

Elisa Lessa
Pedro Moreira
Rodrigo Teodoro de Paula
COORDENAÇÃO

Ouvir e escrever

PAISAGENS SONORAS

Abordagens teóricas e (multi)disciplinares



OUVIR E ESCREVER AS PAISAGENS SONORAS

Abordagens teóricas e (multi)disciplinares

ORGANIZAÇÃO

Elisa Lessa

Pedro Moreira

Rodrigo Teodoro de Paula

UNIVERSIDADE DO MINHO
CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

BRAGA 2020

Título | OUVIR E ESCREVER AS PAISAGENS SONORAS – ABORDAGENS TEÓRICAS E (MULTI)DISCIPLINARES

Coordenação científica | Elisa Lessa . Nuno Fonseca . Pedro Moreira . Rodrigo Teodoro de Paula

Edição | Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM)

- Grupo de Investigação em Estudos Artísticos (GIARTES) – Núcleo de Investigação em Música (NIM)

Coordenação editorial | Elisa Lessa . Pedro Moreira . Rodrigo Teodoro de Paula

Grafismo e paginação | Ana Amorim

Capa | “Menino a tocar *shofar* montado em pássaro”. Braga, Jardim Formal do Museu dos Biscainhos, séc. XVIII.
“O Jardim da Casa dos Biscainhos é um dos testemunhos mais expressivos do jardim Barroco, com notáveis introduções em estilo Rococó, que sobreviveram em Portugal. A fonte é uma das quatro fontes laterais do jardim formal e encontra-se no lado sudoeste. Tanto a fonte do terreiro como a central do Jardim formal serão de autoria do arquiteto André Soares (1720-1769)”. J.Filipe Ferreira, Coordenador do Serviço Educativo e Mediação Cultural do Museu dos Biscainhos. Foto de A. Amorim

Publicação financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (referência UIDP/00305/2020)

Apoio | Câmara Municipal de Braga

Impressão | Gráfica Papelmunde

Nota dos editores: Os direitos de utilização das imagens são da responsabilidade dos autores.

Depósito Legal
ISBN 978-972-8063-68-9
Outubro de 2020

INTRODUÇÃO

Este livro reúne um conjunto de estudos teóricos e multidisciplinares resultantes do I Congresso Internacional “Paisagens Sonoras: Património, História, Territórios Artísticos e Arqueologia Sonora” realizado em Braga nos dias 23 a 25 de Maio de 2019. Trata-se de uma súpula dos trabalhos apresentados no evento com olhares diversos sobre esta temática com o propósito de contribuir para uma reflexão alargada em torno do conceito de paisagem sonora e suas múltiplas abordagens e interpretações. Escorada numa rica e diversidade documental, a obra apresenta um conjunto de ensaios selecionados que propiciam, através de distintas áreas de saber e metodologias, novas dimensões neste campo de investigação.

A presente publicação vem juntar-se a outras importantes iniciativas que nos últimos anos têm contemplado, em Portugal, o tema da paisagem sonora, com destaque para os artigos no âmbito dos estudos sociológicos sobre o som e as cidades de Carlos Fortuna (1998)¹ e de Paula Casaleiro e Paulo Quintela (2008)²; o projeto “Gravações Sonoras de Campo” que, desde 2008, sob a coordenação de Luís Antero, tem realizado, em território português, o registro das paisagens sonoras rurais³; as publicações de Luís Cláudio Ribeiro (2011, 2015) e o seu projeto de cartografia digital *Lisbon Sound Map*⁴; o livro “Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa” (2014) de autoria do compositor e design sonoro Carlos Alberto Augusto (2014)⁵; a tese de Raquel Castro (2016), que no âmbito das artes sonoras é também responsável pelas edições do festival “Lisboa

¹ Fortuna, C. (1998). Imagens da Cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, N. 51. Coimbra: Centro de Estudos Sociais. pp. 21-41

² Casaleiro, P. & Quintela, P. (2008). As paisagens sonoras dos Centros Históricos de Coimbra e do Porto: um exercício de escuta. *Atas do VI Congresso Português de Sociologia*. Disponível em <http://associacaoportuguesasociologia.pt/vicongresso/pdfs/127.pdf>

³ Consultar <https://luisantero.bandcamp.com/>

⁴ Ribeiro, L. C. (2011). *O mundo é uma paisagem devastada pela harmonia*. Lisboa: Nova Vega; Ribeiro, L. C. (2015). As Paisagens Sonoras e o seu Mapeamento: Uma Cartografia do Sentido, *Interac Revista online de Arte, Cultura e Tecnologia*, 22/23. Disponível em

<http://interact.com.pt/22/cartografia/>. Sobre o projeto *Lisbon Sound Map* consultar

<http://www.lisbonsoundmap.org/index.php>.

⁵ Augusto, C. A. (2014). *Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, Relógio D'Água Editores.

Soa”⁶; e o projeto “Porto Sonoro”, produzido pela Sonoscopia Associação Cultural⁷.

No âmbito da musicologia histórica portuguesa, o primeiro passo nessa direção foi dado em 2008, quando Rui Viera Nery⁸, em sintonia com as teorias schafferianas, introduzidas posteriormente no ambiente musicológico por autores como Reinhard Strohm (1985)⁹ e Tim Carter (2002)¹⁰, publica um artigo sobre as sonoridades de Lisboa, no final do Antigo Regime. No fim do seu texto, Nery alerta para escassez de investigações, nessa disciplina, que contemplassem as sonoridades públicas urbanas, realidade que pouco se modificaria nos anos seguintes. Somente em 2019, no âmbito do projeto “Patrimonialização da Paisagem Sonora de Évora – PASEV”, da Universidade de Évora, foi publicado o ebook “Paisagens Sonoras Urbanas: História, Memória e Património” publicação resultante do primeiro encontro musicológico português, realizado em outubro de 2017, dedicado à paisagem sonora histórica¹¹. Assim, integrado nesse conjunto de iniciativas acreditamos, com esta publicação, ter cumprido o desafio de oferecer aos atuais estudos sobre as paisagens sonoras, novos e diversificados contributos.

A estruturação do volume surge em linhas temáticas diferenciadas, organizadas em sete secções, mas em justa intersecção e correlação das respectivas abordagens, na busca de visões integradas.

Na primeira secção intitulada “As Paisagens Sonoras: abordagens teóricas e disciplinares”, dois autores oferecem-nos subsídios para uma reflexão conceptual e atualizada sobre as possibilidades de interpretação dos sons do passado. Nuno Fonseca apresenta uma atual e necessária revisão crítica sobre o conceito de paisagem sonora ao questionar o carácter polissemico do termo e nos incentivar a uma reflexão sobre os perigos e desafios de seu uso pela historiografia considerando, a partir da abordagem ontológica dos sons, a sua temporalidade e historicidade como elementos principais da análise. A partir das ferramentas metodológicas propostas pela musicologia urbana de Tim Carter (2002) e da noção de “comunidades acústicas” desenvolvida por Barry Truax (2001)¹², Tess Knighthon propõe uma transposição, para o período moderno, das teorizações desse último autor, em sintonia com os estudos de Carter, ao analisar os eventos seiscentistas associados à igreja Santa Maria del Pi, em Barcelona, o que permite

⁶ Castro, R. (2016). *Contributos para uma análise da Paisagem Sonora: Som, Espaço e Identidade Acústica*. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Sobre o festival Lisboa Soa consultar www.lisboasoa.com.

⁷ Consultar www.portosonoro.com.

⁸ Nery, R. V. (2008). *Vozes da cidade: Música no espaço público de Lisboa no final do Antigo Regime, Praças Reais: Passado, Presente e Futuro*, Faria, M. F. (Ed.). Lisboa: Livros Horizonte.

⁹ Strohm, R. (1985). *Music in late medieval Bruges*. Oxford: Oxford University Press.

¹⁰ Carter, T. (2002). The sounds of silence: models for an urban musicology, in *Urban History*. Cambridge: Cambridge University Press, vol. 29, pp. 8-18.

¹¹ Conde, A. & Sá, V. (Eds.). (2019). *Paisagens Sonoras Urbanas: História, Memória e Património*. *Biblioteca Estudos & Colóquios*, Série E-Books, 14. Évora: Universidade de Évora - CIDEHUS. Disponível em <https://books.openedition.org/cidehus/7002>.

¹² Truax, B. (2001). *Acoustic Communication*. Westport, Connecticut - London: Ablex Publishing

identificar confluências entre as duas abordagens e estabelecer, no campo musicológico, parâmetros para a análise da paisagem sonora histórica, uma temática que tem tido reconhecidos avanços nos últimos anos e que é contemplada em muitos dos textos da presente edição.

A segunda secção “Escrever Paisagens Sonoras” reúne três artigos em que o género literário é tratado como uma importante fonte para o acesso às sonoridades do passado descritas por alguns autores, entre os séculos XVI e XIX, em diferentes estilos e para públicos distintos, o que exige uma leitura apurada e uma interpretação criteriosa desses textos. Atento a esses desafios, António Camões Gouveia analisa as formas com que três escritores portugueses lidam com as obrigações retóricas impostas pela literatura seiscentista, no que diz respeito ao registo textual dos sons, considerando a diversidade do público leitor e as diferentes realidades e funcionalidades de três obras: A novela *Hystoria de Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro (1554), *As Chronicas da Ordem dos Frades Menores*, de Frei Marcos de Lisboa (1557) e a *Relaçam do solenne recebimento que se fez em Lisboa às santas reliquias que se levaram à igreja de São Roque*. Rodrigo de Paula convidanos, a partir da leitura de diversas relações de festejos, associadas a outras fontes textuais, a “ouvir” os sons dos bandos que anunciavam pelas ruas das cidades luso-brasileiras, durante o período moderno, variados tipos de notícias. Partindo dos estudos sobre a Sonoridade Ritual, o autor também observa a complexidade e as dificuldades do uso do conceito de Paisagem Sonora pela Musicologia Histórica, propondo uma análise mais direcionada à funcionalidade dos sons nos rituais e à identificação de modelos sonoros como parte da política de controle do som público pelas instituições de poder. Já Maria do Carmo Mendes dedica-se à interpretação das paisagens sonoras descritas na obra poética do lisboeta Cesário Verde, que marcou o final de Oitocentos no campo da literatura portuguesa. No seu texto, a autora demonstra os efeitos que os sons naturais e artificiais provocam no sujeito poético e comenta aspetos retóricos-estilísticos que destacam a natureza sonora da obra. Destaca ainda a herança de *O Livro de Cesário Verde* na literatura do século XX, em Portugal.

A terceira secção traz o contributo de cinco autores que, sob diferentes perspetivas, contemplam a análise da paisagem sonora histórica em períodos e territórios distintos. Ao identificar a prática musical como um elemento fulcral nessa análise, o artigo de Diogo Alte da Veiga apresenta o Estado da Arte sobre a identidade medieval litúrgica bracarense, cujo património manuscrito conduz à associação da sua matriz a determinados pergaminhos aquitanos. O texto é parte de um estudo em curso em que o autor defende a ideia de que as melodias bracarenses envolvidas sobremaneira numa tradição musical de matriz aquitana são o resultado genuinamente bracarense da confluência de paisagens sonoras que, codificadas em pergaminhos, viajando, se cruzavam entre além-Pirinéus e o extremo ocidental ibérico. Luísa Correia Castilho – tendo como ponto de partida a transcrição e estudos já realizados sobre as *Visitações da Ordem de Cristo* na primeira metade do século XVI – faz uma leitura de outras fontes da Ordem, designadamente Regimentos, Estatutos e Constituições, destacando elementos que caracterizam a paisagem sonora do

passado através da existência de uma prática musical organizada no quadro da Missa e do Ofício Divino. O seu estudo levanta ainda a hipótese da existência de um rito próprio em cada região que estava simultaneamente sob a alçada de um determinado bispado. A partir de uma abordagem transdisciplinar que envolve arquitetura, história, acústica e metafísica Rodrigo Spinelli apresenta uma nova proposta para os estudos sobre a paisagem sonora histórica ao identificar como vestígios sonoros inaudíveis, enquanto energia condensada, plasmados em superfícies diversas, podem, através de técnicas interpretativas específicas, revelar uma memória sonora de épocas e culturas distintas. Por seu turno Simili, Jacques e Vieira propõem um olhar sobre uma parte da memória sonora da cidade de Juiz de Fora no período de 1880 a 1890, através da identificação de sons que marcam a sua história. O texto dos autores procura revelar igualmente as principais transformações sonoras ocorridas neste contexto urbano ao evidenciar o modo como é possível estabelecer um paralelo entre paisagem sonora e as transformações sociais e arquitetónicas no período em questão, contribuindo para o resgate do “ouvir” quotidiano das cidades. Já as representações sonoras da cidade de Amposta, em princípios do século XX, e a sua experiência audível contemporânea, através de recursos digitais, são propostas por Fernando Maldonado a partir de uma metodologia desenvolvida pelo autor fundamentada no estudo histórico e sonoro de um espaço delimitado da cidade, a sua praça principal, observando as transformações ocorridas durante cinquenta anos nesse mesmo espaço e estabelecendo relações entre as práticas sociais urbanas, o som e a memória local.

A quarta secção desta edição é dedicada aos sinos, um dos agentes sonoros mais destacados na literatura sobre a Paisagem Sonora, desde a sua relevância patrimonial às análises sobre a prática sineira enquanto identificadora de práticas socioculturais. Nessa temática evidenciam-se os textos de quatro autores. Diana Felícia, partindo da compilação setecentista *Santuário Mariano*, como fonte privilegiada para o seu estudo, destaca o papel desempenhado por esses brônzeos instrumentos nos milagres de devoção popular que marcaram a memória das populações portuguesas. Joan Alepuz destaca o património sineiro da cidade de Ávila visando, através do estudo organológico, da análise da epigrafia desses instrumentos e da elaboração de um criterioso inventário, a revitalização e classificação patrimonial dos sinos e campanários *abulenses* prevendo, inclusivamente, ações culturais de aproximação desse património com a sociedade. O estudo de Elisa Lessa abarca o período de meados do século XIX aos princípios do século XX, um tempo de laicização em que o toque dos sinos, marca identitária da cidade de Braga, se tornou para alguns uma paisagem sonora hostil. Através da leitura dos jornais então publicados na urbe bracarense, a autora reflete sobre alguns dos argumentos a favor e contra a prática sineira bracarense no tempo da I República. A abordagem antropológica de Francesc Llop I Bayo chama-nos a atenção para a relevância da preservação dos toques manuais e do ofício do sineiro que durante séculos foram responsáveis por coordenar o quotidiano das cidades. O autor também traz reflexões sobre a história e a actualidade da prática sineira em Espanha, mais precisamente em

Valencia, observando o papel da Catedral na hierarquia sonora da cidade e o impacto do processo de mecanização dos toques ocorridos a partir dos anos sessenta do século XX.

A secção número 5, intitulada *Media e tecnologia na construção das paisagens sonoras*, reúne um conjunto de abordagens diferentes que questionam, tal como lançado por Schafer (1977), o modo como a emergência da tecnologia, em particular com a revolução elétrica, veio moldar as paisagens sonoras do quotidiano e as suas representações. O capítulo de João Almeida propõe uma reflexão sobre o objeto sonoro no contexto das paisagens sonoras, procurando situá-lo no espaço e no tempo. O autor, partindo de autores como Schafer ou Cage, problematiza o modo como a gravação das paisagens sonoras não constitui apenas um momento de preservação ou de registo documental, mas sobretudo um momento de criação de um objeto estético, que possibilita por seu turno uma experiência estética, de largo alcance no campo musical. A construção das paisagens sonoras na relação com o cinema constitui o tema do capítulo de Tiago Fernandes, no qual, partindo da análise dos filmes “Trás-os-Montes” (1976, Margarida Cordeiro e António Reis) e “Portugal – Um dia de Cada Vez” (2015, João Canijo e Anabela Moreira), o autor nos conduz pelos processos que resultaram na construção de uma paisagem sonora transmontana enquanto experiência narrativa em contexto cinematográfico. O autor problematiza questões relacionadas com a construção e representação de uma identidade regional, sublinhando a centralidade e uso de determinados elementos sonoros nos filmes referidos. Noutro âmbito, Rodrigo Paglieri propõe, no seu capítulo, investigar os territórios da experiência da paisagem sonora em relação ao homem, à técnica e à geografia. O autor avança com uma proposta conceptual, com a expressão *paisagem Rádio-Mapa*, que existe na intersecção da paisagem sonora, paisagem-mapa e paisagem do caminhar. O trabalho de captação que fez através dos territórios geográficos permite perceber de que forma se opera a desterritorialização das paisagens sonoras em paisagens etnográficas e geográficas.

A paisagem sonora enquanto experiência e o modo como o ouvinte pode ser integrado nela, constituem assuntos centrais do capítulo de Sousa, Miller e Magalhães. Através de uma instalação áudio interativa, *Aural Wandering*, os autores procuraram explorar uma cartografia aural dos sons do centro histórico do Porto, proporcionando aos participantes um espaço de auto-reflexão e sensibilização para a preservação daquelas paisagens sonoras. Os autores apresentam uma descrição detalhada de vários aspetos do projeto, revelando que este constitui um primeiro passo para uma experiência colaborativa que envolva as pessoas e que lance questões sobre o papel das comunidades e da sua participação. Esta secção termina com o capítulo de Pedro Moreira que procura, através do caso da liderança de Henrique Galvão na Emissora Nacional de Radiodifusão, destacar os principais discursos por detrás da construção sonora da nação nos anos 30. O autor foca as principais mudanças internas na rádio oficial do Estado Novo, concentrando-se em elementos que terão interferido com a prossecução dos objetivos de uma rádio nacional e imperial forte, ao mesmo tempo que demonstra a adaptação e

concessões que Henrique Galvão teve de colocar em prática para tornar a Emissora Nacional na “voz” (presente) do Estado Novo.

No que concerne o património, a cultura imaterial e as sonoridades, a sexta secção oferece o contributo de autores que têm se dedicado a projetos que transcendem o espaço da universidade – com ações objetivas dedicadas às comunidades locais e ao público em geral – e que abordam os sons como património imaterial. A proposta de um projeto pioneiro em Portugal sobre a patrimonialização da paisagem sonora histórica da cidade de Évora, associada às iniciativas do Turismo Cultural, é apresentada por Antónia Conde e Vanda de Sá, onde o estudo dos eventos sonoros ocorridos na cidade entre os anos de 1540 – época da instalação da Arquidiocese – e de 1910 – ano da proclamação da República – serão disponibilizados através de uma plataforma digital em desenvolvimento, cujo conteúdo é suportado por uma equipa interdisciplinar de musicólogos, historiadores, educadores e informáticos. O capítulo de Iñigo Sánchez-Fuarros aborda o uso da música na produção de paisagens sonoras também para o consumo turístico. O autor problematiza o caso específico da revitalização operada no bairro lisboeta da Mouraria, o qual foi alvo de uma requalificação que visava a construção de uma nova imagem do bairro, por um lado direcionada para os turistas, mas por outro proporcionando novas dinâmicas no seu interior. No campo musical, o autor oferece-nos uma perspetiva crítica e atual sobre o modo como o Fado constitui uma peça importante nesta estratégia, através da recuperação da narrativa do passado do bairro, ligado ao fado, evidenciando assim a posição ambígua que os objetos patrimoniais podem ocupar na revitalização dos centros históricos urbanos. Ao utilizar o conceito de Paisagem Sonora a partir de uma perspetiva da etnografia sensorial no espaço doméstico e familiar, João Porfírio nos apresenta a casa como um espaço multissensorial onde cotidianamente são construídas identidades e sociabilidades a partir do som. Essas experiências sonoras compartilhadas, nesse espaço, conforme observa o autor, constituem um património cultural imaterial relacionado às famílias e que, por esse motivo, para a sua salvaguarda, devem ser observadas as suas especificidades. O capítulo apresentado por Buarque e Buscacio incide, por seu turno, sobre a temática das sonoridades historicamente construídas em 3 povoações do estado de Minas Gerais, Brasil. Os autores problematizam o modo como a derrocada da Barragem de Fundão provocou danos irreversíveis levando à destruição de património material, mas também imaterial, como no caso das sonoridades. Neste sentido, os autores procuram contribuir para a construção de uma cartografia, online, que possibilite o acesso a sons que eram ali vivenciados e que evocam memórias e sensibilidades indissociáveis de outras experiências sensoriais. Já o estudo de Rui Ferreira recai sobre uma paisagem sonora específica proporcionada pela ocorrência cíclica das Festas de São João celebradas em Braga desde o século XII. O autor destaca um dos elementos mais significativos da sua paisagem sonora: a Dança do Rei David realizada pelo menos desde o século XVIII. Rui Ferreira defende a originalidade desta

manifestação, que apenas ocorre no dia de São João, afirmando ser um elemento fundamental, quer da identidade dos festejos sanjoaninos bracarense, quer da própria comunidade.

Quanto aos Estudos de Interpretação, tema da sétima e última secção, Ricardo Barceló apresenta um estudo sobre duas obras de música descritiva para guitarra clássica, exemplos raros no contexto do repertório guitarrístico. A primeira, de F. Sor é um retrato sonoro de uma aldeia algures em Espanha e a segunda, descreve musicalmente a atmosfera de uma prisão de Paris durante a Revolução Francesa.

O texto de Luís Pipa aborda a pintura como fonte inspiradora de criação musical. O pianista dá-nos a conhecer o contexto de criação da *suite para piano Sombras* que compôs em 1994, obra que acompanha o livro de pinturas de Alvaro Rocha (1932-2010). As seis peças que constituem *Sombras*, um conjunto de paisagens sonoras para piano, são objeto de análise no estudo realizado. Ainda neste contexto Vítor Matos produziu um ensaio dedicado a obras de dois compositores portugueses do século XX. No caso de Eurico Thomaz de Lima, a escolha recaiu sobre duas obras para piano em que o compositor descreve musicalmente duas paisagens portuguesas. De Joaquim Santos, Vítor Matos selecionou uma obra que lhe foi dedicada para clarinete solo em que “ouvimos” uma paisagem patrimonial e histórica que integrou o quotidiano do compositor.

Em suma, os textos compilados com base no referido colóquio internacional representam contributos preciosos sobre paisagens sonoras, temática que conheceu nas últimas décadas do século XX um grande impulso e tem promovido um intenso debate. Aos autores agradecemos vivamente o seu contributo sem o qual não teria sido possível a presente edição. Importa ainda prestar os nossos agradecimentos pela revisão científica e técnica a todos que desempenharam tais tarefas. Por último, prestamos o nosso agradecimento à Câmara Municipal de Braga – Pelouro da Cultura e ao Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM) pela oportunidade do desafio lançado. Resta-nos o enorme desejo que a leitura dos textos agora apresentados possam dinamizar outros tantos estudos sobre as Paisagens Sonoras.

Elisa Lessa
Pedro Moreira
Rodrigo Teodoro de Paula

Escrever Paisagens Sonoras



NOS PREGÕES DA FAMA: “OUVIR” OS BANDOS A PARTIR DOS RELATOS HISTÓRICOS LUSO-BRASILEIROS (SÉCS. XVIII E XIX)

RODRIGO TEODORO DE PAULA

PASEV¹- Universidade de Évora
Universidade do Minho

*Cubram-se as testas, o clarim se emboque.
Marchemos... O tambor ao Bando toque²*

De entre os atos públicos ritualizados utilizados pelos Senados das Câmaras, durante o período moderno – inclusivamente nos domínios ultramarinos –, o bando ou pregão configura-se como um instrumento de comunicação e imposição de normas, com força de lei – com a previsão de penas aos transgressores –, consistindo num cortejo hierarquizado e conduzido teatralmente pelas principais ruas das cidades e vilas de todo o reino. A saída do bando da Casa da Câmara previa a participação dos seus oficiais a cavalo, sempre acompanhados por um grupo de músicos, todos em trajes de gala adequados à ocasião. Em espaços específicos o grupo parava, fazia ler o conteúdo do pregão e afixava editais comunicando aos fiéis vassalos a notícia e os procedimentos que deveriam ser tomados afins à sua natureza.

Raphael Bluteau, no seu *Vocabulário Português e Latino* (1728), descreve a etimologia da palavra Bando, derivada do alemão *Bamm*, que significa “pregão”, e explica que a italianização da palavra germânica, que resultou em *Bandire*, traduz a acção de “publicar por Bando”, ou seja, declarar publicamente um decreto ou uma lei (Bluteau, 1712/28, vol. I, p. 31)³. O carácter marcial do cortejo, acompanhado “a som de caixa”, também é mencionado por Bluteau que identifica a utilização do termo para os anúncios relacionados com notícias de guerra⁴, o que configura o

¹ Projeto PASEV (Patrimonialization of Évora’s Soundscape (1540-1910) ALT20-03-0145- FEDER-028584 | LISBOA-01-0145-FEDER-028584).

² *Poesias de João Evangelista de Morais Sarmento...*, 1847, p. 148.

³ No *Dicionário de Língua Portuguesa* (1789), de Antonio de Moraes Silva, o autor define bando como “pregão público, pelo qual se faz público alguma ordem, ou decreto; e se denuncia talvez guerra”. Silva ainda relaciona *Bando* com a palavra Basca *Bandeo*, que significa éditto: “*Bandeo*, termo vasconço que significa éditto” (Silva, 1813, p. 259).

⁴ “Entre nos *Bando* he pregão de guerra, a som de caxa, com pena imposta aos transgressores de alguma ley militar”. Bluteau, 1712/28, vol. I, p. 31. No manual *Milicia pratica e manejo da Infantaria*, oferecido a D. João V

estilo militar dos toques executados pelos efetivos musicais que acompanhavam os bandos – e outros cortejos –, citados por alguns autores como instrumentos “bélicos, marciais ou militares”⁵.

Para os eventos mais solenes, o bando era, por vezes, registado nos periódicos, nas relações de festejos por testemunhas oculares ou em documentos administrativos e sua descrição, ainda que seguisse em alguns casos um roteiro literário, nos permite hoje identificar a relevância dos agentes sonoros presentes nesse processo, como parte dos estudos sobre a “Sonoridade Ritual” (De Paula, 2017). Esses estudos visam a análise da funcionalidade dos sons nos rituais públicos de grande impacto social – seja civil, militar ou religioso – identificando por quem e de que forma são produzidos e controlados esses sons, o seu caráter simbólico, a sua recepção por parte da sociedade, assim como a sua relevância para os estudos sonoros na musicologia. Pensar o estudo de uma sonoridade ritual adequa-se, inclusivamente, à nossa proposta de entendimento da difusão de modelos sonoros trasladados e reapresentados através de ações miméticas, em diversos territórios. Esse mimetismo, ao mesmo tempo que reforça os laços de vassalagem, indica uma associação automática de continuidade com o passado e é um fator fulcral para o estabelecimento dos rituais, para a fixação de hábitos sociais e para a consolidação de uma memória coletiva (Cf. Connerton, 1999).

Os modelos sonoros são definidos através de protocolos estabelecidos pela tradição, mas regulamentados, durante o Antigo Regime, através da legislação real, militar e religiosa. Esses modelos nos conduziram à identificação, em fontes históricas, de três categorias sonoras básicas, nomeadamente: o “som brônzeo”, representado pela prática sineira; o “som bélico”, como exaltação do poder militar da coroa, através da coerção sonora; e a “prática musical”.

Optamos por considerar a Sonoridade Ritual como uma abordagem complementar aos estudos sobre a Paisagem Sonora que, desde o desenvolvimento do conceito cunhado por Murray Schafer (1977) e introduzido na musicologia histórica por Richard Strohm (1985), para além dos diversos trabalhos publicados sob a perspectiva da *Urban Musicology* proposta por Tim Carter (2002)⁶ têm sido, devido à sua complexidade e polissemia, revisto por autores como Emily Thompson (2002), Ari Kelmann (2010) e Jonathan Sterne (2013, 2015). Verificamos também a dificul-

pelo militar e ex-governador de Cabo Verde Bento Gomes Coelho (1687-17??), o autor esclarece que, entre os toques de guerra, toca-se a bando “quando o General quer publicar alguma ordem, que se estabeleça como Ley: o mesmo pode qualquer Governador, ou Coronel, estando só com o seu Regimento mandar se toque, quando quiserem à notícia de todos alguma ordem, para que ninguém possa alegar ignorância; porque estas ordens se guardao inviolavelmente” (Coelho, 1740, p. 6).

⁵ Segundo o *Repertorio de Legislação Militar* (1834), escrito por Raimundo José da Cunha Mattos (1776-1839), os instrumentos bélicos compunham-se por tambores, cornetas e trombetas. Cf. Cunha, 1834, vol.3, p. 219. A presença desses instrumentos no bando remete ao uso dos mesmos para coordenar os soldados em atos civis, nas Paradas e, sobretudo, nas táticas de movimentação e de ataque pelas tropas em momentos de combate: os tambores ou caixas eram responsáveis pelo alinhamento e movimento coordenado da fileira de atiradores, enquanto as trombetas reproduziam, através de melodias codificadas, as ordens verbais dos comandantes, ecoadas também pelos corneteiros da Infantaria e dos clarins da Cavalaria (Sousa, 2008, pp. 14-17).

⁶ A Musicologia Urbana defendida por Tim Carter inspirou outras publicações como: Bombi, A.; Carreras, J. J.; Marín, M. A., 2005 (nessa edição há uma tradução em espanhol do artigo de Carter, publicado em 2002); Baker et al, 2011, e mais recentemente Knighton, T. & Mazuela-Anguita, A. (2018).

dade de uso do conceito, nos estudos musicológicos, ao contemplar outros agentes sonoros que não sejam exclusivamente musicais, mesmo que seja evidente a interdependência estabelecida entre esses agentes e a prática musical, sobretudo aquando a realização dos rituais de certos eventos citadinos. As relações dos variados cortejos públicos, entre os quais se integram os bandos, por exemplo, normalmente mencionam o acompanhamento feito ao som de instrumentos musicais da chamada “música alta”, como os tambores, pífaros, trombetas, charamelas e clarins – não esquecendo a presença constante e organizada dos toques dos sinos, dos tiros de artilharias, dos foguetes – destacando-os como agentes sonoros imprescindíveis em qualquer ato relacionado aos monarcas e sua família⁷, membros da corte, autoridades políticas civis, militares e religiosas.

A partir do século XVIII, a reorganização do exército português conduzida primeiramente, durante o reinado joanino, sob o modelo francês e, entre os anos de 1763 e 1764 conduzida pelo nobre alemão Guilherme Ernesto de Schaumburg-Lippe (1724-1777) – conhecido como o Conde de Lippe⁸ – a mando de D. José I, irá afetar o acompanhamento musical feito pelos Regimentos não só nas ações militares mas também nos cortejos civis (Sousa, 2008, pp. 26-29). A presença dos regimentos militares e consequentemente dos seus agrupamentos musicais verifica-se principalmente nas chamadas “festas oficiais”, realizadas obrigatoriamente por todos os Senados das Câmaras, o que, para além de compor o ritual e reforçar a autoridade régia, impunha a ordem exigida em eventos públicos.

Após a extinção da Charamela da Armada Real, uma das principais alterações feitas por Lippe, no que se refere à música, foi determinar o uso somente dos tambores e pífaros que deveriam tocar à “assembléia” e em desfiles, tendo como modelo o que se praticava no exército prussiano, no qual o nobre militar recebera sua formação e atuara como cabo de guerra de Frederico II (Sousa, 2008, p. 30).

Na composição dos Regimentos destacava-se a figura do Tambor-mor, imprescindível nas ações em campo ou mesmo nos acompanhamentos citadinos. O capitão Bento Gomes Coelho, no seu *Milicia pratica, e manejo da Infantaria* (1740) regista que, para além de ensinar os tambores a tocar os pontos de guerra, era também responsabilidade do Tambor-mor, nos bandos militares, publicar em “alta voz, e inteligível” a notícia do pregão e registar em certidão o ato (Coelho, 1740, pp. 8-9). Deveria, ainda, ser um exemplo de boa conduta para os tambores recrutados, pois esses eram de natureza “mal inclinados” e serviam em “officios ruins”, o que indica a inclusão de indivíduos desfavorecidos socialmente ou sem formação militar para ocupar a dita função⁹. Somente com o Alvará de 10 de julho de 1763, por determinação do Conde de Lippe, o ofício de tambor passa integrar oficialmente as tropas, tendo os

⁷ O ciclo de festas ao serviço da família real portuguesa compreendia os nascimentos (a “desejada gravidação” e baptizados), casamentos (negociação, embaixada, jornada para Portugal, recepção, entrada pública), aniversários (dias onomásticos), auto de levantamento e Juramento, deslocações do monarca e entrada pública, morte (doenças, falecimento e exéquias). Cf. Ferreira-Alves, J. J., 2001.

⁸ Sobre a reorganização do exército português pelo Conde de Lippe consultar: Selvagem, 1931, pp. 480-482.

⁹ Segundo Bento Gomes Coelho: “Deve o Tambor mayor ser livre de vícios, para que os tambores o imitem; porque he de natureza de semelhantes, serem mal inclinados, e servirem ruins officios, não attendendo a que gozão o privilégio militar, como soldados” (Coelho, 1740, p. 10).

mesmos privilégios assegurados aos soldados¹⁰. Raimundo José da Cunha Mattos (1776-1839) também faz referência, no seu *Repertório da Legislação Militar*, à função dos Tambores como “arautos”, em bandos militares, repetindo o pregão lido pelos Ajudantes da Praças ou por um Sargento, servindo também como pregoeiros nas vendas de gêneros nas hastas públicas militares (Cunha, 1842, p. 206). Para os bandos civis não há menção, nas fontes consultadas, dessa função pelos Tambores, mas é evidente a utilização do modelo militar, principalmente, no que diz respeito ao aspecto sonoro, nos pregões anunciados pelos Senados das Câmaras.

Segundo o *Manuscrito 341*, custodiado no Arquivo Distrital de Braga e cujo o conteúdo é atribuído a Miguel Luiz d’Araújo¹¹, para o bando militar que a 2 de janeiro de 1763 comunicou, na cidade, o fim dos conflitos entre a Inglaterra, França, Portugal e Espanha, na chamada “Guerra Fantástica”, foi lançado um “pregão das pazes”, ordenado pelo Conde Lippe, que teve o acompanhamento do Tambor-mor, seguido por seis caixas de guerra e dois soldados a cavalo a tocar trombetas. Também o Senado da Câmara mandou sair um bando a anunciar três dias de luminárias pelo tratado de paz, o que foi realizado, conforme o modelo militar, “com todos os tambores desta cidade e clarins” e, finalizado o pregão, soaram ainda charamelas, bacas¹² e atabales (ADB – Ms. 341, pp. 144-145).

A partir de meados do século XVIII constata-se a inclusão progressiva de outros instrumentos de sopro e a consequente formação das “bandas de harmonia” no exército português o que ocasionará uma mudança na prática musical dos Regimentos que acompanhavam os bandos civis mais solenes e outros cortejos públicos, sobretudo os relacionados com a corte. Cunha Mattos observa essas mudanças além de fazer referências sobre as trombetas, pífaros, timbales e tambores como instrumentos utilizados na música militar do “tempo da antiga Milícia”, menciona a transição do uso da trombeta da Infantaria para a Cavalaria, e a inclusão faseada de outros instrumentos de sopro como “objetos de luxo” (Cunha, 1837, Tomo II, pp. 182-183). A representação do desfile de um Regimento de Infantaria, anexa ao manual de Bento Gonçalves Coelho (1740), por exemplo, indica não só a presença de um tambor e um pífaro em cada um dos batalhões, para ordenar a marcha, mas também um pequeno grupo de músicos que precedia o cortejo, identificado como “Boazes”¹³, composto por duas trompas e um oboé:

¹⁰ Alvará de 10 de julho de 1763. Documento manuscrito, existente no Arquivo Histórico da coleção particular da Casa do Cavaleiro à Porta. *Apud* Sousa, 2006, p. H-1.

¹¹ A atribuição é feita por um investigador não identificado, a partir da informação de que o autor do livro era Juiz da Irmandade de São Vicente. Nesse ano exercia essa função Miguel Luiz d’Araújo, conforme registado na página inicial do documento. Arquivo Distrital de Braga, Ms. 341. *Livro Curioso...*, 1790.

¹² A respeito do instrumento denominado “Bacas”, não encontramos qualquer referência descritiva sobre o mesmo. Em termos conjecturais, poderia tratar-se do “corno”, aerofone feito com chifres de vaca ou de boi.

¹³ O uso do termo “Boazes” poderia indicar o conjunto de instrumentos de sopro que faziam a harmonia nos desfiles militares ou mesmo nos festejos, mas a sua origem certamente está associada ao oboé. Segundo Bluteau, a palavra deriva do francês *Hautbois*: “Boaz, ou Boazes São huns instrumentos de assopro, da feição de frutas grandes, que nos vieraõ do Norte. Os Francezes lhes chamaõ Hautboaz mas escrevem *Hautbois*”. Bluteau, 1712/28, pp. 143-144. Mas conforme o prior do Alentejo, Bernardo de Lima, no seu *Diccionario da Língua Portuguesa*, “Boaz” também poderia referir-se à trompa: “Instrumento boccal, que dá som alto, trompa”, (Bacellar, 1783, p. 78). A distinção dos instrumentos é mencionada nas relações das festividades pela eleição da abadessa do mosteiro de Almoester, em junho de 1754, na qual se ouviu a



Fig. 1 - Desfile de um Regimento (pormenor) em que se vê na terceira fila (da direita para a esquerda) o tambor e o pífaro e na sexta o “Boazes”, constituído por duas trompas e um oboé¹⁴.

Sobre a inclusão das bandas de harmonia no exército português, em finais do século XVIII – como bem analisou Fernando Binder (2006) e Pedro Marquês de Sousa (2008) –, temos como referência uma conhecida fonte iconográfica que ilustra o efetivo musical do 1.º Regimento da Armada Real em 1793. Entre os instrumentos tocados pelos soldados, que formavam a *Musica*¹⁵ do dito Regimento, é possível identificar uma flauta, dois oboés (ou clarinetes), um clarim, duas trompas, um fagote, um bumbo e uma caixa surda.

“suave harmonia de boazes, trompas, flautas e rebecas”. *Gazeta de Lisboa (GZL)*, Num. 27, 4 de julho de 1754, pp. 215-216.

¹⁴ Imagem cedida pela Biblioteca Nacional de Portugal: BNP, *Milicia Prática...*, (1740) fig.3, S.A. 3823 P.

¹⁵ Fernando Binder chama-nos a atenção para o uso da palavra “banda” para designar os agrupamentos musicais formados essencialmente por instrumentos de sopro e percussão, somente a partir do século XIX. Vários documentos anteriores a essa data referem-se às bandas musicais (como as conhecemos hoje) apenas pela denominação de “Música” ou mesmo “Boazes”, como mencionamos anteriormente. Cf. Binder, 2006, vol. 1, p. 21.



Fig.2 – “Musica do 1º Regimento da Armada Real - 1793”
(Arquivo Histórico Militar, PT/AHM/DIV/3/26/18684/11/01).

Neste mesmo período também se faz distinção entre os instrumentos utilizados pelos Regimentos das unidades apeadas e os das unidades a cavalo. Pedro Sousa nos esclarece que os Regimentos de Artilharia e de Infantaria do exército e do Regimento de Artilharia da marinha utilizavam tambores e pífaros por serem unidades apeadas, sendo que os Regimentos de Cavalaria, constantes nos bandos civis, enquanto unidades a cavalo, utilizavam os clarins – que poderiam ser tocados apenas com uma mão pelo músico – e os timbales, adaptados ao dorso dos cavalos (Sousa, 2008, p. 19).

Para os bandos publicados pelos Senados das Câmaras, após o recebimento de uma notícia régia ou militar, dava-se início às providências necessárias para tornar público o seu conteúdo, seguindo um roteiro dramatizado em que a exuberância visual e o aparato sonoro eram componentes fundamentais. A natureza da notícia configurava o carácter mais ou menos solene do bando.

A composição que anunciou os festejos para a inauguração da estátua equestre de D. José, em Lisboa, no dia 6 de Junho, de 1775 (Oliveira, 1906, pp. 463-465), saiu quatro dias antes, da Casa da Câmara, precedido por um esquadrão de cavalaria, acompanhado pelos músicos dos três regimentos de cavalaria da Corte – Regimento de Cavalaria do Cais, de Alcântara e de Macklenburg – em trajes de gala, tocando “marchas de nova composição”¹⁶. Atrás destes ia o Meirinho da Cidade com

¹⁶ A inexistência de manuscritos setecentistas contendo marchas ou outras obras utilizadas pelos agrupamentos musicais militares, não nos permite uma identificação precisa do reportório. Segundo Fernando Binder, a obra portuguesa mais antiga encontrada até o momento é o *Hymno patriótico da nação portuguesa*, de autoria do compositor Marcos Portugal, composta em 1808 e publicada em 1809. Cf. Binder, 2006, p. 23. No Brasil, a existência de uma marcha manuscrita, custodiada na Coleção Curt Lange, no Museu da Inconfidência, para 2 trompas, 2 flautas e baixo, atribuída ao compositor mineiro Francisco Gomes da Rocha,

o seu Escrivão, o Porteiro, o Procurador da cidade mais antigo, os almotacéis da limpeza e os Juizes do Crime¹⁷. O referido bando abriu um precedente quanto à participação do corpo da Câmara e outras dignidades, o que se repetiu no cortejo que saiu em 12 de Maio, de 1777, convocando os fiéis súditos para os festejos que seriam realizados pela aclamação de D. Maria I. Para esse evento, o bando saiu ordenadamente pela manhã, percorrendo o Paço da Ajuda e à tarde percorrendo as ruas de Lisboa, precedido pela música tocada pelo Regimento de Cavalaria do Cais, seguido por um oficial que em momentos específicos lia, em voz alta, o pregão. Seguiam os Meirinhos, os oficiais do Senado da Câmara, os “inumeráveis criados bem fadados com caballos a destra” e, finalizando o cortejo, uma partida do Regimento da Cavalaria do Cais. Segundo o autor da relação “Nestas funçoens não costumava hir o Senado da Camara hia somente o Neto e alguns officiais do Senado mas o Marquez de Pombal na colocação da Estátua Equestre abriu a este e agora não quis com m.ta mais razão faltar a hum acto tão sublime o mesmo Senado” (ADB, Ms. 341, p. 279).

Em alguns casos, a música tocada não se restringia aos soldados dos Regimentos e a ação poderia estender-se a outras atividades. Pela observação do cronista do Ms. 341, o cortejo que saiu para anunciar os festejos que deveriam ser realizados pelo casamento de D. Maria I com seu tio, o então infante D. Pedro III, em 1760, teve um acompanhamento com oito homens tocando tambor, vestidos “a soldado”, seguidos por mais quatro em trajés galegos: dois tocando “gaitas regal” e outros dois “tamborillos”. Também integravam o grupo várias figuras mascaradas, entre elas, alguns músicos tocando charamelas, bacas e trompas, seguidos por um carro sob o qual uma figura, representando Esopo, lia o pregão. O cortejo seguiu até o Campo dos Touros, onde teve fim a ação, festivamente, com danças, comidas e bebidas oferecidas ao público (ADB, Ms. 341, pp. 51-52).

A teatralização dos bandos¹⁸ previa, em alguns casos, a participação de diferentes personagens alegóricas, com destaque para a figura da Fama, “a voz pública”, segundo o mito virgiliano – *de las mentiras tanto afirmadora, quanto de las verdades mensajera* (*La Eneida de Virgilio*, 1768, tomo I, p. 192). Era comum a sua presença no anúncio de diversos festejos, como os ocorridos por ocasião do nascimento do príncipe D. José, em 1761, do casamento duplo dos Infantes de Portugal e Espanha, em 1785, ou no nascimento das princesas da Beira: D. Maria Tereza, em 1793, e D. Maria da Glória, em 1819. Os relatos dos acompanhamentos que saíram pelas ruas das cidades de Braga, Guarda, Vila Real, Castelo de Vide e até mesmo nos domínios mais distantes, como na Vila de Sabará, em Minas Gerais (Brasil), destacam a presença da Fama ou de alguma figura alusiva à mesma (como o caso da Vila de

antecede essa data, uma vez que o músico, que também foi timbaleiro no Regimento Regular da Capitania de Minas Gerais, faleceu em 1808. No seu pedido de reforma, datado de 1803, lê-se a indicação “compositor de muitas marchas”. A transcrição dessa obra foi realizada por Mary Angela Biason. Cf. Duprat, R.; Biason, M. A., 2004, pp. 95-96.

¹⁷ Pode-se ler outras relações do mesmo bando em *A Inauguração da Estátua Equestre de El-Rei D. José I – Narração verídica feita por um jesuíta testemunha ocular do acontecimento* (1938). Lisboa: Editorial Labor, p. 21; e em Guimarães, J. R. (1872). *Summario de Varia História*. Lisboa: Casa de Rollard e Semyind, vol. 1, p. 213.

¹⁸ Um raro exemplo iconográfico de um bando solene pode ser visto na representação do *Carro del Pregón de la Máscara*, de Domingo Martínez (1688-1749), custodiado no Museu de Belas Artes de Sevilla.

Sabará), empunhando o seu Clarim, acompanhada por outras figuras alegóricas e vários músicos, para anunciar as boas novas aos súbditos daquelas cidades:

Cidade ou Vila	Descrição do Bando	Festejo
Braga	“[...] Primeiramente todo o estrondo, a saber. Os tambores todos vestidos de coroças e os pretos vestidos de mulher, com toucas de viúvas. Seguiu-se uma figura que representava Braga, muito bem vestida, com quatro homens ao pé dela, cada um com sua bandeira na mão com as Armas Reais. Seguiu-se a figura da fama , vestida à burlesca, e outras mais figuras galantes. Seguiu-se o carro de que se deitava o pregão, puxado por seis juntas de bois [...] E nele ia uma figura que representava Portugal velho, vestido de melanina rosada com duas espadas à cinta, uma de cada parte. A qual figura fazia um Fernando Teives. E antes de principiar a ler o pregão, iam no mesmo carro uns rapazes, os quais cantavam umas sonatas ao som de um oboé e uma viola, cousa muito galante e vistosa. Depois principiava o pregão, no meio dele cantavam os tais rapazes um estrobilho muito galante. E acabado o pregão, tornavam a cantar os mesmos rapazes, uma moda tão alegre e linda, que a todos causou gosto e contentamento” (ADB, Ms.341, p. 80).	Nascimento do príncipe D. José – 1761
Guarda	“[...] esta brilhante Companhia decorreo ao som de canoras tubas por todas as ruas da cidade, anunciando a Fama nas partes mais publicas dela tão alegre notícia” ¹⁹ .	Casamento Duplo dos Infantes de Portugal e Espanha – 1785
	“Na noite do dia 19 d’ Agosto [...] desfilaram ilustres pessoas e guiava esta luzida comitiva huma Figura [...] conhecida pela Fama : e precedida de marciaes e festivos instrumentos, decorreo pelas principaes ruas da cidade [...]” ²⁰ .	Casamento Duplo dos Infantes de Portugal e Espanha – 1785
Vila Real	“Destinado o dia 26 de Julho [...] se vio sahir às 4 horas da tarde, da Casa da Camara, huma vistosa e bem ornada figura, em trágico symbolo da Fama , tendo na mão direita hum clarim [...] e [...] precedida de [...] harmoniosos instrumentos, decorreo pelas ruas principaes da dita villa [...]” ²¹ .	Casamento Duplo dos Infantes de Portugal e Espanha – 1785
Castelo de Vide	“Na tarde do dito dia sahio o Bando para annunciallos, que apregoava a figura da Fama , colocada em hum Carro Triunfante decentemente ornado com boa Musica estromental, no centro de um numeroso e luzido acompanhamento; a saber: Primeiro a musica de clarins, e tymbales a cavallo” ²² .	Nascimento de Dona Maria Tereza de Bragança, Princesa da Beira – 1793

¹⁹ RELAÇÃO das festas que os moradores da cidade da Guarda fizeram por ocasião dos Desposorios dos Sereníssimos Infantes de Portugal e Hespanha. GZL, 08 de outubro de 1785, 2.º Supl. Num. 40, s/n.

²⁰ RELAÇÃO individual dos festivos aplausos com que a muito nobre e leal cidade da Guarda celebrou os felices Desposorios dos Serenissimos Senhores Infantes de Portugal e Hespanha, publicada com a aprovação do Senado da mesma cidade. GZL, 10 de Dezembro de 1785, 2.º Supl. Num. 49, s/n.

²¹ RELAÇÃO das festividades com que se celebrarão em Villa Real os Desposorios de SS.AA. GZL, 17 de Dezembro de 1785, 2.º Supl. Num. 50, s/n.

²² RELAÇÃO da celebridade com que Castello de Vide celebrou o feliz nascimento da Serenissima Senhora Princeza da Beira. GZL, 23 de Novembro de 1793, s/n.

<p>Vila de Sabará (Brasil)</p>	<p>“Chegada pois a estação própria, se anunciáráo as festas no dia 22 de Abril por hum Bando solemne, a que concorrerão 22 Pessoas da Governança, vestidas de Corte com capas bandadas de sedas ricas, cocares magníficos, e ricamente paramentadas, e montadas em soberbos cavalos elegantemente jaezados, acompanhando o Procurador da Camara, que lia o Bando, repetindo em voz alta o Porteiro, que hia igualmente vestido de Corte, e o Alcaide da Villa, precedendo a todo este pomposo acto a figura da Fama ricamente vestida á trágica, com dous Andarilhos ao lado, que em salvas espalhávão pelo Povo em hum Soneto o mesmo, que sobre as festas se anunciava no Bando, e com o instrumental de sopro, que precedia a tudo, desde logo infundio a maior alegria no Povo, e huma idéa verdadeiramente magnifica de todo o festejo, que se destinava [...]”²³.</p>	<p>Nascimento de Dona Maria Tereza de Bragança, Princesa da Beira – 1793</p>
	<p>[...] na tarde de vinte e tres precedido de pomposo acompanhamento das Pessoas da Governança vestidas de Corte e todos de Cavalo escoltados de huma companhia de Cavalaria Miliciana guiados por hum genio ricamente vestido e adornado de joias doiro e pedras preciosissimas montado em soberbo Cavalo muito bem ajoezado e tocando de quando em quando huma trombeta para de nottar asigma da fama sahisse pelas ruas e nos lugares mais publicos da Villa dictarse ao porteiro dos Auditorios, quanto este a maneira de Bando annunciava dos proximos festejos dedicados ao feliz Nascimento da Serenissima Senhora Dona Maria da Gloria Princeza da Beira”²⁴.</p>	<p>Nascimento de Dona Maria da Gloria, Princesa da Beira – 1819</p>

Diferentes modalidades de bandos também eram utilizadas por instituições específicas para comunicar, sobretudo, a notícia de festejos. Um exemplo é mencionado na relação das festas feitas em Braga pela canonização, pelo papa Benedito XIII, de Luiz Gonzaga e Estanislau Kostka, em 1727. Ao som de caixas e atabales, seguiram os alunos do Colégio de São Paulo pelas ruas da cidade, mascarados, acompanhando um carro, ornamentado com ramos e flores, de onde se lia o pregão a convocar o povo para as missas festivas que teriam lugar na Igreja do Colégio (Oliveira, 1728, p. 5).

A descrição por William Beckford de uma forma de bando enviado pelas freiras do Convento do Sacramento, em Lisboa, na tarde do dia 14 de junho de 1787, convidando-o para uma grande festa em honra do Coração de Jesus, dá-nos uma ideia da importância do aparato sonoro no cortejo e do seu impacto na sensibilidade do nobre viajante inglês:

Estávamos a tomar chá quando ouvimos um grande alarido na rua e vimos um súbito fulgor de luzes, que nos chamou à janela; era uma imensa multidão de crianças, de megeras, de esfarrapados, à frente dos quais uma meia dúzia de pretos a tocar cornetim com uma energia insólita, todos voltados para a casa onde nós estávamos. Estava eu pasmado com esta maneira de sitiar a porta de uma pessoa à moda de Jericó, e de olhos arregalados para um foguete que veio rebentar mesmo debaixo do meu nariz,

²³ *RELAÇÃO das festas, que fez a Camara da Villa Real do Sabará na Capitania de Minas Geraes por ocasião do feliz nascimento da Serenissima Senhora Princeza da Beira*. Lisboa, 1794. Apud Ferreira-Alves, 2001, p. 32.

²⁴ *RELATO das festas que, em 1819, foram celebradas na Vila de Sabará em comemoração ao nascimento da Princesa da Beira, Maria da Gloria*. Casa Borba Gato, Câmara Municipal de Sabará, (COR) 2 (1817-1822), pp. 94-101. Apud Miranda, 2002, p. 130.

quando Berti apareceu com um crucifixo numa salva de prata e uma mensagem amabilíssima das freiras do Convento do Sacramento, que enviavam os seus músicos com fogo de artifício e pandeiros em minha honra e me convidavam para uma grande missa que ia haver na sua igreja, no dia seguinte, pela manhã, festa do Coração de Jesus²⁵.

Chamamos a atenção para a inclusão de negros músicos, muitas vezes citados nos relatos, o que nos leva a refletir sobre as condições em que os mesmos eram “integrados” socialmente nos cortejos, uma vez que somente em 1869 se aboliu efetivamente a escravidão no reino português e, em 1888, no Brasil. A presença de negros na corte de D. Maria I, por exemplo, retratava um comportamento racista baseado na “alegoria” e era vista como um modismo, o que rendeu comentários pelo próprio Beckford ao observar que era de bom-tom andar-se rodeado de “pretinhos africanos, quanto mais hediondos melhor, e vesti-los o melhor que se possa” (*Diário...*, 2009, p. 143)²⁶. Essa mesma ideia, associada aos dotes musicais de negros tocadores de instrumentos percussivos e de sopros, verifica-se em vários cortejos públicos, especialmente nos bandos, nos funerais, nas festividades religiosas ou outros eventos em que participava a nobreza, ou mesmo os monarcas, pelo menos desde o século XVI²⁷. Durante o século XVIII, por exemplo, em Minas Gerais, é possível identificar nos livros de receitas e despesas de algumas irmandades os gastos com escravizados que, “como pobres arautos a mando de seus donos”, anunciavam diversos festejos, tocando pífaros, tambor e trombetas²⁸.

Em Lisboa, o Senado da Câmara tinha a seu serviço um grupo de músicos que acompanhavam anualmente as procissões, os bandos e tocavam em festejos públicos. A participação de negros charameleiros nesse grupo deveria ser uma constante, pelo menos até às duas primeiras décadas do século XVIII, pois, em 25 de agosto de 1717, D. João V determina, a partir dessa data, não irem às procissões “charamelas homens pretos” (Oliveira, 1906, liv. XI, pp. 216-218). A restrição sem justificativa parece não se aplicar para a saída do estado de São Jorge, na procissão de *Corpus Christi*. Para o bando que convocaria o povo a participar daquela que era a mais importante das procissões portuguesas, segundo a cópia de um regimento existente no Senado da Câmara de Lisboa, antes do terremoto de 1755, o dito Senado exigia a tradicional participação de cinco negros com os seus clarins, tambores e pífaros²⁹:

²⁵ *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, 2009, p. 61.

²⁶ Entre as acompanhantes de D. Maria destacava-se a anã negra D. Rosa, a quem, segundo Caetano Beirão, “a família Real andava à compita para ver quem mais havia de presentear e festejar [...]. É claro que as pretas começaram logo a ser moda”. In Beirão, 1944, p. 308.

²⁷ Um exemplo iconográfico pode ser visto na representação do Encontro de Santa Úrsula e do Príncipe Conan, atribuído a Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes (c. 1522) e custodiada no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, é possível identificar a presença de um grupo de ministriles composto por seis negros a tocar charamelas e sacabuxas. Sobre a atividade musical dos negros em Portugal e Brasil consultar: Tinhorão, 1988a e Tinhorão, 1988b.

²⁸ Ao extrair e transcrever as informações musicais de diversos livros de receitas e despesas de Irmandades religiosas, em Minas Gerais, Francisco Curt Lange observa a actuação de negros, a mando de seus donos, em bandos que anunciavam diversos festejos e em outros eventos. Cf. Lange, 1979, p. 275. Sobre o assunto, consultar também Castagna, 2010, pp. 35-76.

²⁹ A longevidade dessa tradição, assim como a sua origem, é descrita pelo cronista do Diário de Notícias, em 19 de Junho de 1908, afirmando ser o navegador quinhentista Tristão da Cunha responsável por trazer a Portugal, desde Guiné, cinco negros escravos, e que os mesmos foram incorporados ao cortejo do estado

Oito dias antes da procissão do Corpo de Deus da cidade porão prontos cinco pretos armados com as insígnias do santo, e com seus clarins, tambores e pífano, e os levarão ás cavaliças de sua majestade, aonde farão tocar os tambores junto ao cavalo em que o santo houver de montar, e aos do seu estado [...] Na véspera do dia da procissão mandarão deitar bando pelas ruas d’esta corte, pelos pretos, indo estes armados com as suas insígnias, para que a todos conste da sahida do santo. Pela extinção da Casa dos Vinte e Quatro ficou á câmara o encargo de gratificar os cinco pretos, e de lhes dar as vestimentas, com que eles figuram na procissão do Corpo de Deus da cidade, assim chamada para distinguir da que faz o cabido da Sé na quinta-feira seguinte á do Corpus Christi. Com aplicação a essas despesas, e a outras, ainda a câmara hoje dá o subsidio de cinquenta mil réis á irmandade de S. Jorge, a qual por seu turno gratifica, conforme pode, os cinco pretinhos, que bem merecem tal paga, pois desempenham a sua tradicional representação mui garbosamente e á devida altura³⁰.

A determinação joanina parece também não ter efeito nas saídas de outros bandos se considerarmos que, em 1754, para o cortejo que anunciou a entrada solene do novo Cardeal Patriarca D. José Manuel da Câmara de Atalaia (1686-1758), na Santa Igreja Patriarcal, foram convocados os “pretos trombetas com os vestidos costumados com que lançam os bandos festivos” (Oliveira, 1906, vol. XV, p. 589).

Noutras cidades verifica-se também a presença de negros músicos em cortejos promovidos pelas Câmaras. No dia 3 de maio de 1793, para a saída do bando que anunciou os festejos pelo nascimento da Infanta D. Maria Teresa, na cidade do Porto, o acompanhamento teve a presença de “6 pretos tocando clarim, 1 branco com dois timbales”, mais um acompanhamento de instrumentos militares (três pífaros e quatorze tambores)³¹. Os mesmos negros continuaram durante a noite a tocar os seus clarins, instalados num palanque encomendado propositadamente para o efeito pelo corregedor da cidade, Francisco de Almada e Mendonça³².

Todavia, não podemos estabelecer, através das fontes consultadas, os critérios que determinavam a presença ou não de negros músicos nos bandos, sobretudo aqueles ordenados pelos Senados das Câmaras. O certo é que a ausência dos mesmos mereceu o comentário de um cronista da época, aquando dos festejos para aclamação da Rainha D. Maria, em 1777. O texto indica que “muitos instrumentos

de S. Jorge, na procissão de *Corpus Cristie*. *Diário de Notícias*, 19 de Junho de 1908, p. 1. O viajante francês Jean Baptiste Debret, na sua estada no Brasil, entre os anos de 1816 e 1831, registou no seu *Voyage Pittoresque...* a actuação de negros músicos integrantes de uma pequena orquestra dos devotos de São Jorge, assim como outros sons que complementavam o aparato sonoro do cortejo, como os foguetes, presentes nos bandos que anunciavam festividades e as salvas da artilharia. Debret, Jean Baptiste, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Paris: Firmin Didot Frères, Imprimeurs de L’Institut de France, 1839, Tome III, pp. 29-31.

³⁰ *Novo regimento para o governo da mesa da bandeira de S. Jorge, fundada nas cartas, alvarás e lembranças do antigo regimento, que se queimou pelo terremoto de 1755*. Apud Oliveira, 1911, p. 444.

³¹ “Neste dia [3 de maio] mandou o Senado da Camara lançar hum bando para que todos pusessem luminárias, cujo sahio ao meio dia pouco menos: constava este de 6 pretos tocando clarim, 1 branco com dous timbales, que todos hião a cavalo, e vestidos de lhamas e seda muito compostos: seguião se 3 pífaros: 14 tambores a pé (...)”. *RELAÇÃO das festas efectuadaas no Porto pelo nascimento da Infanta Dona Maria Teresa (1793)*, Apud Ferreira-Alves, 1993, pp. 131-132.

³² “Finalmente tem o Senhor Almada dado humas demonstraçoens de gosto, que athe de prazer parece que nem anda em si: Sobre o Postigo do Sol mandou fazer hum palanque para nelle estarem os pretos tocando clarim de noite, o qual postigo também he iluminado”. Apud Ferreira-Alves, 1993, p. 132.

adiante, que publicavam festivamente o aplauso, e excitavão as gentes para o seu concurso, todos estes instrumentos eram tangidos não por pretos” (ADB, Ms. 349(4), p. 96v).

Nas primeiras décadas do século XIX praticamente não serão alterados os protocolos para a saída do bando, porém, constatam-se significativas mudanças no acompanhamento musical, tendendo-se à música pelos agrupamentos militares, o que terá reflexos nesse e noutros cortejos. Pelo decreto de 20 de agosto de 1802 fica definido o número de onze músicos para cada Regimento, sendo um flautim, três clarinetes, um fagote, um clarim, duas trompas, uma caixa de rufo, um Zabumba (bombo) e um tocador de pratos³³.

A partir do Decreto de 1817, definiu-se o Regulamento da Banda de Música dos corpos militares, que tinham ido desde Portugal para o Brasil para conter a revolução Pernambucana, com uma orgânica que irá manter-se, pelo menos, até o ano de 1822, constituída por um mestre e até 16 músicos, preservando-se, em cada Batalhão, um Tambor-mor e quatro pífaros (Sousa, 2006, p. 78).

Algumas saídas de bandos na nova sede da Corte portuguesa foram registadas pelo erudito Luiz Gonçalves dos Santos (1825), conhecido como Padre Perereca, eventos em que o autor menciona a participação de bandas militares, o carácter festivo do cortejo anunciado com foguetes e o acompanhamento de pessoas ilustres com trajes luxuosos. Em 1810, o aviso público dos festejos pelos desposórios de D. Maria Teresa de Bragança (1793-1874) com o infante de Espanha D. Pedro Carlos de Bourbon (1786-1812) teve um primeiro bando que saiu às ruas da cidade, por ordem do Intendente-Geral da Polícia Paulo Fernandes Viana, com “mascarados burlescos a cavalo, anunciando com bastante folia, e estrondo de foguetes do ar”. O segundo saiu com grande solenidade indo os Almotacés e os oficiais da Câmara, todos a cavalo “com bandas de música igualmente montadas, e acompanhados de muitos criados da Casa Real, e de huma grande Guarda de Cavallaria da Policia, a fim de publicarem os Festejos [...]” (Santos, 1825, tomo I, pp. 187-188). Também a convocação determinada pelo Senado da Câmara do Rio de Janeiro para as festas a serem realizadas nos dias 20, 21 e 22 de Janeiro de 1815, por motivo da elevação do Brasil ao Reino Unido, contou com a participação dos oficiais da Câmara com trajes luxuosos, a cavalos, “precedidos e seguidos de duas bandas Musicos, e de huma escolta de Cavallaria da Policia”. Ao chegar o cortejo no Terreiro do Paço, onde foi lido pela primeira vez o edital com a presença de Suas Altezas Reais, “soltarão muitos foguetes, que, elevando-se ao ar, se desmanchavão com alegre estrondo, e prazer da multidão [...]”. Seguiu-se, então, o bando pelas ruas da cidade “em cujas esquinas se affixavão Edictaes, tocando os instrumentos, e subindo ao ar os foguetes, depois que os mesmos Edictaes erão lidos em alta voz pelo Pregoeiro” (Santos, 1825, tomo II, p. 14).

O bando que anunciou a aclamação de D. João VI saiu às ruas do Rio de Janeiro, no dia 05 de Fevereiro de 1818, e contou no acompanhamento com a banda de musica dos Regimentos da Guarnição da Côrte, e Milicianos, montados em cavalos das Reais Cavalariças, precedendo a cavalgata, e outra banda que a finalizava, seguida por uma companhia de cavalaria da Real Guarda da Polícia. O grau

³³ Decreto de 20 de Agosto de 1802. *Apud* Sousa, 2006, p. H-2.

de solenidade atingido pela saída dos bandos, aquando das cerimónias reais estabeleceu, em alguns eventos, novos protocolos de encenação pública. Ao chegar ao Paço da Boa Vista, o pregão foi lido na presença do Rei, dos Príncipes e Infantes e, uma vez terminada a leitura, seguiu-se “alegres vivas alternados com o Hino Nacional, precedidos, e seguidos de muito fogo do ar” (Santos, 1825, tomo II, p. 214). Certamente escutou-se o hino de Marcos Portugal publicado em 1810, intitulado *Hymno patriótico da Nação portugueza A sua Alteza Real o Principe Regente N. S. Para se cantar com muitas vózes E mesmo à maneira de Coro Com accompanham.¹⁰ de toda a banda militar, para duas vozes e banda³⁴. Uma segunda leitura foi realizada diante da rainha D. Carlota Joaquina e das suas filhas, que se encontravam no Palácio Real, e somente a partir daí é que o cortejo percorreu as principais ruas da cidade. Segundo o relato do Padre Perereca, a pompa do ato era “avivado pelos sons dos foguetes do ar, que a cada instante se ouvião ao longe, ou ao perto, por mais de tres horas successivas” até o recolhimento dos Oficiais na Casa da Câmara e o encerramento da função, o que indica que a constância desses agentes sonoros imprimiam um caráter de maior solenidade ao ritual (Santos, 1825, tomo II, pp. 215-216).*

Jean Baptiste Debret, no seu *Voyage Pittoresque et Historique du Bresil* (1839), explica a “cerimónia municipal” do Bando, que precedia eventos como o nascimento, casamento e morte de pessoas Reais. O viajante francês ainda descreve, naquela que talvez seja a única representação iconográfica luso-brasileira desse ritual, como foi a composição que saiu do Senado da Câmara do Rio de Janeiro a proclamar, pelas ruas da cidade, a aclamação do príncipe D. Pedro como “Imperador constitucional e perpétuo defensor do Brasil”. Realizada no dia 12 de outubro de 1822, o relato de Debret sobre o evento indica a sobreposição de agentes sonoros como os foguetes disparados por jovens negros, a música pelos agrupamentos militares e os vivas ao novo Imperador (Debret, 1839, tomo III, pp. 147-148).

³⁴ Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) – C.I.C. 77. De 05 de Abril de 1817 data outro hino intitulado *Himno para a Feliz aclamação de S. M. F. o Senhor D. João VI*, composto por Marcos Portugal, dedicado à Aclamação de D. João VI, cujo manuscrito, que se encontra custodiado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi transcrito para quatro vozes e piano por Alberto Pacheco (Pacheco, 2012, pp. 49-71).



Fig. 3 - *Le Bando (Proclamation Municipale)* (Debret, 1839, Tomo III, Pl. 14)

Pela imagem podemos identificar os elementos visuais normalmente descritos nos relatos setecentistas, como os oficiais da Câmara de capa e volta, chapéus de plumas e presilhas, portando varas e montando cavalos “ricamente ajaezados”, acompanhados pelos músicos militares – também a cavalo – e por um grupo de “cidadãos notáveis”. Sobre os agrupamentos musicais, a descrição do bando por Debret menciona o *corps de musique d’une légion de milice bourgeoise* e a banda militar do *corps de musique de la garde de police*. Na imagem, Debret retrata a presença de um fagote e possivelmente dois clarinetes, o que poderia relacionar-se com a banda dos “milicianos burgueses”, uma vez que o efetivo musical do Corpo da Guarda Real da Polícia não possuía mais músicos para além de clarins e tambores (Sousa, 2006, p. 77).



Fig. 4 - *Le Bando (pormenor)*.

O Bando Real Fúnebre

Como parte das exéquias realizadas por figuras reais, as saídas dos bandos para publicar a morte dos monarcas seguiam os mesmos critérios anteriormente mencionados: a recepção da notícia pelos Senados das Câmaras, a saída do Corpo da Câmara a cavalo e em trajes apropriados para a ocasião, o acompanhamento musical, o cortejo pelas ruas da cidade, a leitura do pregão com as determinações que deveriam ser acatadas por todos e a previsão de penas aos transgressores. Porém, os registos sobre as saídas de bandos fúnebres régios que descrevem ou fazem referências a aspectos sonoros são escassos. Conforme o roteiro textual das relações, privilegiava-se a descrição da cerimónia da quebra de escudos e as exéquias realizadas nas igrejas (com officio, missa e absolvições), com destaque para descrição pormenorizada da arquitetura efémera, sendo o bando poucas vezes referenciado. Também a documentação camarária não oferece informações consistentes sobre a ação, sendo escassos os registos mais precisos sobre as músicas tocadas durante os cortejos.

Entre os procedimentos visuais que deveriam ser observados na saída do bando fúnebre destacava-se o cuidado com os trajes dos oficiais da Câmara, adequados ao carácter lúgubre da ação, pois estes deveriam portar varas pretas, trajar chapéus com fumos caídos até o ombro e capas compridas. Também os músicos deveriam trazer nos braços fumo, além de cobrir as caixas destemperadas com baeta preta³⁵. Por se tratar de um evento oficial, a reprodução desse ritual deveria ocorrer nas principais cidades e vilas de todo o reino, exigindo-se os sinais fúnebres tangidos nos sinos, por 3 dias, e o cumprimento do luto, observando as normas contidas na Pragmática promulgada por D. João V, em 28 de maio, de 1749 (*Collecção das Leys...*, 1771, pp. 6-7).

Alguns relatos de funerais régios não mencionam a presença, nos bandos, de outros instrumentos musicais, sugerindo que todo o cortejo fosse realizado apenas ao som marcado das caixas e tambores. No dia 25 de Dezembro, de 1706, o acompanhamento que saiu às ruas da cidade do Porto para anunciar a morte do rei D. Pedro II foi realizado, segundo o registo camarário, ao som de sete caixas destemperadas cobertas de baeta, em duas fileiras (uma de quatro e outra de três), além de um número não especificado de tambores (Couto, 1936, p. 143). Ainda na invicta cidade, para as exéquias de D. José, em 1777, o bando que saiu pelas ruas anunciando a morte do rei teve o acompanhamento de oito tambores em duas fileiras, com fumos nos braços e caixas cobertas de baeta preta³⁶, mas, para as exéquias do rei consorte D. Pedro III, em 1786, são mencionados, nas Vereações, nove tambores

³⁵ Conforme Bluteau, baeta é um “panno de lã, a que ou com o uso, ou com instrumentos, se levanta o pelo”. Bluteau, 1712/28, vol 2, p. 11. E Fumo “he hum tecido de seda crua muyto fino que nas mangas, & chapeos se traz na occazião de luto”. In Bluteau, 1712/28, vol. 4, p. 229.

³⁶ “Iam oito tambores em duas fileiras, com fumos nos braços, e caixas cobertas de baeta preta; e logo se seguia o Porteiro, que levava o pregão, com mais três oficiais menores; e logo atrás se seguiam o Meirinho da Almotaçaria, e Alcaide da Cidade, com seus Escrivões, todos vestidos de preto, com capas compridas e fumos nos chapéus, até ao chão, e varas pretas, os quais depois de correrem todas as ruas da Cidade se tornavam a recolher na Casa da Câmara”. Livro das Vereações de 1777, a fls 22. *Apud*, Couto, 1936, pp. 65-66.

de guerra com as caixas cobertas de baeta, o tambor-mor e mais dois pífaros³⁷. Já na cidade de Viana do Minho, para o anúncio da morte da rainha D. Maria I – falecida no Rio de Janeiro a 20 de março de 1816 – e as determinações para o luto, conforme a relação publicada, o bando teve o acompanhamento musical somente de dez tambores do Regimento N. 9 (BNP, H.G. 14.881, p. 143).

Conforme consta no Registo de Ordens de Funerais Régios, a saída do bando fúnebre deveria estar destinada apenas aos reis e rainhas – extensivo em alguns casos aos consortes – o que, certamente, está associado às determinações do luto para pessoas da nobreza e a quase inexistência de informações sobre bandos para outros integrantes da família real (Arquivo Nacional da Torre do Tombo – *Ministério do Reino*, Liv. 1342. pp. 155v). Para além do anúncio público da morte de D. Pedro III, o bando que saiu pelas ruas de Lisboa, a 23 de Janeiro de 1781, para anunciar o luto geral por seis meses – três rigorosos e três aliviados – pela morte da rainha consorte D. Mariana Victoria de Bourbon, com cominação prevista de 2\$000 réis, teve o seu registo publicado na Gazeta de Lisboa (GZL, N. 4, 23 de janeiro de 1781). Nas primeiras décadas do século XIX, dúvidas relacionadas com protocolos dos funerais reais encontram-se registradas pela Secretaria de Estado nos chamados “Quesitos”, uma forma de questionário com perguntas ao Ministro de Estado seguido de respostas pelo mesmo. Neles verificamos que para o funeral da princesa D. Maria Francisca Benedicta, que faleceu no Palácio de Nossa Senhora da Ajuda, no dia 18 de agosto de 1829, não há a saída do bando pelo corpo da Câmara e o luto estende-se apenas à corte (ANTT, *Ministério do Reino*, Liv. 1342, pp. 155v). O mesmo se aplica ao funeral da rainha consorte Carlota Joaquina, falecida no mesmo palácio, no dia 7 de janeiro de 1830, e para o funeral do príncipe Dom Augusto, falecido no dia 26 de setembro de 1889 (ANTT, *Ministério do Reino*, Liv. 1342, pp. 171).

O objetivo desse estudo foi trazer a luz um tema pouco abordado pela musicologia luso-brasileira e que permite ampliar o nosso entendimento das formas com que o som, para além da prática musical, pode atuar como um identificador das práticas socioculturais dos núcleos urbanos, durante o período moderno. Tim Carter chama a atenção para a potencialidade de transformação desses núcleos conforme o reportório de sons produzidos para diferentes momentos do calendário cívico e religioso de uma cidade, em especial para as festas (Carter, 2002, p. 18). Entretanto, devemos também considerar que essas práticas seguiam modelos rituais e sonoros pré-estabelecidos que visavam garantir, através das festividades, em diferentes territórios do reino, uma unidade ritualística e uma adesão comunitária.

Através da análise dos diversos relatos históricos apresentados sobre a saída dos bandos no espaço luso-brasileiro, apesar das limitações inerentes a esse tipo de fonte, ficou evidente o protagonismo dos agentes sonoros na ordenação desses rituais cívicos, mais precisamente do “som público” constituído, principalmente, pela música, pelo impacto do som dos foguetes, pela leitura do pregão e pelos vivas (nas aclamações). No caso específico da música, foi possível identificar, durante

³⁷ Arquivo Histórico Municipal do Porto – Vereações (1784-1786), Livro n. 89, pp. 245-246. *Apud* Ferreira-Alves, 2001, p. 446.

décadas, as mudanças ocorridas nos agrupamentos musicais que acompanhavam o cortejo, e oferecer subsídios para os estudos sobre a integração de músicos negros nos rituais civis, durante o período abordado. Constatamos que, através de protocolos rituais estabelecidos principalmente ao longo do século XVIII, sons específicos foram utilizados como parte de uma política de controle da informação, comunicação e imposição de normas pelas instituições de poder. A partir do modelo militar, esses agentes sonoros eram acionados mimeticamente em todo o reino, não somente pelas Câmaras dos Senados – que nos cortejos afirmavam a posição de seus membros na hierarquia social, assim como de outras autoridades –, mas também por outras instituições como conventos, colégios etc. Essa “persuasão auditiva” nos bandos, associada ao apelo visual de cariz barroco transformava, em vésperas de dias festivos – ou de luto, como nos funerais reais – a paisagem sonora das cidades.

Fontes manuscritas

Arquivo Distrital de Braga, Ms. 341, *Livro Curioso, que comtem as principais novidades sucedidas no discurso de 35 annos principiando pelo de 1755 athe o de 1790 – Escrito por hum Curiozo natural da Nobre, e Sempre Lial Cidade de Braga. Tomo I Anno de 1790.*

Arquivo Distrital de Braga, Ms. 349(4), *Relação da Enfermidade, morte, e Exéquias d’El Rei D. Joze I. Introdução do novo governo, e Acclamação da Rainha D. Maria Francisca legítima herdeira do Reino, e de seu Marido o Infante D. Pedro proclamado também Rei D. Pedro Terceiro, p.a uso da S. I. Patriarcal.* p. 96v.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Ministério do Reino*, Livro 1342.

Referências bibliográficas

- Bacellar, B. L. M. (1783). *Diccionario da Língua Portuguesa*. Lisboa: Off. de Joze de Aquino Bulhoens.
- Baker, G.; Knighton, T. (2011) – *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beirão, C. (1944). *D. Maria I –1777-1792*. Lisboa: Imprensa Nacional de Publicidade, 4.ª edição.
- Binder, F. P. (2006). *Bandas Militares no Brasil: Difusão e organização entre 1808 e 1889*, dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo.
- Bluteau, R. (1712/28). *Vocabulario portuguez & latino, aulico, anatomico, architectonio...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus.
- Bombi, A.; Carreras, J. J.; Marín, M. A. (2005). *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Carter, T. (2002), The sounds of silence: models for an urban musicology, in *Urban History*. Cambridge: Cambridge University Press, vol. 29, pp. 8-18.
- Castagna, P. (2010). *Música na América Portuguesa, In Moraes, J. G. V. e Saliba, E. T. S, História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda.
- Coelho, B. G. (1740). *Milicia pratica e manejo da Infantaria*. Lisboa Occidental: Oficina de Antonio de Sousa da Sylva, tomo II, 1740, pp. 398-399.
- Collecção das Leys, decretos, e alvarás, que comprehende o feliz reinado del Rey Fidelissimo D. José o I. Nosso Senhor Desde o anno de 1750 até o de 1760, e a Pragmatica do Senhor Rey D. João o V. do anno de 1749.* (1771). Lisboa: Na Oficina de Antonio Rodrigues Galhardo, Impressor da Real Mesa Censoria, Tomo I, pp. 6-7.
- Connerton, P. (1999). *Como as Sociedades Recordam*, Oeiras: Celta Editora.
- Couto, L. S. (1936). *Origem das Procissões da Cidade do Porto. Col. Documentos e memórias para a história do Pôrto*. Porto: Câmara Municipal do Porto.
- Cunha, R. J. M. (1837). *Repertorio de Legislação Militar*, Tomo II,

- _____ (1843). *Repertorio de Legislação Militar*, Tomo III,
- Debret, J. B. (1839). *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, Tomo III.
- De Paula, R. T. (2017). *Os Sons da Morte. Estudo sobre a Sonoridade Ritual e o Cerimonial Fúnebre por D. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816-1822)*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Diário de William Beckford em Portugal e Espanha* (2009). Introdução e notas de Boyd Alexander, tradução e prefácio de João Gaspar Simões. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 3.^a edição.
- Duprat, R.; Biason, M. A. (2004). *Música do Brasil Colonial III*. São Paulo: Edusp.
- Ferreira-Alves, J. J. (1993). A festa da vida, a festa da morte e a festa da glória: três exemplos em 1793. *in Separata da Revista Poligrafia*. Porto: Universidade do Porto, Número 2.
- _____ (2001). O “Magnífico Aparato”: formas da festa ao serviço da Família Real no século XVIII, *in Coleção Registos da História*, N. 11. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto.
- Kelman, A.Y. (2010). Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies. *Senses and Society*, 5(2), pp. 212–34.
- Knighton, T.; Mazuela-Angueta, A. (2018), *Hearing the City in Early Modern Europe*. Turnholt, Belgium: BREPOLs.
- La Eneida de Virgilio, Traducida en verso castellano por gregorio Hernandez de Velasco* (1768). Madrid: en la Imprenta de Francisco Xavier Garcia, Tomo I.
- Lange, F. C. (1979). *História da Música nas Irmandades de Vila Rica – Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto*. Belo Horizonte: Publicação do Arquivo Público Mineiro.
- Miranda, D. (2002). *Músicos de Sabará: a prática musical religiosa a serviço da Câmara (1749-1822)*, dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Minas Gerais.
- Oliveira, E. F. (1906), *Elementos para a História do Município de Lisboa*. Lisboa: Typographia Universal, vols. XV, XVI e XVII.
- Oliveira, J. (1728). *Relação das Festas com que o Collegio de São Paulo da Companhia de Jesus da Cidade de Braga, celebrou em hu Solemne Triduo a Canonização dos seus Gloriosos Santos Luiz Gonzaga, e Estanislaio Kostka em Julho de 1727*. João de Oliveira natural de Braga. Lisboa Occidental: Na Patriarcal Officina da Musica.
- Pacheco, A. J. V. (2012), Hino para Aclamação de D. João VI: edição e contextualização (com partitura inédita) *in Opus- Revista Eletrônica da ANPOMM*. Porto Alegre: V. 18, N.1, pp. 41-72. Disponível em <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/175>.
- Poesias de João Evangelista de Moraes Sarmento, Colligidas por Varios Amigos seus, revistos pelo A. poucos tempos antes de sua morte, e dadas á luz por alguns de seus admiradores*. (1847). Porto: Typographia Commercial.
- Santos, L. G. (1825). *Memórias para servir a história do Reino do Brasil*. Lisboa: Impressão Regia.
- Schafer, R. M. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester – VT: Destiny Books.
- Selvagem, C. (1931). *Portugal Militar: compêndio de história militar e naval de Portugal desde as origens do Estado Portucalense até o fim da Dinastia Bragança*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Silva, A. M. (1813). *Diccionario da lingua portugueza*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 2.^a edição, p. 259
- Sousa, P. M (2008). *História da Música Militar Portuguesa*. Lisboa: Tribuna da História.
- _____ (2006). *A Instituição militar na história e cultura luso-brasileira no séc. XIX – A história da música militar*, dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Sterne, J. (2012). Soundscape, Landscape, Escape. Bijsterveld, K. (Ed.). *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. Bielefeld: Transcript Verlag, pp. 181-191.
- _____ (2015). The stereophonic space of soundscape, Théberge, P. et al. (Ed.). *Living Stereo: Histories and cultures of multichannel sound*. New York: Continuum, pp. 65-83.
- Tinhorão, J. R. (1988a). *Os negros em Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho.
- _____ (1988b). *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Art Editora.
- Thompson, E. (2002). *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1930*. Cambridge, MA: MIT Press.