

Banda de Música da Polícia Militar do Ceará: diálogos entre História Cultural e História Social

INEZ BEATRIZ DE CASTRO MARTINS*

1. Introdução

A banda de música da Polícia Militar (PM) do Ceará é a banda militar mais antiga do estado. Criada em 1854 e com seus 159 anos de atuação quase ininterrupta,¹ na cidade de Fortaleza, a banda de música da Polícia preserva até hoje, em sua sede, um importante acervo musical, iconográfico e de documentos escritos. O material iconográfico sobre a banda consiste em seis fotografias sendo a primeira delas datada de 1879 e a última de 1932, de onde partiu a problematização da nossa proposta.

O objetivo geral do projeto é investigar a banda de música da Polícia Militar do Ceará, seus músicos e a música por eles tocada, no período de 1854 a 1932, refletindo esse grupo em sua prática musical e como espaço de intercomunicação cultural, buscando compreender os vários níveis de relações materiais e simbólicas mantidas por esse diversificado grupo étnico e social com a elite intelectual e política da época impregnada dos seus discursos civilizadores e racistas.

O marco temporal inicial (1854) relaciona-se com o ano de criação da banda, enquanto o marco final (1932) relaciona-se com a data da última imagem documentada da banda nos períodos iniciais do século XX. O marco espacial do nosso trabalho é a cidade de Fortaleza, *locus* da ação musical e social da banda da PM na segunda metade do século XIX e início do XX.

A escolha para essa delimitação temporal coaduna-se com a delimitação temporal do panorama histórico sociocultural cearense chamado de *Belle Époque* (1860-1930), quando Fortaleza foi invadida por mudanças urbanas, sociais, políticas e econômicas que alteraram o

*Universidade Federal de Minas Gerais, doutoranda em História Social da Cultura.

¹ Segundo os relatos orais dos integrantes da banda da PM, ela nunca deixou de exercer suas atividades. Contudo, no livro *Fortaleza Descalça*, Otacílio Azevedo (1992: 54) escreve que “após a deposição do presidente Acióli, dissolveu-se a banda da Polícia Militar”.

cotidiano e a mentalidade dos seus moradores, seus comportamentos, condutas, modos de perceber e sentir (PONTE, 2007:162-163).

Essa realidade cearense não foi isolada do contexto brasileiro, mas estava inserida nos debates das elites intelectuais e políticas da época, iniciadas desde a proclamação da Independência (1822), no intuito de como inserir o Brasil no patamar dos países considerados civilizados. Essas discussões foram ampliadas com a abolição da escravidão (1888) e com a proclamação da República (1889), gerando debates que giraram em torno de conceitos como civilização, modernidade, cientificismo, embranquecimento, raça, mestiçagem (PAIVA, 2006: 65-68; SANTOS, 2010:83-108).

2. Problematização



Ilustração 1: Banda de Música da PM – 1879²

A fotografia acima retrata 34 músicos da banda de música da Polícia Militar dispostos em quatro fileiras. Numa observação inicial da imagem, é possível constatar que a banda era formada de pessoas negras, brancas, mestiças e de crianças. A presença particular de negros e de mestiços numa banda de música cearense é bastante significativa para a história musical desse estado.

Antes de comentar o perfil étnico da banda, uma questão preliminar que é suscitada pela imagem refere-se aos instrumentos fotografados e empunhados pelo grupo: a representação de uma cultura erudita. Um grupo instrumental sugere um conhecimento mais

² Cópia da fotografia cedida pelo sargento Jardimino (PMCE).

especializado para tocar os instrumentos, além de sugerir também a ideia de que aquelas pessoas deveriam ter conhecimento de leitura musical. Não podemos esquecer que, nesse período, a leitura de partituras seguia a terminologia italiana. Com relação aos instrumentos fotografados (diversos tamanhos de saxhorn, saxofone, oficleide, trompete com válvulas, helicon, clarinete), foram construídos, criados e ou remodelados no século XIX. É o caso do oficleide e do saxofone que foram construídos nos anos 1817 e 1840 respectivamente. No caso dos trompetes, antes chamados de clarins, tiveram uma modificação estrutural revolucionária com a inclusão dos sistemas de válvulas. Com isso, eles passaram a ter uma escala cromática, ou seja, a possibilidade de tocar música em todos os tons com apenas a utilização de um instrumento (OLING, WALLISH, 2004:89-119).

Voltando ao perfil étnico da banda, nos estudos sobre música no Ceará, as referências sobre negros são comumente associadas aos Autos dos Reis do Congo, aos maracatus e mesmo ao samba, representações de música popular conforme os conceitos para o período. A imagem de 1879 revela pela primeira vez para a historiografia musical cearense, um documento visual em que aparecem negros, mestiços e brancos cearenses, juntos, numa prática musical de padrões representativos de cultura erudita.

No século XIX, as estatísticas populacionais cearenses apontavam para um povo de características predominantes da cor parda (FUNES, 2007:106). Dessa forma, podemos dizer em outras palavras, que o Ceará era uma terra de mestiços. A relevância da constatação da presença de mestiços no estado, o registro visual deles na banda da Polícia Militar, somado ainda a representação de música culta suscitada pela existência dos instrumentos fotografados, parece aproximar o estado a outros brasileiros como, por exemplo, Minas Gerais, celeiro de artistas mestiços, e incluir o Ceará no panorama artístico musical do país durante os séculos XVII a XIX, período em que havia uma presença demasiada de artistas mestiços nas diversas práticas musicais e artísticas.

Por fim, a presença de crianças na banda nos induz a perguntar por que elas estão aí. Numa perspectiva de História comparada, podemos encontrar essa resposta em outros trabalhos de outros estados brasileiros. Binder (2006:118-119), em sua pesquisa de mestrado na UNESP (Universidade Estadual Paulista), apontou uma regulamentação de 1842 que falava da existência de uma companhia de menores do Arsenal de Guerra do Império no Rio

4

de Janeiro ligada ao Exército. Era uma escola que acolhia crianças menores abandonadas, indigentes e órfãos que lhes davam as primeiras letras, música instrumental e desenho. A regulamentação dessa companhia também foi válida para os estados de Pernambuco e Bahia e, posteriormente, encontrada também no Pará, no Rio Grande do Sul, no Mato Grosso e em Minas Gerais. Analisando essa informação e vendo essas crianças nas imagens da banda, podemos supor que essa realidade também foi válida para a PM do Ceará.



Ilustração 2: Banda de Música do Batalhão de Segurança, tendo ao centro (1ª fila) o ensaiador, Maestro Penido – 1910³ –

A fotografia de 1910 apresenta uma banda formada não só com instrumentos de sopro, mas também de cordas friccionadas (violino, violoncelo, contrabaixo) e tímpano. A foto foi tirada a uma distância maior para abranger os seus 60 músicos, distribuídos também em quatro filas. Na primeira fila, quase todos estão sentados, apenas quatro crianças do lado direito e quatro do esquerdo estão em pé. Nem todos seguram seus instrumentos. Todos estão fardados (até as crianças) com exceção do maestro Penido ao centro, que está de paletó escuro e colete, e um senhor que está à direita dele também de paletó e chapéu de coco. É possível identificar negros, brancos e mestiços juntamente com um número maior de crianças (no mínimo oito claramente detectáveis).

Interessante observar que a imagem de 1910 é a única que descreve o nome do maestro além de fotografá-lo numa posição estratégica em relação aos outros músicos da Banda. A fotografia não deixa dúvidas de que seja o maestro já que ele está no centro e não está fardado, e a presença de civis parecia ser um fato comum na época. Existem referências a

³ Cópia da fotografia cedida pelo sargento Jardilino (PMCE).

outros maestros civis regendo a banda como o cearense Zacharias Gondim e o italiano Luigi Maria Smido, este bastante ativo na banda como compositor, instrumentador e copista. Esses maestros regeram a banda em diversas situações sociais e políticas da capital a citar as comemorações do tricentenário da chegada dos portugueses ao Ceará (1903), a inauguração do teatro José de Alencar (1910) onde provavelmente essa banda fotografada em 1910 tocou (HOLANDA, 2004:29-30).

A instrumentação registrada nessa imagem sugere a composição de uma pequena orquestra sinfônica. Por que o interesse dos dirigentes da Polícia na formação de uma orquestra? Qual é o interesse dessa Corporação em investir nesta formação tão grande de músicos? Qual a função dela dentro da Polícia? Perguntas a serem respondidas ao longo da pesquisa.

A segunda metade do século XIX foi um período de grande agitação política no Brasil marcado por importantes acontecimentos históricos como a libertação dos escravos (1888) e a Proclamação da República (1889). Vale salientar que o Ceará foi o primeiro estado do país a proclamar a abolição da escravatura (1884). Outros fatos como a presença em grande quantidade de associações intelectuais literárias e libertárias e a proclamação da República Cearense em 1890 marcaram a história intelectual e política da cidade e do estado (BARROSO, 1962:292-295) (CORDEIRO, 2007:135-136).

No plano social, Fortaleza passou por importantes mudanças a partir da segunda metade do século XIX com o objetivo de modernizar a cidade. Paris era modelo e sinônimo de comportamentos, valores, padrões, enfim, de civilização (PONTE, 2007:162-163). A cidade era agitada pelas ideias abolicionistas e republicanas que mobilizavam a vida social e política do país (CORDEIRO, 2007:136).

Sendo assim, postulamos a hipótese de que o interesse pelo aumento do número de componentes da Banda e a presença de uma orquestra ligada a essa corporação estavam intimamente relacionados com a afirmação e a propagação do pensamento dominante no período na constituição de um povo civilizado aos moldes da cultura europeia. A importância e a influência da banda de música da PM foi cada vez maior no cenário social, político e musical da cidade, transformando-a num conceituado grupo e passando-a, de seus 15 músicos iniciais, previsto em lei em 1854, para 60 músicos em 1910.

De 1910 a 1920 era Fortaleza uma verdadeira colmeia de músicos. Com a deposição do presidente Acióli, dissolveu-se a Banda da Polícia Militar, e todos aqueles bons elementos (AZEVEDO, 1992:54).

Civilizar estava relacionado a bons comportamentos, modos, gostos, à maneira de ser da Europa. A europeização musical era ouvida nas aberturas de óperas, nas valsas de estilo europeu. Essas peças eram tocadas pelas bandas em apresentações nos Teatros, no Passeio Público, ocasiões em que as elites dirigentes da cidade e o povo cearense estavam presentes (BASILE, 2001:47-48).

3. Diálogo entre História Cultural e História Social

O termo “práticas” e “artefatos” passaram a ser usados pelos historiadores da quarta geração dos *Annales* (R. Chartier, J. Revel) com o intuito de dar maior clareza ao conceito amplo e vago de “cultura” (muitas vezes utilizado somente para referir a “alta” cultura) (BURKE, 2008:43). “As práticas envolvem todo o espaço da experiência vivida” (LANGER, 2012:8), enquanto cultura para Chartier (2010:35) é a “totalidade das linguagens e das ações simbólicas próprias de uma comunidade”. As práticas culturais são a expressão das representações e de um grupo inserido num meio social.

O objeto fundamental de uma história que se propõe reconhecer a maneira como os atores sociais dão sentido a suas práticas e a seus enunciados se situa, portanto, na tensão entre, de um lado, as capacidades inventivas dos indivíduos ou das comunidades e, por outro, as restrições e as convenções que limitam – de maneira mais ou menos clara conforme a posição que ocupam nas relações de dominação – o que lhes é possível pensar, dizer e fazer (CHARTIER, 2010:49).

Geertz entende “cultura como um padrão de significados transmitido historicamente”, em que esses significados são incorporados em símbolos herdados de um sistema de concepções expressas em formas simbólicas, “por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atitudes acerca da vida” (GEERTZ, 1973:103). Boas (2010:47) chama a atenção de que cada grupo cultural tem sua própria e única história, desenvolvida parcial e internamente dentro do seu grupo social e parcialmente influenciada ao exterior ao qual é submetido.

Portanto, sendo cultura comunicação, expressão simbólica de um grupo, e que esse grupo cultural está interligado a seu ambiente social, pensar a história cultural de um grupo é pensar, de forma indissociável, a história social vivida por esse mesmo grupo. Afinal, as relações sociais e culturais (e econômicas) não devem ser compartimentadas, explicadas como se fossem um fator externo ao campo da prática cultural e à produção cultural, nem mesmo como uma “dimensão extracultural da experiência” (HUNT, 2001:9).

O conceito de representação está ligado à “ideia de substituição, não uma cópia do real, nem sua imagem ou reflexo, mas a construção feita a partir dele” (PESAVENTO, 2005:40). Chartier entende o conceito de representação a partir de uma tríplice concepção: primeiro, vincula relações sociais e posições com a maneira dos indivíduos se perceberem e perceberem aos outros; segundo, as representações coletivas incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social; terceiro, as representações coletivas e simbólicas encontram nos indivíduos ou nos grupos as garantias de sua estabilidade ou continuidade (CHARTIER, 2010: 49-50).

Nesse contexto, compreendemos a banda de música da PM como uma prática musical coletiva, um lugar de experiências, linguagens e ações simbólicas próprias desse grupo miscigenado, diverso, cujos indivíduos criam e mantêm relações de pertencimento com todo o grupo, com a corporação e com a cidade.

4. A Banda de Música da Polícia Militar do Ceará

Atração imperdível às quintas e domingos, o Passeio lotava-se de gente elegante para mostrar as últimas modas chegadas do dernier bateau (último navio) vindo da Europa. A banda municipal embalava os namoros, os flertes e o borbotear de um lado para outro dos passantes (PONTE, 2007:170).

Essa citação refere-se ao Passeio Público de Fortaleza. Quanto à banda, acreditamos ser a Banda da Polícia e não a municipal por dois motivos: em primeiro lugar, não se conhece, até o momento, registro de uma banda “municipal” em Fortaleza; segundo, existe uma referência no livro do memorialista Otacílio de Azevedo que faz referência à presença da banda da polícia tocando retretas nessa Praça e em outras praças importantes da cidade como a Marquês de Herval (atual José de Alencar) e a Praça do Ferreira “onde a banda

da polícia executava às quintas-feiras, suas afamadas retretas” (AZEVEDO, 1992:27-28; 40-41; 57).

Nesses espaços, a Banda tocava óperas e valsas (IDEM, 1992:40-41). Tinha a incumbência de levar divertimento ao público da cidade. Mas não era qualquer tipo de divertimento e sim aqueles que se adequavam aos moldes do repertório europeu numa afirmação clara do estabelecimento do modo de vida civilizado e da formação do bom gosto musical. “Os conceitos de gosto não se distanciaram dos conceitos de civilidade e etiqueta; ao contrário, tornaram-se um dos fortes tentáculos dessas regras de comportamentos e de boas maneiras – e tomaram seu significado a partir do *goût* francês” (MONTEIRO, 2008:70). Além do Passeio Público, a banda da PM foi bastante presente em outros espaços das cidades, tocando tanto em acontecimentos cívicos (próprios de sua natureza militar) quanto em acontecimentos sociais da cidade (HOLANDA, 2004:30).

Nos ambientes cívicos, requeria-se um repertório militar de hinos e marchas. Em acontecimentos sociais, nas retretas tocadas nas praças ou nos teatros, o repertório apresentado era popular (polca, maxixe, samba) (AZEVEDO, 1992:28) ou erudito (óperas, valsas). Essa dinamicidade demonstrada pela banda em se apresentar em lugares diferenciados, a flexibilidade de estilos e gêneros musicais, as relações simbólicas entre grupo miscigenado que toca e a sociedade que ouve, instiga-nos à reflexão e à discussão de categorias como espaço, circularidade musical e dialogismo.

Meneses (2011:62) propõe a reflexão de espaço como categoria de análise, considerando o conceito importante no debate acadêmico, em sua interface com a historicidade do tempo. Ele se utiliza da definição do geógrafo Cássio Hissa que entende os espaços como limites inventados pelos olhos dos homens e pela cultura (HISSA, 2002:19 apud MENESES, 2011:63). Dois espaços ganham explicações diferenciadas quando contextualizadas em seu tempo específico. Espacialidade e temporalidade devem manter-se em diálogo.

Ampliando a reflexão do termo, incluem-se também os conceitos de lugar (espaço com ação humana), paisagem (espaço como nossos sentidos o percebe), fronteira (linha de contato entre dois territórios que divisam espaço e alteridade), frisando a importância desses

conceitos para os historiadores da cultura e clamando a uma problematização diferenciada do termo que ultrapasse o limite e rigor acadêmico (MENESES, 2011:63-64).

Ginzburg (2006:11-28) ao refletir sobre a relação entre a cultura das classes subalternas e a das classes dominantes, encontra em Bakhtin a compreensão dessa relação. O conceito de circularidade da cultura é entendido como uma dualidade dividida, de um lado, pela construção de uma visão de mundo elaborada pela cultura popular para uma prática; de outro, essa mesma prática sendo compreendida pelas classes dominantes de outra forma, própria à sua visão de mundo. A dicotomia permanece, mas a comunicação entre as classes se dá pela circulação da mesma prática.

Mesmo com a dificuldade de definir “cultura popular” e “cultura erudita”, Burke (2008:40-42) levanta as discussões a respeito do tema e dos teóricos acerca dos debates em definir se as elites participam ou não da cultura popular. Propõe, portanto, o emprego dos termos numa estrutura mais ampla, dentro de uma sociedade e de um tempo histórico sem a rigidez de uma oposição binária.

O termo dialogismo, outro conceito tomado de Bakhtin (“descrição da vida no mundo das produções e das trocas simbólicas” (BARROS, 1999:10 apud COSTA, 2010: 117) permite compreender a prática musical da banda como uma linguagem, um sistema de símbolos com significantes e significados que informam sobre o contexto histórico e social, seus comportamentos, condutas, interpretações na compreensão da relação discurso e cultura (COSTA, 2010:117).

(...) a exigência que hoje habita em toda prática histórica: compreender, ao mesmo tempo, como as representações e os discursos constroem as relações de dominação e como eles próprios dependem dos recursos desiguais e dos interesses contrários que separam aqueles cuja potência legitimam daqueles e daquelas cuja submissão asseguram (ou devem assegurar) (CHARTIER, 2010: 51).

Certeau entende que as pessoas comuns não são figuras passivas de dominação, mas numa prática de “reutilização” elas fazem seleção em cima de um repertório, novas combinações, criam novos contextos a partir dessas apropriações. Essas práticas de “reutilização” fazem parte da construção do cotidiano no qual a pessoa comum emprega táticas. O uso desse termo é contrário à ideia de estratégia proposta por Bourdieu que enfatizava a visão a partir de cima. As pessoas comuns usam táticas “porque sua liberdade de manobras é estrita, opera dentro dos limites estabelecidos pelos outros” (BURKE, 2008:104).

4. Conclusão

O tema “banda de música” poderia ter sido tratado como um objeto da área de Música especificamente. Contudo, a opção pela sua inserção no campo da História vai ao encontro de todos os esforços de se fazer crescer o diálogo interdisciplinar entre as pesquisas que abordam História e Música. No passado, houve um relativo silêncio dos historiadores de ofício sobre investigações em torno da música por questões de receio de como tratar o objeto sonoro (MORAES, 2007:9) e, por outro lado, na musicologia, prevalecia uma concepção internalista, “uma história reduzida ao objeto, construída exclusivamente sobre análise e evolução das formas” (CHIMÈNES, 2007, p.18). Mesmo sendo essas relações interdisciplinares recentes, marcam resultados de atividades convergentes que demonstram mútua colaboração entre os campos. Aos musicólogos pede-se que eles façam outra leitura das fontes, situando “a história da música no tempo político, sem descartar os aspectos econômicos, sociológicos ou estéticos” (IDEM, 2007, p. 29). A pesquisa sobre a banda da Polícia Militar do Ceará propõe, portanto, contribuir com essas pesquisas interdisciplinares, aproximando cada vez mais essas duas áreas de conhecimento.

Referências Bibliográficas:

AZEVEDO Otacílio de. **Fortaleza descalça, reminiscências**. 2. ed. Fortaleza: UFC, Casa José de Alencar, 1992 (Coleção Alagadiço Novo, 36).

BARROSO, Gustavo. **À Margem da História do Ceará**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

BASILE, Lucila Pereira da Silva. **Paurillo Barroso e a música em Fortaleza: traços de uma belle époque musical**. 2001. 142p. 2 v. Dissertação (Mestrado Interinstitucional em Música – MINTER) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual do Ceará, Bahia-Ceará, 2001.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. 2006. 3v. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista-UNESP, São Paulo, 2006.

BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. Tradução e organização de Celso Castro. 6.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2010.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural**. Tradução de Sérgio Góes de Paula. 2. ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. Título original: What is cultural history?

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução de Cristina Antunes. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Ensaio Geral).

CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e História. Fronteira ou “Terra de Ninguém” entre duas disciplinas? Tradução de José Geraldo Vinci de Moraes. **Revista de História**. 157, p. 15-29, 2º semestre de 2010. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0034-83092007000200002&script=sci_arttext> Acesso em: 03 ago. 2012.

CORDEIRO, Celeste. O Ceará na segunda metade do século XIX. In: SOUZA, Simone de (Org.). **Uma nova história do Ceará**. 4. ed. ver. e atual. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007. p. 135-161.

COSTA, Manuela Areias. Música e História: Interfaces das Práticas de Banda. **Caminhos da História**. Vassouras, v.6, n.2, p.109- 120, jul/dez 2010. Disponível em: <http://www.uss.br/revistacaminhosdahistoria/v6n22010/pdf/007_Musica_Historia.pdf> Acesso em: 06 jun. 2012.

FUNES, Eurípedes Antônio. Negros no Ceará. In: SOUZA, Simone de (Org.). **Uma nova história do Ceará**. 4. ed. ver. e atual. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007. p. 162-191.

GEERTZ, Clifford. **Interpretação das Culturas**. Tradução de Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A.,1978. Título Original: The Interpretation of Cultures.

GUINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. Tradução de Maria Tradução Amoroso, tradução dos poemas José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Título original: Il formaggio e i vermi: Il cosmo di un mugnaio del '500.

HOLANDA, João Xavier de. **Banda de Música Major Xavier Torres - 150 anos - 1854-1954**. Fortaleza: Edição do autor, 2004.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (O homens e a história. Título Original: The new cultural history).

LANGER, Johnni. Nova História Cultural: origens, conceitos e críticas. **História e História**. 2012. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=186>> Acesso em: 15 de setembro 2012.

MENESES, José Newton Coelho. Escalas Espaço-Temporais e História Cultural. Reflexão de um Historiador Sobre o Espaço como Categoria de Análise. In: PAIVA, Eduardo França; AMANTINO, Márcia; IVO, Isnara Pereira. (Org.). **Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços**. São Paulo: Annablume, 2011. p.55-79. (Coleção Olhares).

MONTEIRO, Maurício.. **A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Sons e Música na Oficina da História. **Revista de História**. São Paulo, 157, p.7-13, 2º semestre de 2010. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n157/a01n157.pdf>> Acesso em: 03 ago. 2012.

OLING, Bert; WALLISH, Heinz. Instrumentos de Sopro. In: **Enciclopédia dos Instrumentos Musicais**. Lisboa: Livros e Livros, 2004, p.89-119.

PAIVA, Eduardo França. **História e Imagens**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. (Coleção História e Reflexões, 1).

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. (Coleção História e Reflexões, 5).

PONTE, Sebastião Rogério. A Belle Époque em Fortaleza: remodelação e controle. In: SOUZA, Simone de (Org.). **Uma nova história do Ceará**. 4.ed. ver. e atual. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007. p. 162-191.

SANTOS, Ricardo Ventura. Mestiçagem, Degeneração e a Viabilidade de uma Nação: debates em antropologia física no Brasil (1870-1930). In: **Raça como questão: história, ciência e identidades no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2010. p. 83-108.