anunciadas para animar bailes. As bandas de jazz, ou jazz band como eram mais referenciadas, são “formações musicais mais ou menos padronizadas, destinadas à função que melhor caracterizou a diversão típica da Era do Jazz, a dança”, diz Homem de Mello (2007, p. 71). Estas bandas proliferaram por aqui e muitas vezes substituíram as orquestras de baile, “provocando uma revolução no conceito de orquestras de dança em 1940 que coincidiu com a chegada do fox-trot e do Charleston” (Silva, 2014, p. 46).

Os conjuntos musicais em emergência eram constituídos por instrumentos cordas (banjo, violoncelo, violão, contrabaixo), de sopro (saxofone, uma novidade entre os instrumentos de palheta, trombone e clarinete) além da percussão bastante centralizada na bateria. Nota-se que ambas as bandas anunciadas no jornal eram estrangeiras à cidade. Elas vinham da capital Rio de Janeiro e de Campos dos Goytacazes, estado do Rio, região que foi uma das principais portas de entrada do gênero jazz no país. Vale, portanto, uma pequena nota sobre possíveis origens e difusão do gênero no mundo e no país antes de retomar a discussão sobre a maior consolidação do jazz em Cataguases.

“Não existe uma certidão de nascimento do jazz”, diz o historiador Petrônio Domingues (2020), mas com segurança especialistas apontam para a origem no encontro da tradição africana ocidental e europeia. De pessoas de inúmeros países de África escravizadas nas plantações da América do Norte se deriva o ritmo

A cadência, própria da música sincopada, também conhecida como *swing* ou *balanceio rítmico*, é característica do jazz e dos estilos sonoros que reportam à matriz africana. Já os traços principais da música europeia encontrados no jazz são a harmonia, os instrumentos e a técnica. Em geral, uma jazz-band do início do século XX era formada por bateria, violão, baixo, piano e metais (sax, trompete e trombone), além de outros instrumentos de sopro como clarinetas e flautas. A técnica usada para tocá-los, assim como as noções de teoria musical (como partitura, tempos, compassos, intervalos,

enfim, tudo ligado à técnica instrumental) são contribuições do Velho Continente (PETRONIO, 2020, p. 173).

É baixo o consenso sobre quando exatamente o jazz emergiu. Nova Orleans, capital do estado norte americano de Louisiana, costuma ser atribuída como a cidade nascente do gênero (ULANOV, 1957; GIOIA, 1997) numa miscelânea de blues, ragtime e da música tocada por bandas em casamentos e em funerais nesta região. Domingues (2020) adota os primeiros dez anos do século XX como o período de origem, ou melhor, de estabelecimento do jazz. O autor trata do período de 1900 a 1920 como o momento de consolidação do gênero musical nos EUA formado por um som fortemente negro que logo se expande para muito além de Nova Orleans e ganha a industrial cultural.

No Brasil, o jazz desembarca entre os anos de 1915 e 1917, momento em que as preponderavam entre as gravações de música instrumental brasileira as polcas, choros, choros, entre outros estilos, advindos da tradição europeia. Além do mais, nesse período a palavra jazz, tal como conhecemos, ainda não era de ampla difusão e nem mesmo nos EUA estava consolidada.

A música jazzística chegou ao Brasil, mais especificamente ao Rio de Janeiro – se não antes – juntamente com a Companhia Teatral da qual faziam parte as American Girls e o Baterista dos Onze Instrumentos, isto na temporada realizada no Teatro Fênix, na primeira quinzena de dezembro de 1917. Adiante: Com a temporada de Harry Kosarin Jazz-Band em São Paulo, no período que vai de agosto de 1919 até fevereiro de 1920, fica fora de qualquer dúvida a presença da música jazzística entre nós. (IKEDA, 1984, p. 117).

Os ritmos como parte da cultura americana estão bastante atrelados aos investimentos econômicos no Brasil que progrediram na primeira década do século XX. As relações econômicas se converteram também em difusão de produtos (TINHORÃO, 1967) que começaram a participar do ambiente cultural por meio da produção cinematográfica e também da maior comercialização de discos de Fox-Trot, Charlestons e Cakewalks, por exemplo. Quando analisa as questões mercadológicas que dizem respeito ao desenvolvimento e os trânsitos do gênero tanto no interior quanto fora dos EUA, Hobsbawm (2011) aponta, por exemplo, que de modo paralelo se articulava o que ele nomeou de jazz “híbrido”.

Ao falarmos de jazz band no Brasil, portanto, diz Labres Filho e Santos (2011) não estamos nos referindo diretamente ao jazz negro norte americano, mas um tipo de jazz que se tornou popular no Estados Unidos e Europa “a partir das danças de salão, onde as bandas eram

caracterizadas pela atitude espontânea e repertórios que apresentavam ritmos dançantes e animados” (ibid. p. 3).

Trata-se de uma versão digamos mais diluída do jazz que carregava consigo uma série de elementos típicos da música pop daquela época. Entre esses elementos destacam-se gêneros bastante dançantes como o Fox-Trot, Charleston, Trucking, Black Bottom, Shimmy, One Step e Two Step, por exemplo. Essas palavras muitas vezes eram usadas como sinônimo de jazz pelos canais de notícia no Brasil nas duas primeiras décadas do século XX, até porque a consolidação do nome “jazz” se deu nesse momento. Então, nos jornais de maior tiragem do país, e até no Cataguazes, como será notado adiante, muitas vezes Fox-Trot e/ou Charleston, faziam referência ao Jazz ou ao tipo de música tocada pelas jazz bands.

Assistir a sessões de cinema e ir a bailes que tocavam os ritmos de características norte-americanas, guiados por bateria, tornou-se modismo no entretenimento de pessoas de classe média alta nos principais centros urbanos do país, sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo. Contudo, em outras urbanidades, para além do Sudeste, aos poucos a música dos EUA ia ganhando espaço e se misturando aos gostos, ritmos, instrumentos e modos de tocar mais locais. Ainda na década de XX emergiram bandas de Jazz em diferentes regiões do país, como em São Luís, no Maranhão (LACROIX, 2020), em Belém, no Pará (COSTA JUNIOR, 2008), Curitiba, no Paraná (GILLER, 2013) entre outras.

Tanto essa junção entre jazz e cinema, quanto o estranhamento em relação ao modo de dançar emergiram no debate público encampado pelo jornal Cataguazes. Uma notícia publicada em agosto de 1927 faz o anúncio do longa "O Dansarino da Minha Esposa" no Cinema Recreio: "O Recreio annuncia para terça-feira dia 30 a exhibição do (...) film da Ufa, cujo nome é o titulo destas linhas". A crítica ao filme apresenta os personagens principais destacando como positivo o fato de constituírem uma família feliz que vive em Paris e não se dedica à vida intensa da cidade. Mas destaca de modo negativo que a dança centralizada no longa, o nascente fox-trot e um dos ritmos característicos das jazz bands mais comerciais:

Acontece porem que apparece no anno de 1927, que aos amantes mundanos, marca uma época de revolução para a humanidade, com o aparecimento do Fox-trot, (...) shirmey e outras barbaridades futeis, a que deram a infeliz denominação de dança moderna, quando na realidade, não se devia chamar-se dança, pois é acompanhada de uma orchestra que emite sons desconstrados, mas, “dansa de São Guido” com todos os característicos de uma incontestável alienação mental.

É possível notar no trecho destacado que dançar Fox-trot, considerado dança moderna, é comparado de modo pejorativo à dança (ou doença) de São Guido. O nome, que se popularizou na Idade Média, faz referência a uma patologia que acomete o sistema nervoso central e a inflamação gera como sintoma alguns movimentos involuntários e aleatórios.

Outros textos publicados no semanário foram pouco receptivos não só às novas maneiras de dançar próprias da sonoridade trazida pelas jazz bands. Algumas críticas iam além e faziam associação mais direta entre as mudanças sociais e o jazz, como se o último fosse um sintoma da dissolução dos costumes. A notícia a seguir, publicada ao final de 1927 com o título "Os tempos vão mal....", apresenta o jazz como a versão musical da "Arte Nova", considerada menor, desregrada, própria dos futuristas

A materialidade invadiu todas as esferas, o culto da arte desapareceu; a música enlevo da alma, foi substituída pelo jazz nevrotico, a pintura, a poesia, a escultura, estão sendo relegadas para o terreno do passadismo, ao contacto do camartello irreverente e destruidor de uma pseudo Arte Nova, que ninguém entende na sua confusão penumbística, e á qual se vae apelidando de futurismo. Os costumes dissolvem-se, a moral enterra-se, o respeito dilue-se, a lei só se applica aos pequenos e aos humildes! (...)

Ainda que noticiada esporadicamente, ora como atração bem vista e contratada de outras cidades, ora como ritmo próprio de um futuro pouco desejado, o jazz e as jazz bands vagarosamente foram se tornando tendência nas páginas do jornal. Por meio do semanário é possível, inclusive, acompanhar a emergência de formações musicais locais que foram produzindo o gênero e a instrumentalização jazzística.

6.2.1 Turunas da Matta, a jazz band cataguasense

Em Cataguases a primeira formação de banda de jazz noticiada pelo semanário local ocorreu em março de 1928: a Turunas da Matta que tinha como regente João Nascimento. O nome da banda de jazz é uma composição interessante e que permite algumas suposições: sinônimo de destemidos e fortes, “Turunas” é um termo bastante comum em agremiações de escolas de samba e outras formações musicais ligadas a este ritmo ao redor do Brasil. “Matta” certamente faz referência à região mineira onde se localiza Cataguazes. Importa frisar que não há registros sobre a banda de jazz que excedam as informações expostas pelo jornal e coletadas para

essa pesquisa. Data de inauguração, anos em vigor, instrumentos utilizados não são possíveis de precisar. Se comparada às bandas de música, bastante ligadas ao poder público (sobretudo a Lyra), a documentação da banda de jazz é mínima. Mas as poucas notícias encontradas e reproduzidas a seguir já nos permitem elaborar algumas análises valiosas para entender como o jazz vai participando da dinâmica festiva da cidade e entra no debate público atrelado à discussão da arte modernista e do progresso.

Na primeira notícia encontrada no jornal sobre os Turunas, publicada em 15 de março de 1928, logo no título “Turunas da Matta Excentrico Jazz-Band” se observa o tom novidadeiro do tipo de formação musical na cidade, pintado como exótico talvez como forma de atrair atenção uma vez que a notícia parece anunciar os serviços da banda para possíveis interessados:

Turunas da Matta Excentrico Jazz-Band - Director, João Nascimento: Acompanhando o progresso da nossa querida terra, os conhecidos musicos João Nascimento, Pierre Theotonio da Silva, Aurelio Schettini e Nestor Massena, organisaram um jazz-band - Turunas da Matta – afim de reanimarem os bailes em Cataguazes, e, offerecem aos promoventes dos mesmos maiores vantagens. Capacitados a apresentarem um conjunto escolhido, ficam desde já a disposição dos senhores promoventes de bailes, chás dançantes e demais diversões. Os "Turunas da Matta" avisam aos rapazes e as senhoritas, que, os seus Fox-trots, Charlestons, Tangos e Sambas não produzem o somno. Grande novidade! Successo! Successo! (CATAGUASES, 1928)

De modo mais completo que em outras notícias sobre a banda, o trecho acima nos permite conhecer os músicos. Além do diretor João Nascimento, a Turunas da Matta tinha como membros Aurelio Schettini, Nestor Massena. A organização da jazz banda incluía também Pierre Theotonio da Silva, que havia sido maestro da banda de música União dos Artistas, e substituiu Rogério Teixeira como maestro na Lyra Cataguazense, como mencionado no capítulo 1. Tal evidência mais uma vez reforça uma das características principais da linha argumentativa desta dissertação: tratar das músicas produzidas e executadas em uma cidade pequena do interior de Minas Gerais na década de 1920 é considerar em termos contextuais as influências externas que se disseminam nos trânsitos de pessoas, instituições e saberes, mas sempre conectadas às dinâmicas de circulações internas e trocas em escalas menores e focalizadas. O que significa considerar sempre a intensa participação dos mesmos músicos em formações musicais distintas demonstrando que nesses casos as fronteiras entre gêneros, estilos e repertórios são ainda mais porosas do que se pode captar.

Outra informação que a notícia traz é o argumento de que o som da banda promete reanimar a cidade. Como tratado no capítulo anterior, uma série de notícias apresenta uma certa tristeza na cidade, observada principalmente pela ausência de música nos espaços públicos. A jazz band se vendia como a promotora da animação ausente na cidade e que tinha como pretensão não dar sono, uma forma de sugerir que as músicas tocadas eram dançantes.

Um aspecto que se destaca em outra notícia é a hoje clássica associação entre jazz e modernidade. Escrita em maio de 1928 e assinada pelo diretor da jazz band João Nascimento, há uma plena consciência do autor e músico sobre a novidade que traziam para cidade:

Turunas da Matta: Este moderno Jazz, acaba de adquerir aperfeiçoados instrumentos musicais e elementos de prospero futuro, para attender as exigencias de todas as manifestações que lhe confiarem os apreciadores do futurismo. O director, J. Nascimento (CATAGUASES, 1928).

A autoria da notícia, João Nascimento, diretor e regente da banda, deixa bastante explícito o público para o qual a novidade musical se direcionava: as pessoas que apreciavam o chamado futurismo, ou seja, quem estava interessado nas artes consideradas modernas, partícipes ou próximas do movimento modernista literário da cidade, por exemplo. Nesse sentido, observa-se que o novidadeiro também está na incorporação de instrumentos até então não eram comuns. Entre esses “elementos de próspero futuro” provavelmente contavam a bateria, instrumento de percussão e também o saxofone, instrumento de palheta que passou a ser usado no país no início do século passado, popularizado via jazz.

Sobre repertório de jazz band e proliferação do formato no país, de fato à medida que as formas de dançar e os ritmos norte-americanos foram cada vez mais consumidos, difundidos por meio de rádio e de gravações em disco, os grupos locais, não só foram incorporando os dons estrangeiros no repertório como foram se autodenominando de jazz bands. Contudo, como observado no repertório da Turunas disposto a seguir, argumento que certamente vale para outras formações musicais, como aponta afirma Barsalini (2018), é forçoso considerar as jazz bands nacionais como bandas com estrito repertório executado na linguagem jazzística. Para o autor, essas jazz bands significavam grupos que faziam um som dançante, de roupagens modernas e estavam conectadas às novidades sonoras que vinham do exterior. Isto aos poucos ia se refletindo nas roupas, posturas e também na instrumentação. “As novidades sonoras vinham pela

reunião de instrumentos como banjo, tuba, violinos, piano, trompetes, trombones, clarinetas e saxofone, além da bateria” (BARSALINI, 2018, p. 66).

A seguir, em notícia publicada no contexto carnavalesco de 1930, mais especificamente em 27 de março daquele ano, é possível observar uma parte do repertório da Turunas da Matta. Lembrando que, como apontado em outras notícias, o repertório da banda poderia ser escolhido conforme o tipo de evento e gosto de quem contratasse o conjunto musical.

Carnaval Commercial Club: Como nos annos anteriores, essa querida sociedade abrirá os seus salões durante os dias do carnaval para a realização de tres sumptuosos bailes, que promettem grande animação, tendo sido contractado para esse fim o famoso Jazz Band Turunas da Matta, sob a regencia do maestro João Nascimento, que executará as seguintes novidades:

Sambas e Maxixes
 Na Pavuna – samba
 Bole-bole (embolada)
 Caboré (cateretê)
 Côcco da morena vadiá (embolada)
 Confessa – samba
 Golpe errado – samba da pontinha
 Lulú e Totó (toada)
 Minha devoção – samba
 Vou á macumba – samba
 Vae mesmo – samba

Marchas carnavalescas
 É Bebê
 Dinheiro em cacho
 Harmonia!... Harmonia!...
 Nosso carnaval
 Seu casquinha
 Vamos ver seu moço

Edição Guanabara
 Dá n'Ella – marcha
 Tu qué tomá meu Home – samba
 Zomba – semba macumbeiro

Edição – triangulo orchestra S. Paulo
 Garotas modernas – march. da fuz.
 Verde e amarello – samba
 Aurora – valsa
 Seductora – valsa

Capricho de mulher – samba. Casa Carlos Webs & Cia – Rio de Janeiro (CATAGUAZES, 1930).

As jazz bands brasileiras foram se espelhando em um modelo de formação instrumental e também de performance, segundo Labres Filho e Santos (2011). Em menor medida, se apropriaram de um modelo musical jazzístico. O gênero foi adentrando à cultura nacional e dialogando com muitos dos elementos musicais existentes por aqui. Isso fica bastante nítido no repertório da Turunas, apresentado acima. Observe que há forte presença de ritmos que naquele momento eram considerados bastante brasileiros, como o samba, a marcha e o maxixe.

As valsas, por exemplo, pertencentes a um gênero muito tocado nas festividades e bastante presente nos repertórios das bandas antes das jazz bands também foram sendo incorporadas ao repertório. Para Labres Filho e Santos (2011), esse fenômeno era comum uma vez que ajudava a abranger um público mais amplo. Aos poucos as jazz bands, como a Turunas e outras tantas, participavam e produziam um contexto musical que contava com marcantes influências estrangeiras, europeias e norte-americanas, sobretudo, mas interpretadas à brasileira.

Este último ponto, especificamente, permitiu muitas associações entre modernismo e jazz. Guiando a discussão para esta música produzida no contexto do modernismo cataguasense, a característica desgeográfica que assumia esse movimento na cidade tornava mais receptiva a expressões artísticas vindas de outros lugares, outros países e com outras referências que não as brasileiras. A baixa aposta dos modernistas locais em um regionalismo próprio como inspiração estética, como já explicado, bem como a grande associação do jazz à versão musical de um hibridismo estético - para além dos polos tradicional e moderno, algo bastante almejado e produzido pela vanguarda local -, podem ajudar a explicar a profícua associação entre os modernistas dali e as jazz bands.

Aposta-se aqui, em certa medida, que as relações dos modernistas de Cataguases com o jazz tendeu a ser bem próximas às noções que Mario de Andrade tinha sobre o gênero. Embora é próprio dos modernismos a defesa de uma arte brasileira, Mário de Andrade não considerava o gênero jazz, norte americano de nascença, como uma ameaça aos princípios artísticos que defendia²⁰. Para ele “os processos polifônicos e rítmicos do jazz que estão nele [no maxixe] não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo” (ANDRADE, 1928 p. 9).

²⁰ Como o modernismo não foi ou é monolítico, há divergências quanto a pureza musical e interferências do jazz. Labres Filho e Santos (2011), por exemplo discutem que Renato Almeida, também presente no contexto intelectual do modernismo, já bastante determinista, hierarquizava negros americanos como mais sofisticados que os brasileiros, pois os primeiros produziam o jazz, um ritmo que ele considerava mais variado, já os brasileiros faziam samba, algo mais comum segundo ele.

Além disso, ele ainda considera que os passados de ambos os gêneros coincidiam. Para Francischini (2009) e Calado (1988), Mario de Andrade buscava com esse tipo de comentário considerar às origens negro-africanas tanto do jazz quanto do maxixe. Com origens comuns, tais manifestações podem se misturar, se aproximar sem assim perder suas características marcantes. Para Mario de Andrade,

a penetração e apropriação do jazz-band na cultura musical brasileira representa uma continuidade musical, se tratando do maxixe e levando em consideração as semelhanças raciais “primitivas” e miscigenadas que ambas manifestações musicais comportam em suas raízes (LABRES FILHO; SANTOS, 2011, p. 7).

Embora focado no desenvolvimento do jazz na cidade, cabe por fim ressaltar que ao longo de toda a década de 1920 do século passado há uma convivência de bandas e estilos de música que vão além do jazz. A essa altura do texto, cabe defender o lugar liminar da música cataguasense: posicionada muitas vezes entre o civismo nacionalista das marchas e dobrados e o jazz de influência norte americano. Ao final da década de 1920, as tradicionais bandas de música que entoavam, sobretudo, dobrados não correspondiam aos auspícios futuristas. O jazz - gênero e dança na moda - não tinha o mesmo apelo ligado aos interesses republicanos de consolidação de uma nacionalidade.

Esta liminaridade musical ressonante em Cataguazes ao final da década de 1920 do século passado merece ser matizada para que não reste dúvidas sobre a inexistência no período de uma substituição de gêneros musicais ou de formações musicais que se inicia com as bandas de música até chegar nas jazz bands. O que é possível afirmar com a maior certeza é que ambas formações conviveram, sobretudo no final da década de 1920, dividindo entre si músicos, repertórios (como marchinhas de carnaval e valsas), públicos e eventos. Às vezes possuíam funções recreativas similares, sobretudo ao serem requisitadas para tocar em bailes, embora os ritmos mais americanizados passassem a ser mais requisitados mais próximo da década de 1920. Mas em muitos casos respondiam a demandas distintas: as bandas de música, além da função recreativa, também correspondiam aos anseios civis e tocavam em eventos oficiais ligados ao Estado e também de cunho cristão.

Claro, as fronteiras entre a atuação dos dois tipos de formações musicais tendiam a ser menos precisas e se deslocar conforme situações. Por exemplo, em uma notícia publicada no mês

de maio de 1928, considerado período mariano, um auto identificado "católico" reclama da ausência de uma banda:

Em Cataguazes, porem, este anno, a despeito de todos os esforços empregados pelo nosso virtuoso vigario, estamos fazendo a festa do mez mariano sem música e sem leilões! Porque será? Razão muito simples. Cataguazes a Princeza da Matta, não tem uma banda de música com organização efficiente. Ora eis ahi. (CATAGUAZES, 1928)

Neste caso nenhuma banda existente na cidade, independente do estilo, foi considerada organizada ou se apresentou para tocar nas festas do mês de Maria. Nem mesmo as bandas de música que constantemente cumpriam essa função. Outro exemplo interessante nos permite visualizar e reforçar os trânsitos não só entre bandas, como já demonstrado, mas também pelos gêneros em voga no momento. Era possível que maestros de bandas de música também trabalhassem com arranjos de ritmos próprios do universo e conjuntura das jazz bands como o Fox-trot. A notícia de janeiro de 1927 traz um exemplar do gênero de autoria de Rogério Teixeira.

Sorvete: Somos muito gratos à gentileza do sr. Anthero Ribeiro que teve a bondade de nos oferecer um exemplar do exellente fox-trot "Sorvete", da lavra do maestro Rogerio Teixeira. Ao que nos consta, é desejo do sr. Anthero Ribeiro distribuir, gratuitamente, na sorveteria de sua propriedade, exemplares da primorosa composição musical a todos os pianistas cataguasenses. (CATAGUAZES, 1927)

Esses são alguns elementos possíveis de serem reunidos graças ao exame dos documentos produzidos pela imprensa local ao longo da década que nos permitem sugerir o quanto na vida pública cataguasense que os limites das classificações de formações com base na instrumentalização e repertório circunscrito nesse contexto são bem mais porosos do que as classificações aqui sugerem.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa tematizou a música e circulação musical na cidade da Zona da Mata Mineira, Cataguases, ao longo da década de 1920. O intuito foi compreender em que medida a produção musical na cidade neste período: i) estaria circunscrita no processo de intensas transformações sociais e alternância de elites políticas e econômicas locais e ii) como as elites intelectuais percebiam, registravam e atuavam ativamente seja na construção das dinâmicas musicais, seja na produção vida pública.

Para tanto, foi realizada pesquisa documental em um arquivo particular de um residente na cidade a fim de acessar o jornal local do período. A fonte principal da pesquisa, portanto, foi o conjunto de publicações - cerca de 400 exemplares digitalizados - do Jornal Cataguazes. Este periódico fundado em 1906 e existente até hoje é uma iniciativa oficial dos poderes públicos municipais, com publicação semanal. As páginas do semanário foram lidas buscando notícias, crônicas e toda sorte de publicação que evidenciasse algum aspecto do cenário musical da cidade naquele momento.

Identificado um vasto conjunto de referências a bailes, bandas, maestros, músicos, repertórios, impressões do público, realizou-se o exercício de ler todo esse material lado a lado da historiografia considerada mais oficial sobre a cidade. Esta espécie de reconstituição mais artesanal de arquivo associada à leitura e exame bibliográfico aos poucos foi permitindo uma descrição minuciosa da formação dos músicos, rastrear trânsitos e institucionalização da música dentro do contexto republicano de emergência de escolas de música, instrumentos musicais utilizados, compreensão sobre os grupos musicais radicados e os que circulavam pela cidade, a repercussão dos eventos musicais locais, um certo mecenato, ou seja, patrocinadores e incentivadores, além dos temas de algumas críticas artísticas e a constituição intelectual que pensava, publicava e compunha a vida pública local.

A pesquisa identificou no início da década de 1920 a grande presença e cobertura jornalística sobre as bandas de música de inspiração civis militares. Uma das principais linhas argumentativas da dissertação buscou demarcar os entusiastas locais desse fenômeno. Entre eles destaquei o papel das elites locais nesse processo. Caracterizei, no primeiro momento, as origens, aspirações e interesses das elites agrárias do município e suas correspondências com o que houve de mais tradicional no coronelismo brasileiro. Também foi necessário discutir a emergência de

uma elite industrial ligada ao ramo da fiação e tecelagem cujo auge se deu de modo mais proeminente nos anos 30. Grande parte das ideologias de modernidade que se encontram no fazer político institucional da cidade se deu por conta dessa elite mais industrial. O apoio dado pelas elites às bandas cataguasense, seja ele financeiro ou como audiência, ajudam a explicar a necessidade da existência das bandas de música locais para conferir ar solene e oficioso aos atos públicos.

Nesse cenário de utilização das bandas para agregar no capital político, em comícios, passeatas e inaugurações, algumas bandas se destacaram. A pesquisa então passou a reunir o máximo de informações sobre bandas que despontaram no início da década de 1920, entre elas a Lyra Cataguazense e a Liga Operária que posteriormente se tornara União dos Artistas. Mais uma vez a análise das notícias do jornal permitiram entender sobre o repertório, o tipo de música tocada, as trocas de músicos e maestros, por exemplo. O jornal se mostrou como um grande dossiê sobre essas formações musicais, até porque ambos recebiam investimentos públicos municipais. Por isso, argumentei que, assim como as elites, o jornal também era um grande entusiasta desse tipo de banda. Dentre todos as edições do jornal Cataguazes acessados referentes ao período de 1920 a 1924, cerca de 83 notícias tematizaram apenas as bandas de música com ênfase nos tipos de eventos, na regência, nos repertórios e dando espaço à opinião dos leitores sobre a participação das bandas na vida social. Tanto a coordenação do jornal ao longo da década quanto a regência da Lyra estavam a cargo do maestro Rogério Teixeira. Argumentou-se que o maestro é um bom exemplo de articulação política entre poder público e música, garantindo dentre outras coisas que as bandas cumprissem o cronograma político e executassem, por exemplo, dobrados em homenagens às figuras políticas. Situações como essa apontam para como o político e cultural estavam muito articulados em dinâmicas muito próximas, tanto pelas novidades da estruturação das instituições públicas, quanto pelo tamanho geográfico e populacional da cidade.

Já em meados da década, enquanto Cataguases se acostumava às apresentações das bandas de música, na cena pública ampliava-se alguns sentimentos sobre as transformações sociais e políticas que acompanhavam as mudanças nas manifestações culturais da cidade. De maneira constante os círculos intelectuais cataguasenses passaram a pôr em perspectiva passado, presente e futuro da cidade. Assim, percorreu-se as noções de progresso que emergiram e estavam em jogo no período. Discute-se como o periódico local começou a pautar um

vocabulário que associa progresso a melhorias urbanas, ao republicanismo como ideologia dominante e estruturadora do Estado e da vida pública. Dentre os efeitos locais da construção da República Brasileira destaquei a institucionalização da música e suas contribuições por meio de ensino e profissionalização via Conservatórios públicos. Apesar de Cataguases não possuir uma escola como essa, busquei tratar da circulação de métodos, músicos e produção artística entre grandes cidades, como Rio de Janeiro e Belo Horizonte, e como isso influenciou na produção musical cataguasense. Dois momentos que evidenciam tais influências foram destacados no texto: um primeiro quando o diretor do Conservatório de Música de Minas Gerais, Francisco Nunes, esteve em Cataguases em abril de 1926, representando o Governo de Minas com a missão de levar com ele, como de fato levou, a Ópera Tiradentes (composição do maestro Manoel Joaquim de Macedo tida como sua obra prima, para orquestração). O segundo momento diz respeito a quando o maestro cataguasense Paschoal Ciodaro foi à Belo Horizonte participar de um festival beneficente e descreveu a experiência no jornal local.

Na mesma linha de suposta expansão civilizatória que bradava a necessidade de o Brasil progredir, num empenho repleto de contradições de elites oligárquicas que buscavam promover uma modernização do país, emergiu também o cinema cataguasense como uma aposta de progresso. Embalada pelos ideais do progresso, por exemplo, associada ao desenvolvimento de técnicas e experimentações, claro, a fabricação de filmes na Cataguases de 20 projetou Humberto Mauro no cenário nacional como um dos precursores do cinema no Brasil. Foi abordado que ao se aproximar mais as lentes sob Cataguases desse período, notamos que o progresso como sinônimo de desenvolvimento não potencializou apenas o cinema. A música produzida ali também se articulou ao cinema, em alguma medida, seja quando a Orchestra Cataguasense acompanhava o cinema mudo, seja na habilidade musical desenvolvidas por Humberto Mauro.

Outro debate encarado pela dissertação a fim percorrer a vida pública cataguasense via produção musical foi a emergência do modernismo literário no fim da década. Aproveitou-se o contexto de comemoração dos cinquenta anos de emancipação política da cidade, em 1927, para discutir algumas contribuições da efervescência modernista que ecoou na cidade ressaltando algumas de suas características, como a noção de "desgeograficar", especialmente para pensar como modernismo e música se encontraram.

No que se refere às sonoridades, tanto as relações intelectuais do período quanto algumas notícias veiculadas pelo jornal atrelaram o modernismo, geralmente sob a alcunha de futuristas,

ao jazz. O gênero que há pouco havia nascido nos EUA chegou ao país por meio da popularização dos bailes e aqui se misturou a ritmos locais. Pouco tempo depois de começar a circular nas grandes cidades do país, o gênero, seus instrumentos e referências também chegam à cidade de Cataguases. Nela, foi considerado "música para agradar os futuristas". Apesar de pontualmente o ritmo aparecer no espaço público da cidade no início da década de 1920 por meio de bandas fluminenses contratadas, por volta de 1928 a jazz band Turunas da Mata, legitimamente cataguasense, emerge no cenário da cidade. Discute-se, com isso, as particularidades do jazz, repertório da jazz band local, público e a repercussão dessa produção musical considerando os nexos modernistas atrelados a um conjunto de novos costumes de características mais urbanas.

Ao buscar recompor o que foi possível dos passos dos músicos e do desenvolvimento musical em Cataguases, o grande mérito argumentativo - e o principal desafio - foi não tomar uma escala evolutiva ou de substituição de estilos, gêneros e sons criados e produzidos ao longo da década. Afastou-se da ideia de que houve primeiro uma primazia das bandas de música tocadoras de dobrado para embalar solenidades que foram substituídas por jazz band mais modernas, americanizadas, ao gosto dos modernistas ou futuristas. Na verdade, a análise social da cena musical no período foi feita considerando as parcialidades, ciente dos limites de deixar ainda de fora o muito que certamente existia, e apostar em algumas relações. A partir dessas relações jamais extraídas do seu contexto é que permitiu entender o convívio, as trocas e complementaridades dos tipos de música ali produzidas que por sua vez estiveram atreladas a outras artes. Com isso, observa-se que as fronteiras entre música e as artes mais consagradas tendiam a ser bem menores do que se pensa ou do que se registrou até então. Assim, como ainda inexistia maior sistematização da produção musical desse período, espero que este estudo colabore para evidenciar algumas fontes que possam inspirar outras pesquisas e o aprofundamento de questões por ora apenas levantadas. Nesse sentido, considero o esforço válido de trazer a música para o primeiro plano, colocando-a como parte integrada e produtiva da criatividade artística que movimenta a cultura cataguasense.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Niccola. História da Filosofia. Rio de Janeiro: Editorial Presença, 1999.
- ADORNO, Theodor e EISLER, Hanns. El cine y la musica. Madrid, Editorial Fundamentos, 1976.
- ALCÂNTARA, Othoniel. Os músicos do cinema mudo de Goiás. Aredação, 2016. Disponível em: <<https://www.aredacao.com.br/colunas/74111/os-musicos-do-cinema-mudo-em-goias>>. Acesso em maio de 2021.
- ANDRADE, Mario de. Ensaio sobre Música Popular. 1ª ed. São Paulo: I. Chiarato & CIA. Editores, 1928.
- AUGUSTO, Antônio José. 2010. A questão Cavallier: música e sociedade no Império e na República: 1846-1914. Rio de Janeiro: Folha Seca, Funarte.
- BARSALINI, Leandro. Sobre baterias e tamborins: as jazz bands e a batucada de samba Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. n. 70, ago. 2018.
- BATISTA, José Luiz. Memória e patrimônio cultural - Cataguases Minas Gerais. Volume 3. 1996.
- BENEDITO, Celso José Rodrigues. Banda de música de Faria: Perfil de uma banda civil através de uma abordagem histórica, social e musical de seu papel na comunidade. 2005. 117f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, 2005.
- CAJAZEIRA, Regina. A Importância das Bandas de Música na Formação do Músico Brasileiro. Educação Musical no Brasil. Organizadoras: Alda Oliveira e Regina Cajazeira, Salvador, P&A, 2007, p. 24-28.
- CALADO, Carlos Alberto. O jazz como espetáculo. São Paulo: perspectiva, 1988.
- CAMPOS, Marcelo Jardim de. A Obra para Orquestra de Sopros de Heitor Villa-Lobos: Uma abordagem a partir da “Fantasia em Três Movimentos em Forma de Choros”. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.
- CARRASCO, Ney. A infância muda: a música nos primórdios do cinema. Ouvir ou ver, n.1, 2005.
- CASTRO, Maria Teresa Mendes. A formação da vida musical de Belo Horizonte: sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963. Tese (doutorado). Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CARVALHO, José Murilo de. Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: Uma Discussão Conceitual. Dados, Rio de Janeiro, v. 40, n. 2, 1997.

CARVALHO, Vinícius Mariano de. História e tradição da Música Militar. Disponível em: <<http://www.defesa.ufjf.br/fts/musicamilitar.pdf>>. Acesso em: 14 set.2008.

COMPANHIA FORÇA E LUZ CATAGUASES-LEOPOLDINA. 90 ANOS DE MODERNIDADE. Rio de Janeiro: Texto & Arte: Ministério da Cultura, 1996.

COSTA, Manuela Areias. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. Tempos Históricos, v. 15, 2011.

DOMINGUES, Petronio. De Nova Orleans ao Brasil: o jazz no Mundo Atlântico. Revista Brasileira de História, v. 40, n. 85, pp. 171-192, 2020.

FABRICA DO FUTURO. Notícia. Memória e Patrimônio - fotos e livros. 2012. Disponível em: <http://sv2.fabricadofuturo.org.br/sitev1/index.php?pag=7&id_noti=221> Acesso em mar. 2021.

FAGUNDES, Samuel Mendonça. Processo de transição de uma banda civil para banda sinfônica. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, setembro de 2010.

FEDERICO, Maria E. Bonavita. História da Comunicação. Rádio e TV no Brasil, Petrópolis, Vozes, 1982.

FRANCISCHINI, A. Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

FRESCA, Camila Ventura. Música e nacionalismo: lutas e disputas na fundação dos conservatórios do Rio de Janeiro e de Bruxelas. Opus, v. 26 n. 2, p. 1-19, maio/ago. 2020.

FRESCA, Camila Ventura. Luz e sombra: música e política na trajetória de Manoel Joaquim de Macedo (1845-1925). Tese (Doutorado em Música). Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2014.

GIOIA, Ted. The history of jazz. New York: Oxford University Press, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

GOMES, Thalles. A imagem cantada: abio e cantigas de Humberto Mauro. Boitatá Revista, v. 10. n. 20, p. 247- 279, 2015.

GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro Martins. Bandas Militares como objeto historiográfico e a banda de música da polícia do Ceará (c.1850-1930). Anais do V SIMPOM 2018 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música.

GORBMAN, Cláudia. *Unheard melodies*. London, BFI Publishing, 1987.

GRANJA, M. TACUCHIAN, R. Organização, significado e funções da banda de música civil. In: *Pesquisa de Música. Revista do centro de Pós Graduação, Pesquisa e Especialização do Conservatório Brasileiro de Música*. Rio de Janeiro, n. 1, p. 27-40. 1984 – jan/fev, 1985.

GRANJA, Maria de Fátima Duarte. *A Banda: Som e Magia*. 1984. 163f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Sistemas de Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1984.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003^a.

HAIDEMAAN, G. Francisco. *Políticas Públicas e desenvolvimento. Bases Epistemológicas e modelos de análise*. Brasília: Editora Brasília UNB, 2009.

HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*. Paz e Terra, São Paulo, 2011.

IKEDA, Alberto. Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos. *Revista de Comunicação e Artes, USP*, ano 10, v. 13, p. 111-124, 1984.

JACQUES, Tatyana de Alencar. *O Descobrimento do Brasil (1937): Villa-Lobos e Humberto Mauro nas dobras do tempo*. 427f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

JACQUES, Tatyana de Alencar. As Suítes Descobrimento do Brasil e a música do filme de Humberto Mauro: notas sobre o processo de criação de Villa-Lobos. *Opus*, v. 24. n. 1, p. 78-100, jan./abr. 2018, 2018.

KIEFER, Bruno. *A história da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

LABRES FILHO, Jair Paulo; Santos, Rafael F. E dos. Jazz-bands no Brasil: modernidade, raça, nacionalidade e política na década de 1920. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, julho 2011

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. *São Luís do Maranhão, Corpo e Alma*. 2^a edição ampliada. Vol II. Edição em recurso digital, São Luís, 2020.

LEAL, Vitor Nunes. *Coronelismo, Enxada e Voto*. Rio de Janeiro, Forense, 1948.

LEAL, Vitor Nunes. O Coronelismo e o Coronelismo de Cada Um. *Dados*, vol. 23, nº 1, pp. 11-14, 1980.

LISBOA, Renato Rodrigues. A escrita idiomática para tuba nos dobrados seresteiro, saudades e pretensioso de João Cavalcante. Dissertação de Mestrado Música, Escola de Musica, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005

LOSEKANN, Cristiana. A esfera pública habermasiana, seus principais críticos e as possibilidades do uso deste conceito no contexto brasileiro. Pensamento Plural | Pelotas [04]: 37 - 57, janeiro/junho 2009

MAMMI, L. Carlos Gomes. São Paulo: Publifolha, 2001.

MARQUES, G. O homem da cabeça de leão: Carlos Gomes, suas músicas e seus amores. São Paulo: IHGSP, 1971.

MEIRA, A.; SCHIMER, P. música militar e bandas militares: origem e desenvolvimento. Rio de Janeiro: Estandarte, 2000.

MELLO, Fernando Antônio Oliveira. Cataguases e suas modernidades. Tese (doutorado) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

MORETTIN, Educardo. Cine, música e história: Heitor Villa-Lobos y O Descobrimento do Brasil (1937) de Humberto Mauro. Archivos de la Filmoteca. Valencia Ed. 41, p. 70-84, jun, 2002.

OLIVEIRA, Patrícia Valadão Almeida de. Ópera Tiradentes de Manoel Joaquim de Macedo Júnior (1845 - 1925): resgate histórico, análise e edição da partitura. Tese (doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2019.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural, São Paulo, Brasiliense SA, 1988.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro (1864-1920). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

Uma República Musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899). XXVII Simpósio Nacional de História. Conhecimento Histórico e Diálogo Nacional. Natal, 23 de julho de 2013.

RAYNOR, Henry. História social da música: da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

REZENDE, Enrique de. Pequena História Sentimental de Cataguases. Belo Horizonte: Itatiaia, 1969.

RIBEIRO FILHO, Joaquim Branco. Verdes vozes modernistas. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2006.

RICHA, Ana Lúcia Guimarães. Uma vanguarda à moda de Cataguases. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2008.

ROMANELLI, Kátia. A revista Verde: contribuição para o estudo do modernismo brasileiro. Dissertação de Mestrado (Letras Clássicas e Vernáculas) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

RUFFATO, Luiz. Os Ases de Cataguases: uma história dos primórdios do modernismo. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2002.

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

SALLES, Cecília A. Música popular – os sons que vêm da rua. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

SALLES, V. Carlos Gomes na Itália: pesquisa de Gaspare Nello Vetro. A província do Pará, Belém, 11, fev. 1996

SANT'ANA, Rivânia Maria Trotta. O Movimento Modernista Verde, de Cataguases — MG. Em Tese, Belo Horizonte, v. 10, p.172-177, dez.2006.

SANTIAGO, José Jorge Pinto. Das práticas musicais aos arquivos vivos: bandas brasileiras, literatura local e a cidade. In: Revista Redial, nº 8/9. pp.189-200, 1998.

SANTOS. João Franklin Alves dos. Guia prático de estudos técnicos: principais trecho de dobrados brasileiros para trombone tenor. Dissertação Música. Universidade Federal da Bahia. Escola de Música. 2017.

SCHWARCZ, Lília. As Barbas do Imperador: D. Pedro II um monarca dos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWEBEL, Host. Bandas, Filarmônicas e mestres da Bahia. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Francisco Pereira da. A vida dos grandes brasileiros - 10: Villa-Lobos, São Paulo, Editora Três, 1974.

SILVA, Janaina Girotto da. Conservatorio de Música: a ideia de educação musical da elite imperial do Brasil. ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História – Londrina, 2005.

SILVA, Laurisabel Maria de Ana da. Anos 50: uma análise social, cultural e histórica. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SOUSA, Jusamara. Histórias da Educação musical no Brasil: à guisa de um prefácio. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina. Educação Musical no Brasil. Salvador: P&A, 2007

TINHORAO, J. música popular: de índios, negros e mestiços. Petrópolis: Vozes, 1972.

ULANOV, Barry. A história do jazz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

VERMES, Mônica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. Revista Eletrônica de Musicologia, v. 3, dez. 2004.

VOTORINO, M. A Banda de São Sebastião. Outro Preto: Instituto de Artes de Cultura, UFOP, 1980.

WERNECK, Ronaldo. Mauro, Humberto: Cinema é cachoeira. Cataguases: Tipografia Cometa Ltda, 1997.

Kiryri Rendáua Toribóca Opé: Humberto Mauro Revisto por Ronaldo Werneck. São Paulo: Arte Paubrasil, 2009.

WERNECK, Ronaldo. Kiryri Rendáua Toribóca Opé: Humberto Mauro Revisto por Ronaldo Werneck. São Paulo: Arte Paubrasil, 2009.

WILLIAMS, Raymond. Marxismo e Literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

XAVIER, Wescley Silva. Mitos fundadores, tradições inventadas e sentidos de cidade: uma incursão pela velha e nova Cataguases – MG. São Paulo: Revista de Administração Mackenzie, vol. 15, núm. 6, novembro – dezembro, 2014.

XAVIER, Xavier. Sétima Arte. Um Culto Moderno. São Paulo, Perspectiva, 1978.