

Silvino Santin

HISTÓRIA DA BANDA SANTA CECÍLIA

La Música del Marau



Porto Alegre
2007

© de Silvino Santin
1ª edição: 2007.

Esta edição é propriedade do Autor.

Capa:

Banda Santa Cecília. Foto tirada em frente à capela de São Sebastião da Vista Alegre, em 8 de julho de 2001.

Editoração e composição:

Suliani Editografia Ltda.
Rua Veríssimo Rosa, 311
90610-280 – Porto Alegre, RS
Fone/fax: (51) 3384 8579
E-mail: editor@suliani.com.br

ISBN 857517197-6

EDIÇÕES EST

Rua Veríssimo Rosa, 311
90610-280 – Porto Alegre, RS
Fone/fax: (51) 3336.1166
E-mail: freirovilio@esteditora.com.br
www.esteditora.com.br

*Dedico esta pequena pesquisa
ao Frei Rovílio Costa,
Patrono da Feira do Livro de 2005,
e maior incentivador
da preservação de tradições culturais.*

AGRADECIMENTOS

As dificuldades enfrentadas durante dois anos,
para levar a bom termo essa minha ousadia
de escrever a história da Banda Santa Cecília de Marau,
tornaram-me devedor de inúmeras pessoas,
que merecem um gesto de agradecimento.
Entre tantos colaboradores,
não posso deixar de citar alguns nomes mais decisivos.
Espero não cometer injustiças;
se estas ocorrerem,
serão frutos de esquecimento, não de falta de gratidão.

Frederico Confortin,
Germano Luiz Andreis,
Silvério Tomasi,
Evandro Antunes,
Diana Sartori Mezzomo,
Odete Porto Menta,
Euclides Ebone,
Cláudio Andreis,
Orides Morsolin,
Alci Luiz Romanini,
João Carlos Tedesco,
Antônio e Inês Antunes,
Ivair e Odila Ghiggi,
Norma Confortin Sartori.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO / 9

I

IMIGRANTES ITALIANOS:
CANTAR, CANTOS E CANTORIAS / 11

II

ANTECEDENTES HISTÓRICOS / 21

III

PRIMEIRA BANDA DE MARAU / 30

IV

A BANDA SANTA CECÍLIA / 34

V

A NOVA BANDA SANTA CECÍLIA / 48

BIBLIOGRAFIA / 55

Homenagem

*N*a abertura deste meu trabalho, diante das preciosas contribuições recebidas, julguei, como dever de justiça, começar prestando uma singela homenagem a três pessoas que foram fundamentais para início e continuidade desta pesquisa.

Sem a contribuição de Frederico Confortin teria sido quase impossível encontrar as fontes originais da história da Banda Santa Cecília. Foi ele que, na tarde de 31 de outubro, além de fornecer uma série de informações sobre a Banda em estudo, apresentou duas surpresas, para mim totalmente inimagináveis e que se tornaram, de uma parte, um desafio, de outra, um estímulo maior. Ficou claro que escrever a história da Banda Santa Cecília não seria uma tarefa tão simples como se me afigurava inicialmente

A primeira das surpresas acima mencionadas levou-me, no dia 8 de janeiro de 2005, até Ponta Grossa, interior de Vila Maria, na casa do Sr. Germano Andreis. Dele recebi as primeiras coordenadas para encontrar os antecedentes históricos da Banda Santa Cecília.

Graças às informações do Sr. Germano, auxiliado pelo filho Cláudio, cheguei ao terceiro personagem, o Sr. Silvério Tomasi que, com muita lucidez, confirmou e completou as informações recebidas anteriormente.

Frederico, Germano e Silvério, muito obrigado pelas suas valiosas e indispensáveis contribuições. Serei sempre grato. Espero que, também, os leitores o sejam.

As preciosas informações serão apresentadas e detalhadas na história que a seguir contarei, não em linguagem científica, mas numa fala coloquial.¹

¹ Germano Luiz Andreis faleceu em 24 de janeiro de 2005, aos oitenta e quatro anos e quatro meses, exatamente três meses após a entrevista.



Frederico Confortin



Silvério Tomasi



Germano Luiz Andreis

INTRODUÇÃO

Aquele que decide escrever história, sem ser historiador, como é o meu caso, depara-se, já nos primeiros momentos, por situações surpreendentes. Na medida em que a pesquisa vai andando, as surpresas se tornam um prato diário. Essas surpresas podem ser agradáveis umas e outras, nem tanto, mas todas instigantes e fundamentais, mesmo quando se trata de dados, aparentemente, sem sentido.

A minha experiência, neste sentido, aconteceu quando busquei entender por que a Quarta Colônia, Silveira Martins, já na década de 1960, apresentava, segundo os critérios dos geógrafos, todos os sintomas da estagnação e da decadência. Foi assim que, em 1986, data do centenário da chegada dos Padres Palotinos a Vale Vêneto, lancei o livro *A Imigração Esquecida*, publicado pela EST.

Um dia, não me lembro quando, ao saber do retorno da banda Santa Cecília, recordando os meus tempos de infância, surgiu-me a idéia de tentar escrever sua história. Afinal, a Banda Santa Cecília do Frei Exupério, no meu entender, merecia que alguém escrevesse sua história. Não podem ser esquecidos, também, os mais de vinte anos de grande participação nos momentos mais marcantes da história musical, social e religiosa de Marau. E, mais do que isto, ela foi uma referência regional de refinada musicalidade. Quem, hoje, na faixa dos cinquenta anos em diante, não se lembra daquele frade de longas barbas brancas, de batuta na mão, caixinha de rapé ao lado, sentado à cabeceira de uma mesa, nas tardes festivas da Igreja Paroquial, regendo a Banda Santa Cecília?

As saudades, geradas por essas lembranças, foram determinantes para, sem pretensões de historiador, iniciar minha pesquisa.

Com essa decisão, em 31 de outubro de 2004, fui a Marau com o único objetivo de iniciar a busca dos dados para compor a história da Banda Santa Cecília. Nesta data, estava sendo comemorada a festa do padroeiro da Paróquia, Cristo Rei. Como nos velhos tempos, houve uma solene celebração coordenada pelo Arcebispo Dom Clóvis e, posteriormente, no salão paroquial foi oferecido um almoço. Na programação, como era de se esperar, constou a apresentação da nova Banda Santa Cecília. Mas aqui surgiu um sinal claro das mudanças em relação ao passado, vivido pela velha Banda, como se verá mais adiante.

O evento foi, para mim, de fundamental importância, porque se constituiu no ponto de partida para começar encontrar as peças-chave que abririam os caminhos de sua história quase esquecida.

Entretanto, eu não queria contar uma história isolada do contexto da história da imigração italiana. Estou convicto que uma banda não nasce por acaso; ela emerge de uma atmosfera cultural musical, especialmente numa época em que a musicalidade era a expressão mais espontânea da vida das pessoas e das comunidades. Nela, tudo era gratuidade e festa. Não fazia parte do mercado.

Cantar era, para os imigrantes, um complemento indispensável do seu viver. Não se precisava de palco, de ambientes especiais. Bastava que houvesse gente com vontade de cantar. Podia ser na igreja ou capela, durante a missa, ou durante o terço; podia ser nos casamentos, nas tardes de domingo, depois de uns copos vinho; podia ser nos filós; podia ser nos finais de tarde, ao término dos trabalhos da roça, em disputas melódicas. E, quando alguém, iniciado em teoria musical, se apresentasse, uma banda podia ser o início do sonho de uma nova banda.

I

IMIGRANTES ITALIANOS: CANTAR, CANTOS E CANTORIAS

Os dicionários definem a música como a arte de combinar sons segundo regras, que podem ser variáveis de acordo com os lugares e as épocas. Para a cultura ocidental, a história da música universal começaria com os gregos. A afirmação, talvez, não seja tão correta. Se tomarmos como referência o que diz Ariano Suassuna a respeito do teatro, também, será possível colocar sob suspeita o início da história da música. O autor de *Auto da Compadecida* afirmou repetidas vezes em suas conferências que o que nasceu na Grécia foi o teatro grego, e não o teatro em sentido universal. Os indígenas brasileiros tinham o seu teatro sem terem sabido que os gregos faziam teatro. Assim, acredito ser correto afirmar que a música grega começou na Grécia, mas antes dela já havia música em toda parte do mundo. A musicalidade do imigrante italiano deve ter, em suas raízes, traços marcantes da música grega. Entretanto, não se podem esquecer as possíveis influências dos povos vindos da Ásia e do Norte da Europa, que se instalaram na península itálica.

A lembrança destes temas históricos serve apenas para chamar a atenção sobre o gênero de música cultivado pelos imigrantes. Gostaria de aprofundar um pouco mais essa questão; infelizmente, porém, precisaria dirigir meu estudo em outra direção muito mais complexa, o que exigiria mais conhecimentos da área. Quero lembrar, apenas, como desafio aos estudiosos da música trazida pelos imigrantes, o trabalho efetuado pela cantora e musicóloga Fortuna que estuda a música ladina, cujo povo, cultura e língua sobrevivem no norte da Itália. A língua ladina, sem dúvida, seria uma língua raiz dos falares dos imigrantes. E por que não a música também? Por isso, vou exemplificar através de uma rápida revisão da história da língua italiana.

A língua italiana já era uma língua pronta, antes de ser proclamada oficial. Isso aconteceu porque, com a unificação da Itália, como não havia uma língua comum, mas uma multiplicidade delas, foi preciso decretar uma destas como a língua oficial da nova Itália. O Gran Ducado da Toscana, cuja capital é Florença, sem dúvida, representava o mais alto nível intelectual artístico e literário de toda a península. Diante deste fato, pelo que se sabe, não houve maiores

contestações em ser aceita como a língua de todos os italianos. Poderia ter sido o Vêneto, que fora a língua oficial, durante mil anos, da Sereníssima República de Veneza. Diante desta escolha, as demais línguas acabaram por serem tratadas como formas dialetais. Portanto, o italiano não se formou dos diferentes falares ou, para falar com mais precisão, das diferentes línguas faladas nas várias regiões da Itália pré-unificação, politicamente autônomas. Quem assiste e ouve os programas televisivos e radiofônicos da Itália pode perceber que há pouquíssimas diferenças de sotaque e lingüísticas de norte a sul da Itália. Acontece que, como já foi dito, o toscano, transformado em língua nacional, após a unificação, foi ensinado em todas as escolas do País. Ela não se formou a partir dos diferentes falares regionais, isto é, não veio de toda a sociedade, mas foi imposta de cima através da escola, o que garantiu unidade e homogeneidade ao falar.

Entretanto, em relação à organização política, o que prevaleceu foi a do Reino do Piemonte. Falou-se abertamente que teria havido uma piemontização da Itália. E isso ficou claro quando Vittorio Emanuele II, rei do Piemonte, passou ser o rei da Itália com o mesmo título de Vittorio Emanuele II, quando, em princípio, deveria ser proclamado, diante da nova ordem política, como Vittorio Emanuele I.

Depois dessa digressão, volto à música. A etimologia da palavra música nos leva aos gregos. A mitologia grega tinha nove deusas que presidiam as artes liberais. Essas deusas pertenciam ao universo das musas. A deusa da música chamava-se Euterpe ou Eutérpia, mas a música herdou o nome genérico das musas: musa – música. Provavelmente, isso ocorreu porque a música permeia todas as artes liberais definidas pelos gregos.

Não se pode esquecer que a música, entendida como a articulação harmoniosa de sons, é um fenômeno presente no universo, não só dos humanos, mas também dos animais e, até, do mundo físico. Entre os pássaros, certamente, encontramos as harmonizações mais expressivas do mundo animal. Claude Lévi-Strauss, em sua obra *La Pensée Sauvage* (O Pensamento Selvagem), chega a definir o canto dos pássaros como uma criação cultural. No mundo físico, encontramos Kepler, físico contemporâneo de Galileu Galilei, que viu o universo como uma grande obra musical. A esse respeito ele escreveu um livro, intitulado *Harmonice Mundi* (Harmonia do Mundo), no qual faz uma relação entre a astronomia e a música. Para ele a mensagem inscrita no universo estelar possui uma codificação musical e os movimentos celestes nada mais são que uma canção contínua para várias vozes, percebida pelo intelecto e não pelo ouvido. Por isso, a matemática seria, segundo ele, a chave para ouvir a harmonia inaudível dos planetas. Chegou a formar um coro a quatro vozes em que Saturno e Júpiter seriam os baixos; Marte faria o tenor; Terra e Vênus seriam contraltos; Mercúrio, o soprano.

Evidente que a teoria de Kepler não vingou. Galileu Galilei, seu colega na física, propôs a matemática como a linguagem das ciências e as leis da física como a explicação do universo.

Essas resumidas referências foram trazidas aqui para mostrar que a idéia de música é uma forma de pensar, além de se tornar um canto ou a partitura de uma imensa variedade de instrumentos musicais.

Se a música é uma forma de expressão possível de ser encontrada em todos os níveis do universo, é no mundo humano, contudo, que a musicalidade se torna uma fonte de criatividade para atingir os mais altos índices de expressividade e variações. Desta maneira, em todos os povos e culturas foram construídas diferentes formas de musicalidade. O próprio falar humano não se constitui, apenas, de vocábulos, gramáticas e sintaxes, mas também de melodias. Cada língua é formada por sílabas, palavras e frases regidas por regras gramaticais e sintáticas. Estes elementos são a base do ensino escolar de uma língua. Entretanto, pouca atenção se dá à musicalidade. Cada língua possui ritmo e melodia. É interessante perceber pessoas que podem falar uma língua com o ritmo e melodia de outra língua. É comum verificar quando uma pessoa, ao falar uma língua estrangeira, segue suas regras gramaticais e sintáticas, mas mantém a melodia e o ritmo de sua língua materna. Um exemplo ao alcance de todos é dado pelos imigrantes italianos e seus descendentes. Ouve-se falar em português com a musicalidade das linguagens dialetais. Pode-se dizer o mesmo dos imigrantes alemães, poloneses, japoneses, etc. Não me refiro apenas ao sotaque, mas à melodia. Fala-se o português com a entonação da fala vêneta. Mesmo que se fale corretamente e, até, sem sotaque, a musicalidade transposta do vêneta para o português chama atenção do ouvinte e denuncia as origens étnicas e culturais do falante. Quem for a Mendonça, na Argentina, pode averiguar um dos exemplos mais paradigmáticos. Lá há uma forte colônia de imigrantes italianos. Na rua, houve-se falar espanhol, mas à distância, parece que falam italiano.

O inverso, também, pode ser dito. Há músicas ou cantos que, segundo se afirma, somente alcançam sua maior expressão em determinada língua. Por exemplo, o canto gregoriano, na verdade, teria uma unidade intrínseca com o latim. Da mesma forma, o samba seria inseparável do português. Talvez, o jazz, do inglês.

Diante da constatação de que todos os povos criaram suas modalidades musicais, expressas inclusive na maneira de falar, é possível afirmar que há algum povo cuja natureza possui uma característica musical fundamental? Em outras palavras, haveria base biológica para assegurar que uma raça ou uma etnia são por natureza musicais? Por exemplo, os italianos e, por extensão, os imigrantes italianos chegados ao Rio Grande do Sul teriam no sangue a inclinação para o canto e para a música? Ou estaríamos, apenas, diante de um fenômeno cultural?

As respostas a essas questões ficam para os estudiosos e pesquisadores de ofício; aqui, registro apenas a certeza de que os imigrantes italianos, vindos ao Rio Grande do Sul, tinham uma predileção muito forte para o canto e para a música em geral. Cantar e cantar sempre e em qualquer lugar parecia ser a forma mais sublime de expressar, de viver e de celebrar todos os fatos que cercam a existência humana, especialmente os de maior densidade existencial e, também, de superar a solidão, os sofrimentos e a saudade da pátria e dos parentes distantes. O canto brotava espontâneo de todas as bocas em qualquer situação.

Sem pretensões de dar uma explicação científica a essas constatações, quero invocar alguns elementos que, me parece, podem oferecer uma compreensão do comportamento cantante dos imigrantes italianos.

Entretanto, antes de entrar no mérito desta análise, preciso lembrar que estou falando dos primeiros tempos da imigração, mais precisamente, na primeira metade do século, a partir da data da imigração. Hoje, a transformação é profunda. Pouco se percebe daquela atmosfera cantante dos primeiros tempos. Isso, certamente, que não se trata de algo biológico ou natural, mas cultural.

O objetivo primeiro de tudo o que foi dito até aqui está concentrado na busca do que poderia fundamentar o cultivo e a prática da música, tanto em forma de canto quanto na organização de corais e bandas, entre os imigrantes italianos. Provavelmente, não será fácil encontrar um consenso para compreender tal fenômeno. Inicialmente, afirmo com muita convicção que o primeiro elemento a ser analisado é a questão da religiosidade.

O Cristianismo sempre privilegiou em suas práticas religiosas a música, particularmente, na modalidade do canto coral. As celebrações litúrgicas ofereciam um lugar privilegiado ao canto ao lado da palavra. As ordens contemplativas tinham no canto a forma mais comum de rezar. “Quem canta reza duas vezes” foi um ditado que circulava entre os pregadores.

A música não foi cultivada apenas como uma prece ou um ato de louvor a Deus; ela celebrava liturgicamente também os fatos importantes da vida das pessoas e de uma comunidade. Para isso basta lembrar o grande número de missas cantadas, seja para dias festivos, seja para atos fúnebres. Outro grande testemunho desta importância do canto nas liturgias é fornecido pelas coleções de cantos sacros a serem executados durante as celebrações, notadamente a missa e as bênçãos com o santíssimo. Não se pode esquecer a frequência do canto da *Ladainha de Todos os Santos*. Executado de maneira freqüente em cultos dominicais nas capelas, que tinham na récita do terço o motivo principal, e eram presididos pelos chamados padres leigos.

Neste contexto, é fundamental sublinhar que se desenvolveu um conjunto fantástico de música sacra. Com isso se estabeleceram limites divisórios bem definidos entre a música religiosa e a música profana. Esta sempre foi objeto

de controle e interdição por parte das autoridades eclesiásticas. Toda e qualquer nova música sacra, assim como a publicação de compêndios de cantos ou missas, deviam passar pelo censor eclesiástico.

Inicialmente, o canto gregoriano era praticamente o único, de fato, incorporado nas celebrações. É possível afirmar que ele se fundia nas cerimônias. Hoje continua sendo a musicalidade por excelência da liturgia sacra, mas é entre os monges de vida contemplativa que ele permanece soberano. Entretanto, percebe-se uma crescente divulgação entre pessoas de maior formação. Com o Renascimento, apensar das resistências (mesmo no campo profano) dos inimigos da nova música, taxada de moderna, a musicalidade sacra é enriquecida e diversificada por alterações melódicas, harmônicas e rítmicas. As missas cantadas se constituíram na máxima expressão das celebrações festivas. Um órgão, um bom coral, ou um bom conjunto de instrumentos de sopro completavam a grandiosidade de um evento festivo.

No campo profano, nesta mesma época, aparecem as grandes óperas. Neste contexto, acredito ser correto afirmar que a missa, cantada e orquestrada, pode ser definida como uma ópera sacra. Tais como as óperas que celebram fatos extraordinários de vida humana, temos missas que celebram os eventos maiores do Cristianismo.

Quanto aos instrumentos musicais, fundamentalmente, tudo indica que os mais utilizados foram os instrumentos de sopro. Isso, em parte, se deveu à prioridade dada às bandas. Um instrumento que teria tido grande aceitação foi a gaita ou sanfona, muito presente entre os gaúchos. Entretanto, ela foi vista como um instrumento intimamente ligado aos bailes. E os bailes foram combatidos implacavelmente pela maioria dos vigários por serem considerados espaço de pecados. Assim, a gaita foi tratada como um instrumento diabólico. Monsenhor Pio Busanello, em sua obra *História de nossa gente* (p. 89), escreveu: “Até hoje, existe uma verdadeira ojeriza no coração do povo, sem exceção, contra os bailes, por serem acertadamente julgados como a maneira mais adequada para despertar, atizar e fazer incendiar o instinto sexual fora de hora e pôr em perigo grave o controle das paixões violentas”. Conta, também, que em Nova Treviso, hoje distrito de Faxinal do Soturno, numa oportunidade, apareceu um gaiteiro nas bandas do Formoso e que se tinha dançado naquela noite. O fabriqueiro da capela, ainda à noite, encilhou o cavalo e foi denunciar ao vigário, padre Francisco, o “terrível” acontecimento. Ainda de madrugada, convocou todos os fabriqueiros e tocou os sinos para alertar a comunidade do ocorrido (p. 90). No sermão de domingo, citando São João Crisóstomo, proclamou que o baile é a diversão do demônio e a escola pública de pecados.

Fatos como este aconteceram em muitas localidades. Tal mentalidade em relação aos bailes gerou sérios conflitos entre as lideranças locais, que promoviam bailes em clubes ou casamentos com reunião dançante, e as autoridades

religiosas. Não faltaram situações que se tornaram casos de polícia e de processos judiciais.

Entre os instrumentos musicais, não parece exagero colocar também os sinos. O badalar dos sinos, na verdade, não servia apenas para anunciar as horas dos ofícios religiosos, os óbitos ou eventos importantes. Para muitos imigrantes, os sinos eram ouvidos como se fossem melodias musicais, ainda que fossem tocados arbitrariamente. Em algumas comunidades, embora não tão freqüentemente, havia um grupo de sineiros que tocavam os sinos seguindo uma partitura, ainda que nunca escrita, trazida na memória da Itália. Não se pode esquecer que os sinos e campanário representavam, junto com a igreja ou a capela, uma trilogia fundamental para o cenário religioso do imigrante italiano. Vale a pena reproduzir aqui o que o padre Raymond, capuchinho francês, escreveu: “O pároco lançou, então, o projeto sonhado: os sinos! O povo estremeceu. As ofertas afluíram: trigo, milho, vinho, porcos, cavalos velhos, de tudo o que constituía a riqueza nacional. As mulheres ofereciam dúzias de ovos. As moças fabricavam tranças de palha em grande quantidade. Em pouco tempo, a venda de todos esses produtos atingiu a soma de 10.000 francos. Dezoito meses depois, cinco sinos “Pacard” eram anunciados na alfândega do Estado. O desembarque foi quase solene. No dia da chegada dos sinos na Paróquia, todo mundo fez feriado. As estradas estavam cheias de cavaleiros, vindos de todas as partes, para ver os sinos. Estavam lá, novos, brilhantes, inspirando emoção e respeito. O batismo dos sinos foi uma festa única. Ninguém notou que o ritual teve que ser adaptado às exigências do local, que a cerimônia foi longa e que o sol era causticante. A multidão aguardava comovida e recolhida. Quando os sinos receberam ordem de repicar, numa harmonia poderosa e nova, o povo silencioso escutou essas vozes que cantavam tão bem, como se estivesse no momento da consagração. Os sinos repicavam. Era tudo! Ah! como era comovente ouvir, pela manhã, ao meio-dia, e à noite, o som do metal precioso que lembrava os sinos da pátria, num lugar perdido nos fundos da América! Nos primeiros tempos, os rudes colonos ficavam emocionados e transformados” (*Rosier de S. François*, XXXI^e année, n. 1, janvier 1921, p. 18-19). D. José Barea, descendente de imigrantes e primeiro bispo de Caxias do Sul, expressou os mesmos sentimentos do Padre Raymond ao dizer: “Quando o sagrado bronze ecoa pela primeira vez no silêncio da floresta, os fortes vênets e lombardos não conseguem conter-se: choram de nostálgica alegria, com a mente voltada para a aldeia natal, para a pátria longínqua” (*A vida espiritual nas colônias do Estado*. In: *Cinquantenario della Colonizzazione Italiana nel Rio Grande del Sud*, p. 59). Neste contexto compreende-se por que surgiram esses versos anônimos, lembrados pelo Padre Giordani: “Suona campana, suona vicina, suona lontana. Tu sei la música del poveretto, nel sentirti piange d’afetto”.

Ninguém pode deixar de admirar-se que, nesta atmosfera musical, as cantorias brotam como a forma mais expressiva de viver as emoções, fecundadas pela saudade da pátria distante e pelos sonhos de uma nova vida, numa nova pátria.

O ponto mais significativo deste povo musicado, no meu modo de entender, está vinculado ao surgimento espontâneo de cantores dotados de vozes excepcionais. Para comprovar esses fatos, e seriam muitos, vou trazer aqui alguns depoimentos publicados. Dois destes foram publicados pelo *Correio Riograndense*.

Um depoimento representativo, talvez, de tantos outros, é apresentado por Ivo Compagnoni com muita emoção. Nada melhor do que transcrever literalmente o que ele escreveu.

Me pupà el parlava sempre dela bela vose del zio Valentin, un tenor che'l podega rivar sensa dificoltà al famoso dò de peto, mèio che'l Luciano Pavarotti. Dom Josè Barea, primo Véscovo de Caxias, el ricordava ben la bela vose de Valentin Pasinato a Nova Pádua. Li, insieme con me pupa Lúcio Compagnoni, so fradel Henrique, dopo diventà prete, monsignor a São Marcos (RS) e vesco, e altri bravi cantori, fursi anca José, o Luiz, Gelain, i formava l'importante *coro de òmini* dela cesa de Sant'Antônio de Nova Pádua, tra 1892 e 1907. Me par che i ndea imparar música coi capucini francesi de Nova Trento. Quel *coro de òmeni* el zé stà bon de cantar la gran messa (tenori I-II e bassi) de Savério Mercadante, bravíssimo compositor de òpere e messe, a Nápoli, nei ani 1800.

Me mama me gà contà che un italiano, dopo sentir cantar a so fradel Valentin, el volea portarlo in Itália par farlo un tenor de òpere. Ma me nona Eugênia Pilatti no la gà lassà parché la gavea paura che so fiol diventasse un mal cristian.

Si, si come se cantava in cesa in quei tempi! Ai preti e ai cantori, la Setimana Santa ghe portava un gran lavoro (Ivo Carlos Compagnoni – *Correio Riograndense*, 24-3-2004).

Ivo Ângelo Dal Moro, com muita simplicidade, confirma as palavras de Compagnoni:

Nomi come Bepi Braco (Giusepe Gelain), Valentin Pasinato, Luís Carniel, Vergílio Bernardi e altri i cantava ntela Setimana Santa nela cesa de Cacique Doble. Parea che i barufesse, parché na parte cantava col prete e l'altra parte rispondea, e tuto in latin (Ivo Ângelo Dal Moro – *Correio Riograndense*, 4-2-2004).

Em Marau, segundo depoimento de Frederico Confortin, surgiu um trio de fazer inveja aos grandes cantores de óperas da velha Europa. Assim, ele traça

o perfil de cada um: Carlos Píccoli, um baixo de fazer tremer as paredes da igreja; Antonio Degrandi, um tenor de ser ouvido pelos anjos e Silvio Confortin, pai de Frederico, era o maestro, fazia, como se dizia na época, a segunda voz, mas ele transitava com autoridade nas três vozes.

Mais recentemente, a revista *Insieme* traz em sua capa a foto de uma jovem cantora com a manchete: *I grandi sogni di una piccola cantante*. O texto explicativo da capa diz: “A sempre risonha e simpática Bárbara Paganini Magro, da pequena Arroio Trinta (SC), é um exemplo de talento que merece apoio e incentivo”.

Com tantos talentos musicais, não é de estranhar que tenham dado origem a um grande número de corais, na sua quase totalidade, vinculados às igrejas e capelas. E, em menor escala, à organização de bandas. Não havia remuneração, tudo era feito por dedicação espontânea. “O coro da igreja cantava sempre de graça, e nunca lhe passou pela mente de cobrar alguma coisa. Colaboravam modestamente para a grandeza do culto, visando à honra e glória de Deus” (Mons. Pio Busanello, op. cit., p. 94). Em alguns casos, o coral se organizava a duras apenas por falta de professores e regentes. Lembrar, aqui, a história de tantos corais exigiria muito espaço; entretanto, quero lembrar, ainda que rapidamente, o surgimento de um coral que, no meu entender, pode ser o paradigma de tantos outros. Refiro-me ao surgimento do coral de Novo Treviso, descrito por Mons. Pio Busanello.

Os imigrantes italianos, chegados a Novo Treviso no início de 1880, traziam os mesmos sentimentos de trabalho, de vida familiar, de bem-estar e de práticas religiosas. O gosto pelo canto, como já foi lembrado, foi um grande legado que eles trouxeram em sua bagagem cultural. Uma cerimônia religiosa sem canto era inimaginável. E, com a falta de padres, precisava alguém para orientar as celebrações, especialmente a récita do terço, os ritos fúnebres e os cantos da Semana Santa. Em Novo Treviso, um grupo de homens decidiu organizar um coral, mas não havia pessoas capazes de reger, não havia partituras. Os ensaios aconteciam tudo na base do ouvido e da memória; além disso, a maioria era analfabeta. Um dia, por acaso, apareceu, no ensaio, o Padre Andréa Walter que ia passear freqüentemente em Novo Treviso. Ele, para alegria de todos, prontificou-se a ensinar os elementos básicos de música. Depois de certo tempo, o Padre percebeu que suas lições não eram aprendidas e desistiu. Ninguém entendia de notas e partituras. Delicadamente, para não ofender os bravos aprendizes de cantor, alegou outros compromissos e não voltou aos ensaios. Apesar deste golpe, quase fatal, a turma não desanimou. Um dos componentes, provavelmente o pai de Mons. Pio, resolveu enfrentar o desafio. Recolheu todas as anotações que o Padre deixara e, pacientemente, à luz do lampião, foi decifrando os enigmas. Quando os problemas ficavam insolúveis, ia até Vale Vêneto buscar socorro de um senhor, conhecido por Agnoin, e assim conseguiu

encontrar o fio da meada. Daí em diante, em pouco tempo, o coral alcançou um alto grau de perfeição, diz Mons. Pio, tanto que era reconhecido na região. Os múltiplos convites para participar de festas religiosas, profanas ou casamentos atestaram os méritos do coral. Sem falar no grande número de pessoas que se deslocava a Novo Treviso, aos domingos e por ocasião das festas, somente para ouvir o coral cantar.

A história da vida dos imigrantes nos mostra uma face muito rica em cantores, cantos, corais e bandas; entretanto, pouco se sabe sobre a existência e nomes de compositores. Se houve algum compositor, e deve ter havido, o nome desapareceu. Muitas canções, pela tradição consensual, seriam obras de imigrantes. Ou não seriam? Se houve algum compositor, este ficou no anonimato. Mesmo “La Mérica”, hoje o hino dos imigrantes, atribuído quase unanimemente a Angelo Giusti, sabe-se com segurança que ele é autor da letra, nem toda, apenas três estrofes e o estribilho. A música seria do Padre Exupério, aliás, o grande mestre compositor dos imigrantes.

Um dado, ainda que à margem do fator musical, que merece ser sublinhado, é que os componentes eram na sua totalidade homens. Nas capelas, com maior frequência, aparecia a presença feminina. Vários depoimentos de pessoas idosas confirmam que nunca viram uma mulher subir a cantoria para participar de qualquer atividade musical.

O fator mais significativo da história da música entre os imigrantes italianos no primeiros três quartos de século, certamente, gira em torno da formação de uma banda. Organizar uma banda demandava muito mais recursos, tanto humanos quanto instrumentais, do que a formação de um coral.

Esta atmosfera musical que envolvia as comunidades e as famílias dos imigrantes, certamente, deveu-se à não existência de rádio, televisão e alto-falantes, o que, conseqüentemente, tornava impossíveis as gravações e reproduções. Tudo acontecia de viva voz. Para se ouvir um canto, a única possibilidade era cantar. E cantava-se em toda parte e pelas mais variadas razões. Além das motivações já referidas anteriormente, não se pode esquecer o costume de cantar no final do dia, depois de terminado o trabalho na lavoura, voltando para casa ou como um desafio aos vizinhos, que deveriam responder com outro canto. Numa certa imitação às trovas gaúchas. Os documentários em comemoração aos 130 anos da imigração no Rio Grande do Sul, levados ao ar pela televisão, foram marcados por depoimentos cheios de nostalgia trazidos por pessoas idosas, lembrando os tempos em que famílias, moradoras de lados apostos ao rio das Antas, se comunicavam pelos cantos. O costume dos filós, também, alimentava as cantorias. Hoje, a imensa parafernália de máquinas repetidoras, amplificadores e gravadores de cantos e músicas, relegou ao silêncio as vozes cantantes e privilegiou a escuta. A mecanização da lavoura eliminou o

trabalho coletivo familiar e alterou completamente o retorno festivo ao convívio de casa. O telefone fechou definitivamente os caminhos dos filós.

As bandas não resistiram à invasão de novos instrumentos musicais em especial os de corda e de percussão e, acima de tudo, com as gravações, as reproduções e os amplificadores. Talvez o mais fatal dos golpes que atingiu as bandas foi a substituição do amadorismo pelo profissionalismo dos músicos. Os primeiros tocavam por pura paixão pela música, os segundos usam a música como forma de ganhar a vida. Aqueles pensavam em fazer festa, estes instalam o mercado.

Para concluir essa primeira descrição do espírito cantante dos imigrantes italianos e seus descendentes, nada melhor do que prestar uma homenagem simbólica a tantos cantores anônimos que poderiam ter brilhado, como cantores de óperas, diante das mais exigentes platéias, seja no *Scala* de Milão ou no *Opera* de Paris, caso tivessem tido a oportunidade de freqüentar escolas de música. O hábito de cantar, presente em todas as comunidades, oportunizou a manifestação de belas vozes que, uma vez bem educadas, teriam alcançado um elevado grau de perfeição. Foi assim que surgiram vozes individuais de rara potencialidade e se organizaram inúmeros corais. Lembrar a todos seria impossível. O importante é não esquecê-los. Marau, além de sua banda, tinha um coro de altíssima qualidade vocal e musical. Cantores como Carlos Píccoli (baixo), Sílvio Confortin (barítono – *secondo* – mas transitava nas três vozes) e Antonio Degrandis (tenor – *primo*), são lembrados, ainda hoje, pelos mais antigos como um trio que fez história. Aos cantores que não tiveram a glória dos teatros, mas alegraram tanta gente humilde e fizeram ecoar suas cantorias harmoniosas pelas montanhas da serra gaúcha, aqui fica uma homenagem a todos, na imagem dos representantes do *trio marauense*.



Carlos Píccoli,



Sílvio Confortin



Antônio Degrandis.

II

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Uma das características marcantes dos imigrantes italianos, vindos ao Rio Grande do Sul, era trazer o seu torrão natal em sua bagagem. Uma vez chegados ao destino de sua aventura em busca da terra prometida, isolados no meio da floresta, no alto das montanhas ou confinados em estreitos vales, começaram a luta pela sobrevivência biológica e cultural. Não houve necessidade de lhes dizer o que deviam fazer. Todos estavam cientes que o único caminho de construir o futuro estava no trabalho de suas mãos, na engenhosidade de suas inteligências e nas decisões de suas vontades. A ajuda podia ser importante, mas como não houve, o suficiente era que não os atrapalhassem em seus planos. No espaço desta nova Pátria, que, segundo Scalabrini, lhes dera liberdade e pão, condições que a velha Pátria lhes negara, cresceram os desejos de reproduzir aqui a paisagem da terra natal com liberdade de ação e com o pão nas mesas. Todos estavam cientes que tudo dependia deles, do seu trabalho, da sua coragem e da sua vontade, talvez, baseados nos ensinamentos bíblicos de que o homem deveria dominar a terra e comer o pão pelo suor de seu rosto. Este era o caminho que os levaria a construir sua casinha, a prover a mesa e a sonhar no conforto do bem-estar futuro. Na verdade, esta filosofia de vida não nasceu aqui, ela veio na bagagem de viagem, porque trabalhar será, para eles, o único caminho correto de garantir a sobrevivência e o bem-estar individual e coletivo. A criminalidade sempre passou longe de seu imaginário. Foi assim que, em pouco tempo, as habitações foram desenhadas nos moldes da arquitetura das casas deixadas na Itália e, o que é mais importante, as lavouras foram desenvolvidas com a variedade de cultivares de sua tradição agrícola. Essas foram as condições primeiras e essenciais para assegurar mesas fartas e traçar uma nova história da culinária do imigrante italiano em território gaúcho.

A parte cultural foi o segundo item fundamental para reconstruir a paisagem de vida do imigrante. Resumidamente, pode-se dizer que tudo se concentrava na reprodução do vilarejo de origem com sua arquitetura, instituições e costumes. Um fator que criou muitos conflitos, já que, numa mesma comunidade, havia diferentes procedências. De qualquer maneira, surgiram, assim, Nova Roma, Novo Treviso, Nova Trento, Nova Pádua e por aí a fora. Na construção de um

local para as práticas religiosas, sempre houve unanimidade. As divergências e, por vezes, graves discórdias aconteceram na definição do local e na escolha do padroeiro. Questão que, em geral, com a intervenção do Padre se resolvia, buscando alternativas consensuais. Onde parece que havia unanimidade era em relação às festividades, tanto as religiosas, quanto as familiares e sociais, com maior destaque para a sagra (festa) do padroeiro, no campo religioso, e as solenidades de casamento, no campo social. Outra unanimidade era a importância dada às cantorias. Essas tinham o apoio de todos e não tinham nem hora e nem lugar definidos. Dependiam apenas do interesse das pessoas. Neste clima, aos cantos gravados na memória são acrescentadas muitas canções, compostas anonimamente pelos próprios imigrantes, para cantar a vida, as belezas e os dissabores do novo mundo. *Mérica*, certamente, é uma verdadeira obra-prima. Diante desta prática coletiva, a organização de coros e corais, ainda que com a quase exclusiva finalidade de abrilhantar as celebrações litúrgicas, foi uma consequência natural. Uma preocupação tão forte quanto a construção de uma capela. O que mais chamava a atenção era a formação espontânea de verdadeiros corais a três vozes – el primo, el basso e la seconda –, que se formavam sempre que houvesse um ambiente propício. Possuir uma banda, sem dúvida nenhuma, era atingir o mais alto grau de organização e manifestação musical. É bom lembrar que dificilmente se falava em banda, porque todos diziam “la música”. Foi assim que surgiram muitas “músicas”, às vezes, com o nome de seu organizador ou regente, com a de Antônio Porto; às vezes, com o nome do lugar, como a “música del Marau”.

Um fato que me chamou atenção durante as buscas de informações sobre a história da banda de Marau foi a ausência de um estudo sobre a história das bandas musicais organizadas pelos imigrantes italianos. Não se sabe como surgiram e como desapareceram, nem o número e, na maioria dos casos, nem quem foi o fundador.

Logo nos primeiros momentos em que me sensibilizei em contar a história da “música del Marau”, que daqui em diante será chamada de Banda Santa Cecília, Frederico Confortin presenteou-me com as duas primeiras grandes surpresas que se tornaram, também, os maiores desafios. A primeira surpresa foi a notícia de que, antes da Banda Santa Cecília, fora organizada em Marau uma primeira banda, conhecida como a Banda de Antônio Porto. Estava, assim, posto o primeiro grande desafio para saber quem era Antônio Porto, como e por que ele organizara a banda. Até aqui tudo ficava restrito a Marau. Mas esse desafio ficou ainda maior diante da segunda surpresa. Antes da Banda de Antônio Porto, havia em Ponta Grossa uma banda, da qual a primeira banda de Marau teria herdado os instrumentos e parte dos músicos.

De posse dessas informações, sem maiores referências e com o ânimo um tanto abalado, resolvi não desanimar e saí à procura de algum caminho.

Tinha claro que, para se contar uma história completa, há só um caminho: encontrar o ponto de partida, onde tudo começou. Pelas evidências, esse começo, certamente, deveria ser buscado em Ponta Grossa.

Ao ouvir falar em Ponta Grossa, lembrei-me de conversas informais, ouvidas desde os tempos de criança. Pelo modo de falar, formei a idéia de que se tratava de uma localidade com maior importância em relação às demais. Era um centro de referência. Essa primeira impressão permaneceu até hoje, embora as primeiras referências tivessem desaparecido. Tinha certeza que haveria, ainda, um pequeno núcleo urbano, ainda que reduzido. Pensei que se tratava de mais uma vítima (como aconteceu com tantas outras localidades) dos traçados das novas rodovias.

Chegara a hora de checar a realidade das minhas recordações infantis. Mas, como chegar lá? Conversar com quem, se nunca lá estivera e não conhecia ninguém? A solução veio através do Sr. Euclides Ebone. Ele mantinha bons relacionamentos, graças aos serviços prestados pela sua oficina na manutenção de máquinas agrícolas.

No dia 8 de janeiro de 2005, num sábado à tarde, eu e o Euclides batemos à porta de Germano Andreis. Fomos recebidos como gente de casa. Depois de algumas conversas e da apresentação do objetivo da visita, entramos logo no assunto. Antes de tudo, devo sublinhar a franca acolhida e a preciosa contribuição do Cláudio Andreis.

No meio das primeiras informações, aparece a surpresa mais inesperada: Ponta Grossa, no início, fora denominada de Júlio de Castilhos. Confesso, demorei a entender e a me convencer. Julguei que se tratava de algum engano. Mas não, Ponta Grossa começara sua história com o nome de Júlio de Castilhos. Aí fora traçado um núcleo urbano, como sempre ocorria, no processo das re-imigrações dos imigrantes italianos e, também, de outras etnias.

Vamos voltar um pouco no tempo, até os roteiros das re-imigrações. A peregrinação migratória dos imigrantes italianos e seus descendentes, partindo das assim chamadas Velhas Colônias rumo ao norte do Estado em busca de novas terras, fez surgir, já no final do século XIX e início do século XX, dezenas de novos núcleos coloniais. As razões principais estavam ligadas à insuficiência das terras para sustentar os numerosos filhos, à chegada de novos imigrantes, à procura de mais terra para colocar as novas gerações e à oferta de terras mais baratas, mais férteis e mais planas.

Júlio de Castilhos, hoje Ponta Grossa, foi um desses núcleos, surgido no início do século XX, provavelmente entre 1900 e 1910.

O núcleo colonial de Marau é o último reduto das florestas e da serra antes de entrar nos campos do planalto médio central de Passo Fundo. Ponta Grossa representaria a ante-sala deste reduto.

Os primeiros anos de Ponta Grossa, nascida como Júlio de Castilhos, estão imersos num quase esquecimento total. Os primeiros acontecimentos da história da então Júlio de Castilhos, apesar de não ser tão antiga, por incrível que pareça, se mantêm, vagamente, na memória dos mais velhos. Hoje, poucas pessoas sabem e, em geral, muito superficialmente, o que aconteceu na fundação de Ponta Grossa; aliás, nem mesmo seu primeiro nome, Júlio de Castilhos, é lembrado atualmente. Também, não foi possível encontrar as razões por que passou a se chamar de Ponta Grossa. As informações mais consistentes vieram da entrevista com Germano Luiz Andreis, em sua residência de Ponta Grossa. Numa conversa informal, Germano, com seus oitenta e quatro anos e a memória fraca, como ele dizia, forneceu, com o auxílio do filho Cláudio, preciosos dados sobre o início deste núcleo colonial. Esses dados foram completados, posteriormente, pelo Sr. Olides José Morsolin. A partir deles, seria possível desenvolver um resgate histórico muito interessante, especialmente diante dos conflitos com Vila Maria. Não é esse o objetivo deste estudo, mas a história da banda local, ponto de partida da história da Banda Santa Cecília.²

Julgo, entretanto, importante trazer aqui alguns dados para orientar o leitor que não conhece sua localização. Júlio de Castilhos (hoje Ponta Grossa) era a sede de uma nova colonização, identificada pela obra *História Administrativa, Judiciária e Eclesiástica do Rio Grande do Sul*, como Linha Colonial de Guaporé, nos moldes de tantas outras instaladas pelo processo de re-imigração. Situada mais ou menos a dois quilômetros ao norte de Vila Maria e seis ao sul de Marau. Pelo seu centro passava a rodovia procedente de Guaporé que se estendia de Camargo, seguindo para Marau até Passo Fundo. Outra estrada proveniente de Vila Maria, passando por Vila Cabrita, juntava-se em Júlio de Castilhos à referida anteriormente. Hoje, com o novo traçado da RS 324, a atual Ponta Grossa ficou afastada, à direita da rodovia, um quilômetro no sentido sul-norte.

Os procedimentos para a instalação de um núcleo colonial seguiam sempre as mesmas diretrizes. Em primeiro lugar, traçava-se um perímetro urbano, onde seriam instalados os órgãos administrativos, os setores de serviços e os estabelecimentos comerciais. Não podia faltar uma área bem localizada para a construção da igreja, em cuja frente se estendia a praça. As ruas formavam quadras simétricas. A área rural era dividida em lotes com a média de 25 hectares cada, distribuídos em torno de linhas numericamente identificadas, cuja ocupação

² Para maiores esclarecimentos sobre os conflitos entre Vila Maria e Júlio de Castilhos (atual Ponta Grossa), consultar o livro *Contando a História de Vila Maria*, das autoras Anardete Soliman Lorini, Francisco Bernardi, Maria Tereza De Carli Zilli, Marilene Bosa, Maura Helena De Carli e Zenaide De Carli. Passo Fundo: Gráfica Editora Pe. Berthier, 1966.

se deu no final do século XIX e início do século XX. Os primeiros títulos de posse foram concedidos em 1901, o que ocorria, mais ou menos, cinco anos após o pagamento total do lote.

Júlio de Castilhos, além da ocupação da zona rural, já tinha seu núcleo urbano povoado com as instituições fundamentais funcionando. No setor público já dispunha de cartório, cujo titular era José Alberti; a escola do Professor Pedro Coppini que exercia, também, a função de juiz de paz; a subdelegacia era comandada pelo subdelegado Justino Alves, que também exercia a profissão de dentista prático; o centro telefônico estava sob a responsabilidade do Sr. Cândido Antônio de Lima; a capela, cujo padroeiro era o Espírito Santo, era atendida pelo Padre Calógero Tortoricci. Entretanto, segundo fontes oficiais eclesiásticas, não chegou a ser paróquia e nem mesmo curato, ainda que haja informações sustentando que isso teria ocorrido.

No setor da iniciativa privada, já se podia encontrar a farmácia de Rodolfo Coppini, a casa de pouso, com parada de carretas, de Orsatto, o hotel de Andréa Rebechi, a casa comercial de Luiz Argenta, a sapataria de José Andreis, a selaria com curtume de Manoel Andreis, a ferraria de Carlos Coppini, a fábrica de queijos de Henrique Rebechi e a torrefação de café de Lopes & Cia.

Neste contexto de organização urbana e rural, surgiu a idéia de organizar uma banda. Naquela época era um complemento indispensável para a plenitude da vida social. Tudo teria começado por iniciativa de um grupo de moradores, liderados, provavelmente, por Luiz Germano Andreis, pai do Germano, e Antônio Argenta. O primeiro por suas qualidades musicais; o segundo por sua liderança junto à comunidade. Tanto que coube a Antônio Argenta, como administrador, o cargo de diretor da Banda, enquanto Luiz Andreis assumiu a regência quando da ausência do maestro titular, conhecido como Bonetti, que se deslocava regularmente de Guaporé para os ensaios e as principais apresentações.³

As informações sobre a banda são poucas, imprecisas e de difícil comprovação. Por exemplo, não foi possível estabelecer datas seguras nem sobre sua fundação, nem sobre seu fechamento. As informações das datas do início e do fim da banda ficaram tão desconstruídas que preferi não registrá-las. Pela comparação com informações sobre a fundação da primeira banda de Marau, acredito ser possível estabelecer o início entre os anos de 1922 e 1924. A data do fim é mais imprecisa. O certo é que há um documento, datado do ano de 1927 e assinado por Antônio Argenta como sendo o responsável pela banda. A data do encerramento da banda de Ponta Grossa pode ser calculada a partir do tempo em que Antônio Porto, o regente da primeira banda de Marau e

³ Estas informações sobre a situação de Júlio de Castilhos foram dadas por Germano Andreis e Silvério Tomasi. Em parte correspondem as do livro *Contando a História de Vila Maria*, já citado.

organizada a partir de músicos e instrumentos da banda de Ponta Grossa, permaneceu nesta cidade. É certo que ele, pelas informações de sua filha Odete, se transferiu para Passo Fundo em 1934. Assim, presumivelmente, o encerramento das atividades deve ter ocorrido no início da década de 1930.

É possível concluir que o fim da banda deve estar relacionado com o declínio de Júlio de Castilhos.

O mesmo problema ocorre em relação aos componentes da banda, seja em relação ao número, seja em relação aos nomes. Pelas informações de Germano Andreis e de Silvério Tomasi, foi possível chegar aos seguintes músicos: Luiz Andreis e seu filho Primo Andreis, Henrique Rebechi, Andrea Rebechi, Carlos Coppini, Pedro Coppini, Rodolfo Coppini, Ernesto Coppini e Gaspar Tomasi.

Para coroar o estágio de desenvolvimento alcançado, Júlio de Castilhos foi elevado à condição de 9º Distrito de Guaporé, através do Decreto nº 27 do Sr. Intendente Municipal, Cel. Agilberto Atilio Maio, de 1º de fevereiro de 1924. Entretanto, um novo decreto, de nº 47, datado de 4 de julho de 1924, devido à perda da condição de distrito da Linha 11, hoje Serafina Correa, e de São Domingos, Júlio de Castilhos passa a ser o 7º Distrito de Guaporé, condição que manteve até 1938. Esses fatos confirmam as informações colhidas junto ao Sr. Olides Morsolin que, por sua vez, lembrava o que seu pai lhe contara.

A instalação de paróquia parecia ser uma questão de tempo. Havia dois requisitos, um político (distrito) e outro religioso (paróquia), considerados essenciais para o progresso de uma comunidade, pelo menos, era assim que pensavam os imigrantes italianos. Entretanto, a história reservou uma interrupção deste processo. Resta saber o que teria acontecido. Novamente esbarra-se na falta de informações seguras. Quase tudo fica nos testemunhos orais.

Duas hipóteses podem ser aventadas, sempre sob a inspiração das palavras dos informantes. A primeira e mais segura estaria no conflito com a também incipiente localidade de Vila Maria. As divergências surgiram pelas disputas em torno da obtenção de duas instituições – sede de paróquia e de distrito – tidas com garantia de desenvolvimento. Júlio de Castilhos consegue ser distrito, mas no campo religioso, Vila Maria consegue mais sucesso, como veremos mais adiante.

Um conflito similar, embora restrito à questão da sede de distrito, aconteceu entre Marau e a localidade de Tope. Este local reivindicava o direito de ser sede de distrito de Passo Fundo por ser mais antigo que Marau. Seus primeiros moradores aí se instalaram em 1849. Em relação à igreja, não havia tanto entusiasmo, tanto que a que foi construída em alvenaria acabou abandonada e, posteriormente, seus tijolos foram repartidos entre os moradores. Entretanto, não se pode esquecer que o cartório e a subintendência foram lá instalados pelos seus primeiros titulares, respectivamente Manoel Joaquim Carvalho e Francisco Sá. Posteriormente, foram transferidos para Marau, que fora declarado

5º distrito de Passo Fundo, em 10 de janeiro de 1916. De fato, Marau era um centro urbano maior e possuía uma forte, embora incipiente, produção agrícola e uma intensa vida religiosa. O conflito acabou sem maiores problemas.

Esses conflitos, em nome do progresso, eram liderados pelas pessoas de maior destaque na comunidade. É possível identificar dois tipos de lideranças que, em geral, atuavam unidas. Uma era de caráter religioso que, em princípio, cabia ao padre. Neste caso, como o padre não tinha residência fixa em nenhuma das duas comunidades, pois sua presença era esporádica, já que não havia a figura eclesiástica de Curato ou Paróquia, sua participação foi menos significativa. A outra liderança emergia da sociedade civil, em geral e de maneira quase natural, cabia ao comerciante de maior influência.

Pela história que nos conta o processo de fundação e desenvolvimento dos núcleos coloniais, surgidos do fenômeno da reemigração, sabe-se que tudo começava em torno de um estabelecimento comercial, mesmo precário, e um pequeno oratório ou capela. Essas duas instituições, obrigatoriamente, tornavam-se centro de atrações, seja de oração, seja de negócios. Por isso que os negociantes lutavam com todas as forças e meios junto às autoridades eclesiásticas para conseguir a presença de um padre para alcançar a condição de curato, ponto primeiro para garantir a residência do padre. Daí para ser paróquia era uma questão de tempo.

A rivalidade entre Vila Maria e Ponta Grossa foi comandada pelos comerciantes, o que confirma o que foi dito acima. Em Ponta Grossa o líder foi Luiz Argenta, proprietário de uma casa comercial. Em Vila Maria o comércio era dominado pela família Busato. A matriarca, Maria Busato, era uma mulher de forte personalidade, muito dinâmica e mãe dos voluntariosos Maximino, Humberto, Francisco e Constante. Inicialmente, pelo ano de 1915, ela fundou e administrou com muita eficiência uma casa de pouso e de pasto. Em pouco tempo, tornou-se um ponto de referência para carroceiros, viajantes e para os moradores do local. Daí surgiu o nome da localidade – Maria –, passando depois para Vila Maria.

O passo maior dado pela família Busato foi quando adquiriu a casa comercial de Constante Lotici, primeiro comerciante da localidade. O comércio local ficou, praticamente, sob o comando da Matriarca Maria Busato que, diga-se de passagem, soube conduzir com muita habilidade.

Estavam assim consolidadas as lideranças que passaram a se enfrentar na disputa pela hegemonia entre Vila Maria e Júlio de Castilhos. De um lado, os Argenta, comandados pelo Luiz; do outro, os Busato, comandados pela Dona Maria.

No início, parecia difícil reverter a situação em favor de Vila Maria, já que Júlio de Castilhos possuía uma infra-estrutura maior. Entretanto, três fatos fizeram mudar a direção do que se previa. O primeiro foi ocasionado pela morte de Luiz

Argenta. Ponta Grossa (Júlio de Castilhos) perdeu o seu líder maior. O segundo fato, sem dúvida o de maior peso, foi a emancipação de Guaporé no ano de 1903, incorporando todo o território, antes pertencente a Passo Fundo. Por fim, Maria Busato, segundo informou Olides Morsolin, teria conseguido um apoio explícito do Padre Tortoricci, cura de Marau e que dava assistência tanto à capela do Divino Espírito Santo, de Júlio de Castilho, quanto à capela de Nossa Senhora da Saúde, de Vila Maria. Esse apoio foi reforçado pelo cura da Paróquia de São Luís, da localidade de Casca, o Pe. Aneto Bogni, de origem italiana, missionário carlista que, segundo informação de Olides Morsolin, teria laços de parentesco com Maria Busato.

A localidade de Casca atingira rapidamente um bom desenvolvimento, tornando-se, já no início do século XX, sede de distrito. Em 10 de abril de 1907, transformou-se em sede de curato, tendo sido elevada à condição de paróquia em 31 de março de 1921. Foi administrada pelo padre Aneto de 1921 até o ano de 1939. A década de 1920, aliás, coincide, exatamente, com o início das disputas acirradas entre Júlio de Castilhos e Vila Maria para garantir a condição e a indicação de curato e de paróquia.

Acredito ser importante, neste momento, trazer algumas informações adicionais. A região, onde se situavam Vila Maria e Júlio de Castilhos, inclusive Casca, faziam parte do território de Passo Fundo. São Luiz de Casca, segundo escreveu Francisco Antonino Xavier e Oliveira, em sua obra *Comemorações do nosso passado*, foi sede do 6º Distrito de Passo Fundo, instalado em três de novembro de 1900. Nesta época, a Colônia de Guaporé era ainda distrito de Lajeado. Em onze de dezembro de 1903, Guaporé se emancipa. Seu território se estende, ao norte, até o rio Marau, abrangendo, portanto, além de Casca, Vila Maria e Júlio de Castilhos.

As lideranças de Vila Maria, desde o início desta alteração territorial, buscaram apoio nos políticos de Guaporé. Com este apoio, começou a abrir-se o caminho para transferir as repartições públicas de Júlio de Castilhos para Vila Maria. Antes disso, as lideranças locais não esqueceram o campo religioso, como foi dito acima. Elas conseguiram a presença mais freqüente de um padre. Assim, em 1927, Vila Maria se torna curato sob os cuidados do padre carlista Luiz Guglieri, e, finalmente, alcança o status de paróquia em 1933, tendo como primeiro vigário o padre italiano Giosué Bardin. A esse respeito julguei interessante transcrever o relato de Dom José Barea, em seu livro *A Vida Espiritual nas Colônias Italianas do Estado do Rio Grande do Sul*: “Atendendo à extensão e à população dessa região, o Sr. Arcebispo resolveu criar duas novas paróquias, uma com sede em São Domingos e outra, na capela de Nossa Senhora da Saúde, entre Casca e Marau”. O leitor pode observar que não aparece o nome Maria e nem Vila Maria, mas o da capela. E, não se pode esquecer que estamos no ano de 1933.

Parece que esta preferência das autoridades eclesiásticas pela capela de Nossa Senhora da Saúde fez arrefecer o ânimo da população de Júlio de Castilhos. Mas o golpe mortal aconteceu dois anos depois, em 1935, quando, por decreto municipal de Guaporé, a sede de distrito passou para Vila Maria, mas ainda sob a designação de Júlio de Castilhos. Por fim, o momento definitivo e fatal está na mudança de nome proposto pelo Decreto nº 7.589, de 29 de novembro de 1938, que adota o nome de Maria para a Vila de Júlio de Castilhos (*História Administrativa, Judiciária e Eclesiástica do Rio Grande do Sul*, de Amyr Borges Fortes e João Batista Santiago, 1963). A partir deste decreto estava encerrada a disputa entre Júlio de Castilhos e Vila Maria. Vila Maria ficou definitivamente Vila Maria até alcançar a emancipação municipal, ao contrário de Júlio de Castilhos que dá lugar a Ponta Grossa.

Lentamente, Ponta Grossa foi se esvaziando. Em poucos anos, praticamente quase nada sobrou de sua estrutura urbana, apenas a igreja. Coube às atividades agrícolas manterem viva a comunidade. A banda, também, silenciou definitivamente. Restou um consolo: parte de seus músicos e dos instrumentos constituíram a base da primeira banda organizada em Marau por Antônio José da Silva Porto.

III

PRIMEIRA BANDA DE MARAU

A primeira banda musical de Marau não foi, como a maioria das pessoas pensa, a banda Santa Cecília do Frei Exupério. Anteriormente, houve uma banda quase esquecida, chamada de Banda de Antônio Porto. Infelizmente, as informações, quase todas recebidas por tradição oral, são poucas e imprecisas. O único registro a esse respeito que encontrei está na publicação na obra *Marau, ontem e hoje*, de Alberto Disarz. Trata-se de uma fotografia da banda com o regente e todos os seus figurantes. E, junto à foto, uma simples legenda: “Primeira banda de música fundada em Marau”. E nada mais.

Diante desta carência de informações, o caminho mais plausível é tentar responder a uma série de questões em torno da figura de Antônio José da Silva Porto e sobre a organização da banda. Vamos por partes.

Primeiramente, quem era Antônio Porto, de quem Marau guardou tão poucas lembranças, apesar de sua presença administrativa e, também, afetiva, já que casara com uma filha da terra? Oficialmente, sabe-se que ele foi o segundo subintendente (subprefeito) do Distrito de Marau, tendo assumido o cargo com a morte trágica de Francisco Sá, em 27 de fevereiro de 1924, que fora titular desde a instalação do distrito em 1916. Antônio Porto permaneceu no cargo até o ano de 1934, quando a convite do Intendente de Passo Fundo foi assumir o cargo de Administrador do Matadouro Municipal.

O poder público marauense, pelo que se sabe, rendeu-lhe uma singela homenagem, dando seu nome a uma pequena rua de duas quadras no Loteamento do Bosque.

Antônio Porto nasceu em 1894 e faleceu em 1971. Segundo declarações de sua filha Odete, era uma pessoa reservada e dotada de excepcional inteligência. Tinha uma boa formação, tendo estudado em São Leopoldo; além de bons conhecimentos gerais, dominava o alemão e o francês. Antes de ser subintendente, ele exercia a profissão de agrimensor, função que exerceu na demarcação das terras no período da formação do núcleo colonial de Marau e, posteriormente, numa colonização em Santa Catarina. Em Passo Fundo, ele assumiu, também, a direção da primeira Escola Rural, situada na saída para Marau, hoje, extinta. Continuou como funcionário municipal, tendo fundado o Arquivo Público.

Em Marau, a administração de Antônio Porto foi marcada pela construção da caixa d'água, obra de reconhecido mérito para a época. Infelizmente, ao correr a notícia de que seria tombada como patrimônio histórico municipal, foi demolida. Um legítimo gesto de anticultura. Antônio Porto foi um dos fundadores do Clube Liberdade, ainda existente hoje. E sempre participou ativamente das atividades da comunidade. Sua atividade mais lembrada é a de ter tido o mérito maior da organização da primeira banda de música de Marau.

Sobre a atividade referente à primeira Banda de Música de Marau, que é a que mais interessa para a história da Banda Santa Cecília, os dados estão bastante incompletos. A fotografia de toda a banda, acima referida, garante que, de fato, ele foi o regente (foto reproduzida na quarta capa). Falta saber até que ponto ele é o único responsável pela fundação e organização da mesma. Sabe-se também que ele dominava a teoria musical, tanto que, segundo depoimentos de Teresa Coldebella, foi um verdadeiro professor de música. Foi, também, o responsável pela iniciação dos primeiros músicos de Marau, teórica e praticamente. Entre os mais destacados, podemos citar: Ernesto Coldebella, Carlos Piccoli, Sílvio Confortin, Antônio Degrandis.

Saber de quem partiu a idéia de fundar uma banda de música em Marau, continua sendo um desafio. Infelizmente, não existe nenhuma ata de sua fundação. Sabe-se, apenas, que ela existiu. Aparentemente, pelo fato de se identificar a banda como sendo a banda de Antônio Porto, poder-se-ia concluir, logicamente, que o responsável pela sua fundação seria ele próprio. Nada existe que possa contrariar esta conclusão lógica, mas também nada garante que essa seja a verdadeira conclusão. Com certa coerência, é possível encontrar fortes indícios de que ela não foi uma decisão individual, mas que várias pessoas devem ter contribuído para isso. Antônio Porto foi, incontestavelmente, a figura central, já que encontrar, naquele tempo e naquelas circunstâncias, um maestro competente, um profundo conhecedor de teoria musical e que sabia tocar vários instrumentos, era uma verdadeira loteria. A hipótese de que várias pessoas contribuíram, sob a liderança de Antônio Porto, para fundar a banda se sustenta no fato de que, para uma comunidade italiana possuir uma banda era uma honra, razão de muito orgulho e de certo grau de superioridade. Por isso, Antônio Porto encontrou um terreno fértil para ensinar música e organizar a banda.

Esse desejo profundo de ter uma banda não era uma ambição dos imigrantes italianos, pois pode ser verificado, até com maior intensidade, nas comunidades alemãs. Ainda hoje as bandinhas alemãs, como são conhecidas, continuam famosas e populares.

Outra dúvida: Será que houve participação direta da Igreja, como aconteceu, posteriormente, com a fundação da Banda Santa Cecília? É quase certo que não, entretanto, parece correto aceitar que pessoas influentes no interior da comunidade religiosa, especialmente através dos cantores já acima nomeados,

tenham contribuído decisivamente. Em favor desta suposição, pode-se invocar o fato de que esses cantores se tornaram músicos influentes da banda.

Há, ainda, um aspecto presente na fotografia, embora um tanto sutil, que poderia vincular a banda ao grupo de pessoas ligado à igreja. Na foto da Banda de Antônio Porto, é possível reconhecer que ela foi tirada em frente à velha igreja. É interessante associar este aspecto à repetição do mesmo procedimento em relação à Banda Santa Cecília – a igreja nova faz a diferença.

Mais uma pergunta; E os instrumentos musicais, mercadorias raras e caras para aqueles tempos, de onde teriam vindo? A resposta aponta para duas origens. Uma, a banda de Ponta Grossa. É certo que a Banda de Antônio Porto herdou parte dos instrumentos “aposentados” devido ao fechamento daquela banda. Neste sentido, Henrique Conterno, por ser ourives e novo músico, colaborou decisivamente para restaurar alguns instrumentos avariados. Outra parte veio junto com os músicos da extinta Banda de Ponta Grossa, incorporados à Banda de Antônio Porto. A outra origem foi a aquisição do instrumento por cada um dos músicos que tivesse condições.

Por fim, a última pergunta: E os músicos, de onde vieram? A resposta aponta para três grupos de músicos. No primeiro grupo consta parte dos pertencentes aos da Banda de Ponta Grossa, como foi dito acima. No segundo grupo estão os músicos locais, formados pelo próprio Antônio Porto. Por fim, o terceiro grupo, bem menor, inclui músicos vindos de Passo Fundo, cidade de origem de Antônio Porto.

O período das atividades da banda estaria situado entre 1930 e princípio de 1940.

Em princípio, a narrativa histórica da Banda de Antônio Porto termina aqui. Pode ser que um dia novos dados e informações possam trazer mais subsídios e, especialmente, mais seguros. Para desafiar os estudiosos e curiosos não poderia deixar de apresentar o documento disponível mais seguro da composição da banda, a única fotografia encontrada, que aparece na quarta capa deste livro. Embora sem data, nela aparecem, com o seu maestro ao centro, provavelmente, todos os músicos em atividade no momento. Tudo leva a crer que deve ter sido tirada no início de suas atividades, diante do elevado número de seus figurantes. Infelizmente, não foi possível identificar a todos, nem mesmo alguns marauenses. Parece correto concluir que a maior parte dos desconhecidos deveria ser de Ponta Grossa. Nela está o registro mais concreto de sua existência e, talvez, possa ser uma ocasião para identificar mais músicos.

Numa conversa, Rico Confortin citou outros nomes como Fioravante Piva, João Ferlin, Plácido Bernardi, Henrique Rebecchi e os da família Copini como sendo figurantes da banda de Antônio Porto, mas não foram identificados na foto. É certo que, além de Gaspar Tomasi, identificado, Henrique Rebecchi e os

Copini eram da banda de Ponta Grossa. Os marauenses Ernesto Coldebella, Nicandro Oltramari e Alberto Borella não foram identificados.

Para concluir este breve relato da Banda de Antônio Porto, certamente, se faz necessário prestar-lhe uma pequena homenagem. As razões são simples: Antônio Porto foi um personagem importante nos primeiros capítulos da história de Marau. Inicialmente ele desempenhou a tarefa de agrimensor, depois, assumiu o cargo de subintendente e, o que é mais significativo para a história da música em Marau, ele foi o primeiro regente. Há, ainda uma outra razão: Antônio Porto foi quase esquecido juntamente com sua banda. Diante disto, é justa, no meu entender, prestar-lhe a homenagem, colocando em destaque sua fotografia.



Antônio Porto

IV

A BANDA SANTA CECÍLIA

A história oficial da Banda Santa Cecília, aparentemente, começa com a ata da sessão solene de sua fundação, que a seguir será transcrita. Infelizmente não há nenhuma referência ou registro sobre a banda que a antecedeu: a Banda de Antônio Porto. Não foi possível saber nem como nem quando se deu o fim da primeira banda de Marau. Nem mesmo se pode garantir que houve um tempo de vacância. Por informações orais, parece que houve um certo tempo em que a banda parou. Provavelmente, no final da década de 1920. Seria possível tirar essa conclusão a partir das informações de Frederico Confortin, ao dizer que Henrique Conterno recolheu os já velhos instrumentos, em parte trazidos de Ponta Grossa, e, como era relojoeiro, conseguiu “remendá-los” satisfatoriamente. Outra hipótese poderia ser a substituição de subintendente. Entretanto, ela não se sustenta, pois, segundo a ata, o subprefeito, no momento, é Antoninho Rodrigues da Silva, e entre este e Antônio Porto, houve, segundo Disarz, três subprefeitos: Luís Machado, Rufino Pereira e Galdino Paz de Oliveira. Novamente, devido à falha do historiador, nenhuma data aparece estabelecendo o período do mandato de cada subintendente. Portanto, parece claro que Antônio Porto continuou regendo a banda mesmo não sendo subintendente e já transferido para Passo Fundo. A Sra. Odete, sua filha, informou que ela acompanhou o Pai até Marau para reger a banda em dias de festa. Com isso não dá, também, para dizer com segurança que Antoninho tenha sido o substituto de Galdino. Portanto, como já foi dito acima, Antônio Porto voltou a Passo Fundo a convite do Intendente, mas continuou dando assistência à sua banda, o que mostra sua vinculação afetiva, reforçada pelas relações familiares locais da esposa.

A transição da Banda de Antônio Porto para a Banda Santa Cecília, além de ficar pouco esclarecida, deixou no ar algumas dúvidas. A sua ausência na sessão cívico-religiosa, por ocasião da fundação da Banda Santa Cecília, pode sugerir algum estranhamento entre os fundadores da nova banda e ele.

Sem informações seguras sobre a passagem entre a Banda de Antônio Porto para a Banda Santa Cecília, que apenas dão espaço para hipóteses e especulações, o mais correto é lembrar a ata da sessão de sua fundação. A sua

transcrição, apresentada a seguir, é integralmente fiel ao que consta na mesma, respeitando erros gráficos (inclusive de nomes próprios), sintáticos, de abreviações, de pontuação, etc. Por exemplo, a troca de ortografia, Confortin, por Confortim; Píccoli, por Pícoli; Hino Nacional, por Ino Nacional.

A presente cópia foi retirada diretamente do Livro-Tombo da Paróquia Cristo Rei, cuja autoria, certamente, pertence ao vigário da época, Frei Atanásio Polentez:

No dia 28 de novembro de (1943) mil novecentos e quarentas e três, com a presença dos Revdos Padres Venâncio, Superior do Convento São Boaventura, Marcelo, coadjutor da Paróquia, Exupério, Professor no Convento e Maestro da Banda Paroquial; do subprefeito, Antoninho Rodrigues da Silva, do Dr. Elpídio Fialho, de Honorinho P. Borges, João Sterzi; da Comissão da Igreja Matriz; das várias diretorias A.C. e O.T. e povo, digo: da Banda paroquial e povo em geral. – Constituída, pelo Vigário: Pe. Frei Atanásio, a mesa presidencial, foi aberta a Sessão cívico-religiosa como o canto do Ino Nacional; a seguir foi lançada a bênção sobre a Banda “Santa Cecília” a qual logo após, com uma belíssima Marca foi solenemente inaugurada – Consta a banda dos seguintes músicos: Padre frei Exupério de La Compôte, maestro e compositor de renome; Ernesto Coldebella, Henrique Conterno, Jorge Rigo, Pedro Machado, João Stello, Fausto Sartori (ausente), João Antunes, Frederico Confortim (também ausente), Sílvio Marchetto, José Widmar, Ângelo Confortim, João Bortolini e Mário Pícoli. – Em seguida, saudou a Banda, o Sr. Jatir Foresti, em nome da Comissão da Igreja. – Depois foi bento o quadro de São Francisco e Inaugurado o Salão, lendo, então o Revdo. Pe. Venâncio, as palavras que o Sr. Antônio Porto, impedido de comparecer, dignou-se escrever e mandar. Logo depois dum a marca tocada pela banda, pelo Vigário foi nomeada e empossada a primeira Diretoria da Nova “sociedade Recreativa São Francisco” assim constituída: Reitor Geral: Padre frei Atanásio, Vigário; Pres.: Antônio Degrandis – Secr: Sílvio Marchetto; Tesour.: Afonso Armigliato – Vive-Pres: Antônio Ferlin – Segundo Secr. Gentil Trentin – Seg. Tesour.: Gabriel Pegoretti e Conselheiros: Alfredo Broco, Augusto Vigolani, Isodoro Gavioli e Plácido Zamunér.

Dois pontos devem ser sublinhados desta ata. Primeiro, a mobilização das autoridades e da comunidade em geral para a sessão solene de instalação da Banda Santa Cecília. O que, de alguma maneira, pode ser entendido como normal, pois Marau voltaria a ter a sua banda. O segundo, muito mais instigante, diz respeito à leitura de um ofício, ou carta, enviado(a) por Antônio Porto, o regente e, possivelmente, o principal idealizador da primeira banda de Marau. Infelizmente não foi possível saber o conteúdo de sua mensagem. Também, não se sabe quais as razões de sua ausência.

Mas, e a banda, o que tinha a ver com tudo isso? A banda fazia a trilha sonora deste cenário, dando-lhe unidade com seus dobrados (Ah! os dobrados! Que saudade!), suas marchas, polcas e valsas. A música parecia envolver a todos num manto de harmonia e de fraternidade. E, quando ela silenciava, esse organismo social automaticamente se desfazia, voltando cada um para sua casa.

Por fim, não para encerrar a longa série de méritos da banda, mas para concluir esta narrativa, é preciso afirmar, com muita ênfase, que a Banda Santa Cecília se constituiu, durante mais de duas épocas, como uma referência regional da boa música. Suas apresentações foram incontáveis. Ninguém se preocupou em fazer a contabilidade. Poucas foram as comunidades regionais que não tiveram a oportunidade de apreciar a boa música da famosa banda. A maior parte dos convites acontecia por ocasião das festas de Igreja, incluindo participação nas liturgias e nos festejos populares. Entretanto não faltaram, também, apresentações em casamentos, recepções de autoridade, solenidades cívicas, encerramento de missões e ordenações sacerdotais. Muitos fatos dignos de registro poderiam ser lembrados, mas, apenas como exemplos, seguem dois fatos. O primeiro aconteceu na ida para Esmeralda, então distrito de Lagoa Vermelha, hoje município. O caminhão em que os músicos viajavam atolou na estrada. O recurso foi apelar para um trator que os rebocou até o destino. A população os recebeu como verdadeiros ídolos e heróis. Naquele tempo, a expressão *popstar* não existia. O segundo fato, ocorrido em dezembro de 1954, este mais confortável, foi a viagem em ônibus para Bom Jesus. O motivo foi a primeira missa do Frei João Batista, primeiro capuchinho negro. Alguém prometera ao Frei, quando era estudante de Filosofia no Convento São Boaventura de Marau, que, caso chegasse a ser Padre, a banda iria prestigiar a solenidade da sua Primeira Missa. E foi o que aconteceu.

Não poderia deixar de fazer uma referência ao fato de que a banda nunca tocou para bailes, nem mesmo em clubes. Acontece que o clero, na sua maioria, era contrário a esse tipo de eventos. Conflitos foram freqüentes entre os vigários e a população. Neste sentido, é suficiente lembrar o caso da suspensão da paróquia Santo Antônio de Camargo, por decreto diocesano, em fevereiro de 1944. Como conseqüência o vigário deixou de residir na localidade e a igreja ficou fechada até o final do ano, quando tudo voltou à normalidade. Em Marau, também, surgiram conflitos, segundo consta no livro de atas da paróquia, entre os promotores de bailes e o vigário, que chegaram a ser caso de polícia.

Falta ainda registrar algumas palavras sobre os músicos. Três características marcaram o perfil de todos eles. Nenhum freqüentou escolas de música. Sua iniciação musical foi proporcionada pelos regentes, seja de Antônio Porto, seja do Frei Exupério. O aprendizado teórico se deu simultaneamente com o aprendizado do uso do instrumento. Os ensaios eram, ao mesmo tempo, teóricos e práticos. Em segundo lugar, a escolaridade, no máximo, atingia o primeiro

grau incompleto. A grande característica de todos os músicos era sua disponibilidade e gratuidade. Eles estavam sempre prontos ao primeiro chamado, tanto para os ensaios quanto para as apresentações. Não havia nem salário, nem cachê. Na melhor das hipóteses, havia o pagamento das despesas. Entretanto, muitas vezes, tinham que arcar com as despesas. Nestes casos, o Frei Exupério fazia os cálculos e tudo era dividido eqüitativamente. Nem mesmo o regente se eximia de pagar a sua quota.

A generosidade desses componentes da Banda Cecília, construída sobre os pilares do prazer e do amor pela música, não pode ser esquecida, nem pelas autoridades, nem pelo povo. Espero que esse breve relato seja uma convocação para outras homenagens de caráter mais visível e oficial.

Ao final desta bela história, chegou o momento mais doloroso, o de falar sobre o declínio da Banda Santa Cecília. Costuma-se dizer que todos os seres vivos nascem, vivem e morrem. O mesmo aconteceria com as culturas, empresas e instituições. Em qualquer um dos casos, procura-se sempre encontrar explicações. Em relação à Banda Santa Cecília, não seria diferente.

Em primeiro lugar, é preciso sublinhar que a Banda Santa Cecília surgiu num momento histórico bem definido. Em especial, vivia-se um tempo em que os recursos técnicos de reprodução de sons, músicas, falas e imagens não existiam ou estavam num estágio rudimentar, especialmente, nos países, hoje conhecidos, como do terceiro mundo ou em vias de desenvolvimento. A Banda Santa Cecília aproveitou os últimos momentos que antecederam a era dos meios de comunicação. Quando estes chegaram, foram ocupando silenciosamente seus espaços em toda parte. Era fácil ouvir música a qualquer hora e em qualquer lugar.

Outro ataque externo contra a banda foi desferido pelos novos conjuntos musicais, trazendo novas músicas. Afinal, a revolução dos Beatles atingiu o mundo todo, a par dos encantos de Bossa Nova, genuinamente brasileira. Essa mudança musical deixou de lado os instrumentos de sopro e consagrou os instrumentos de corda, tendo como paradigma a guitarra e a presença de um vocalista. O ritmo fortemente cadenciado se tornava o elemento maior, em detrimento da melodia. Um exemplo deste novo estilo de música é o conjunto marauense *Os Tropicais*, fundado em 1971 e que obteve excelentes sucessos, tanto no Estado quanto fora dele.

Internamente, a Banda Santa Cecília sofreu as conseqüências de um certo cansaço ou esgotamento. Várias razões poderiam ser apontadas, mas acredito que é possível resumi-las a duas. A primeira deveu-se à redução paulatina de seus integrantes, devido ao falecimento de uns, à desistência de outros, por motivo de idade, de doença, de compromissos pessoais e, também, pelo elevado custo individual, já que não havia patrocinadores e, muito menos, salários. Como segunda razão, decorrente da primeira, pode ser apontada a falta de uma política de incorporação de novos talentos para substituir os antigos. Isto poderia ter

acontecido através de campanhas nas escolas e, em especial, através de incentivos de órgãos públicos. Infelizmente, nada disso aconteceu. Ademais, a juventude se entregou de corpo e alma aos novos gêneros musicais e às novas modalidades de diversões. As bandas, em geral, passaram a ser vistas como instituições do passado, em especial a Banda Santa Cecília, que estava mais vinculada às programações da Igreja.

Frederico Confortin, um dos últimos resistentes, confessou várias vezes que os derradeiros músicos tentaram, com muito esforço, levar adiante a banda pelo único motivo de não causar um grande desgosto ao Frei Exupério, enquanto estivesse vivo e em condições de reger.

Por fim, como maior homenagem, já que não existem gravações, fica o consolo de apresentar a fotografia da banda, provavelmente tirada no primeiro ano de sua fundação, em 1943.



Banda Santa Cecília (do livro *Marau ontem e hoje*)

Da direita para a esquerda (sentados): 1. Giácomo Dalpiás; 2. Fausto Sartori – pistão; 3. Luiz Basso; 4. Ernesto Galiazzi; 5. Frei Exupério;

6. Ernesto Coldebella – clarineta; 7. Nísio Bortolini; 8. Henrique Conterno; 9. João Stello – bumbo; 10. Pedrinho Machado – tarola.

Da direita para a esquerda 1ª fila (de pé): 1. João Bortolini;

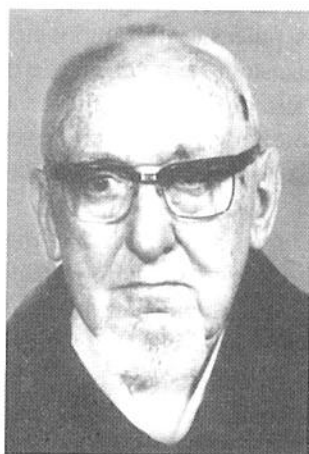
2. Ângelo Confortin – bombardino; 3. João Antunes – trompa;

4. Mário Piccoli; 5. Frei Vital; 6. Silvio Confortin; 7. José Vitmar – contrabaixo; 8. Frei Venâncio; 9. Jorge Rigo; 10. João Dalllasta.

No alto, da esquerda para a direita: 1. Antônio Piccoli; 2. Antônio Degrandis; 3. Desconhecido; 4. José Rigo.

Algumas observações podem ajudar a completar a compreensão da foto, cuja data não foi registrada. Em comparação com a foto da Banda de Antônio Porto, pode-se verificar que Ernesto Coldebella, Pedrinho Machado, Henrique Conterno e Fausto Sartori dela participaram. Sílvio Confortin e Antônio Degrandis, que, também, faziam parte, continuaram vinculados à Banda Santa Cecília como cantores. Carlos Piccoli, outro integrante, faleceu em 1939. Já Frederico Confortin não aparece na foto, porque estava prestando o serviço militar; portanto, é de supor que a foto deve ter sido tirada no ano da fundação, em 1943, inclusive com um grupo de músicos bem maior do que o que consta na ata do livro de Atas da Paróquia.

Para concluir esta narrativa histórica da Banda Santa Cecília do Frei Exupério, achei indispensável prestar uma homenagem a duas pessoas que, no meu entender, asseguraram a alta qualidade de grandes apresentações e o prestígio de toda a região. De um lado está o maestro-compositor, Frei Exupério; do outro, está o músico-intérprete, Ângelo Confortin, como representante de todo grupo. Nesta homenagem, quero incluir a todos os que contribuíram e contribuem para a sobrevivência da Banda Musical de Marau, nas suas três etapas.



Frei Exupério

Do coroinha Aléxis ao maestro Exupério

A biografia do Padre Exupério, no longo período vivido no Brasil, não seria muito difícil de escrever. Fundamentalmente, ela se resume às atividades de magistério em casas de formação religioso-sacerdotal, em especial, da Ordem dos Capuchinhos. Sua atuação girava em torno da música. Não foi dotado de oratória, ao contrário, tinha dificuldades de se expressar em palavras; sua eloquência se dava nos acordes musicais. As liturgias festivas, em particular, das colônias italianas, alcançaram momentos de supremo brilhantismo através

da inesgotável criatividade dos dotes musicais do Padre Exupério. O que seria a liturgia das celebrações dos imigrantes italianos sem as missas, os cantos e os hinos do Padre Exupério? A mesma pergunta pode ser dirigida à sua contribuição para os festejos populares nas igrejas e capelas. Neste sentido, bastaria lembrar a melodia do canto *Mérica*, transformado em hino dos imigrantes.

Por onde passava Frei Exupério, estabelecia-se, naturalmente, uma atmosfera musical: cantos, corais e bandas. Quando não houvesse composições musicais apropriadas para a solenidade, lá vinham as notas melodiosas nascidas da fértil imaginação criativa do compositor e maestro Padre Exupério. O exemplo mais significativo é o da Missa da Imaculada (*Immacolata*), composta para crianças, exatamente para a festa da Imaculada Conceição, em Flores da Cunha, no dia 8 de dezembro de 1913, tendo sido executada, em parte, como não podia ser diferente, por um coral de crianças. A obra só foi completada, segundo escreve Frei Rovílio Costa, quatro anos depois, em 1917. Esta seria, segundo o próprio compositor, sua obra-prima. E tudo indica que sim, pois mereceu ser executada em Roma, na Capela Sistina.

O Padre Exupério não se limitou apenas à música sacra; ele compôs mais de uma centena de dobrados (destacando-se, entre eles, o “Dobrado Marauense”), marchas, valsas, polcas, cantos, hinos etc. O maestro e compositor, Padre Exupério, certamente, está a merecer, desde muito tempo, que algum estudioso se debruce sobre sua obra para enaltecer a grandeza e a beleza de seu trabalho musical. Uma iniciativa, não difícil de ser executada, seria reunir, num compêndio, todas as adaptações feitas para cada instrumento, de todas as suas obras.

Por fim, não posso deixar de sublinhar o fato de que Marau teve o privilégio de usufruir com maior intensidade e com maior espaço de tempo esse gênio da música sacra e popular, que viveu com humildade e fez dos seus dons uma prestação de serviço a todos os que queriam e querem louvar a Deus e aos santos. Esse frade, que eu conheci desde criança, de longas barbas brancas, com a batuta na mão, na frente da banda, em procissões ou na cabeceira da mesa dos músicos, nas tardes das festas, permanece na história de Marau e na vida dos que o conheceram como o maestro que regia musicalmente as devoções religiosas, as comemorações cívicas, as alegrias populares e as pompas fúnebres. Marau lhe deve, sem dúvida, um maior e eterno reconhecimento.

Este resumo biográfico, de uma etapa da longa existência do Padre Exupério, cronologicamente, deveria ser colocado na segunda parte de sua biografia. A inversão se justifica porque a primeira parte somente seria possível se não fosse uma autobiografia. Transcrevo aqui o documento, por ele escrito, sobre o seu ingresso à vida religiosa capuchinha, a passagem pelo Líbano, os problemas de saúde e festividade das bodas de ouro de vida sacerdotal. Esse documento consta de um estudo do Frei Rovílio Costa, que passo a transcrever.

Quando ainda criança, ao avistar o frade capuchinho que todos os anos vinha em casa fazer *qüestua*, disse aos pais que também eu havia de ser capuchinho. A uma idéia de criança não se liga importância. Todavia, esta idéia amadureceu com os anos e bastava uma circunstância para fazer eclodir. Um dia, depois da aula, eu havia ficado na escola com uns quatro ou cinco discípulos, para prepararmos os exames, a fim de conseguirmos certificado de estudo; pusemo-nos a discorrer sobre a necessidade de nos salvar e quanto é difícil de o conseguir, restando no mundo, por isso seria melhor que nos fizéssemos capuchinhos, no que todos concordamos (só eu perseverei). Ao chegar em casa, disse aos pais que tinha resolvido fazer-me capuchinho, ao que me responderam: “Deixa-te de bobagem e não falemos mais disto”. Mas eu falei. E quando o pai se convenceu de que tal era o meu propósito, disse-me ele, com toda a alma, que eu não podia ir a capuchinho, porque o meu irmão primogênito, ainda no berço, tinha sido oferecido a Deus para ser Padre (a fim de continuar a tradição da família, em que sempre houve um Padre) e ele estava estudando no seminário (onde até fazia parte da banda, tocando contra-baixo), e que eu, sendo o segundo filho, devia ficar em casa para ajudar nos trabalhos e suceder-lhe na direção da família. Assim, ele e a mãe tinham combinado com Deus. Eu, porém, não entendia deste modo e continuava a dizer que queria ser capuchinho. Se os pais me trataram sempre com brandura, não assim um meu tio que, chegando em casa, me dirigiu toda espécie de improperios e, para me fazer passar a idéia de ser capuchinho, me administrou um tremendo pontapé, que não me lembro se me fez ver as estrelas, mas me recordei por diversos dias. Não é necessário dizer que, quando avistava este tio, eu fugia e me ia esconder.

Uma tarde, quase ao fim do trabalho da jornada, o pai, voltando-se para mim, suplicava-me, chorando, que ficasse, que não o abandonasse, porque indome embora, não havia mais ninguém em casa que pudesse ajudar, se não daqui a oito ou dez anos a criança que estava no berço, tanto mais, dizia-me ele, que tinha duas vezes escorregado no gelo, duas vezes também tinha deslocado o braço; por isso ele não podia fazer muitos esforços nos trabalhos e chorava. Fiquei comovido, que eu também chorava e, ali, resolvi responder-lhe que eu ia ficar. Mas, ao abrir a boca: – Pai, disse eu, bem queria ficar, mas sinto dentro de mim uma voz que me obriga a dizer que eu devo ser capuchinho.

A mãe, entretanto, tinha lido no seu missal que os pais que se opõem à vocação dos seus filhos cometem um pecado grave. A esta declaração da mãe, o pai baixou a cabeça, e nunca mais tentou me reter em casa. Ele mesmo me levou para o Seminário e, depois do Noviciado, continuei os estudos de Filosofia e de Teologia, parte na Sabóia e parte no Líbano, onde tive a infelicidade de ser picado por um escorpião, o que me causou violentas dores de cabeça, impedindo-me de continuar os estudos da Teologia. Mas, chegando aqui no Brasil, consultei,

em Garibaldi, o Dr. Petinelli, e ele me disse: – Experimenta *tabacar*. Experimentei, isto é, tomei rapé; depois de algum tempo, pude reconciliar-me, pouco a pouco, com os livros e acabar, antes mal do que bem, os estudos para receber a Ordenação Sacerdotal, cujo sexagésimo aniversário festejamos hoje, 29 de abril de 1960.

Este pequeno relato autobiográfico acabou sendo a única referência, que se conservou entre nós, dos familiares do Padre Exupério. Nada aparece sobre o irmão, destinado pela família a ser Padre. A respeito de sua família, além desse episódio de sua vocação, não houve outras notícias. Tentei localizar possíveis cartas de correspondência familiar, mas nenhuma pista apareceu. Pelo que consta, voltou uma vez à sua Sabóia, acompanhando o Padre Alberto Stavinski, na ocasião, Superior dos Capuchinhos do Rio Grande do Sul, quando ainda encontrou uma irmã viva. A dificuldade de voltar à terra natal era devida ao fato de não ter feito o serviço militar. Pelas leis francesas, desde a Revolução de 1789, todos eram obrigados a prestar o serviço militar. Para fugir a essa obrigação, os Capuchinhos haviam aberto uma casa de formação no Líbano, para onde Frei Exupério fora enviado, antes de vir ao Brasil.

Por fim, um depoimento de Ivo Compagnoni, que fora aluno de Frei Exupério no Seminário Diocesano de Caxias, resume o pensamento de muitos admiradores, e completa esta singela homenagem: “Frei Exupério foi um gênio musical”.

Frei Exupério faleceu em 14 de janeiro de 1971, aos 94 anos de idade. E repousa na capela do cemitério municipal de Marau, onde tantas vezes abrilhantou, com sua banda, as cerimônias fúnebres do dia de finados.

Angelin Confortin, um nome e uma história



O nome Confortin lembra uma família tradicional de Marau, desde o início de sua história. O patriarca, Francisco Confortin, conhecido por Queco, já exercia uma liderança natural, especialmente nas atividades religiosas, sempre que a presença do Padre era impossível. Nos enterros, nos batizados em perigo de morte, nas cerimônias da Semana Santa, no ensino do catecismo, lá estava o nono Queco. É bom lembrar que todas as atividades ele as exercia sem nenhuma remuneração.

Angelin Confortin

Sílvio Confortin, ou o nono Sílvio, como era chamado carinhosamente, segue a mesma trilha do pai, especialmente no que se refere às atividades musicais. Uma presença fundamental em todas as solenidades religiosas da Igreja de Marau, em especial, dos anos de 1930 e 1940. Possuidor de uma voz invejável, capaz de executar com perfeição melodias nas três vozes (baixo, tenor e barítono). Ele regia o coro dos homens, mas, quando fosse necessário, ele sabia auxiliar o coro das mulheres. Naquele tempo, não era costume organizar coros mistos nas igrejas.

Na segunda geração dos Confortin, surge Angelin, a figura mais importante de toda a história da banda de Marau. Para delinear os traços gerais deste homem simples e músico genial, é preciso, ainda que resumidamente, fazer duas distinções.

O ser humano

Angelin Confortin nasceu em Marau no dia 18 de fevereiro 1925; último filho de Sílvio Confortin e de Anastássia Viapiana. Ficou órfão de mãe ainda muito jovem. O momento de sua vida, talvez, o mais difícil, foi quando, ainda adolescente, trabalhando na moenda de cana (*tórcio*) do vizinho Ângelo Santin, esmagou a mão direita. Socorrido imediatamente, foi levado às pressas até Passo Fundo. Não se pode esquecer que a pressa daquele tempo, com aquelas estradas e com os meios de transportes, eram horas e horas de sofrimento. Em Marau, não havia recursos médicos (nem mesmo médico). O único analgésico, muito freqüente, nestes casos, não passava de um copinho de cachaça.

Os recursos da época somente garantiram a amputação. Angelin volta de Passo Fundo sem a mão direita e um terço do antebraço. Aos poucos o jovem Angelin foi se adaptando à nova situação. Mesmo nas tarefas caseiras e da colônia, foi superando as dificuldades. Em 1943, com a organização da Banda Santa Cecília, ele encontrou, certamente, uma grande razão de garantir sua auto-estima e, mais do que isso, a alegria de viver e sonhar. Essa oportunidade deve ter-lhe aberto a possibilidade de traçar a sua vida futura como qualquer outra pessoa. Ter uma fonte de renda, encontrar o seu amor e constituir sua família.

Não foi tão fácil como se poderia pensar. A primeira grande dificuldade era descobrir como poderia garantir o sustento de si e da família. A quase totalidade dos empregos, naquele tempo, exigia força braçal. A sua família vivia da agricultura. Foi neste contexto que ele descobriu as potencialidades criativas de sua imaginação. Ele mesmo fabricou aparelhos que, acoplados ao braço, lhe asseguravam realizar todas as atividades que exigissem as duas mãos, como roçar, capinar, lavrar e, até, cortar trigo. Não foi possível localizar esses aparelhos. Segundo informações, deveriam estar no museu municipal, entretanto lá não foram localizados.

Vencida esta dificuldade, faltava superar a resistência do pai. Ele achava que o filho não teria condições de constituir uma família. O maior argumento daquele tempo era assegurar o sustento de toda a família. E, naquela época, havia, ou se pensava haver, uma única opção: a agricultura. E o nono Sílvio tinha outro argumento, não muito delicado, baseado em dois pontos: ele deficiente físico e a futura esposa com alguma deficiência visual. Numa linguagem direta e franca e, até certo ponto, rude, ele alertava: “Cossa volio far, ti sensa un brasso e la to morosa meda órba!”

Angelin não se deu por vencido. Já mostrara que trabalhar na lavoura não era problema, e, o que era mais importante, havia a força do amor. Educadamente, responde: “Mi ghe vui bem, e ela la me vol bem”. Sem medo das limitações físicas, Angelin Confortin e Genoveva Bollis casaram em 14 de junho de 1947. Tiveram seis filhos. Economicamente, para o padrão daquela época, pode ser considerado um agricultor bem sucedido.

O músico

Sa a pessoa humana de Angelin Confortin é um exemplo de dignidade e de força de vontade, a figura de músico não é menos extraordinária.

O bombardino é, reconhecidamente, o instrumento-chave da banda. No dizer do Frei Exupério, uma banda sem bombardino, não é banda. Se essa idéia ainda vale, não resta dúvida, que ele é o rei da banda. Se definirmos a banda como um organismo vivo, ele é a vida, a alma ou o espírito. Nas mãos do Angelin, então, ele alcançava a suprema sonoridade. Descrever a beleza deste instrumento fundido na sua capacidade de interpretação musical se torna, digamos, quase uma atitude inútil. O correto seria poder ouvir; mas, hoje, é impossível. Nestes casos, nada melhor do que recorrer a fatos e depoimentos.

O primeiro e mais eloqüente reconhecimento da qualidade musical, ainda que pudesse ser suspeito, está nas palavras simples, mas sinceras, do seu irmão Frederico. “O que o Angelin tirava do seu bombardino era uma voz de outro mundo. Um som, uma sonoridade, uma harmonia que não dá para dizer. Só ouvir”.

Para confirmar e para não deixar dúvidas sobre este depoimento, é suficiente lembrar o gesto do bispo Dom Antônio Reis. Vamos ao fato. A Banda de Marau foi convidada para abrilhantar a visita pastoral de Dom Antônio a Passo Fundo. Na praça central, em frente à igreja, já havia um numeroso público à espera da chegada do bispo que vinha de Santa Maria. O povo, inicialmente, estranhou a rusticidade dos músicos, já que estavam acostumados com a banda uniformizada da Brigada Militar. Quando a batuta do Frei Exupério se ergueu para dar o sinal da execução do dobrado *Apolo*, a multidão silenciou e passou a demonstrar sua admiração pelos aplausos. O mais importante, entretanto, para o músico Angelin,

foi ver o bispo dirigir-se a ele e cumprimentá-lo pela qualidade de sua interpretação.

Outro fato, que mostra o reconhecimento pela capacidade de Angelin executar e interpretar uma partitura, está na solução de pequenas discordâncias dentro da banda, especialmente, entre o Frei Exupério e Ernesto Coldebella, também, um excelente músico, tanto que ele era sub-regente. Nas composições e arranjos do Frei Exupério, ocorriam passagens alternativas, e nem sempre os dois concordavam. A solução era o Angelin. Cabia a ele executar as modalidades diferentes. Depois da execução, não restava dúvida sobre a melhor opção.

Aí estavam, de mãos dadas, duas genialidades: a do compositor e a do músico. Um sabia compor melodias, outro sabia interpretá-las. Fica claro que a perfeição de uma música acontece na fusão da melodia com os sons executados. A partitura e os sons adquirem vida na execução.

Graças a esse seu desempenho na banda, Angelin teria recebido dois convites, hoje, irrecusáveis. O primeiro veio do comandante de Brigada Militar de Passo Fundo, que lhe ofereceu uma vaga de músico. Infelizmente, digo eu, o pai não deixou. Ocorreu com ele o mesmo que teria ocorrido a Valentim Compagnoni, segundo depoimento de seu irmão Ivo, e narrado anteriormente. O pai Sílvio pensava que o filho, longe de casa, poderia perder-se, isso é, tornar-se um mau cristão.

O segundo convite veio de um senhor de Caxias do Sul. O referido senhor, segundo depoimento de várias pessoas, após ouvir e acompanhar atentamente as apresentações da Banda Santa Cecília de Marau, durante o cinquentenário da chegada dos Capuchinhos, em 1947, na cidade de Veranópolis, da mesma forma, teria dito: “Vou levar comigo este moço”. Ele lhe oferecia estudo e sustento gratuitamente e, evidentemente, a incorporação remunerada em uma banda. Mais uma vez o convite esbarrou na resistência do pai.

Em nenhum momento, ele demonstrou estar magoado. Ao contrário, viveu sempre dedicado à sua família e com a alegria de quem encontrou a serenidade e o equilíbrio na música.

Um derrame cerebral levou Angelin ao hospital de Marau; depois, transferido para Passo Fundo e, por fim, já desenganado, acabou seus dias de vida em casa. O homem e o músico, depois de 70 dias de agonia, despediram-se de Marau no dia 19 de setembro de 1992. Hoje, ele repousa no cemitério da comunidade da Gruta do Rio Marau, em cujas margens (esquerda e direita) transcorreu toda a vida de Angelin Confortin. Certamente, nas muitas noites de retorno, depois dos ensaios e apresentações da banda, as barrancas do rio devem ainda ecoar os notas melodiosas do bombardino, quebrando o silêncio de suas travessias solitárias.

ANOVA BANDA SANTA CECÍLIA

As bandas de música foram, sem exagero, a principal, senão a única maneira de os imigrantes italianos concretizarem seu amor pela música e completarem sua cultura musical, dando solenidade e alegria aos seus acontecimentos maiores, especialmente os de caráter religioso. A banda, de fato, era um ingrediente maior e mais refinado na transposição de todo o ambiente existente nos vilarejos de origem. Sabemos que, em toda parte das colônias italianas, há comemorações e movimentos de manter os valores culturais. Diante deste fato incontestável, surge uma pergunta: Por que as bandas de música não são revitalizadas?

Desde o início da imigração, as bandas foram sendo organizadas quase espontaneamente. Seu número, certamente, deve alcançar várias dezenas. E hoje, quantas sobreviveram? O fenômeno da criação de bandas aconteceu, talvez, até com maior intensidade, nas colônias alemãs. E, hoje, sobrevivem em maior número se comparadas às bandas italianas. Qual a razão desta sobrevida? A resposta exigiria um estudo mais aprofundado, mas, sem maiores esforços, um aspecto diferencial chama a atenção: as bandinhas alemãs tinham como atividade de maior empolgação popular animar os três dias de festa dos kerbs, quando ocorriam animados e concorridos bailes. As bandas dos imigrantes italianos, na sua maioria, não se dedicavam a tocar em bailes. Os padres católicos, ao contrário do pastores evangélicos, se opunham radicalmente aos bailes. Havia ainda, nas comunidades alemãs, as famosas bailantas. Não é preciso lembrar que esses eventos se constituíam numa fonte de recursos para manter a banda, ressarcir os gastos e, na melhor das hipóteses, dispor de algum rendimento aos músicos.

Outro ponto, apenas para relembrar, as bandas sofreram o impacto de outras formas de conjuntos musicais e, mais particularmente, de outros gêneros musicais. E elas não souberam se adaptar aos novos tempos. Em relação às bandinhas alemãs, essa transição aconteceu com maior frequência.

Um fator de forte influência está na mudança socioeconômica. No tempo das bandas de Antônio Porto e Santa Cecília, a música e o canto faziam parte do tempo de festa, de diversão e de lazer. Por isso, facilmente, tornavam-se atividades marcadas pela gratuidade e o músico era amador. Quando começou

a era do mercado, a música foi transformada em mercadoria, os conjuntos musicais em empresas e os músicos se profissionalizaram.

Não se pode deixar de observar que o espaço musical mais erudito, em Marau, já estava ocupado pelo coral misto a quatro vozes, fundado em 1968 pelo Frei Luiz Turra, um compositor de renome nacional, que gravou um disco. Com a transferência do Frei Luiz, em 1979, o coral, infelizmente, se dissolveu. Em seu lugar, dez anos depois, em 1989, por iniciativa da Prefeitura, foi criado o Coral Municipal sob a regência da maestrina Maura Decarli Soliman. Na esfera da música popular, foi criado pelo Frei Adelar Rigo o Coral Alegria Franciscana, tendo como foco central a preservação dos cantos e canções populares dos imigrantes italianos.

Havia ainda a resistência silenciosa dos que não acreditavam nas possibilidades de reorganizar uma banda de música nos moldes da antiga Santa Cecília. Os tempos eram outros. O tempo das bandas já passara. O próprio pároco, Frei Wilson, disse explicitamente: “A banda já era!” Na prática, foi o que se viu na festa de 31 de outubro de 2004. A Banda, antes do almoço, executou dois temas. Após o almoço, se fosse como nos velhos tempos, ficaria tocando a tarde inteira, mas foi dispensada. Em seu lugar, subiram ao palco duas cantoras, diga-se de passagem, de belas vozes e bem afinadas, acompanhadas de uma imensa parafernália de caixas de som, amplificadores e vapor de gelo seco.

Diante destas resumidas observações, felizmente, a sociedade marauense vê ressurgir, depois de quase quarenta anos, a nova Banda Santa Cecília. O recomeço não foi fácil, aliás, nenhum recomeço é fácil. O reinício de uma atividade coletiva exige muito mais esforço do que o reinício de uma atividade individual. A primeira exige a presença de uma liderança aglutinadora, de uma série de circunstâncias que dependem de múltiplas vontades; a segunda, em princípio, depende de uma decisão pessoal.

O caminho da ressurreição da Banda Santa Cecília, sem sobra de dúvidas, começou pelo ponto mais correto. Este primeiro passo consistiu em sensibilizar os descendentes dos antigos músicos, que integraram a primeira Banda Santa Cecília, e, em particular, convocar os remanescentes para dar maior força e impacto à iniciativa. Coube à Sra. Diana Sartori Mezzomo assumir essa liderança. Ela reuniu as condições indispensáveis para essa tarefa em nome de ser filha de Fausto Sartori, um dos integrantes da primeira banda, a de Antônio Porto, e um dos expoentes da Banda do Frei Exupério. Além disso, ele fazia parte de uma família de músicos. O patriarca era Pedro Sartori, um músico já praticante, vindo da Itália no início do século passado e que se estabeleceu em Marau.

O segundo passo exigia contatar os possíveis candidatos, acima mencionados, a se entusiasmarem com a idéia de restabelecer a Banda Santa

É importante sublinhar que a Nova Banda Santa Cecília não é constituída por um grupo fechado de músicos. Ela está aberta, tanto para os novos que desejam entrar, quanto para os que, por qualquer motivo, não queiram mais participar. A foto da primeira capa é uma prova desta mobilidade. Nem todos os músicos presentes nela continuam no elenco atual, que, em contrapartida, já integrou outros.

A Nova Banda Santa Cecília já é um fato. Ela está aí. Desfruta da aceitação e dos aplausos da opinião pública. Agora é só preservá-la. Para isso é fundamental um apoio institucional, o que já ocorreu com a criação da Associação dos Amigos da Banda Santa Cecília, cumprindo todas as formalidades legais. Entretanto, mais do que as providências legais e jurídicas, há outros requisitos que, a meu ver, possuem uma força vital muito mais eficiente. Refiro-me à unidade interna. Neste sentido, acredito ser correto afirmar que a sobrevivência de Banda Santa Cecília, ou de qualquer grupo musical, depende muito da manutenção da unidade interna. Os fatos, e são inúmeros, mostram que muitos grupos ou parcerias musicais, inclusive de sucesso, se desintegraram por falta de unidade interna.

Admitir a necessidade interna é fácil, o difícil é preservá-la. Em princípio, é possível estabelecer três fatores como forma de cultivar a unidade interna. Em primeiro lugar, uma grande paixão coletiva pela música. Em segundo lugar, respeitar uma força aglutinadora que, para tomar como exemplo, na primeira Banda Santa Cecília, era o Frei Exupério. Entretanto, não é preciso ser uma pessoa, pode ser um ideal comum. Por fim, um fator mais delicado, mas de fundamental importância, é não haver privilégios. Os sacrifícios e os benefícios precisam ser fraternal e equitativamente distribuídos. Nada mais nocivo para a unidade do que o descontentamento. Se o descontentamento é corrosivo, o privilégio é odioso, porque ele é a fonte principal do descontentamento.

As últimas palavras deste relato histórico poderiam, obrigatoriamente, expressar, de maneira afetiva, os votos mais vigorosos e carinhosos para que a história da Nova Banda Santa Cecília continue a trajetória de festejar o desenvolvimento, a cultura e o amor pela música, trazidos pelos imigrantes italianos.

BIBLIOGRAFIA

- BAREA, Dom José. *A vida espiritual nas colônias italianas do Estado do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EST, 1995.
- BERNARDI, Francisco. *A história de Marau: uma comunidade laboriosa*. Porto Alegre: Gráfica Editora Pallotti, 1992.
- BORGES, Amyr e SANTIAGO, João Batista. *História administrativa, judiciária e eclesiástica do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1963.
- BUSANELLO, Pio José. *A história da nossa gente*. Porto Alegre: ACIRS, 1999.
- CASTAGNA, Carlo. *La punta della storia – due chiacchiere sull'Italia di ieri*. Porto Alegre: EST, 1999.
- CINQUANTENARIO della Colonizzazione Italiana nel Rio Grande del Sud, 1925.
- CORREIO MARAUENSE, 15.07.2000.
- CORREIO RIOGRANDENSE, 24.03.2004.
- DISARZ, Alberto. *Marau ontem e hoje*. Caxias do Sul: Tipografia São Miguel, 1972.
- INSIEME (Rev.) A Revista Italiana daqui, n. 73, jan. 2005.
- LIVRO TOMBO da Paróquia Cristo Rei de Marau, 1919-1954.
- LORINI, Anardete Soliman et al. *Contando a história de Vila Maria*. Passo Fundo: Gráfica Editora Pe. Berthier, 1996.
- OLIVEIRA, Francisco Antonino Xavier e. *Comemorações do nosso passado*. Passo Fundo: Arquivo Histórico.
- ROSIER DE S. FRANÇOIS. XXXI^e année, n. 1, janvier 1921.



Gráfica e Editora
R. Upanorosti, 967 - Cristal - P. Alegre
Fone/Fax: 3248-2497
E-mail: papergraf@terra.com.br