

“A PESADA TAREFA DO TOQUE”: A FORMAÇÃO DE MÚSICOS EM FORTALEZA E O COLÉGIO DE EDUCANDOS ARTÍFICES (1856 - 1866).

ANA CRISTINA PEREIRA LIMA* E EMY FALCÃO MAIA NETO**

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte

critina.lima@ifrn.edu.br*

Secretaria de Estado da Educação e da Cultura-RN

emyhistoria@gmail.com**

RESUMO

Este artigo tem o objetivo de dar a ler os aspectos do ensino de música realizado pela primeira instituição de educação profissional de Fortaleza (CE): o Colégio de Educandos Artífices (1857–1866). A partir de documentos oficiais, fontes hemerográficas e crônicas da cidade, iniciamos esta pesquisa sobre os modos e lugares de qualificação dos músicos na segunda metade do século XIX. No período, havia grande demanda por músicos para tocarem nas retretas e solenidades oficiais, atividade desenvolvida, em grande parte, por pessoas pobres ligadas a ofícios manuais. O ensino de música é um importante objeto de estudo para a compreensão da cultura musical, além de indicar as relações de poder que perpassavam as diferentes formas de entretenimento. Assim, propomos analisar a formação musical de meninos pobres e sua atuação no espaço de entretenimento da capital cearense nos oitocentos.

PALAVRAS-CHAVE: Educação Profissional, Ensino de Música, Trabalho.

THE TRAINING OF MUSICIANS IN FORTALEZA AND THE COLÉGIO DE EDUCANDOS ARTÍFICES (1856 - 1866).

ABSTRACT

This paper aims to read the aspects of music teaching carried out by the first professional education institution of Fortaleza (CE): the Colégio de Educandos Artífices (1857–1866). From official documents, hemerographic and chronic sources of the city, we began this research on the ways and places of qualification of musicians in the second half of the nineteenth century. During the period, there was a great demand for musicians to play at official parties and solemnities, an activity developed largely by manual workers. The teaching of music is an important object of study for the understanding of musical culture, besides indicating the power relations that permeated the different forms of entertainment. Thus, we propose to analyze the musical formation of poor boys and their performance in the entertainment space of the capital of Ceará in the 19th century.

KEYWORDS: Professional Education, Music Education, Work.

1 INTRODUÇÃO

Na abertura da Assembleia Legislativa Provincial do Ceará em 1º de julho de 1856, o 1º Vice-presidente da província Herculano Antônio Pereira da Cunha discursou sobre a necessidade de um

termo médio entre a instrução primária e secundária que facilitasse mais alguma coisa a mocidade que não tendo os meios conducentes para se dedicar às ciências, pode-se dedicar à indústria (...) onde além das matérias da instrução primária elementar, se ensinasse os elementos de geometria prática, que fornece os dados das profissões industriais, noções de física e história natural e elementos de música. (Rel. 1856, 1 de Julho, p. 13)

A dificuldade de situar o que contemporaneamente chamamos de Educação Profissional demonstrada por Herculano da Cunha em seu discurso, assevera o nascimento de uma demanda na cidade de Fortaleza: um tipo de educação escolar específica, voltada para o trabalho e para aqueles que não tinham meios de se dedicar às ciências. Entrava na pauta governamental a preocupação com a formação de artífices para suprir as demandas do crescimento material da cidade, que necessitava de ferreiros, carpinteiros e de outros trabalhadores para as obras públicas. O Colégio dos Educandos Artífices, criado no final do ano de 1856, marcou o início da efetivação de uma política pública voltada para a educação profissional em Fortaleza. A instituição foi criada para atender meninos órfãos e “desvalidos” - como diziam os governantes da época - com o objetivo de torná-los “úteis” à Província. Ou seja, a educação profissional no século XIX era pensada como estratégia para qualificar meninos pobres, cuja atuação estaria voltada ao trabalho disciplinado.

No século XIX, os governos e as leis afirmavam que as crianças pobres deveriam trabalhar; este era o seu lugar no mundo. Ensiná-las a trabalhar “corretamente” era o propósito dos colégios de Educação Profissional - geralmente acompanhado do recolhimento de meninos impedidos de conviverem com seus grupos familiares - considerando a lógica do trabalho orientado por princípios da economia de mercado capitalista numa ordem escravocrata. Era muito comum o trabalho de crianças em oficinas particulares, onde eram postas como aprendizes por ordem do Juizado de Órfãos sob a justificativa de prevenir a delinquência nas cidades. Mas esse tipo de ensino informal foi cada vez mais apontado como inapropriado para um país que desejava se modernizar, ao menos no discurso dos que tomavam a ideia de progresso como valor a ser perseguido. Isso não quer dizer que o trabalho de crianças em diversos espaços privados, incluindo o serviço doméstico, fosse contestado. Não houve nenhum esforço efetivo de diminuir o trabalho infantil durante o século XIX. Todavia, as instituições de profissionalização entraram na agenda do “progresso” por seu caráter técnico de disciplinarização do trabalho, por sua suposta capacidade de converter “desvalidos” em operários. Dessa forma, entre altos e baixos, o Colégio de Educandos Artífices do Ceará perdurou até 1866, quando foi extinto por ser considerado oneroso aos cofres públicos.

Além das aulas de primeiras letras e das práticas profissionais nas oficinas (alfaiataria, sapataria, carpintaria e funilaria), o ensino de música esteve presente em toda a trajetória do Colégio. A instrução ofertada aos educandos artífices (“geometria prática”, “noções de física e de história natural”) visava a promoção das “profissões industriais” – como destacou o vice-presidente do Ceará. Mas por que ensinar música para meninos pobres que seriam preparados pela a instituição?

Este artigo partiu desta pergunta. Para respondê-la, e as outras que surgiram no percurso, buscamos compreender que música haveria de ser ensinada para esses meninos, qual o “lugar” que esse tipo de música ocupava na cidade e como se deu o ensino de música no Colégio. Este texto propõe trazer para o debate a relação entre o ensino de música e a profissionalização das camadas pobres urbanas, além de problematizar a formação musical realizada dentro do Colégio de Educando Artífices em diálogo com o crescimento da demanda por música na cidade de Fortaleza em meados do século XIX.

2 MÚSICA EM FORTALEZA

Durante o período pesquisado, não havia em Fortaleza execução de música gravada. Apenas na última década do século XIX alguns fortalezenses escutaram na sua cidade as primeiras exhibições de músicas gravadas quando, em 1891, Fred Finger passou por Fortaleza exibindo “um exemplar do grandioso invento de Edson”: o fonógrafo. O fonógrafo exibido na cidade (no Salão Caio Prado no Passeio Público e na Intendência Municipal da Parangaba) era, segundo descrição do próprio Finger, “um aparelho com canudos que as pessoas punham nos ouvidos e riam”. É difícil assegurar os motivos do riso, mas possivelmente causava graça pelo conteúdo – Humberto Franceschi (2002) cita um discurso de um rapaz gravado por Finger em Belém que diziam ser hilário –, mas também por ser inesperado: não havia nas pessoas a experiência do contato com uma máquina falante. Afinal, durante quase todo século XIX eram os pianos, violões, vozes, bandas e demais instrumentos os responsáveis pela música na cidade.

A apresentação pública das bandas levava às praças e às igrejas grande número de expectadores e representava uma forma de diversão acessível às camadas mais pobres da população. No Passeio Público, local de entretenimento no século XIX, as exhibições musicais aconteciam no coreto localizado no segundo piso da praça, que era dividida em três patamares. Segundo o memorialista Otacílio de Azevedo, a primeira parte do Passeio Público – chamada de Caio Prado – era frequentada pelos ricos. A segunda – Carapinima – era ponto de encontro das “classes médias” e a terceira – Rua padre Mororó – era frequentada por “rufiões, prostitutas e operários pobres” (AZEVEDO, 1992, p. 41). Entretanto, essa divisão apresentada por Otacílio de Azevedo – que encontra ressonância em outros memorialistas cearenses – traz alguns problemas para a interpretação histórica. Segundo Antônio Luiz Macedo e Silva Filho (2004), é preciso desconfiar dessa suposta harmonia social apresentada pela escrita memorialística, como se os frequentadores aceitassem pacificamente essa distinção no espaço urbano. É importante entender a multiplicidade de usos dos lugares, reinventados no cotidiano dos habitantes. Assim, além das elites – ou a contragosto delas – as retretas do Passeio Público eram aproveitadas também pelos trabalhadores e suas famílias. Como se pode notar, escutar música, tocar e aprender música não eram ações desprovidas de pertencimentos de classe ou apartadas dos contextos sociais.

Segundo o mestre Zacarias Thomaz da Costa Gondim – que foi regente da Banda do Batalhão de Segurança nos primeiros anos da década de 1900 – a música no Ceará no início do século XIX era executada por escravos de ganho – alugados para levarem música aos bailes e festas religiosas – ou “orelhinhas” – brancos e mestiços pobres que tocavam rabeca, violão ou flauta sem um estudo

formal de música, ou seja, tocavam “de ouvido”. Em 1903, quando o texto foi publicado, Gondim avaliava que a música no Brasil estava evoluindo lentamente devido a três aspectos: o primeiro era a falta de Escolas de Música; o segundo era que as famílias mais ricas proibiam seus filhos homens de estudarem música, ficando a música limitada aos “deserdados da sorte”; e por fim, a má remuneração destinada aos músicos (GONDIM, 1903, p. 315). O primeiro e o segundo argumento se completam. Os pais desejavam que seus filhos se tornassem bacharéis – para os mais ricos – ou aprendessem algum ofício – entre os mais pobres. Nota-se que na primeira metade do século XIX, o *status* da música e, principalmente, dos músicos era outro.

Mais tarde, as ideias “civilizadoras” e “modernizantes” ganharam espaço entre as elites locais. Em meio a busca por um cultivo cultural à francesa houve, entre os grupos dominantes da cidade, uma gradativa valorização das letras e das artes, processo marcado por uma série de reformas urbanas e controle social (PONTE, 2001). Nesse período, as exposições musicais, assim como o lugar da música na cidade, começaram a mudar, ao menos no que diz respeito à “música erudita”. Nos últimos anos do século XIX, foram fundados clubes e teatros, aumentando a demanda por apresentações musicais.

A partir desse contexto, é possível entender a preocupação com a formação e o ensino de música no Colégio de Educandos Artífices, instituição inserida nos debates sobre as estratégias de controle das camadas pobres urbanas e sobre a formalização e regulamentação do trabalho infantil nos oitocentos. Vale lembrar que a promoção de música “saudável” era concomitante ao combate das festividades e encontros dançantes que aconteciam longe dos clubes abastados. A música também foi objeto de disputa. Em festas populares, o uso de tambores, zabumbas e maracás animava os congos e reisados nos arrabaldes da cidade ao passo que incomodava os ricos, cuja cruzada civilizatória marginalizava crenças e entretenimentos dos pobres. Conforme Pedro Veríssimo (1954), as bandas de música, orquestras e saraus domésticos eram os principais elementos da “atmosfera musical” de Fortaleza no final do século XIX até o surgimento do rádio. Mas essa “atmosfera musical” era sobretudo caracterizada pela heterogeneidade – expressa nas rodas de violão, nos batuques, nas cantigas e nas festas dançantes, que eram outros veículos de propagação da música.

Na segunda metade do século XIX, preocupados com o aspecto acanhado da capital cearense, alguns deputados provinciais tentaram aprovar a criação de uma banda de música oficial que seria custeada pelo erário público. Na discussão que se passou na Assembleia Provincial no ano de 1860, parte dos deputados considerava um “luxo desnecessário” os gastos com uma banda de música, especialmente porque já existia a banda do Colégio de Educandos. Outros reclamavam investimentos na modernização da província, defendendo que a cidade deveria se “mostrar rica e imponente de grandeza”. Para o deputado Cordolino, era uma “coisa muito feia”, que “dava pena”, o fato de não haver uma vistosa banda na cidade para receber, no porto, “as pessoas de alto caráter oficial” que visitavam a capital cearense. Argumento apoiado pelo deputado Silva Guimarães, que afirmou que “um nobre visitante haveria de supor que era alguma terra de botocudos” (Pedro II, ed. 2052, p.2, 28 de julho de 1860). Finda a sessão, o projeto foi rejeitado por falta de verba.

A implantação de uma banda de música que desse o efeito de modernidade e riqueza desejado por grande parte da elite política e intelectual da cidade (incluindo jornalistas, bacharéis e médicos) não era tarefa fácil. Além de recursos para compra de instrumentos e partituras, dependia da contratação de um regente e professor de música. No entanto, segundo Pedro Veríssimo (1954) mesmo nos anos finais do século XIX havia poucos mestres no Ceará. Entre os citados pelo autor estavam: Simplício Delfino Montezuma (foi professor de música do Colégio Imaculada Conceição), Bernardo José Pacheco, Joaquim Manuel Borges (conhecido como Joaquim Macaco, que foi professor do Colégio de Educandos Artífices e primeiro mestre da banda de música do Corpo de Polícia do Estado), Vitor Augusto Nepomuceno (também professor de música do Colégio de Educandos Artífices), Jorge Vitor Ferreira Lopes, Herculano José de Sousa e João de Araújo Costa. Isso porque, a atividade musical, era vista, ao menos até a década de 1870, como uma forma de trabalho artesanal. Joaquim Macaco, quando era mestre de música dos educandos, solicitou à Assembleia Provincial uma licença de um ano e um empréstimo de um conto de réis para pagar em seis anos a fim de “ir ao Rio de Janeiro aperfeiçoar-se na arte da música”. Mas seu pedido foi indeferido. (**Pedro II**, ed. 1934, p.2, 27 julho 1859). Sem possibilidades de aperfeiçoamento, com acesso restrito às partituras e aos instrumentos musicais, os mestres de música cearenses tinham pouco espaço para fomentar e sistematizar o ensino formal de música nos oitocentos.

De acordo com Marcos Napolitano (2005), ainda que houvesse uma preocupação elitista em ampliar a música erudita no país – a criação do Conservatório Musical do Rio de Janeiro em 1848 e as atividades da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (1857-1865) eram manifestações dos anseios modernizantes da política brasileira – quase todos os instrumentistas brasileiros desse período eram pessoas pobres que tiravam da música ganhos modestos. Destaca-se também a atuação de muitos escravos, por vezes primorosamente qualificados, empregados na arte da música. Para o autor, a interferência do romantismo nas artes e na literatura no Brasil foi responsável por uma gradativa mudança na forma de perceber o trabalho do músico como uma atividade espiritual, ligada ao talento mais do que às habilidades artesanais.

Em Fortaleza, foram principalmente as bandas militares que ocuparam esse espaço do entretenimento musical. A banda do Corpo de Polícia – criada em 1854 – foi também bastante atuante, embora suas apresentações dependessem do número de soldados e das variações de fixação da força policial em cada ano. Entre 1862 e 1863, por exemplo, a banda da polícia foi desativada por conta da maior necessidade de destacamentos para o interior da província. Alguns instrumentos foram, inclusive, cedidos ao Colégio de Educandos durante esse intervalo, devolvidos no início de 1864, conforme ofícios expedidos pelo Gabinete Provincial (**Gazeta Oficial**, ed. 125, p.3, 6 fevereiro 1864). Além disso, a apreciação dessas primeiras bandas fez circular elementos importantes para o ensino de música no Ceará. Como observou Inez Martins (2017), a banda da Polícia estimulava a formação de um mercado ligado à música, como compra e venda de instrumentos, folhas para partituras, circulação de manuais de música, além de demandar compositores, ampliando o interesse pela aprendizagem de instrumentos de sopro e percussão.

Como se pode notar, as noções sobre ensino de música nos oitocentos se conectavam às necessidades políticas e à vontade de repercutir padrões europeus entendidos como características de um país civilizado. Por isso, o ambiente do Colégio de Educandos Artífices, bem como o propósito

da educação profissional imposta/ofertada aos pobres naquele momento, eram propícios para fomentar o ensino profissional da música, cuja utilidade estava em servir nas solenidades oficiais, divertir e honrar “as pessoas de alto caráter”, como desejava o deputado Cordolino.

3 FORMANDO OPERÁRIOS DA MÚSICA

Um quarto antes do meio dia, as bandas de música do Colégio dos Educandos e da Polícia se colocarão no coreto para elas preparado em frente do edifício da Santa Casa. Ao meio dia em ponto, uma comissão de três membros da Mesa se achará pronta a receber o Exc. Presidente da Província. À sua chegada, subirão ao ar girândolas e foguetes e os músicos tocarão o Hino Nacional. (**O Sol**, ed. 303, p. 4, 23 de novembro de 1862).

Divulgava-se nos jornais a programação das festas beneficentes da capital, ocasião em que os grupos abastados da província podiam praticar sua caridade anunciada, mostrar suas novas vestes e reforçar seus apoios políticos. Nesses momentos, a presença dos meninos artífices era fundamental. Os educandos artífices, além de suas jornadas nas oficinas e nas aulas de primeiras letras, trabalhavam no entretenimento dos ricos da cidade. A programação acima era parte do convite para a exposição anual da Santa Casa de Misericórdia, evento para arrecadar recursos para o hospital. Na publicação, um lembrete especial: “as salas de exposição serão abertas das quatro da tarde até às oito da noite às pessoas que forem decentemente vestidas e munidas de bilhete de entrada”. O evento aconteceu em uma tarde de domingo e as duas bandas revezaram-se até o encerramento da festa.

A banda de música dos educandos também era enviada a eventos privados, como aconteceu na festa de despedida do desembargador Filgueira de Melo, que partia para a Corte em 1863. Amigos e apoiadores políticos encheram a residência do desembargador, onde os educandos artífices tocaram e acompanharam a comitiva até o porto, “para tornar mais solene o embarque do distinto cearense” (**Gazeta Oficial**, ed. 64, p. 4, 7 março 1863). A principal função dessas bandas era o entretenimento, mas não se desprezavam os usos políticos das apresentações musicais. A banda do Colégio, treinada por um professor contratado pela província, composta por garotos recolhidos em instituição pública deveria, pois, ficar disponível para homenagens e bailes particulares, contanto que essas apresentações acontecessem apenas dentro do grupo de apoio partidário dos que ocupavam a Presidência da Província.

Para tais apresentações havia muito treino e uma rotina pesada de trabalhos e aulas. Os meninos internados no Colégio de Artífices acordavam cedo e, depois do asseio e limpeza dos dormitórios, seguiam para as aulas de primeiras letras, onde permaneciam até às nove da manhã. Depois de um intervalo para as refeições, seguiam para as oficinas, nas quais trabalhavam a tarde inteira. As aulas de música aconteciam à noite, quatro vezes por semana. Apesar do cansaço, desde a fundação do Colégio, a música foi a atividade mais promissora, na qual os meninos faziam “avanços prodigiosos”. Os três diretores que passaram pelo Colégio foram unânimes em relatar o interesse e gosto de seus educandos pela música, que em pouco tempo passou a render alguma verba para a instituição. Os meninos se empenhavam nas aulas de música porque, além do caráter lúdico, a banda era uma oportunidade de sair do recolhimento, conhecer outros espaços da cidade e se fazer conhecido.

Como já se destacou, os músicos não eram, necessariamente, vistos como artistas, no sentido contemporâneo da palavra. A forma como a banda de música dos artífices aparecia na cidade revela uma estreita ligação entre a formação dos meninos e os ideais de civilidade e modernidade dos grupos dominantes, fazendo da música mais um espaço de utilização do trabalho das crianças tuteladas pelo Estado. Naquele momento, consolidava-se o discurso de profilaxia da miséria e da criminalidade a partir do trabalho. Assim, a qualificação de crianças pobres tinha um duplo objetivo: fornecer trabalhadores para a cidade e evitar a mendicância como forma de normatizar a presença dos indesejáveis na urbe. As formas de definir as crianças “desvalidas” fizeram parte do processo de formulação cultural e histórica do trabalho infantil e da educação profissional nos oitocentos. As maneiras pelas quais as crianças pobres foram tratadas ao longo do século XIX evidenciam muitos preconceitos raciais e de classe. Os termos órfãos, bastardos, expostos e ilegítimos eram verdadeiros decretos de exclusão, conforme apontou Miriam Leite (2001). Essa operação política e ideológica de definição das crianças pobres, fazendo notar seu *desvalor* (expressão que, às vezes, assumia o sentido de inutilidade, sem valimento social) e sua condição de indigência passou a justificar o trabalho infantil como benefício à infância pobre (SOUZA, 1999). Desse modo, julgava-se sadio que aprendizes artífices se desdobrassem entre oficinas e apresentações musicais, pois seria uma utilização benéfica de seu tempo.

Quando da implantação do Colégio, que recolhia meninos entre sete e doze anos de idade, foram adquiridos instrumentos que pertenciam à extinta banda da Guarda Nacional (**Pedro II**, ed. 1687, p.2, 6 jun. 1857). Entretanto, eram instrumentos marciais incompatíveis com a idade e desenvolvimento físico dos garotos. Quando o maestro Vitor Augusto Nepomuceno assumiu o ensino de música, ele recomendou a formação de uma orquestra, com instrumentos de sopro e cordas mais condizentes com a capacidade das crianças.

Diante das restrições orçamentárias, a gestão da Casa tinha grande dificuldade de executar seus projetos, dependendo sempre da liberação de recursos governamentais. Ao argumentar sobre a necessidade de trocar os instrumentos musicais para compor a orquestra, o diretor Antônio de Braveza mencionou “a conhecida falta de operários na arte da música” em Fortaleza, o que justificaria o investimento público. Pouco depois, Padre Florêncio Pinto, que substituiu Braveza na direção do Colégio, reiterou o pedido da orquestra fazendo notar que era um símbolo de civilização, do qual a capital cearense era muito carente. Além disso, destacando a habilidade dos educandos, afirmou que poderia formar maior número de instrumentistas adquirindo instrumentos de corda, já que havia meninos que “pela fraqueza de sua constituição física” não poderiam atuar nos sopros. No entanto, mesmo partilhando do discurso sobre civilidade e modernidade, os diretores alcançavam poucos investimentos e, na prática, o ensino de música ia acontecendo de forma precária.

Apesar da mencionada escassez de operários da música na cidade, instrumentos musicais ou mesmo o ensino de música não eram inexistentes ou restritos às bandas marciais. Nas poucas escolas particulares de Fortaleza desse período eram ofertados cursos de piano, principalmente para as meninas. O principal colégio para meninas na cidade era o Imaculada Conceição – aberto em 1866 e dirigido por Irmãs Vicentinas vindas da França – que atraía as meninas ricas da província e oferecia, além da instrução primária, cursos de bordado, aulas de francês e de etiqueta, bem como aulas de música vocal e piano. Antes, outras iniciativas de menor porte também propagavam o

ensino de piano entre as mocinhas ricas de Fortaleza, como se pode ver nos vários anúncios de jornais, nos quais pianistas ofereciam aulas particulares. Em 1862, Dona Maria Barboza Cordeiro, professora de piano, anunciava que havia seis vagas em sua escola, cujo pagamento era de dez mil réis por mês (**Pedro II**, ed. 292, p. 4, 23 dezembro de 1862). Todavia, o lugar por excelência da música ao piano eram as festinhas particulares e saraus literários, algo do âmbito privado, onde as mocinhas mostravam seus dotes como símbolo de distinção entre as famílias da elite. Assim, essa modalidade de ensino de música não era voltada às apresentações em praças públicas, em teatros ou clubes.

O que os diretores do Colégio de Educandos Artífices anunciavam era a tentativa de atender uma demanda da agenda cultural que crescia em Fortaleza, em que a música aparece como trabalho. Assim, com maiores recursos, alguns meninos artífices virariam também músicos profissionais. Enquanto esperava a formação da orquestra – que nunca aconteceu –, o Colégio ia contornando as dificuldades e tentando juntar algum dinheiro. Para viabilizar a aquisição de partituras e o concerto dos instrumentos já gastos, a banca dos educandos estava autorizada a tocar em festas particulares, geralmente contratada com a mediação de seu mestre Vitor Nepomuceno – violinista e organista da Catedral de Fortaleza, pai de Alberto Nepomuceno, que viria a ser um importante regista e pianista. No princípio, as atividades externas animaram os alunos e o diretor, mas a obrigatoriedade de se apresentar nos eventos oficiais (e extraoficiais) acabou impondo uma rotina exaustiva aos pequenos músicos.

Aquilo que era empolgante ia se transformando em estorvo. Os meninos eram enviados para tocar em todas as solenidades do governo, na igreja, nas feiras beneficentes ou em qualquer outra ocasião que o presidente de província julgasse necessário. Em 1863, Padre Braveza chegou a pedir formalmente uma licença para a banda de música a fim de poderem descansar. Mas o ofício que recebeu do gabinete provincial foi categórico: “Não pode a banda de música ser dispensada de tocar nos dias determinados por esta presidência” (**Gazeta Oficial**, ed. 84, p.2, 24 jun. 1863). Naquele ano, a banda do Colégio era a única banda existente em Fortaleza, já que havia sido suprimida a banda do Corpo de Polícia. O excesso de trabalho já se fazia notar. O jornal *O Sol* demonstrou que a banda comprometia a saúde dos educandos, denunciando que tocavam demais porque o diretor e o maestro lucravam com as apresentações.

Muitos dos meninos por puxados nos instrumentos de sopro lançam sangue pela boca, outros tem criado hérnias, entretanto não se atende a isto e não há boda nem batizado, baile, festim, função profana ou religiosa, cortejo e espetáculo que não sejam os penitentes alunos daquele Colégio os que carregam com a pesada tarefa do toque. (**O Sol**, ed. 313, p.1, 1 fev. 1863.)

No tempo em que a banca do Colégio foi mais requisitada, José Aprígio Nogueira, o flautista mais habilidoso entre os educandos – segundo a avaliação de Nepomuceno – entrou de licença médica. Em 1864 ele estava ausente das aulas de música e da oficina de carpintaria. No ano seguinte não retornou ao Colégio. Não se sabe se o afastamento foi por doença – o que teria, no caso de enfermidades incuráveis, provocado seu desligamento – ou se depois de curado conseguiu permissão para trabalhar e tocar em outros lugares. O fato é que as atividades como aprendizes na música e nas oficinas internas podiam comprometer severamente a saúde dos educandos.

As condições gerais das instituições de recolhimento de órfãos, além das limitações próprias da cidade de Fortaleza no período estudado – ausência de esgotos, problemas com a qualidade da água, a insuficiência de medicamentos, o preço alto de muitos alimentos –

provocavam sérios problemas de saúde. Nas décadas de 1850-60, apesar dos pareceres médicos e das preocupações com a ventilação e umidade dos ambientes, poucas obras eram efetivamente empreendidas nesse sentido. No Colégio de Educandos, o diretor reclamava da insalubridade da Casa e dos poucos recursos destinados à alimentação e ao vestuário dos garotos, afirmando que andavam “rasgados e indecentemente vestidos”, embora aseados. As condições de moradia impactavam as oficinas, já que alguns meninos passavam dias inteiros na enfermaria em razão de doenças que poderiam ser evitadas. Com tudo isso, os educandos ainda empenhavam grande esforço físico para atuarem na banda.

Os componentes da banda saíam com maior frequência, vestiam uniformes elegantes confeccionados pelos alfaiates do Colégio, eram elogiados nos jornais depois de suas apresentações, mas não eram dispensados de suas tarefas como aprendizes. O garoto Manoel Pedro de Moraes, que segundo os relatórios do mestre Nepomuceno era muito adiantado e demonstrava “habilidade superior” ao tocar requinta, era alfaiate e, sendo um dos mais experientes daquela oficina, tinha muito trabalho costurando e consertando os uniformes dos educandos, além de ser monitor nas aulas dos meninos iniciantes. Manoel entrou no Colégio com oito anos de idade e sempre foi muito elogiado por seu comportamento e interesse. Em 1865, já com 16 anos, ele era capaz de reger a banda na ausência do professor e já havia composto várias peças musicais que a banda executava nas retretas. Segundo o padre Florêncio Pinto, Manoel elaborou um compêndio de princípios elementares de música para ser utilizado nas aulas do Colégio, material aprovado pelo professor. Mas as condições de ensino da música eram tão adversas em Fortaleza que o diretor pedia o apoio do presidente de província a fim de alcançar a quantia de cinquenta mil réis para imprimir o material didático, já que não existia na cidade nenhuma tipografia com caracteres ou figuras de música, podendo estas partes serem impressas apenas no Rio de Janeiro.

Nem todos, é claro, tinham as mesmas habilidades de Manoel Pedro. O aprendiz de funileiro Emiliano Rodrigues da Silva, por exemplo, treinava pratos nas aulas de música. Mas segundo o relatório do professor, prometia pouco adiantamento e era “sofável” como instrumentista. O mestre funileiro também reclamava de Emiliano, afirmando que demonstrava falta de gosto pelo ofício. O menino morava no Colégio desde seus nove anos, era tranquilo e nos mapas de avaliação aparece com “bom e hábil”, de “boa índole”. Emiliano já tinha passado pela oficina de alfaiataria, mas fora remanejado para compor a oficina de funilaria, que deveria fabricar peças demandadas pelas obras públicas na cidade. Talvez o motivo do desinteresse pela música fosse o cansaço e a vontade de sair do recolhimento.

O cotidiano dos músicos no período estudado era marcado pela múltipla jornada. Como já se demonstrou, nesse período a interpretação musical nas ruas era realizada por escravos, libertos e pobres livres, que combinavam as atividades de músicos com os seus ofícios. Em Fortaleza, não encontramos detalhes sobre a execução musical e o cotidiano dos músicos no período anterior à instalação do Colégio de Educandos Artífices, mas é possível imaginar um panorama similar ao estudado por Marcos Napolitano (2005) para o Rio de Janeiro, mas com suas especificidades. Afinal, nessa época, a capital da província do Ceará era o ponto de saída de um intenso tráfico interprovincial de escravos e de chegada de migrantes do interior (e de províncias vizinhas) nos períodos de estiagem. Esses aspectos trazem singularidades para o dia a dia das exibições musicais na cidade.

Dessa forma, crescia a demanda por música para os atos públicos e por músicos para executá-las, ao ponto de levar muito dos educandos à exaustão, mas também fazia circular métodos de aprendizagens e novas formas de execução e de composição de música, acompanhando o fluxo de pessoas, objetos e impressos que se diversificava na cidade. A formação de instrumentistas e as maneiras pelas quais o ensino de música ia se inventando em Fortaleza estavam ligadas a esse movimento de pessoas e à necessidade de agilizar a preparação de músicos. O ensino de música se tornava mais diverso, o que levou a criação das aulas de música na instituição estudada.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os aspectos elencados neste texto indicam o processo histórico de formalização do ensino de música no século XIX, momento em que a música instrumental – muito antes da popularização da música gravada e do rádio – ocupava um lugar central nos espaços de sociabilidades identificados com a urbanidade e com os projetos de modernização das cidades brasileiras.

Para atender a demanda por música em Fortaleza as bandas marciais e orquestras formadas nas instituições públicas e militares – como a Banda da Polícia, a Banda da Escola de Aprendizes Marinheiros e, já no século XX, a Banda do 23º Batalhão de Caçadores – marcaram o início de implantação do ensino de música no Ceará. A profissionalização de músicos empreendida pelo governo, ainda que de forma tímida e com poucos recursos, envolvia uma parcela mais pobre da população, ocupada com a tarefa do toque.

Os apontamentos deste texto são parte de uma pesquisa em fase de desenvolvimento, cuja preocupação primordial é entender a relação dos sujeitos pobres com a divulgação do ensino de música e como esta relação foi sendo alterada ao longo do século XIX e início do XX. As particularidades do ensino de música associado à atividade artesanal e, portanto, desempenhado por “operários da música” são objetos de investigação relevantes para entendermos a educação profissional no século XIX e os usos políticos e culturais da música.

5 REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Otacílio de. **Fortaleza Descalça**. Fortaleza: UFC/Casa de José Alencar, 1992.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

GONDIM, Zacarias. Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil, especialmente no Estado do Ceará. In: **Comemorando o Tricentenário da vinda dos primeiros portugueses ao Ceará**. Fortaleza: Tipografia Minerva, 1903.

LEITE, Mirian Moreira. A infância no século XIX segundo memórias e livros de viagem. In: FREITAS, Marcos Cesar de. (Org.). **História Social da Infância no Brasil**. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2001.

MARTINS, Inez Beatriz. **Banda de música da Força Policial militar do Ceará: Uma História Social de práticas e identidades musicais**. 2017. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: História Cultural da música popular**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PONTE, Sebastião. **Fortaleza Belle Époque: reforma urbana e controle social**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2001.

SILVA FILHO, Antônio Luiz Macedo e. **Fortaleza imagens da cidade**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2004.

SOUZA, Josinete Lopes de. **Da Infância “Desvalida” à Infância “Delinquente”**: Fortaleza (1865 – 1928). 1999. 219 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

VERÍSSIMO, Pedro. A música na terra de Iracema: sinopse histórica do movimento musical no Ceará de 1900 a 1950. **Revista do Instituto Histórico do Ceará**, 1954.