



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

NILTON DA SILVA SOUZA

**AS BANDAS DE MÚSICA DO BAIXO SÃO FRANCISCO
ALAGOANO: PRÁTICAS CULTURAIS MUSICAIS EM
CONTEXTO**

Salvador
2020

NILTON DA SILVA SOUZA

**AS BANDAS DE MÚSICA DO BAIXO SÃO FRANCISCO
ALAGOANO: PRÁTICAS CULTURAIS MUSICAIS EM
CONTEXTO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do título de doutor.
Área: Musicologia
Orientador: Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco.

Salvador
2020

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

S729 Souza, Nilton da Silva
As bandas de música do baixo São Francisco Alagoano:
práticas culturais musicais em contexto. / Nilton da Silva Souza .-
Salvador, 2020.
356 f.

Orientador: Pablo Sotuyo Blanco
– Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2020.

1. Banda musical - Alagoas . 2. Musicologia . 3. Música –
instrução e ensino. I. Blanco, Pablo Sotuyo. Universidade
Federal da Bahia

CDD: 784.6

AS BANDAS DE MÚSICA DO BAIXO SÃO FRANCISCO ALAGOANO: PRÁTICAS CULTURAIS MUSICAIS EM CONTEXTO

NILTON DA SILVA SOUZA

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 30 de outubro de 2020

Pablo Sotuyo Blanco – Orientador UFBA
Doutor em Música pela UFBA

Alberto Pedrosa Dantas Filho
Doutor em Ciências Musicais Históricas pela Universidade Nova Lisboa

Marshal Gaioso Pinto
Doutor em Ph.D em Musicologia pela University of Kentucky (EUA)

Beatriz Duarte Pereira de Magalhães Castro
Doutora em Música pelo The Julliard School of Music (EUA)

Joel Luis da Silva Barbosa
Doutor em Musica pela University of Washington (EUA)

Dedicatória

Dedico este trabalho aos mestres de banda de Alagoas, em especial ao meu primeiro mestre e professor, meu pai, Nelson Souza.

Agradecimentos

O Senhor é o meu pastor; nada me faltará. Mesmo quando eu andar por um vale de trevas e morte, não temerei perigo algum, pois tu estás comigo; a tua vara e o teu cajado me protegem. Sei que a bondade e a fidelidade me acompanharão todos os dias da minha vida, e voltarei à casa do Senhor enquanto eu viver. (Salmos 22:1-6)

A mãe do Ó

Agradeço a minha família, por sempre estar ao meu lado. Minha esposa e minha filha querida.

Agradeço à dedicação do meu orientador Dr. Pablo Sotuyo Banco, por guiar a minha formação, orientar-me, aconselhar-me e direcionar-me para a consecução deste trabalho.

Agradeço aos maestros, músicos, compositores, professores de música e dirigentes das bandas de música do Baixo São Francisco Alagoano, por abrirem as suas casas para esta pesquisa.

Agradeço aos amigos e colegas, em especial ao Pedro Ivo, ao Wellington Mendes, ao Christian Perrota e ao Moisés Mendes, que aprendi a estimar pela confiança e o prazer das suas presenças em minha vida na estada em Salvador.

Agradeço ao Arquivo Público de Alagoas pelo acesso à pesquisa necessária no início do projeto.

Agradeço à UFAL e ao CNPq por ajudar no financiamento desta pesquisa.

Agradeço ao PPGMUS-UFBA por acolher a minha pesquisa.

Agradeço ao Conselho de Ética da Escola de Enfermagem pelo direcionamento necessário para colocar a pesquisa em música com seres humanos dentro de parâmetros acadêmicos normativos.

Agradeço a inspiração para o estudo fomentado por minha tia Maria Elze de Souza, *in memoriam*

Agradeço a minha mãe por suas intervenções no meu estudo de música quando criança

SOUZA, Nilton da Silva. **As bandas de música do Baixo São Francisco Alagoano: práticas culturais musicais em contexto.** 2020. 356p. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

RESUMO

Este trabalho teve por objetivo estudar as práticas musicais no contexto das bandas de música do Baixo São Francisco Alagoano, região localizada próximo a foz do Rio São Francisco, no trecho entre as cidades de Piaçabuçu e Delmiro Gouveia, ao longo da margem alagoana e que envolveu as cidades de Piaçabuçu, Penedo, Porto Real do Colégio, São Brás, Traipu, Belo Monte, Pão de Açúcar, Piranhas e Delmiro Gouveia, cidades onde foi verificada a presença de bandas de música. Especificamente, buscamos compreender o processo de disseminação das bandas, assim como analisar e discutir o contexto histórico e sociocultural das práticas musicais dentro do processo temporal de permanências e mudanças desde o século XIX. A pesquisa que empreendemos foi peculiar por utilizarmos de ferramentas das ciências sociais, como a entrevista, tendo, por questões éticas, que fazer submissão ao Conselho de Ética em Pesquisa, por meio da Plataforma Brasil. No entanto, em outra frente da pesquisa, referente à área de musicologia, pesquisamos arquivos hemerográficos, iconográficos e musicográficos relativos às bandas de música, que somados aos documentos concernentes a oralidade fossem capazes de melhor explicar os fenômenos estudados. Tratou-se de uma pesquisa de nível explicativa que se justifica pela falta de estudos detalhados sobre as bandas de música na região e sobre as práticas culturais musicais, além do compromisso com os preceitos da pesquisa fora das metrópoles brasileiras já que, na sua particularidade, este tipo de investigação pode fornecer dados sobre um Brasil pouco explorado e, conseqüentemente, pouco compreendido. Recorremos teoricamente aos trabalhos de autores que enfocam as práticas culturais como Chartier, Certeau e Bourdieu, tendo em vista a premissa de Certeau de que as práticas culturais podem perder o seu alcance simbólico pela falta de articulação com as práticas sociais. Metodologicamente, utilizamos dos procedimentos de categorização, inferência, descrição e interpretação dos dados coletados relativos a cada um dos tipos documentais pesquisados, ou seja, orais, iconográficos, musicográficos e hemerográficos. Dessa forma, conseguimos cruzar os dados na pertinente discussão que resultou em informações mais seguras sobre as práticas musicais culturais do Baixo São Francisco Alagoano.

Palavras-chave: Banda de música; Musicologia; Baixo São Francisco Alagoano; práticas musicais em contexto.

SOUZA, Nilton da Silva. **The music bands of Baixo São Francisco Alagoano: musical cultural practices in context.** 2020. 356p. Thesis (Doctorate in Music) - Graduate Program in Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2020

ABSTRACT

The objective of this work was to study musical practices in the context of the music bands of *Baixo São Francisco Alagoano*, a region located near the mouth of the São Francisco River, in the stretch between the cities of Piaçabuçu and Delmiro Gouveia, along the Alagoas bank and which involved the cities of Piaçabuçu, Penedo, Porto Real do Colégio, São Brás, Traipu, Belo Monte, Pão de Açúcar, Piranhas and Delmiro Gouveia, cities where the presence of music bands was verified. Specifically, we seek to understand the process of disseminating the bands, as well as analyzing and discussing the historical and socio-cultural context of musical practices within the temporal process of permanences and changes since the 19th century. The research we undertook was peculiar because we used social science tools, such as the interview, and, for ethical reasons, had to submit to the Research Ethics Council, through the Plataforma Brasil. However, on another front of the research, referring to the area of musicology, we researched hemerographic, iconographic and musicographic archives related to music bands, which added to the documents concerning orality were able to better explain the studied phenomena. This was an explanatory-level research that is justified by the lack of detailed studies on music bands in the region and on cultural musical practices, in addition to the commitment to the precepts of research outside Brazilian metropolises since, in their particularity, this type of investigation can provide data on a little explored and, consequently, little understood Brazil. We theoretically resort to the works of authors that focus on cultural practices such as Chartier, Certeau and Bourdieu, in view of Certeau's premise that cultural practices can lose their symbolic reach due to the lack of articulation with social practices. Methodologically, we use the procedures of categorization, inference, description and interpretation of the collected data related to each of the documented types researched, that is, oral, iconographic, musicographic and hemerographic. In this way, we were able to cross the data in the pertinent discussion that resulted in safer information about the cultural musical practices of the *Baixo São Francisco Alagoano*.

Keywords: Music band; Musicology; Baixo São Francisco Alagoano; musical practices in context.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** Quadro dos modos de marcação de compassos 126
- Figura 2** Disposição da banda em semicírculo 130
- Figura 3** Disposição da banda em círculo 131
- Figura 4** Disposição da fanfarra em semicírculo 132
- Figura 5** Disposição da fanfarra em círculo 133
- Figura 6** Disposição da banda para marcha 134
- Figura 7** Disposição da fanfarra em marcha 135
- Figura 8** Uniformes militares dos músicos, 1890. (prancha 157) 140
- Figura 9** Fardamentos dos voluntários e Linhas de Tiros em 1908. (prancha 195) 141
- Figura 10** Fardamento das Linhas de Tiro em Pernambuco, 1910. (prancha 197) 141
- Figura 11** Fardamento do músico, 1914. (prancha 201) 142
- Figura 12** Fardamentos de 1918. (prancha 207) 143
- Figura13** Mapa da divisão política do Estado de Alagoas em 1872 148
- Figura 14** Capa da brilhante polka “Emília” de Sizino Barreiros da Cunha (LEAHY, 1983, p. 11) 170
- Figura 15** Banda de Música da Força Policial do Estado de Alagoas 199
- Figura 16** Banda União Palmeirense 201
- Figura 17** Banda de Música do Centro Philarmonico Miguelense 202
- Figura 18** Banda da Sociedade Juvenil Musical Cannabravense 203
- Figura 19** Banda de Música (*União e Perseverança?*) em Pão de Açúcar 209
- Figura 20** Banda da Sociedade Musical Guarany, de 1927. Pão de Açúcar 210
- Figura 21** Banda da Sociedade Musical Guarany 211
- Figura 22** Banda Precursora da Sociedade Musical Penedense 212

- Figura 23** A mesma formação anterior com a presença de políticos e do pároco local 213
- Figura 24** Banda de Música da Fábrica da Pedra, Delmiro Gouveia 214
- Figura 25** Banda Lira Traipuense, anos 1958-60 218
- Figura 26** Banda Lira Traipuense em formação de *Jazz Band* 219
- Figura 27** Formação a partir da Banda Lira Traipuense para o Carnaval do Club Margareth 220
- Figura 28** *Jazz Band e Banda Pão de Assucareense* 221
- Figura 29** Foto do *Jazz-band Pão de Açucareense* 221
- Figura 30** Jazz Band Guarany 222
- Figura 31** Orquestra de Jazz em Penedo 223
- Figura 32** Banda Lira Traipuense em procissão religiosa anos 1950-60 224
- Figura 33** Banda Lira Traipuense perfilada, década de 1970 224
- Figura 34** Banda Lira Traipuense perfilada, década de 1980 225
- Figura 35** Banda Lira Traipuense perfilada, década de 1990 226
- Figura 36** Banda Lira Traipuense, década de 2000 226
- Figura 37** Banda Lira Traipuense, década de 2010 227
- Figura 38** Banda Mestre Elísio, Piranhas, década de 1990 228
- Figura 39** Banda Mestre Elísio, Piranhas, década de 2000 228
- Figura 40** Banda Mestre Elísio em desfile cívico, a frente o maestro Cicero Campos de Brito, 2010 229
- Figura 41** Banda Mestre Elísio na Procissão de Nossa Senhora da Saúde, Piranhas 230
- Figura 42** Banda Mestre Elísio, Piranhas, década de 2010 230
- Figura 43** Banda Piaçabuçu Procissão de São Francisco de Borja 231
- Figura 44** Sociedade Musical Penedense em desfile cívico 232
- Figura 45** Banda Lira Traipuense em apresentação no I Encontro de Bandas do Baixo

- São Francisco, em Penedo 233
- Figura 46** Banda Lira Traipuense. Retreta em frente à Igreja de Nossa Senhora do Ó 233
- Figura 47** Banda Filarmônica Mestre Elísio. Retreta ao lado do Conservatório de Música de Piranhas 234
- Figura 48** Banda de Piaçabuçu em retreta no I encontro de Bandas, Penedo 235
- Figura 49** Banda Filarmônica José Mendonça de Oliveira, São Brás, anos 1980 235
- Figura 50** Banda Filarmônica José Mendonça de Oliveira, ensaio, 2019 236
- Figura 51** Banda Filarmônica José Mendonça de Oliveira, ensaio 236
- Figura 52** Banda da Sociedade Musical Guarany, desfile em Penedo durante o I Encontro de Bandas de Música do Baixo São Francisco, 2001 237
- Figura 53** Banda de Música Tenente José Nicácio de Souza em retreta na cidade de Paulo Afonso-BA 238
- Figura 54** Valsa *O canto da Siriema*, de Manoel Firmino Menezes de Mattos 246
- Figura 55** Valsa *Estrella do Mar*, de Manoel Tertuliano dos Santos 247
- Figura 56** Dobrado José Lourenço, de José Leopoldino de Barros 248
- Figura 57** Relação de obras disponível para venda na Casa Narciso, Arthur Napoleão e Miguez 249
- Figura 58** Ilustração do número aproximado de instrumentistas para a formação de uma banda com 35 e 27 componentes 250
- Figura 59** Recorte da parte de pancadaria (percussão) do dobrado *York Restaurant*, composição de Antônio Arcippo (1868-1928) 251
- Figura 60** Parte cavada de piston (trompete Bb) do dobrado *Cidade de Belo Monte*, composto pelo Ten. Feitosa e o Sub-ten. Raimundo dos Santos 256
- Figura 61** Dobrado Arôlto Canuto, parte cavada de piston B (trompete Bb), composição de Ranulfo Carmo, popularmente Nô Carmo, (1901-1955) 257
- Figura 62** Atestado de óbito do maestro Ranulfo Carmo 258
- Figura 63** Parte cavada de sax-alto do dobrado Aderbal Quirino, cópia de Nelson Souza 259

- Figura 64** Parte cavada de 2ª clarineta, única parte encontrada da 1ª versão do dobrado Alfredo Oliveira Silva, composição de Nelson Souza 262
- Figura 65** Segunda versão do dobrado Alfredo Oliveira Silva 262
- Figura 66** Valsa Maria Isabel, composição de Ranulfo Carmo (Nô Carmo) 263
- Figura 67** Manuscrito pedagógico do maestro Antônio Basílio 266
- Figura 68** Manuscrito pedagógico confeccionado pelo maestro Nelson Souza para aulas de solfejo 266
- Figura 69** Manuscrito pedagógico do maestro Nelson Souza 267
- Figura 70** Manuscrito pedagógico confeccionado pelo maestro Nelson Souza para aulas de saxofone 267
- Figura 71** Artinha composta por Nemézio Teixeira em 1929 269
- Figura 72** Lições do maestro Afrânio Menezes (Bubu) 269

LISTA DE TABELAS

- Tabela 1** Características das categorias da composição musical 80
- Tabela 2** Características das categorias da composição musical CNA 83
- Tabela 3** Modelos de bandas de música segundo Brum ([1998], p. 71-73) 136
- Tabela 4** Cronologia do desenvolvimento urbano do Baixo São Francisco Alagoano 147
- Tabela 5** Relação de Bandas de Música de Alagoas 155
- Tabela 6** Cronologia de fundação das Bandas de Música do Baixo São Francisco 163
- Tabela 7** Descrição do *Cadernos de Compositores Alagoanos nº 6* 171
- Tabela 8** Bandas de Música ativas no Estado de Alagoas 181
- Tabela 9** Identificação das práticas musicais das bandas contidas nos dados dos jornais da região pesquisada 169
- Tabela 10** Quantitativo de fotografias 207
- Tabela 11** Bandas de música e acervos pesquisados 251
- Tabela 12** Quantitativo dos arquivos encontrados em cada uma das cidades 253
- Tabela 13** Lista do acervo da Sociedade Musical Penedense – Penedo 254
- Tabela 14** Acervo da Sociedade Musical Penedense – Penedo. Dados das composições locais 255
- Tabela 15** Lista das composições do maestro Nelson Souza levantadas a partir da coleta nos acervos 260
- Tabela 16** Lista do arquivo da Banda Lira Traipuense 261
- Tabela 17** Lista do arquivo da Banda Lira Traipuense. Traipu. Dados das composições locais 264
- Tabela 18** Lista de gêneros do arquivo da Banda Lira Traipuense 264
- Tabela 19** Banda Lira Traipuense. Dados das composições locais 265
- Tabela 20** Composições de Antônio Basílio dos Santos, levantadas a partir da coleta nos acervos 265
- Tabela 21** Lista de gêneros do arquivo da Banda Mestre Elísio. Piranhas 268
- Tabela 22** Lista de gêneros do arquivo da Banda Filarmônica José Mendonça de Oliveira – São Brás 270
- Tabela 23** Composições do maestro Ednaldo Alves do Nascimento – Banda

	Municipal Tenente José Nicácio de Souza	271
Tabela 24	Lista de gêneros do arquivo da Banda da Sociedade Musical Guarany de Pão de Açúcar	272
Tabela 25	Resumo do repertório e das composições locais levantadas na pesquisa	273
Tabela 26	Relação das bandas pesquisadas em cada município do Baixo São Francisco Alagoano	275
Tabela 27	Função desempenhada por cada um dos atores presentes nas bandas de música pesquisadas	276
Tabela 28	Relação da quantidade de entrevistas realizadas em cada cidade	278
Tabela 29	Qualificação dos entrevistados distribuídos por cidade e por suas funções dentro da banda de música	280
Tabela 30	Quadro do estado final da coleta	281
Tabela 31	Perfil social dos entrevistados	282
Tabela 32	Resumo do percentual das profissões associadas aos músicos	283
Tabela 33	Amostragem da transmissão do ensino de música	284
Tabela 34	Perfil de iniciação musical nas bandas de música pesquisadas	286
Tabela 35	Perfil do aprendizado de leitura e instrumento musical	288
Tabela 36	Perfil de iniciação instrumental	288
Tabela 37	Padrão predominante nas apresentações musicais em eventos religiosos	289
Tabela 38	Padrão predominante nas apresentações musicais em eventos religiosos	289
Tabela 39	Padrões detectados nas entrevistas	290
Tabela 40	Resumo das práticas <i>performáticas</i>	293
Tabela 41	Resumo das práticas pedagógicas	295
Tabela 42	Resumo das práticas composicionais	296
Tabela 43	Lista da cronologia da disseminação das bandas de música a partir das fontes investigadas	299

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1** Esquema 93
- Quadro 2** Esquema 94
- Quadro 3** Esquema 95
- Quadro 4** Esquema 95
- Quadro 5** Integração da banda de música tipo *harmonie* 128
- Quadro 6** Integração da banda de música tipo *Fanfarre* 128
- Quadro 7** Mapa da difusão das bandas do Baixo São Francisco Alagoano 165
- Quadro 8** Comparativo do modelo apresentado por Brum, na Revisão de Literatura com as três fotografias encontradas no entorno do BSFAL 205
- Quadro 9** Comparativo das vestimentas utilizadas pelas bandas de música analisadas 206
- Quadro 10** Disposição instrumental das bandas de música do BSFAL na primeira metade do século XX 216
- Quadro 11** Indumentárias das bandas de música do BSFAL na primeira metade do século XX 217
- Quadro 12** Comparativo da indumentária das bandas na transição à segunda metade do século XX 240
- Quadro 13** Disposição instrumental das bandas de música do BSFAL na segunda metade do século XX e sec. XXI até 2019 242
- Quadro 14** Disposição das permanências e mudanças nas práticas musicais desde a segunda metade do século XIX até 2019 315

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	20
1.1	OBJETIVOS	21
1.1.1	Objetivo geral	21
1.1.2	Objetivos específicos	21
1.2	JUSTIFICATIVA	22
2	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	24
2.1	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	24
2.1.1	Ciência da Informação	24
2.1.1.1	Biblioteconomia	27
2.1.1.2	Arquivologia	28
2.1.1.3	Ciência da informação aplicada em música	29
2.1.1.3.1	Biblioteconomia aplicada em música	32
2.1.1.3.2	Arquivologia aplicada em música	34
2.1.2	Ciências Humanas	38
2.1.2.1	Antropologia, Etnologia, Sociologia e o conceito de cultura	39
2.1.2.1.1	Antropologia, Etnologia e Etnografia	40
2.1.2.1.2	Sociologia e os fundamentos da entrevista	41
2.1.2.1.3	O conceito de cultura	44
2.1.2.2	História	50
2.1.2.2.1	Fundamentos da Nova História Cultural	55
2.1.2.2.2	Os conceitos de práticas culturais	58
2.1.2.2.3	Fundamentos da História Oral	60
2.1.2.2.4	A História no Brasil	62
2.1.2.3	Musicologia	64
2.1.2.3.1	Musicologia Histórica e Sociomusicologia	66
2.1.2.3.1.1	Historiografia da música	70
2.1.2.3.1.2	Iconografia musical	72
2.1.2.3.2	Musicologia sistemática	74
2.1.2.3.2.1	Educação Musical	75

2.1.2.3.2.2	<i>Performance Musical</i>	78
2.1.2.3.2.3	Composição Musical	79
2.1.2.3.2.4	Das práticas culturais às práticas musicais	85
2.2	METODOLOGIA	87
2.2.1	Ciência da Informação	87
2.2.1.1	Pesquisa Bibliográfica	88
2.2.1.2	Pesquisa Arquivística	89
2.2.1.3	Ciência da informação aplicada em música	90
2.2.1.3.1	Biblioteconomia aplicada em música	91
2.2.1.3.2	Arquivologia aplicada em música	92
2.2.2	Ciências Humanas	96
2.2.2.1	Antropologia e a pesquisa de campo	96
2.2.2.2	Sociologia	97
2.2.2.2.1	Pesquisa sociológica	97
2.2.2.2.2	A entrevista e suas implicações éticas	100
2.2.2.3	História	103
2.2.2.4	Musicologia	105
2.2.2.4.1	Musicologia Histórica e Sociomusicologia	105
2.2.2.4.1.1	Historiografia da música	106
2.2.2.4.1.2	Iconografia musical	107
2.2.2.4.2	Musicologia sistemática	108
2.2.2.4.2.1	Educação Musical	108
2.2.2.4.2.2	<i>Performance Musical</i>	109
2.2.2.4.2.3	Composição Musical	110
2.3	ENTRELAÇAMENTO DOS FUNDAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS	111
2.4	REVISÃO DE LITERATURA RELATIVA AO TEMA	113
2.4.1	A banda de música no Brasil	113
2.4.1.1	Origem, organização e difusão no Brasil	116
2.4.2	A banda de música em Alagoas: contexto histórico e geopolítico	146
2.4.2.1	Origem e organização das bandas de música em Alagoas	150
2.4.2.2	Antecedentes históricos da formação de bandas de música do Baixo São Francisco Alagoano	157

2.4.2.3	As primeiras Sociedades Musicais e o processo de difusão das bandas de música na região	162
2.4.2.3.1	As bandas de música em Penedo	166
2.4.2.3.2	As bandas de música em Traipu	172
2.4.2.3.3	As bandas de música em Piaçabuçu	174
2.4.2.3.4	As bandas de música em Piranhas	175
2.4.2.3.5	As bandas de música em Belo Monte	176
2.4.2.3.6	As bandas de música em Pão de Açúcar	176
2.4.2.3.7	As bandas de música em Delmiro Gouveia	177
2.4.2.3.8	As bandas de música em São Brás	178
2.4.2.3.9	As bandas de música em Porto Real do Colégio	179
3	NOVAS ACHEGAS: DA INVESTIGAÇÃO E DA ANÁLISE SOBRE AS PRÁTICAS MUSICAIS DAS BANDAS DE MÚSICA DO BAIXO SÃO FRANCISCO ALAGOANO	180
3.1	DADOS HEMEROGRÁFICOS	182
3.1.1	Dos dados hemerográficos no entorno da região da pesquisa e da necessidade de se compreender as possíveis influências externas ao BSFAL	183
3.1.2	Da pesquisa sobre as práticas musicais no BSFAL	185
3.2	DADOS ICONOGRÁFICOS	197
3.2.1	Da pesquisa iconográfica no formal O Malho e da observação do entorno da região pesquisada	198
3.2.2	Da coleta e análise das fotografias das bandas de música do BSFAL	251
3.3	DADOS ARQUIVÍSTICOS	244
3.3.1	Da coleta na hemeroteca	245
3.3.2	Da coleta dos dados musicográficos nos acervos das bandas	220
3.4	DADOS RELATIVOS ÀS ENTREVISTAS	274
3.4.1	Descrição da Pesquisa de Campo: as entrevistas	274
3.4.1.1	Descrição das atividades de coleta de dados	274
3.4.1.2	Da quantificação dos dados	278
3.4.1.3	Da qualificação dos entrevistados	279
3.4.2.4	Do perfil sociomusical dos entrevistados	281

3.4.2	Identificação e mapeamento das práticas musicais das bandas na região	288
3.4.2.1	As práticas musicais relativas à <i>performance</i>	289
3.4.2.2	As práticas musicais relativas ao ensino	293
3.4.2.3	As práticas musicais relativas à composição	296
4	DISCUSSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS	297
4.1	SOBRE AS PERMANÊNCIAS E MUDANÇAS DAS PRÁTICAS MUSICAIS NA REGIÃO	297
4.1.1	Cronologia da presença das bandas de música no Baixo São Francisco Alagoano	298
4.1.2	Aspectos gerais das permanências e mudanças	301
4.1.2.1	Das práticas composicionais	302
4.1.2.1.1	Instrumentação	303
4.1.2.1.2	Os gêneros musicais e os aspectos sociomusicais	305
4.1.2.2	Das práticas pedagógicas	307
4.1.2.2.1	Das práticas antigas	307
4.1.2.2.2	Das novas práticas	309
4.1.2.3	Das práticas performáticas	310
4.1.2.3.1	A indumentária	310
4.1.2.3.2	O lugar de expressão da banda	312
4.1.3	Das permanências e mudanças das práticas musicais das bandas de música no Baixo São Francisco Alagoano	313
4.2	CONSIDERAÇÕES FINAIS	318
5	REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	321
	APÊNDICE A - Formulários para aplicação de entrevista semiestruturada: Guia da Entrevista	341
	APÊNDICE B - Lista de composições do Acervo da Banda de Música da Sociedade Musical Guarany, Agente Billy Magno	343
	APÊNDICE C - Lista de composições do Acervo da Banda de Música Lira Traipuense, agente Antônio Basílio dos Santos Neto	345
	APÊNDICE D - Lista de composições do Acervo da Banda Lira Traipuense, agente Nelson Souza	346

APÊNDICE E - Lista do acervo da Banda Mestre Elísio, agente Flávio Ventura 351

APÊNDICE F – Transcrição das Entrevistas (em mídia digital)

APÊNDICE G – TCLEs (em mídia digital)

ANEXOS (em mídia digital)

1. INTRODUÇÃO

O Baixo São Francisco é uma região (cujo nome deriva da porção do rio homônimo) que faz divisa com três estados brasileiros: Alagoas, Sergipe e Bahia. Essa porção do rio São Francisco tem importância histórica no processo de colonização por ser uma via estratégica para adentrar ao continente. Desde a colonização, essa região foi explorada, principalmente, pela sua capacidade de produção pecuária, se tornando também uma região de desenvolvimento agrícola.

A prosperidade econômica da região durou até o declínio hidrográfico de meados do século XX motivado pela construção das Usinas Hidroelétricas. Esse declínio promoveu, a partir da segunda metade do século XX, o isolamento da região dos grandes centros. Isolamento interrompido apenas no século XXI pelo Projeto de interiorização da UFAL (com o Campus Sertão, em Delmiro Gouveia, e o Polo Penedo, pertencente ao campus Arapiraca) coadjuvado pelo processo de intensificação do acesso mais democrático à internet e às redes sociais.

No contexto acima descrito adentramos numa pesquisa que, desde o primeiro momento, buscou conhecer as práticas musicais nas bandas de música da parte alagoana da região, suas origens, processos de disseminação, mudanças e permanências (ou extinção), ao longo dos séculos XIX, XX e início do XXI. Assim, a pesquisa das práticas culturais musicais nas Bandas de Música do Baixo São Francisco Alagoano é um estudo que, diante de sua pouca exploração pelo meio acadêmico e da sua escassa incidência na bibliografia revisada, pode ser considerado pioneiro.

Delimitamos a pesquisa na relação tempo e espaço tendo como marco a criação da primeira banda de música como Sociedade Musical até os dias atuais. Fomos motivados por perguntas que demonstram preocupações e inquietações de pesquisa do tipo: Como surgiram as bandas na região? Como funcionavam? Havia circulação das bandas por outras cidades ou eram fixas? Quais práticas culturais musicais utilizavam/utilizam? Quais novas práticas foram criadas? As práticas se disseminaram, se mantiveram ou se modificaram? Como foram esses processos? Que repertório as bandas produziram? Quem são/foram os seus dirigentes, maestros, compositores, professores de música, copistas, e/ou músicos? Como aprenderam os seus ofícios? Onde aprenderam? Qual o contexto em

que essas bandas se apresentam/apresentavam para a sociedade? Qual é/era o lugar da banda na sociedade? Quais espaços ocupam/ocupavam? Como é/era a sua representação visual? Tocam/tocavam fardadas? Como aprendem/aprendiam música? Como ensinam/ensinavam? Quem ensina/ensinava? Quais instrumentos tocam/tocavam? Quais as permanências e mudanças nesses quesitos?

Todas essas questões nos permitiram detectar possibilidades para avançar nos estudos preliminares da pesquisa. Nesses estudos preliminares buscávamos mapear as práticas musicais, visando assim uma definição de categorias no intuito de verificar a sua abrangência, ou seja, um parâmetro inicial de agrupamento das práticas culturais musicais como ponto de partida da investigação.

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo Geral

- Estudar as práticas culturais musicais nas bandas de música do Baixo São Francisco Alagoano.

1.1.2 Objetivos Específicos

- Estudar o processo de estabelecimento das bandas de música no Baixo São Francisco alagoano.
- Identificar quais são as práticas musicais no presente e passado nas bandas de música nessa região.
- Analisar e discutir essas práticas musicais em seus contextos históricos e socioculturais no presente.
- Compreender como tais práticas musicais funcionaram e/ou funcionam na cultura de bandas de música na região dentro de um processo temporal de permanências e mudanças.

1.2 JUSTIFICATIVA

Os estudos musicológicos históricos em Alagoas são embrionários e poucas foram as pesquisas que trataram das bandas de música, especificamente, na região do Baixo São Francisco. Entretanto, a pesquisa em música em Alagoas vem passando por um processo de desenvolvimento bastante promissor, embora ainda incipiente, tanto pelo aumento do número de profissionais envolvidos com esse tipo de pesquisa na Universidade Federal de Alagoas (UFAL), quanto pelo olhar comprometido desses pesquisadores com a música que em Alagoas se desenvolve/desenvolveu. Essas pesquisas, principalmente, em Trabalhos de Conclusão de Curso de Graduação, assim como a partir de esforços individuais referentes às bandas de música e aos compositores a elas associados, permitiram o conhecimento de diversos fenômenos educacionais e sociais presentes em várias partes do Estado.

Por outro lado, as contribuições de historiadores como Ernani Mero, Moacir Medeiros de Sant'Ana e Guiomar Alcides de Castro a partir da década de 1960, assim como as de musicólogos como Antônio Alexandre Bispo, a partir de 1971, com seus trabalhos sobre as cidade de Penedo e Pão de Açúcar, no Baixo São Francisco, dentre outras cidades alagoanas, e de cronistas e memorialistas como Santa Rita, a partir da década de 1960, constituem uma literatura que se deve considerar por possibilitar uma historiografia relativa à música local.

A necessidade de estudar a música no Baixo São Francisco se reforça no compromisso com os preceitos da pesquisa fora das metrópoles brasileiras já que, na sua particularidade, este tipo de investigação pode fornecer dados sobre um Brasil pouco explorado e, conseqüentemente, pouco compreendido. Um Brasil distante da meia dúzia de centros, espaços e compositores no circuito Rio-Minas-São Paulo, que a musicologia metropolitana tem privilegiado até quase concluído o século XX, em detrimento das periferias nacionais, as relegando à tangencialidade na narrativa historiográfica musical do Brasil.

Imbuídos desse pensamento, acreditamos que com a busca de novos espaços de atuação, procuramos enriquecer de modo significativo a pesquisa musical ao desvendar regiões novas, em diversos aspectos: seja por seus compositores, seus grupos musicais,

seu repertório, suas práticas e seus processos locais, regionais, temporais, históricos, políticos, culturais, econômicos e sociais. Esse pensamento corrobora as atuais tendências da musicologia histórica por ressaltar nichos arquivológicos, sociomusicais e culturais até então desconhecidos, ou pouco explorados, pelo mundo acadêmico.

Apesar das dificuldades encontradas para acessar os fundos documentais e registrar as diversas práticas identificadas nas bandas de música, seja pelas limitações de acesso às cidades onde essas práticas musicais aconteceram (ou ainda acontecem) ou pelas diversas idiossincrasias locais envolvidas, tanto individuais quanto coletivas, ficou evidente a importância desta pesquisa como um todo na preservação da história das filarmônicas do vale ribeirinho alagoano, suas práticas, seus protagonistas (individuais ou coletivos) e seu acervo documental, geralmente nas mãos de compositores, músicos, regentes, pesquisadores e/ou seus herdeiros.

Os documentos provenientes dos acervos de agentes individuais relacionados às bandas de música, registros remanescentes das instituições musicais outrora existentes na região do Baixo São Francisco, exigiram todo cuidado no intuito de preservá-los, uma vez que são possíveis alvos das práticas indesejáveis de colecionadores e “garimpeiros” de papéis de música, comumente observadas em toda a região. Essa mesma prática colecionista acontece dentro das bandas, adquirida historicamente por regentes e maestros, que constroem essas coleções a partir dos acervos das bandas onde trabalham e, posteriormente as transportam ao passo que mudam de cidade ou de banda de música, de acordo com as suas necessidades pessoais e profissionais.

Um dado relevante e constatado na pesquisa é que os arquivos das antigas sociedades musicais, atualmente transformadas em associações de músicos ou similares, poucas vezes se localizam nas próprias instituições. Comumente são encontrados nas mãos de seus antigos membros (músicos, compositores, professores de música e/ou maestros ou mesmo parentes destes). Esses acervos foram importantes para a nossa pesquisa, já que permitiram documentar muitas das práticas das bandas de música.

Tivemos também o foco na investigação sociológica, por meio de um arcabouço sociomusicológico, que visou ampliar as possibilidades metodológicas para a coleta de dados via entrevistas. Dessa forma, o uso dos depoimentos orais e das metodologias oriundas da sociologia, junto à análise iconográfica musical das bandas, nos permitiu

verificar o problema pesquisado. As várias metodologias de coleta e análise de dados utilizadas neste trabalho, garantiram uma pesquisa abrangente, ao tempo que expandiram, consideravelmente, as possibilidades de construir uma discussão pertinente ao significado e ao contexto das práticas culturais musicais das bandas de música da região pesquisada.

2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

As bases da fundamentação teórica e metodológica estão presentes no corpo desta seção tendo em vista a necessária exposição da abordagem epistemológica de cada área de conhecimento e campo disciplinar envolvido, assim como os parâmetros metodológicos que utilizamos.

2.1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Esta seção tem como objetivo a abordagem dos fundamentos teóricos que sustentam tanto a metodologia quanto a nossa argumentação como um todo. Assim, a fundamentação teórica necessitou incluir duas áreas de conhecimento (Ciência da Informação e Ciências Humanas) articuladas em sete campos disciplinares: Biblioteconomia, Arquivologia, História, Sociologia, Antropologia, Etnologia e Musicologia.

2.1.1 Ciência da Informação

O Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística conceitua a Ciência da Informação (CI) como “disciplina que estuda a teoria e a prática da geração, processamento e disseminação da informação” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p.48).

Como campo interdisciplinar a CI teve sua origem a partir da II Guerra Mundial. Salienta Pinheiro (2005, p. 15) que “diferentes autores demarcaram histórica e epistemologicamente a Ciência da Informação.” Entretanto, foi Harmon que levou em consideração dois pontos:

primeiro, a Ciência da Informação era muito recente para permitir uma reconstrução histórica e, segundo a história da área é a história de todas as disciplinas que para ela contribuíram, assim como o conjunto de fatores envolvidos na sua emergência. (HARMON, 1971, p. 239 *apud* PINHEIRO, 2005, p. 15).

Pinheiro (2005) corrobora a relativização de datas dentro da cronologia de desenvolvimento tanto das CI, quanto de disciplinas mais antigas (biblioteconomia, a arquivologia, a museologia e a documentação), atribuídas por Harmon, uma vez que admite que nos anos 1990 a CI poderia estar ainda em seu “período de emergência ou, no máximo, de evolução uniforme” (PINHEIRO, 2005, p. 15).

Admitindo a Documentação e a recuperação da informação como paradigmas que deram origem à Ciência da Informação, a sua distribuição cronológica considera que, ‘em geral, a emergência, crescimento e o início da diferenciação na Ciência da Informação não são distintos das correspondentes fases do desenvolvimento de disciplinas mais antigas’, por ele, estudadas anteriormente. (HARMON, 1971, p. 239 *apud* PINHEIRO, 2005, p. 15)

Cabe salientar que diversas correntes e perspectivas teóricas contribuíram com o processo de sistematização do campo. Essas correntes, algumas das quais são oriundas da década de 1930, possibilitaram o desenvolvimento de diferentes áreas e subáreas específicas dentro da CI, permitindo a conceituação variada ou particular da informação. Por tais motivos, Araújo (2009) elenca seis campos que constituíram historicamente a CI: a Teoria da Informação; a Teoria Sistêmica; a Teoria Crítica da Informação; as Teorias da Representação e da Classificação; a Teoria da Produção e Comunicação Científica; e a Teoria dos Estudos de Usuário. Todas essas teorias não são postas pelo autor de forma cronológica e dialogam com o conceito de informação em diversos momentos do século XX.

Não obstante o anterior, algumas conquistas e ações no desenvolvimento do campo da CI foram de suma importância desde o início do século XX. Por exemplo, Paul Otlet, com ideias inovadoras e precursoras, criou o *Traité de Documentation*, datado de 1934. Nele, o teórico trata do Repertório Bibliográfico Universal (RBU), do Repertório Iconográfico Universal, da criação do *Mundaneum*¹, do Instituto Internacional de Bibliografia (IIB), da Classificação Decimal Universal (CDU) (PEREIRA, 2000, p.v-x).

¹ Palácio projetado por Le Corbusier a partir de suas ideias sobre documentação e informação: “totalidade, simultaneidade, gratuidade, voluntariedade, universalidade e mundialidade” (PEREIRA, 2000, p. v)

Seu trabalho espelha o conhecimento adquirido nos últimos 40 anos por diversos pesquisadores e teóricos.

A partir dos anos 1960 os problemas propostos à disciplina tiveram respostas diversas dos pesquisadores da área. Borko sintetizou as principais discussões na época ao enfatizar que a

CI é a disciplina que investiga as propriedades e o comportamento da informação, as forças que governam seu fluxo, e os meios de processá-la para otimizar sua acessibilidade e uso. A CI está ligada ao corpo de conhecimentos relativos à origem, coleta, organização, estocagem, recuperação, interpretação, transmissão, transformação e uso de informação...Ela tem tanto um componente de ciência pura, através da pesquisa dos fundamentos, sem atentar para sua aplicação, quanto um componente de ciência aplicada, ao desenvolver produtos e serviços. (BORKO, 1968 *apud* SARACEVIC, 1996, p. 45-46)

Nos anos 1970 o foco das discussões se afunilou em torno do conceito e abrangência da CI. Assim, o pensamento dessa década poderia ser resumido, segundo apresentado por Belkin e Robertson, da seguinte maneira: “o propósito da CI é facilitar a comunicação de informações entre seres humanos” (BELKIN; ROBERTSON, 1976 *apud* SARACEVIC, 1996, p. 47); ou ainda, nos anos 1980, com a adesão da Administração ao conceito de conhecimento onde a *American Society for Information Science* (ASIS) se definia como “organização profissional para aqueles envolvidos com o desenho, a administração e o uso de sistemas e tecnologias de informação” (SARACEVIC, 1996, p. 47). Entretanto, nos anos 1990, a CI foi redefinida como

um campo dedicado às questões científicas e à prática profissional voltadas para os problemas da efetiva comunicação do conhecimento e de seus registros entre os seres humanos, no contexto social, institucional ou individual do uso e das necessidades de informação. No tratamento destas questões são consideradas de particular interesse as vantagens das modernas tecnologias informacionais. (OLIVEIRA, 2005, p. 16)

Considera-se que o campo de pesquisa bibliográfica no século XX tenha sido relacionado a documentos impressos e a bibliotecas. No final do século XX e início do século XXI a utilização de novos suportes permitiram o desenvolvimento de novos conceitos que expandiram sobremaneira o campo disciplinar. Nesse sentido, Le Coadic (1996) apresenta um conceito de informação mais amplo.

um conhecimento inscrito (gravado) sob a forma escrita (impressa ou numérica), oral ou audiovisual.

A informação comporta um elemento de sentido. É um significado transmitido a um ser consciente por meio de uma mensagem inscrita em um suporte

espacial-temporal: impresso, sinal elétrico, onda sonora, etc. Essa inscrição é feita graças a um sistema de signos (a linguagem), signo este que é um elemento da linguagem que associa um significante a um significado: signo alfabético, palavra, sinal de pontuação. (LE COADIC, 1996, p. 5)

Para o autor, a comunicação é o que permite a troca das informações entre as pessoas. Assim, por esse compartilhamento, a informação passou a se fazer necessária e efetiva de várias áreas do conhecimento, ampliando sobremaneira a sua importância nas ciências diversas (LE COADIC, 1996, p. 10-13).

As primeiras disciplinas que atuavam no campo da informação foram a biblioteconomia, a arquivologia, a museologia e a documentação. Estas disciplinas, e outras que se uniram a elas, atualmente, fazem parte do que se chama de “Indústria da Informação”. Russo (2010, p. 36) fala, superficialmente, sobre o termo indústria da informação. Cabe colocar que foi a partir da década de 1970 que se deu o início do seu desenvolvimento nos Estados Unidos, por meio de redes colaborativas que processavam a informação científica produzida em determinada área do conhecimento. (VALENTIM, 2002, p. 23)

Dentre essas disciplinas elencadas, a biblioteconomia e a arquivologia foram aqui colocados como o arcabouço necessário aos objetivos desta pesquisa, em termos da informação, sua aquisição e gestão, notadamente a partir de fontes localizáveis em bibliotecas e arquivos.

2.1.1.1 Biblioteconomia

Segundo Le Coadic, o termo biblioteconomia se constitui da união de duas palavras “biblioteca e economia (esta, no sentido de organização, administração, gestão)”. Para o autor a biblioteconomia “não é nem uma ciência, nem uma tecnologia rigorosa, mas uma prática de organização: a arte de organizar bibliotecas” (LE COADIC, 1996, p. 14). No entanto, Russo corrobora o que preconiza Shera quando enfatiza que a biblioteconomia é considerada “uma área do conhecimento, na medida em que compreende um conjunto de organismos, operações técnicas e princípios que dão aos documentos a utilização máxima, em benefício da humanidade” (SHERA, 1980 *apud* RUSSO, 2010, p. 38)

Le Coadic ressalta as transformações que sucederam à tradicional biblioteca, como a diversificação de acervos, tanto por seus suportes como por sua origem: imagens, sons, textos. Essas transformações implicam na expansão do seu papel ao que faz aproximar-se de ser um sistema de informação.

Para Russo (2010, p. 37) “a evolução da biblioteconomia tem se caracterizado por duas orientações principais: passando da erudição para o serviço ao público.” A autora sustenta sua argumentação explicando que, no passado, os primeiros bibliotecários eram homens eruditos, que fundaram bibliotecas. A partir do século XIX esse ideal se caracterizou pelo acesso público da comunidade às bibliotecas. Desde a consolidação da área no século XX – com a criação de instituições em nível nacional e internacional, que fortaleceram a relação com o público² –, a biblioteconomia passou a ser considerada uma área do conhecimento.

2.1.1.2 Arquivologia

A arquivologia nasceu no século XIX e desde a sua concepção, numa perspectiva francesa, é a

ciência que estuda os princípios e os procedimentos metodológicos empregados na conservação dos documentos de arquivos, permitindo assegurar a preservação dos direitos, dos interesses, do saber e da memória das pessoas físicas e morais (DELMAS, 1990 *apud* JARDIM, 1998, p. 2)

Faz-se importante ressaltar que, na concepção de Delmas (1990 *apud* JARDIM, 1998), a arquivologia é uma ciência auxiliar da história e, nesse sentido, o seu emprego resulta necessário em qualquer trabalho de pesquisa histórica. Entretanto, o desenvolvimento do campo ampliou-se, consideravelmente, a partir do conceito moderno de documento e da utilização de diversos suportes além do papel. Para Bellotto, o documento é “tudo o que é produzido por razões funcionais, jurídicas, científicas,

² A autora argumenta que a fundação da *American Library Association* (ALA) nos Estados Unidos em 1876 foi um marco na mudança de orientação da área. Isso levou a criação de instituições similares no século XX, como a *International Federation of Library Associations* (IFLA), em 1927 e a Federação Brasileira de Associações de Bibliotecas (FEBAB), em 1959. (RUSSO, 2010, p. 36-37)

técnicas, culturais ou artísticas pela atividade humana”. Nesse sentido, trata-se de “qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa.” (BELLOTTO, 1991, p. 14)

Cotta fundamenta-se nesta afirmação para salientar a ampliação do conceito de documento como um dos pilares das transformações acontecidas na arquivologia, uma vez que obrigaria a rever algumas das premissas da pesquisa arquivística. (COTTA; SOTUYO BLANCO, 2006, p. 19).

O campo da arquivologia tem promovido discussões importantes em torno da relação com o documento e seu tratamento. Neste sentido, Jardim, apoiado nos pressupostos de Couture, em sua obra *Le fondements de la discipline archivistique*, pontua a ênfase no que diz respeito ao estado atual da arquivologia como uma disciplina, no sentido pleno do termo, ao afirmar que “ela cobre o conjunto de princípios e métodos que regem a criação, a avaliação, a aquisição, a classificação, a descrição, a difusão e a conservação de arquivos” (COUTURE, 1994 *apud* JARDIM, 1998, p. 2)

Para o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, a Arquivologia ou Arquivística “é a disciplina que estuda as funções do arquivo, os princípios e técnicas a serem observadas na produção, organização, guarda, preservação e utilização dos arquivos.” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 37).

2.1.1.3 Ciência da Informação aplicada em música

Da mesma forma que a CI foi aplicada as várias áreas do conhecimento, ela passou também a ocupar-se dos registros documentais da música, enquanto informação. Para Pacheco,

A ciência da informação busca tratar a música como informação, e não somente como expressão de arte, passível de ser preservada, armazenada, representada, catalogada, disponibilizada, intercambiada e recuperada de maneira similar ao que já ocorre com as demais informações textuais e grafias registradas. Neste contexto, a obra musical pode ser representada por um conjunto de elementos bibliográficos relativos à descrição física, conteúdo e pontos de acesso, refletindo sua origem, suas especificidades, os elementos musicais implícitos na manifestação musical e a localização do item, de modo a facilitar a sua recuperação e disseminação. (PACHECO, 2009, p. 14)

Os maiores desafios da CI em relação à música podem ser resumidos a sua condição de documento, uma vez que o conceito de documento, e mais particularmente o de documentação musical, se expandiu consideravelmente diante da escrita musical e das possibilidades de registro, inclusive sonoro, e compartilhamento por meio dos diversos meios e suportes. Em relação aos documentos musicográficos, um dos problemas pontuais sempre foi o acesso às fontes musicais manuscritas para a pesquisa musicológica. As dificuldades da pesquisa musicológica em acervos diversos levou a uma discussão pertinente, já que, às vésperas do século XXI, ainda não se discutia a integração informacional entre os diversos fundos musicais³. Segundo Cotta (COTTA; SOTUYO BLANCO, 2006, p. 45), desde meados do século XX, problemas relativos à documentação musical e seus entrelaces com a CI estavam na pauta da discussão acadêmica, nos congressos realizados pela Sociedade Internacional de Musicologia (IMS, na sua sigla em inglês) junto com a Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação Musicais (IAML, na sua sigla em inglês). Para o autor, foram essas discussões que levaram ao surgimento do *Répertoire International de Sources Musicales* (em diante, RISM).

O avanço dos estudos e das discussões acerca dos problemas entre CI e sua aplicação em música gerou uma linha de pensamento representada, dentre outros, por Guerra Cotta. Em 2016, Sotuyo Blanco ampliou a discussão acerca dos problemas relativos à CI e a música colocando em pauta a necessidade de uma terminologia sobre a documentação musical e musicográfica. Ele trouxe à discussão as confusões conceituais e problemas processuais, notadamente quanto ao tratamento dado aos documentos musicais em arquivos e bibliotecas. Para Sotuyo Blanco,

Na maioria das vezes eles [os documentos musicais] não são reconhecidos (nem definidos) como tais. São “reduzidos” a documentos textuais ou sonoros (vinculados ou não a imagens fixas ou em movimento) e assim dissociados, sem a devida compreensão da sua ontologia, sua tipologia ou do seu vínculo intrínseco. (SOTUYO BLANCO; *et al.*, 2016, p. 74)

Sotuyo Blanco identifica ainda que a causa de muitos dos problemas relacionados ao trato com os documentos musicais escritos, que incluem manuscritos e impressos, poderiam estar “no fato de que o grau de apreensão, de compreensão da notação musical

³ COTTA, 2011.

presente nesses documentos depende da aprendizagem e treinamento específico em música por parte do profissional em gestão documental que lide com dita documentação.”

(SOTUYO BLANCO; et al, 2016, p. 76)

No Brasil, ações possíveis que envolvem musicólogos, arquivistas e bibliotecários, seguindo as tendências mundiais sobre o assunto, tem resultado, por exemplo, na organização em território brasileiro de grupos de trabalho como o RISM-Brasil, junto à uma rede de profissionais que alimenta o seu sistema de informações. Entretanto, muitas das deficiências ainda detectadas no processamento da informação musical dependem do nível de *expertise* de cada ator no processo. Nesse sentido, Farias critica essa falta de proficiência tanto de musicólogos em relação ao conhecimento dos procedimentos relativos à biblioteconomia e à arquivologia, quanto de bibliotecários e arquivistas pela falta de conhecimento musical. Como exemplo, Farias trata da situação particular do Rio de Janeiro, onde frisa que

Os bibliotecários e arquivistas geralmente não têm conhecimento musical suficiente para atender às necessidades informacionais dos músicos e regentes e estes, de modo geral, desconhecem técnicas e padrões biblioteconômicos ou arquivísticos estabelecidos de tratamento documental. (FARIAS, 2009, p. 86)

Farias entende haver uma dinâmica similar em outras partes do mundo com relação aos entrelaçamentos interdisciplinares entre musicologia, arquivologia, biblioteconomia e a especificidade da documentação musical. Em função disso, Farias traz à tona o discurso de outros autores tais como Assunção. De forma bastante didática Assunção (2003, p. 7) salienta que a diversidade dos fundos e coleções musicais propiciou o estabelecimento de critérios técnicos e meios humanos devidos as suas especificidades. A autora afirma que isso se deve a duas razões:

Durante muito tempo, as bibliotecas especializadas em música foram organizadas, gerenciadas e disseminadas por musicólogos e músicos dotados de conhecimentos específicos da arte musical. Como consequência, o tratamento geralmente não é muito técnico e incide quase exclusivamente sobre as partituras. A segunda razão está relacionada à atitude dos bibliotecários em relação a esses materiais: a música possui linguagem própria e características muito específicas.⁴ (ASSUNÇÃO, 2003, p. 7)

⁴ No original: “Durante mucho tiempo las bibliotecas especializadas en música fueran organizadas, gestionadas y difundidas por musicólogos y músicos dotados de conocimientos específicos del arte musical. Como consecuencia, el tratamiento es generalmente poco técnico e incide casi exclusivamente en las partituras. La segunda razón se relaciona con la actitud de los bibliotecarios con respecto a estos materiales: la música tiene un lenguaje propio y especificidades muy acentuadas.”

Segundo Assunção, as especificidades da linguagem musical afastaram bibliotecários dos fundos e coleções musicais por sua diversidade tipológica e dificuldade na sua descrição.

[...] isso leva a que, muitas vezes, sejam os mesmos bibliotecários, geralmente muito conscientes de suas limitações, a temer enfrentar áreas que não dominam, deixando uma vasta herança e um amplo campo de conhecimento confiado a outros muito mais sábios no campo musical, mas também consideravelmente mais ousados em se aventurar pelas áreas de organização e da gestão que, naturalmente, não são sua especialidade.⁵ (ASSUNÇÃO, 2003, p. 7)

Levando em consideração o que os autores acima explanaram, as especificidades dos documentos musicais trouxeram alguns prejuízos, principalmente às bibliotecas especializadas em música. Compreende-se que, pela importância da descrição dos fundos e coleções, operados, muitas vezes, por musicólogos, fora do seu campo de conhecimento e na aplicação dos critérios de organização, gestão e difusão, os problemas latentes à disciplina ficam expostos.

Para melhor entender as particularidades desta discussão, as próximas subseções tencionam ampliar a discussão aqui colocada, observando como, atualmente, os profissionais envolvidos com a CI estão procedendo diante dos desafios e perspectivas do campo em relação à música.

2.1.1.3.1 Biblioteconomia aplicada em música

O início do debate acadêmico no Brasil, tanto sobre biblioteconomia aplicada em música, quanto sobre a arquivologia aplicada em música teve como precursor o pesquisador André Guerra Cotta com uma comunicação no XI Congresso da ANPPOM, em 1999, em Campinas-SP. Um texto que provocara uma pertinente discussão, pois tratava dos *Subsídios para uma arquivologia musical*. Entretanto, somente com o seu

⁵ Esto lleva a que, muchas veces, sean los mismos bibliotecarios, generalmente demasiado conscientes de sus limitaciones, a temer enfrentarse a áreas que no dominan dejando un vasto patrimonio y un gran campo de conocimiento confiado a otros bastante más sabios en el campo musical pero también bastante más osados en aventurarse por los terrenos de la organización y de la gestión que, naturalmente, no son su especialidad.

mestrado em CI, a partir de 2000, esse tema ganhara corpo e dimensões consideráveis dentro do meio acadêmico, já que se tratava de um musicólogo com formação específica na área da CI.

Sotuyo Blanco em 2006 discutia a importância da biblioteconomia e a relação dos documentos musicais e de algumas propostas para o seu tratamento diante da abrangência e pertinência do campo da CI aplicada em música. Aliado às ideias iniciadas por Cotta, promove, por meio de várias ações (como publicações, seminários e colóquios), a iniciativa de que o musicólogo deve atentar para o papel da CI na musicologia atual.

Dez anos depois, com o seu texto *Documentação musical e musicografia: em prol de uma terminologia necessária*, Sotuyo Blanco (2016) avançou bastante na discussão sobre a necessidade de entendimento entre os profissionais da área e das ações possíveis para a situação da música no contexto das bibliotecas e arquivos por meio de uma terminologia condizente com a natureza informacional da documentação. Neste sentido, Sotuyo Blanco expõe, do ponto de vista da gestão documental, a relação entre documentos musicográficos, documentos musicais e documentos relativos à música. O autor considera, do ponto de vista taxonômico documental, que a divisão estabelecida entre os documentos relativos à música e os estritamente musicais “pode acolher uma subdivisão incluindo os documentos musicográficos [...] como um subconjunto dos documentos musicais.” (SOTUYO BLANCO; *et al.*, 2016, p. 79) Entretanto deve-se levar em consideração o que Sotuyo Blanco entende sobre cada um desses níveis documentais, especificamente sobre os documentos musicográficos e sua relação com os documentos musicais e os relativos à música. Sotuyo Blanco argumenta que

ao definirmos a documentação musicográfica como o gênero documental integrado por documentos que se caracterizam por conter informação musical codificada através de notação musical (ou equivalente), o mesmo deveria reunir as espécies documentais correlatas que se assemelhem por suas características essenciais e que exijam processamento técnico específico e, por vezes, mediação técnica para acesso. (SOTUYO BLANCO; *et al.*, 2016, p. 80)

O autor ainda argumenta, em relação ao melhor entendimento do tratamento e gestão da documentação musical e musicográfica, que se faz necessária uma discussão acerca de

alguns dos conceitos básicos da biblioteconomia e da arquivística em torno dessa documentação, tais como as normas catalográficas descritivas que melhor reflitam o tratamento adequado da informação musical, assim como as eventuais relações com normas arquivísticas (como a Norma Brasileira de

Descrição, ou NOBRADE) e os quadros de arranjo eventualmente resultantes. (SOTUYO BLANCO; *et al.*, 2016, p. 112)

A aplicação da biblioteconomia em música é uma área nova para a maioria dos atores. A difusão da informação acerca da sua aplicação é um fator importante para o desenvolvimento de práticas condizentes com sua importância acadêmica.

2.1.1.3.2 Arquivologia aplicada em música

Cotta foi, certamente, o primeiro musicólogo no Brasil a se importar com a CI e a sua aplicação junto aos acervos musicais, além de levar adiante um projeto que ampliou a discussão em torno dos fundamentos para uma arquivologia musical. Um dos pilares do seu trabalho foi, possivelmente, a fundamentação e conceituação de termos que estavam tanto para o campo da musicologia, quanto para o campo da CI. Nos seus argumentos, Cotta exemplifica a ambiguidade existente sobre questões terminológicas e conceituais da área, expondo pontos vulneráveis, que necessitavam de uma conceituação mais precisa. De início, para Cotta e Sotuyo Blanco (2006, p. 23), a palavra arquivo, por poder designar tanto um conjunto de documentos quanto um serviço ou instituição, causa certa confusão quando do seu emprego.

1. Conjunto de documentos independente da natureza dos suportes, acumulados por uma pessoa física ou jurídica, pública ou privada, ao longo de suas atividades;
2. Instituição ou serviço que tem por finalidade a custódia, o processamento técnico, a conservação e utilização de arquivos (BRASIL, 1996, p. 26)

A confusão conceitual se dá por questões *interconceituais*, quando conceitos cunhados em uma área, uma vez usados em outra, não trazem o mesmo significado. Nas palavras de Wersig,

Estes são conceitos que foram algumas vezes trabalhados em disciplinas tradicionais, tendo em cada caso um ponto de vista muito restrito, mas fora das respectivas disciplinas são usados como conceitos comuns, não sendo questionados porque parecem ser tão familiares que pensamos que todo mundo os entenderá [...] eles relacionam um conjunto de disciplinas tradicionais sem serem entendidos transdisciplinarmente. (WERSIG, 1993, p. 237 *apud* COTTA; SOTUYO BLANCO, 2006, p. 18-19)

A fim de evitar essa confusão conceitual acima ilustrada, Cotta recomenda “conhecer a arquivologia tradicional em seus conceitos fundamentais, evitando a sua utilização como *interconceitos*.” (COTTA, 2000, p. 38)

Os conceitos fundamentais da arquivologia são importantes para a compreensão de aplicações específicas da música, já que trazem as definições conceituais da área e proporcionam segurança diante de *interconceitos*. Dessa forma, Cotta tem o entendimento de que se podem aplicar os princípios arquivísticos em acervos de música. Pois, ao tratar de manuscritos musicais, estes são considerados um tipo particular de documento.

Isso não significa apenas incluir o objeto em si, o manuscrito musical, numa categoria geral de objetos. Significa também que manuscritos musicais possuem certas características comuns de uma tal categoria, embora apresentem suas particularidades. (COTTA, 2000, p. 40).

Assim, Cotta recomenda que para compreender o que vem a ser documento arquivístico se faz necessário o conhecimento de outros conceitos como o de ciclo vital, de valor primário e valor secundário do documento, para então chegar a uma definição.

Segundo Bellotto (1991, p. 5-6 *apud* COTTA, 2000 p. 40) o ciclo vital dos documentos inclui três fases compreendidas como: a) fase corrente (quando o documento está em uso funcional), b) fase intermediária (quando é avaliado a partir da tabela de temporalidade que determinará o seu descarte ou recolhimento a um arquivo permanente), e c) fase permanente (quando o documento é recolhido a um local de preservação). Justamente na segunda fase, os documentos são avaliados sobre o seu valor histórico, ou seja, seu valor permanente, assim se definindo a pertinência (ou não) da última fase do ciclo vital documental. Cotta salienta ainda que

para entender o que caracteriza o valor permanente de um documento, deve-se compreender o que é, em arquivística, valor primário e valor secundário. [...] Enquanto o valor primário de um documento refere-se à razão primeira de sua criação, o valor secundário refere-se à sua utilização para outros fins que não aqueles para os quais os documentos foram criados. (COTTA, 2000, p. 43).

As colocações de Cotta sobre os fundamentos da arquivologia são importantes para o entendimento da sua base de conceitos e princípios e importante para o entendimento da sua aplicação em música.

A relação de proximidade entre a CI e a musicologia nem sempre esteve em vias colaborativas, principalmente pela falta de aprofundamento e compartilhamento, seja nas ações de musicólogos, quanto de arquivistas e bibliotecários. Se, ao analisarmos a relação histórica entre arquivologia e musicologia, poderemos compreender que foi a partir da segunda metade do século XIX que a musicologia passou a se servir de estudos arquivísticos (DUCKLES, 2007b). Quando Duckles se refere à pesquisa em arquivo, afirma que “arquivos são [conjuntos de] documentos emitidos no processo de administração, sejam do governo central ou uma empresa privada, uma casa ducal ou uma igreja paroquial”⁶. Eles são de interesse para o historiador no estudo da instituição à qual os arquivos se referem, ou para o estudo de pessoas ou objetos ou eventos associados a essa instituição.

A sua característica essencial é que eles são gerados automaticamente no processo de administração, e isto torna-os em princípio diferente de quase todas as outras fontes de história. Ao contrário de uma crônica, um diário ou um periódico, que são relatos históricos seletivos, eles registram os detalhes cotidianos tão fielmente quanto incomum. (DUCKLES, 2007b, tradução minha)⁷

A utilização da pesquisa arquivística nos estudos musicológicos é para Castagna

fundamental quando se pretende conhecer o cotidiano da atividade musical, as relações profissionais entre músicos, empregadores e empresários, as funções das obras musicais e outros aspectos que cada vez são mais explorados em investigações musicológicas. (CASTAGNA, 2008a, p. 23)

Em seu artigo *Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira*, Castagna (2008b, p. 49) comenta a produção teórica de alguns autores, inclusive Cotta, em função da sua dissertação de mestrado acerca do tratamento da informação em acervos brasileiros de manuscritos musicais. Ressalta a importância desse trabalho que, no seu entendimento, é percebido como uma tentativa de fornecer subsídios novos para o desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil.

⁶ Archives are documents issued in the process of administration, whether it be of central government or a private business, a ducal household or a parish church.

⁷ Their essential feature is that they are generated automatically in the process of administration, and this makes them in principle different from almost all other sources of history. Unlike a chronicle, a diary or a newspaper report, which are selective historical accounts, they record everyday detail as faithfully as the unusual. Often the recorder does not participate in the events recorded.

Segundo Cotta, “as relações entre arquivologia e patrimônio musical são, provavelmente, inusitadas para aqueles que comungam de uma visão mais tradicional da teoria arquivística, associando-a quase que exclusivamente ao tratamento de documentação administrativa produzida pelo Estado ou por grandes empresas.” (COTTA; SOTUYO BLANCO, 2006, p. 15) Entretanto, o mesmo autor afirma que há uma visão mais aberta para essas questões, expandindo consideravelmente as possibilidades de aplicação no tratamento de arquivos pessoais e de instituições de pequeno porte. Cotta é enfático ao afirmar que

tais relações são também inusitadas para a grande maioria dos profissionais da área de música, inclusive aqueles que lidam diretamente com os acervos musicais, uma vez que a própria teoria arquivística é pouquíssimo conhecida e divulgada, e, portanto, seus conceitos e técnicas não são sequer considerados. (COTTA; SOTUYO BLANCO, 2006, p. 15)

Vale ressaltar que os trabalhos de Francisco Curt Lange na década de 1940 são considerados pioneiros na pesquisa documental em música no Brasil (COTTA; SOTUYO BLANCO, 2006; CASTAGNA, 2008b). Desde então, muitos pesquisadores enveredaram pela pesquisa em arquivos institucionais e particulares tendo como foco documentos musicográficos ou relativos à música. As discussões trazidas por Cotta e Sotuyo Blanco, a partir da última década, especificamente sobre conceitos taxonômicos e tipológicos, surgem como orientação ao musicólogo, mas não encerram a discussão.

Toda essa discussão coloca luz no passado das práticas musicológicas, como a do colecionismo, que marcou negativamente muitas das pesquisas situadas a partir da segunda metade do século XX. No entanto, as aberturas proporcionadas pelos novos paradigmas (positivista, historicista, materialista histórico, dentre outros), levando em consideração o que Thomas Kuhn afirmou acerca das teorias, leis, instrumentos e metodologias, servem como lentes através das quais o historiador lê o passado, permitem o desenvolvimento orgânico da ciência histórica e, naturalmente, de outras ciências que compartilham do interesse histórico como a musicologia.⁸

⁸ Vale salientar, pensando a partir do que preconizou Kuhn (1991, p. 32) de que a “transição sucessiva de um paradigma a outro, por meio de uma revolução, é o padrão usual de desenvolvimento da ciência amadurecida”. Ainda segundo o autor, os paradigmas são “as realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência” (KUHN, 1991, p. 13).

A temática dos documentos musicográficos leva Sotuyo Blanco a discutir o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (DIBRATE) e as suas implicações no contexto dessa documentação que envolve aspectos taxonômicos e tipológicos. Nesse contexto são apresentados os resultados das conquistas efetuadas junto a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM) do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ)⁹ e que resultaram “na inclusão de um conjunto importante de verbetes no seu Glossário de Termos Técnicos (publicado [inicialmente] em 2014)” (SOTUYO BLANCO *et. al.*, 2016, p. 80).¹⁰ Na tipologia das espécies documentais musicográficas proposta ao DIBRATE, Sotuyo Blanco apresenta um conjunto pormenorizado de definições baseado nos aspectos relativos ao tipo documental e de que forma a informação musical é disposta no documento. Dessa forma, define Documento Musicográfico como:

gênero documental integrado por documentos que contém informação codificada através de notação musical (ou equivalente). Exemplos de documentos musicográficos são as partituras, partes (vocais e/ou instrumentais), coletâneas, livros de coro, faixas, lições e cartinas. (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2018, p. 12)

A arquivologia aplicada em música aos poucos está se firmando como uma necessidade acadêmica a ser discutida e ponderada no processo de consolidação da musicologia.

2.1.2 Ciências Humanas

No âmbito das ciências humanas, a história ganhou projeção na pesquisa científica, principalmente a partir dos *Annales*. Os entrelaçamentos com outras disciplinas tais como a sociologia e a antropologia permitiram novas abordagens da própria história. Os novos domínios propostos permitiram, a curto prazo, reflexões que culminaram com a expansão interdisciplinar das humanidades – emergindo assim a História Política, a História Cultural, e a História Econômica, por exemplo. Os postulados das concepções

⁹ A CTDAISM foi extinta, junto com todas as outras Câmaras Técnicas do CONARQ, a partir do Decreto nº 10.148, de 2 de dezembro de 2019.

¹⁰ O referido Glossário se encontra atualmente na sua 3ª edição.

pós-modernas¹¹, por sua vez, permitiram diálogos entre disciplinas e a natural apropriação de mecanismos de pesquisa originários de abordagens próprias da história, da sociologia ou da antropologia, por exemplo.

Na pesquisa que empreendemos, a Musicologia se serve também da História e da Sociologia como disciplinas auxiliares, já que toda abordagem musicológica é intrinsecamente interdisciplinar. Da história, recorreremos aos fundamentos da nova história cultural e da história oral como meios capazes de embasar o conceito de prática, pela pesquisa histórica mediante documentos ou da oralidade.

2.1.2.1 Antropologia, Etnologia, Sociologia e o conceito de cultura

Esta seção tenciona verificar o conceito de cultura a partir de três ciências distintas: Antropologia, Etnologia e Sociologia. Elas buscam explicar a cultura a partir de posicionamentos e métodos que lhes são próprios. As concepções de cada uma das disciplinas proporcionam maior abrangência do conhecimento sobre o assunto, assim como focam os estudos da cultura na atualidade.

A necessidade aqui destacada de discutir o conceito de cultura a partir das várias abordagens disciplinares reflete a nossa preocupação em não fechar-se sob a ótica de um único conceito, o que provocaria um visão unilateral. Assim, ter parâmetros conceituais mais abertos sobre a cultura, pode ser visto como um meio de melhor explicar os fenômenos pesquisados.

¹¹ A história em migalhas, por exemplo, ou mesmo a desconstrução entre as fronteiras de gêneros de textos (como reflexo da arte contemporânea dos anos 1960, onde não se identificava nos objetos artísticos uma pintura, uma escultura, uma arquitetura), marcou o pós-modernismo como uma ruptura e mesmo descrédito para com as explicações totalizadoras que procuravam dar conta da história. Entretanto, somente com a publicação da obra filosófica *A condição pós-moderna* (1979) de Jean-François Lyotard (1924-1998) que o termo pós-moderno ganha força no âmbito das Ciências Humanas. Para Lyotard, “‘pós-moderna’ é a condição de saber nas sociedades mais desenvolvidas, designando a expressão, o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX.” (LYOTARD, 1989 *apud* FUNARI, 2008, p. 82)

2.1.2.1.1 Antropologia, Etnologia e Etnografia

Laplantine conceitua a antropologia como uma reflexão do homem sobre o homem em sociedade. Para o autor, desde tempos remotos, tais reflexões se potencializaram. Entretanto, a criação de uma ciência com esse propósito é recente.

Apenas no final do século XVIII é que começa a se construir um saber científico (ou pretensamente científico) que toma o homem como objeto de conhecimento, e não mais a natureza; apenas nessa época é que o espírito científico pensa, pela primeira vez, em aplicar ao próprio homem os métodos até então utilizados na área da física ou da biologia. (LAPLANTINE, 1988, p. 7)

Como objeto primeiro de investigação, à antropologia é atribuído “o estudo das populações que não pertencem à civilização ocidental” (LAPLANTINE, 1988, p. 8)

O surgimento no século XIX da antropologia como disciplina científica, fruto da reflexão sobre o homem, possibilitou a adoção de procedimentos que deram vazão ao conceito de cultura. Durante o século XX surgem inter-relações da antropologia com outras ciências, mas basicamente há duas divisões: a antropologia física, ou biológica; e a antropologia cultural, ou social. (MUESSIG, 1977, p. 13) Este trabalho se apoia, notadamente, na segunda.

Ao tratar da etnologia, como ciência que também estuda, no âmbito da antropologia cultural e social, os fatos e relatos etnográficos enquanto documentos levantados pela etnografia, estamos muito próximos das relações entre a antropologia e a sociologia. Para Levi-Strauss, a etnologia

consiste na observação e análise de grupos humanos considerados em sua particularidade (frequentemente escolhidos, por razões teóricas e práticas, mas que não se prendem de modo algum à natureza da pesquisa, entre aqueles que mais diferem do nosso), e visando à reconstituição, tão fiel quanto possível, da vida de cada um deles; ao passo que a etnologia utiliza de modo comparativo (e com finalidade que será preciso determinar em seguida) os documentos apresentados pelo etnógrafo (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 14).

As pesquisas antropológicas desenvolvidas por Franz Boas¹², referentes à observação direta das culturas primitivas, possibilitaram o surgimento da etnografia. Sendo a etnologia uma ciência de observação e análise de grupos humanos que “diferem

¹² Antropólogo de origem alemã, é considerado o pai da etnografia. Nasceu em 1858 e faleceu em 1942.

dos nossos”, ou seja, daqueles que estão geográfica e culturalmente fora dos lugares assim considerados civilizados, segundo Levi-Strauss, ela corresponderia aos primeiros estágios de uma pesquisa, ou seja, a observação, a descrição e o trabalho de campo.

Na concepção de Strauss, a etnografia poderia englobar os métodos e as técnicas que se relacionam ao trabalho de campo, tais como a classificação, a descrição e a análise dos fenômenos culturais particulares. Para o autor, “Etnografia, etnologia e antropologia não constituem três disciplinas diferentes, ou três concepções diferentes dos mesmos estudos. São, de fato, três etapas ou três momentos de uma mesma pesquisa” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 396). Ainda, Geertz explica que

Em antropologia, de qualquer forma, em antropologia social, o que os praticantes fazem é a etnografia. E é justamente ao compreender o que é a etnografia, ou mais exatamente, o que é a prática da etnografia, é que se pode começar a entender o que representa a análise antropológica como forma de conhecimento. (GEERTZ, 2008, p. 4)

Segundo Laplantine, “a etnografia propriamente dita só começa a existir a partir do momento no qual se percebe que o pesquisador deve, ele mesmo, efetuar no campo sua própria pesquisa, e que esse trabalho de observação direta é parte integrante da pesquisa” (LAPLANTINE, 1988, p. 57).

2.1.2.1.2 Sociologia e os fundamentos da entrevista

Segundo Weber, o termo sociologia está aberto a muitas interpretações diferentes. Em seus estudos atribuiu que significa “aquela ciência que tem como meta a compreensão interpretativa da ação social de maneira a obter uma explicação de suas causas, de seu curso e dos seus efeitos.” (WEBER, 2002, p. 11)

Para Anthony Giddens “a sociologia é o estudo da vida social humana, grupos e sociedades. É uma tarefa fascinante e constrangedora, na medida em que o tema de estudo é o nosso próprio comportamento enquanto seres sociais.” (GIDDENS, 2008, p. 2) Para o autor, a sociologia tem a capacidade de nos mostrar a necessidade de termos uma perspectiva mais abrangente em relação ao modo como somos e das razões pelas quais agimos. Ela nos ajuda a contestar aquilo que aparenta ser óbvio e nos é dado como

imutável, bom e verdadeiro e que devem ser entendidos à luz das forças sociais e históricas.

Dentre as ferramentas que a Sociologia utiliza para coletar dados do seu interesse, se destaca a entrevista, nas suas diversas modalidades.

A entrevista, do ponto de vista acadêmico, se tornou uma das ferramentas metodológicas mais exploradas atualmente, por sua capacidade de dar respostas, diante de proposições de pesquisa diversas. “Pode-se definir entrevista como a técnica em que o investigador se apresenta frente ao investigado e lhe formula perguntas, com o objetivo de obtenção dos dados que interessam à investigação.” (GIL, 2008, p., 109). Para o autor essa técnica é uma forma de interação social, “é uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca coletar dados e a outra se apresenta como fonte de informação” (GIL, 2008, p., 109).

Por sua vez Richardson salienta que o termo *entrevista*

é construído a partir de duas palavras, *entre* e *vista*. *Vista* refere-se ao ato de ver, ter preocupação de algo. *Entre* indica a relação de lugar ou estado no espaço que separa duas pessoas ou coisas. Portanto o termo *entrevista* refere-se ao *ato de perceber realizado entre duas pessoas*. (RICHARDSON, 2012, p. 207-208)

A entrevista, como afirma Gil (2008), é seguramente uma das técnicas mais flexíveis de coleta de dados dentre as disponíveis às ciências sociais. A entrevista tem como variação o seu nível de estruturação, podendo ser classificadas em “informais, focalizadas, por pautas e formalizadas.” (GIL, 2008, p. 111)

De modo geral, de acordo com as necessidades da pesquisa e tendo em vista que cada tipo de entrevista tem objetivos específicos, pode-se ter maior espontaneidade nas respostas levando-se em consideração a flexibilização na rigidez da comunicação entre entrevistado e entrevistador. Para Richardson “a melhor situação para participar na mente de outro ser humano é a interação face a face, pois tem o caráter, inquestionável, de proximidade entre as pessoas, que proporciona as melhores possibilidades de penetrar na mente, vida e definição dos indivíduos” (RICHARDSON, 2012, p. 207).

Alguns tipos de entrevista recebem nomes diferentes segundo quem as define. A entrevista por pauta (GIL, 2008, p. 112) é também conhecida como entrevista semiestruturada (TRIVIÑOS, 1987, p. 145) ou entrevista guiada (RICHARDSON, 2012,

p. 212). Este tipo de entrevista, ao invés de “responder à pergunta por meio de diversas alternativas pré-formuladas, visa obter do entrevistado o que ele considera os aspectos mais relevantes de determinado problema: as suas descrições de uma situação em estudo” (RICHARDSON, 2012, p. 208). Neste tipo de entrevista o pesquisador

parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses, que interessam à pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as respostas do informante. Dessa maneira, o informante, seguindo espontaneamente a linha de seu pensamento e de suas experiências dentro do foco principal colocado pelo investigador, começa a participar na elaboração do conteúdo da pesquisa. (TRIVIÑOS, 1987, p. 146)

Para aplicação nesta pesquisa utilizamos o modelo de entrevista por pauta (segundo Gil, 2008, p. 112), entrevista não estruturada, ou em profundidade (segundo Richardson, 2012, p. 208) ou semiestruturada (segundo Triviños, 1987, p. 146), por dar maior respaldo aos objetivos e necessidades da pesquisa, pois, “ao mesmo tempo [em] que valoriza a presença do investigador, oferece todas as perspectivas possíveis para que o informante alcance a liberdade e a espontaneidade necessárias, enriquecendo a investigação.” (TRIVIÑOS, 1987, p. 146)

A partir dos resultados obtidos nas entrevistas se fez necessária a análise de conteúdos quando da análise dos dados, seja ela realizada de maneira concomitante ou em momento posterior à coleta dos dados. Richardson explica que a análise de conteúdos

É um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, através de procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos, ou não) que permitam inferir conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) dessas mensagens. (BARDIN, 1979, p. 31 *apud* RICHARDSON, 2012, p. 223)

Por sua vez, Gil explica que a análise de conteúdo se desenvolve em três fases. Sendo que a primeira, de pré-análise, é a fase de organização do material e sua preparação para a análise; na segunda fase acontece a exploração do material, que tem por objetivo

administrar sistematicamente as decisões tomadas na pré-análise. Refere-se fundamentalmente às tarefas de codificação, envolvendo: o recorte (escolha das unidades), a enumeração (escolha das regras de contagem) e a classificação (escolha de categorias). (GIL, 2008, p. 152)

a terceira etapa é o tratamento dos dados, a inferência e a interpretação que, segundo Gil, objetivam tornar os dados válidos e significativos.

A análise de conteúdo constante nas respostas às entrevistas, assim como as etapas em que se realizam serão detalhadamente descritas na seção de metodologia.

2.1.2.1.3 O conceito de cultura

Desde o século XVIII os estudos sobre cultura ganharam projeção pela forma como se observava o homem em seu meio social. No século XIX o conceito de cultura expandiu-se consideravelmente, mas foi no século XX que sua exploração foi tão diversificada, ao ponto de termos enfoques particulares das ciências sociais, da história associada a outras ciências, da antropologia e da etnologia. Assuntos como cultura de massa, culturalismo, cultura dominante, cultura popular e identidade cultural, dentre outros, passaram a fazer parte das investigações das ciências sociais e humanas. Entretanto, buscar separadamente os fundamentos de cada ciência envolvida em nossa pesquisa, favorece a fluência na leitura junto a uma melhor compreensão dos conceitos de cultura e as ciências que os fundamentam.

O conceito de cultura teve dois focos conceituais na pauta das discussões. Segundo Ciro Flamarion Cardoso, na introdução a *Domínios da história*, o que se discute é a relação conceitual entre civilização e cultura. Para o autor,

Foi no século XVIII que filósofos franceses e alemães começaram a empregar o termo cultura, de início restrito a assuntos agrícolas, para referir-se ao progresso material e mental da humanidade: a “cultura da terra” proporcionava, portanto, uma metáfora para a “cultura de si mesmo”, numa tradição que desembocaria, no século XX, na formulação antropológica do homem como um animal auto domesticado (CARDOSO; VAINFAS, 1997, p. 01)

Entretanto, os estudos sobre cultura ganharam aspectos diferentes na visão de franceses e alemães. Na vertente francesa

As civilizações seriam as ‘altas culturas’ caracterizadas pela urbanização, a escrita, o desenvolvimento das ciências, a metalurgia, o surgimento de um poder separado do parentesco (o Estado), o desenvolvimento da divisão social do trabalho e das diferenças de status entre indivíduos e grupos (CARDOSO; VAINFAS, 1997, p. 02)

Por sua vez, na vertente alemã,

cultura designou habitualmente os costumes específicos de sociedades individuais tomadas, em especial modos de vida de mudança muito lenta (rurais e tribais) que serviam de base à coesão social, em oposição à civilização definida como urbana, cosmopolita e rápida em suas transformações”. (CARDOSO; VAINFAS, 1997, p. 02)

Nesse contexto, levando em consideração as particularidades advindas da compreensão francesa e alemã sobre cultura, surgirão duas concepções: uma universalista; outra particularista (CUCHE, 1999, p. 35): a primeira, embasada na concepção Iluminista, universalista; a outra embasada em novas concepções do trabalho de campo, na observação direta das culturas primitivas.

Assim, a compreensão francesa, universalista, fundamentada no Iluminismo, tem em Edward Burnett Tylor¹³ uma figura central. Essa concepção, também denominada de etnológica, ainda no século XIX, segundo Tylor: “Cultura e civilização [...] são um conjunto complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade” (TYLOR, 1876, *apud* CUCHE, 1999, p. 35). Nesse sentido, Cuché discorre sobre a definição de Tylor mostrando se tratar de descrição não normativa, uma vez que

a cultura é a expressão da totalidade da vida social do homem. Ela se caracteriza por sua dimensão coletiva. Enfim, a cultura é adquirida e não depende da hereditariedade biológica. No entanto, se a cultura é adquirida, sua origem e seu caráter são, em grande parte, inconscientes. (CUCHE, 1999, p. 35)

Os escritos de Tylor refletiam as preocupações e os direcionamentos que a antropologia tinha, ainda no século XIX, visando discutir e encontrar caminhos e soluções. Em seu livro *Cultura Primitiva*, obra considerada marco da fundamentação da etnologia como ciência autônoma, Tylor “examina as ‘origens da cultura’ e os mecanismos de sua evolução.” (CUCHE, 1999, p. 37) No entanto, essa definição de Tylor implicou em uma visão distinta das concepções sobre a cultura anteriores ao século XIX, seja aquela que admite que em algumas sociedades algumas pessoas possuem

¹³ Antropólogo britânico nascido em 1832, falecido em 1917. Foi dos primeiros a definir etnologicamente a cultura.

cultura, outras não; ou aquela que considera que algumas sociedades possuem cultura, outras não.

Segundo Laraia (2001, p. 21), a definição de Tylor “abrangia em uma só palavra todas as possibilidades de realização humana, além de marcar fortemente o caráter de aprendizado da cultura em oposição à ideia de aquisição inata, transmitida por mecanismos biológicos.” Para Burke, a abordagem de Tylor se justifica, dada “a preocupação antropológica com o cotidiano e com [as] sociedades em que há, relativamente, pouca divisão de trabalho [e que] encorajou o emprego do termo ‘cultura’ em um sentido amplo.” (BURKE, 2005, p. 43)

As contribuições advindas de autores como Tylor ampliaram tanto as possibilidades de abordagem, quanto as relações interdisciplinares principalmente entre a sociologia, a história e a antropologia, tendo ainda que incluir a etnologia, surgida a partir desta última. Para Laraia “as centenas de definições formuladas após Tylor serviram mais para estabelecer uma confusão do que ampliar os limites do conceito” (LARAIA, 2001, p. 23). Deve-se considerar que essa abertura surtiu um efeito positivo referente à teoria antropológica, que fundamenta o conceito de cultura. Abertura expandida às ciências afins por suas visões sobre o assunto, mas principalmente pela discussão provocada que levou a adoção de metodologias novas, e por sua vez abriram novos flancos para os estudos antropológicos sobre a cultura.

Por outro lado, a segunda concepção, de origem alemã, particularista e embasada em novas concepções do trabalho de campo, desenvolvidas em torno do pensamento e prática de Franz Boas¹⁴, incluíam a observação direta das culturas primitivas por meio de estudos comparativos.

Boas decidiu estudar as culturas de modo a confrontar a teoria evolucionista dominante no campo intelectual do século XIX, essencialmente por dedicar-se “a desmontar o que constituía, na época, seu conceito central: a noção de ‘raça’” (CUCHE, 1999, p. 40-41). Seus estudos foram importantes por influenciar o conceito de cultura, já que afirmava não existir “diferença fundamental nos modos de pensar do ser humano primitivo e do civilizado” (BOAS, 2010, p. 7), por seu método comparativo. Boas

¹⁴ Antropólogo de origem alemã, é considerado o pai da etnografia. Nasceu em 1858 e faleceu em 1942.

Insistiu na necessidade de ser comprovada, antes de tudo, a possibilidade de os dados serem comparados. E propôs, em lugar do método comparativo puro e simples, a comparação dos resultados obtidos através dos estudos históricos das culturas simples e da compreensão dos efeitos das condições psicológicas e dos meios ambientes. (LARAIA, 2001, p. 36)

Cabe enfatizar que foi a sistematização metodológica de Boas e Malinowski – com a sistematização do trabalho de campo – que permitiu o surgimento de uma postura científica, que rompeu com as práticas de pesquisas antropológicas predominantes no século XIX. (LAPLANTINE, 1988, p. 57). Malinowski foi um pioneiro, com ele a antropologia se torna “uma ciência da alteridade, que vira as costas ao empreendimento evolucionista de reconstituição das origens da civilização, e se dedica ao estudo das lógicas particulares características de cada cultura” (LAPLANTINE, 1988, p. 61).

Embora a virada em direção à antropologia só viesse se consolidar a partir dos anos 1960, Boas aparece como um dos mais importantes pesquisadores a expandir o conceito de cultura (BURKE, 2005, p. 44-45).

Dentre novas abordagens sobre a cultura no século XX, um aspecto teórico que deve ser salientado é a ideia de Eliot sobre os três sentidos de cultura. Para o autor, em seus artigos publicados na década de 1940 para a *The New English Weekly*, “o termo *cultura* tem associações diferentes, segundo tenhamos em mente o desenvolvimento de um *indivíduo*, de um *grupo* ou *classe*, de *toda uma sociedade*.” (ELIOT, 1988, p. 33). Ele aborda a ideia de que há uma relação de dependência recíproca entre a cultura do indivíduo, grupo ou classe e da sociedade e que se faz necessário analisar de forma mais geral essa relação. O autor adverte, “se estamos considerando sociedades altamente desenvolvidas, e especialmente nossa própria sociedade contemporânea, temos de levar em conta o relacionamento entre os três sentidos.” (ELIOT, 1988, p. 33-34)

O estudo das práticas culturais, a partir da sociologia, encontrou na teoria de Bourdieu uma possibilidade de análise, excepcionalmente por sua abordagem acerca do *habitus*. O *habitus* é o conceito central de toda a sistematização teórica de Bourdieu, essa sistematização pode ser observada em *A distinção: crítica social do julgamento*¹⁵, onde o autor estabelece que as práticas culturais estão ligadas ao nível de instrução, submetidas ao volume global de capital acumulado. “O *habitus* é, com efeito, princípio gerador de

¹⁵ Originalmente publicado como *La Distinction: critique sociale du jugement*, em 1979.

práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (*principium divisionis*) de tais práticas.” (BOURDIEU, 2007b, p. 162) Entendido assim, o *habitus* de determinada classe, cujo capital (cultural, científico, etc.) se sobressai sobre as outras, será reconhecido pelas demais classes sociais como cultura legítima e, portanto, ser considerado como cultura dominante. Essa ideia é reforçada pelo entendimento de que

os bens culturais possuem, também, uma economia, cuja lógica específica tem de ser bem identificada para escapar ao economicismo. Neste sentido, deve-se trabalhar, antes de tudo, para estabelecer as condições em que são produzidos os consumidores desses bens e seu gosto; e, ao mesmo tempo, para descrever, por um lado, as diferentes maneiras de apropriação de alguns desses bens considerados, em determinado momento, obras de arte e, por outro, as condições sociais da constituição do modo de apropriação reputado como legítimo. (BOURDIEU, 2007b, p. 9)

Ainda, cabe ressaltar

que os sistemas simbólicos dominantes ou legítimos numa dada configuração social são aqueles construídos e operados pelos grupos que conseguiram se colocar em posição dominante. A cultura torna-se, então, dominante porque é a cultura dos grupos dominantes, e não porque carrega em si algum elemento que a torne superior (ALMEIDA, 2007, p. 47 *apud* CUNHA, 2007, p. 505).

A teoria de Bourdieu sobre os sistemas simbólicos tem papel importante na compreensão das relações de classe, dessa forma, relações de poder. Para a compreensão da cultura é necessário entendê-la a partir dos significados das ações de determinado grupo. Dessa forma,

a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descrita com densidade (GEERTZ, 2008, p. 10).

A concepção de Geertz sobre cultura assemelha-se a Bourdieu pela relação com os sistemas sociais, entretanto, Bourdieu amplia consideravelmente o campo cultural das ciências sociais, por articular vários conceitos oriundos da teoria da história para elaborar suas teorias sociais. As suas importantes publicações dialogam com outros autores como Marx, Certeau e mesmo Foucault, com o seu conceito de *sociedade disciplinar*.

Outro autor importante nesse contexto é Terry Eagleton e seu trabalho *A Ideia de Cultura*¹⁶, que traz um resumo histórico sobre as várias acepções que a cultura teve desde a virada do século XVIII para o XIX. Mais do que uma abordagem histórica, são discutidos conceitos dados à cultura por diversos autores.

Eagleton considera a teoria sociológica de que os seres humanos são aquilo que lhes foi ensinado. Neste sentido, o autor corrobora as ideias de Stuart Hall, quando este propõe uma concepção de cultura calcada nas “práticas vividas” (EAGLETON, 2005, p. 55). Eagleton mostra também em seu estudo uma cultura em crise, com várias formas de interpretação do que é cultura a partir dos anos 1960, segundo exemplificado com Geertz (cf. EAGLETON, 2005, p. 51).

Eagleton concorda com Tylor ao afirmar que cultura pode ser aproximadamente resumida como sendo “o complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico.” (EAGLETON, 2005, p. 54) Esses conceitos elencados por Eagleton aproximam-se das discussões pertinentes a esta pesquisa, principalmente por sua reflexão sobre as práticas culturais como resultante das experiências feitas com o mundo social.

No século XX, o aspecto de hierarquização social da cultura (dicotomicamente expressa em alta/baixa cultura) foi explorado de diferentes formas por autores como Adorno (1971, 2011), Horkheimer e Adorno (2006), Canclini (1979; 1982; 1988; 1990), e Hall (1992; 1997), dentre outros. Autores que abordaram a noção instituída socialmente de “cultura erudita”, “cultura de massa” e “cultura popular”. A crítica desses autores deteve-se no estudo das interações sociais em nível global e das novas configurações sociais que evidenciam a pluralidade. Fernandes, neste sentido, nos dá uma noção do significado da cultura em termos sociais:

A cultura não é, de facto, algo que se junte à vida social como lhe sendo externo e supérfluo. Aparece, antes como a condição da própria existência humana, no que ela tem de mais característico, pois é pela cultura que aquela existência adquire a sua verdadeira significação e o sentido do seu próprio destino. (FERNANDES, 1999, p. 13)

Burke, entretanto, apontou para um problema ao ilustrar a referida hierarquização, a partir da alta e da baixa cultura, quando associada ao conceito vago de história cultural (BURKE, 2005, p. 42). O autor apresenta esse problema em seu livro *A cultura popular*

¹⁶ Originalmente publicado em 2000 sob o título *The idea of culture*.

na idade moderna, onde trata da cultura popular como a “não elite”, numa relação hierárquica de classe subalterna.

O termo cultura costumava se referir às artes e às ciências. Depois, foi empregado para descrever seus equivalentes populares – música folclórica, medicina popular e assim por diante. Na última geração, a palavra passou a se referir a uma gama de artefatos (imagem, ferramentas, casas e assim por diante) e **práticas** (conversar, ler, jogar). (BURKE, 2005, p. 43, **grifo nosso**)

Para Chartier, as percepções do social produzem estratégias e práticas, que podem ser entendidas como a imposição de um grupo da sua concepção de mundo social, dos seus valores e do seu domínio em detrimento de outro. Seu conceito de cultura, neste sentido, investe-se de uma ampliação dos princípios norteadores pois,

O mais grave na acepção habitual da palavra cultura não é, por isso, o facto de ela geralmente respeitar apenas as produções intelectuais ou artísticas de uma elite, mas de levar a supor que o ‘cultural’ só é investido num campo particular de práticas ou de produções. Pensar de outro modo a cultura, e por consequência o próprio campo da história intelectual, exige concebê-la como um conjunto de significações que se enunciam nos discursos ou nos comportamentos aparentemente menos culturais. (CHARTIER, 2002, p. 66-67)

As várias ciências abordadas possuem teoria singulares e abrangentes. Fazer uma reflexão ampla, como foi proposto nessa seção, possibilitou um entendimento maior das interdisciplinaridades e das transversalidades que o conceito de cultura adquiriu ao longo do século XX e que continua como ponto de pauta ativo, uma vez que está sob mudanças constantes.

2.1.2.2 História

A história foi definida como ciência somente no século XIX, embora tenha herdado modelos antigos divididos em três grandes correntes: a história humanista, a história erudita e a história filosófica (PAYEN, 2011, p. 105). Essas correntes influenciaram o surgimento de campos epistemológicos que permitiram o nascimento de vários movimentos e tendências, como especializações surgidas no interior da história, tais como a história econômica, a história cultural e a micro história, dentre outras.

Em sua apresentação à edição brasileira de *Futuro Passado* de Koselleck, Marcelo Jasmin enfatiza, ao tratar do conceito de história, que “até meados do século XVIII o termo história [*Historie*] era usado no plural para designar as diversas narrativas particulares e desconexas entre si que a tradição historiográfica acumulara (a história da guerra do Peloponeso, a história de Florença, etc.)” (JASMIM, 2006, p. 11). O autor comenta também os pressupostos sustentados por Koselleck em que,

a partir daquela época, é cada vez mais frequente o uso do termo História [*Geschichte*] no singular para designar, de modo confluyente, tanto a sequência unificada dos eventos que constituem a marcha da humanidade, como o seu relato (a História da civilização ou dos progressos do espírito humano). A essa ‘singularização’ semântica da História, que expressa a inclusão de toda a humanidade em um único processo temporal, corresponde a sua transformação em objeto de teorias políticas e filosofias que imaginam poder apreender o passado, o presente e o futuro como uma totalidade dotada de sentido previamente definido. (JASMIN, 2006, p. 11)

Segundo Barros, alguns passos devem ser elencados no estudo da Teoria da História, como a compreensão dos princípios e conceitos fundamentais: campo histórico, paradigma historiográfico, escola histórica, filosofia da história, matriz disciplinar e teorias da história. A compreensão desses conceitos é fundamental, enquanto elemento basilar para o entendimento das várias vertentes e correntes do pensamento histórico. Para o autor, campo histórico trata das “modalidades no interior da História que estabelecem conexão umas com as outras diante dos vários objetos de estudo dos historiadores”; paradigma historiográfico trata das “grandes linhas dentro da historiografia (e de sua Matriz Disciplinar) que apresentam uma forma específica de conceber e lidar com a História (ex. Positivismo, Historicismo, Materialismo Histórico)”; escola histórica trata de “grandes conjuntos coerentes de historiadores, unidos por um programa de ação em comum e por mecanismos apropriados de difusão para seus trabalhos, como revistas e instituições”; filosofia da história trata de “conjunto coerente de especulações filosóficas sobre a História”; matriz disciplinar é o “conjunto de preceitos e atributos da História (forma de conhecimento) que é aceito pela ampla maioria dos historiadores.”; e teoria da história é o “conjunto de estudos que examina todos os aspectos teóricos envolvidos na produção do conhecimento histórico e na análise de questões históricas específicas”. (BARROS, 2014, p. 163)

Os conceitos basilares exposto por Barros fornecem as bases para o nosso estudo sobre a história. O estudo que fazemos nesta seção não se reporta à *História Narrativa* ou mesmo à *História Pragmática*, visto que enfocamos um período posterior, no qual a história passou a ser vista como ciência.

O positivismo de Comte, embora tivesse força junto às Ciências Humanas, influenciou muitos estudos da história, essencialmente por dar caráter científico ao experimento e à busca da verdade associada aos documentos, impressos ou manuscritos.

O conhecimento positivo caracteriza-se pela previsibilidade: “ver para prever” é o lema da ciência positiva. A previsibilidade científica permite o desenvolvimento da técnica e, assim, o estado positivo corresponde à indústria, no sentido de exploração da natureza pelo homem. (COMTE, 1978, p. XII)

Payen argumenta que a constituição da história como ciência no século XIX, ao que se considera como linha de progresso, tem seu registro herdado da ideologia das Luzes e da Revolução Francesa. O autor se apoia naquilo que escreveu Gabriel Monod, um dos fundadores da *Revue Historique*, onde este preconizava que “o desenvolvimento dos estudos históricos é um dos traços distintivos do movimento intelectual do século XIX.” (MONOD, 1889, p. 587 *apud* PAYEN, 2011, p. 104)

A historiografia tradicional do século XIX – que, como estilo literário continua a ser escrita em parte do século XX – foi marcada pela influência do positivismo e do historicismo. Para Barros (2011), praticamente este século (o século XIX), abre-se e encerra-se com o debate que tem como foco a objetividade e a subjetividade em história. Pois, além de ser o século da História, será constituído de décadas de confronto entre duas posições fundamentais com relação a esta questão. Para o autor, a oposição fundamental entre Positivismo e Historicismo dá-se em torno de três aspectos fundamentais: a dicotomia Objetividade *versus* Subjetividade, no que se refere à possibilidade ou não de a História chegar a Leis Gerais válidas para todas as sociedades humanas; o padrão metodológico mais adequado à história (de acordo com o modelo das Ciências Naturais, ou um padrão específico para as Ciências Humanas); e a posição do Historiador face ao conhecimento que produz (neutro, imerso na própria subjetividade, engajado na transformação social).

Esse segundo marco na escrita histórica, que se refere ao paradigma iluminista no século XIX, foi importante instrumento de afirmação para a história como ciência. Para

Cardoso e Vainfas, os “historiadores filiados ao paradigma iluminista escreveram uma história que pretendiam científica e racional.[...] Seu ponto de partida na produção de conhecimentos é, no mínimo hipotético, às vezes hipotético-dedutivo [...], sempre racionalista”. (CARDOSO; VAINFAS, 1997, p. 14).

O problema das fontes, que mesmo no século XIX já despertava interesse, ganhou perspectiva a partir de Bloch e sua história-problema: “documentos são vestígios” (BLOCH, 2002, p. 8). Os *Annales* foram o caminho oportuno para a difusão dessas ideias e uma resposta ao endurecimento da história enquanto ciência. Na concepção de Bloch “a história não seria mais entendida como uma ‘ciência do passado’, uma vez que, [...] ‘passado não é objeto de ciência’” (BLOCH, 2002, p. 7). Sua ênfase no presente para a compreensão do passado, ou ao contrário, a ênfase no passado para compreender o presente é conflitante e contraposto ao que era definido em sua época, em que o passado era um dado rígido, que não se altera ou modifica.

O aprofundamento dos estudos recai sobre a conceituação de história e historiografia pela necessidade de compreendermos o papel do historiador, historicamente. Para Arruda e Tengarrinha

os termos *história* e *historiografia* carregam uma profusão de significados. Se a história se refere, primordialmente, às ações e/ou práticas humanas concretas, ao realmente vivido e, em segunda instância, às interpretações feitas pelos historiadores, cabe à historiografia não uma reflexão sobre a história, enquanto conjunto da produção humana, mas, fundamentalmente, sobre o conhecimento histórico, ou seja, a reflexão sobre a produção dos historiadores ou, em termos correntes, sobre as obras históricas. (ARRUDA; TENGARRINHA, 1999, p. 11)

Para esses autores a historiografia visa à compreensão da história através das obras históricas (ARRUDA; TENGARRINHA, 1999, p. 19). No mesmo sentido que os autores supracitados, Iglesias salienta que os estudos sobre a história pela historiografia devem ser considerados úteis, “pois dão uma imagem do conjunto que permite apreender a realidade, quanto foi feito e o muito que há para ser feito” (IGLESIAS, 2002, p. 19). Cabe enfatizar ainda que para Silva (2009, p. 189) a historiografia “é a reflexão sobre a produção e a escrita da história”.

Os vários campos da história entendidos, segundo Barros (2014, p. 193), como “modalidades históricas” ou mesmo “subespecialidade da História enquanto âmbito

disciplinar”, correspondem àquelas subdivisões que começam a ser idealizadas ou percebidas. Para o autor,

A partir do momento em que a historiografia foi se tornando mais complexa, do século XX em diante, e à medida que o próprio conhecimento científico foi produzindo ‘especialidades’ nas várias esferas de conhecimento, também foi ocorrendo o mesmo fenômeno de multiplicação de espaços interdisciplinares no interior da História. (BARROS, 2014, p. 193)

Muitos campos da história foram explorados como especialidades tais como a História Econômica, a História Cultural ou a História Social. A contribuição mais significativa trazida por Koselleck situa-se, justamente, no campo da história dos conceitos e da história social.

Constituem objeto da história social a investigação das formações das sociedades ou as estruturas constitucionais, assim como as relações entre grupos, camadas e classes; ela investiga as circunstâncias nas quais ocorreram determinados eventos, focalizando as estruturas históricas de médio e longo prazos, bem como suas alterações. A história social pode ainda investigar teoremas econômicos, por força dos quais se pode questionar os eventos singulares e os desenvolvimentos políticos dos fatos. (KOSELLECK, 2006, p. 97)

Em Koselleck, a história dos conceitos procura entender as mudanças das estruturas de pensamento através da exegese textual, ou seja, através do estudo histórico dos conceitos.

Sem conceitos comuns não pode haver uma sociedade e, sobretudo, não pode haver unidade de ação política. [...] os conceitos fundamentam-se em sistemas político-sociais que são, de longe, mais complexos do que faz supor sua compreensão como comunidades linguísticas organizadas sob determinados conceitos-chave.” (KOSELLECK, 2006, p. 98)

Na corrente das novas abordagens historiográficas do século XX, Foucault entende que a história “é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa.” (FOUCAULT, 2008, p.8) O autor argumenta que a história em sua forma tradicional teria o papel de memorizar os monumentos do passado, no sentido de arquivar, de preservar a memória assim transformando-a em documentos que possam justificar o discurso histórico. Coloca ainda que em nossos dias, a história é

o que transforma os *documentos* em *monumentos* e que desdobra onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, em massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos. (FOUCAULT, 2008, p. 8)

A abordagem cronológica do desenvolvimento da história enquanto ciência e do tratamento dado pelas várias correntes importam para a compreensão da evolução da disciplina e dos desdobramentos em torno das suas narrativas.

Na seção seguinte abordamos os fundamentos da Nova História Cultural e as suas relações com a História.

2.1.2.2.1 Fundamentos da Nova História Cultural

Para Burke (2005, p. 15) a história cultural não é uma descoberta ou invenção nova. Já era praticada na Alemanha com esse nome (*Kulturgeschichte*) há mais de 200 anos. Entretanto, “foi redescoberta nos anos 1970 [...]. Desde então, vem desfrutando de uma renovação, sobretudo no mundo acadêmico” (BURKE, 2005, p. 7).

Burke, ao discutir sobre as variedades de história cultural, objetivamente, procurou demonstrar que o questionamento das formas de escrever a história resultou em uma multiplicidade de abordagens e objetos. Para o autor

muitas variedades de ‘história cultural’ vêm sendo praticadas em diferentes partes do mundo desde fins do século XVIII, quando se cunhou originalmente o termo na Alemanha [...]. A disciplina da história está se dividindo em cada vez mais subdisciplinas, e a maioria dos estudiosos prefere contribuir para a história de ‘setores’ como ciência, arte, literatura, educação ou a própria historiografia, em vez de escrever sobre culturas totais. De qualquer modo, a natureza, ou pelo menos a definição de história cultural, é cada vez mais questionada. (BURKE, 2000, p. 233-234)

Segundo Burke (2005, p. 15-16), a história da história cultural “pode ser dividida em quatro fases: a fase ‘clássica’[situada por Burke no período entre 1800 e 1950]; a fase da ‘história social da arte’, que começou na década de 1930; a descoberta da história da cultura popular, na década de 1960; e a nova história cultural”, que “entrou em uso no final da década de 1980” (BURKE, 2005, p. 68). O autor enfatiza ainda que as divisões entre essas fases não eram tão claras na época. Há ainda a particularidade da existência concomitante de mais de um estilo, já que para Burke existe “uma série de semelhanças ou continuidades entre novos e velhos estilos” (BURKE, 2005, p. 16).

Os modos de escrever a história cultural foram sendo renovados de acordo com as tendências históricas, sociológicas e/ou antropológicas que dialogavam ao longo do último século. Dentre as abordagens com as quais a História Cultural se associou, a Nova História, possivelmente, é a que maior abertura conseguiu em relação à aceitação de documentos não oficiais (por exemplo, as fontes orais), como fontes básicas da pesquisa, embora não se libertando totalmente da objetividade da história tradicional. Burke, em sua abordagem, define que a nova história

é uma história *made in France*, o país da *nouvelle vague* e do *nouveau roman*, sem mencionar *la nouvelle cuisine*. Mais exatamente, é a história associada à chamada *École des Annales*, agrupada em torno da revista *Annales: économies, sociétés, civilisations*. (BURKE, 1992, p. 9)

O autor salienta, que a Nova História é uma reação ao paradigma tradicional, que tinha como ponto de partida, essencialmente, a história política. As outras histórias eram marginalizadas, embora algumas ainda fossem incluídas nas abordagens do paradigma tradicional.

Para a Nova História “tudo tem uma história”, sua base filosófica tem por princípio “a ideia de que a realidade é social ou culturalmente construída.” (BURKE, 1992, p. 11-13) É uma história que, essencialmente, evita a narrativa de acontecimentos, a visão de cima, da concentração nos grandes feitos e com base nos documentos.

a renovação da história efetivada pelos Annales foi percebida como necessária e formulada e proposta consistentemente pelo esforço teórico de Henri Berr. Os Annales foram os realizadores do projeto da *nouvelle histoire*, no sentido mais amplo, mas sua intuição veio de teorias da história exteriores à história: da sociologia durkheimiana e da *Révue de Synthèse Historique*. (REIS, 2012, p. 137)

A Nova História, em sua fase correspondente à terceira geração da Escola *dos Annales*, muito contribuiu para o desenvolvimento das novas perspectivas históricas a partir do que passou a ser conhecido como a virada cultural dos 1970. Barros atesta que “o ano de 1968 é habitualmente apontado como um marco de uma nova fase na história dos *Annales*.” (BARROS, 2012, p. 303) Para o autor, dentre as novidades está a possibilidade de examinar a história de acordo com uma nova escala de observação mas, “o principal das preocupações historiográficas parece se deslocar para o âmbito da cultura, de modo que a História Cultural passa a ocupar uma posição central no grande

cenário das modalidades historiográficas” (BARROS, 2012, p. 306) Essa tendência, ou como colocado por Burke, esse estilo de se escrever a história, está na base da Nova História Cultural (daqui em diante NHC).

A NHC é a forma dominante de história cultural – alguns até mesmo diriam a forma dominante de história – praticada hoje. Ela segue um novo “paradigma”, no sentido do termo usado na obra de Thomas Kuhn sobre a estrutura das “revoluções” científicas, ou seja, um modelo para a prática “normal” da qual decorre uma tradição de pesquisa. (BURKE, 2005, p. 68)

Para Burke, esse “novo estilo de história cultural deve ser visto como uma resposta aos desafios [...], à expansão do domínio da cultura, e à ascensão do que passou a ser conhecido como ‘teoria cultural’”. (BURKE, 2005, p. 69)

Há assim, uma relação de proximidade entre a sociologia e a história, principalmente a partir dos 1970, quando historiadores utilizaram os meios característicos da sociologia para a escrita da história. Chartier, por exemplo, em *A História Cultural: entre práticas e representações*, dá um tratamento à história social a partir da análise de um conjunto de práticas e objetos culturais. Ao fazer uma reflexão sobre o ofício do historiador, ele examina a condição de produção desses agentes e sua prática como resposta à sua insatisfação quanto à história cultural francesa dos anos 1960 e 70 – momento de reflexão sobre os objetos de estudo e as metodologias empregadas. A contestação da ideia de fonte enquanto testemunho de uma realidade e a impossibilidade de que as práticas sociais possam ser reduzidas a representações são as duas vertentes de maior eloquência no âmbito dos seus escritos. Com suas noções de prática, Chartier pretendeu mostrar outra maneira de pensar as evoluções e oposições intelectuais, seja por delimitações, classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social ou por entender que as representações desse são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam.

Os fundamentos da Nova História Cultural aqui expostos foram essenciais para situar os autores que estão nas bases da nossa argumentação.

2.1.2.2.2 Os conceitos de práticas culturais

Observadas as considerações de Burke sobre o conceito de prática cultural, o estudo dessas práticas pode ser considerado uma expansão e um aprofundamento dos estudos sobre cultura. O conceito pode ser encontrado nos postulados teóricos de alguns autores. Em Foucault, por exemplo, este conceito está “ligado a uma ênfase do que ele chamava de ‘microfísica’ do poder, ou seja, de políticas no nível micro” (BURKE, 2005, p. 76). Em outras palavras, essas práticas estavam associadas às relações de controle social, expressão de uma “sociedade disciplinar”.

Por sua vez, para Burke, os conceitos e teorias produzidas nos estudos de Bourdieu são de grande relevância para os historiadores culturais, essencialmente pela inclusão do “conceito de ‘campo’, a teoria da prática, a ideia de reprodução cultural e a noção de ‘distinção’” (BURKE, 2005, p. 76). A teoria da prática, em Bourdieu, traz uma importante contribuição pelo conceito de “*habitus*”, uma reação à rígida ideia de regras culturais de autores estruturalistas (como Lévi-Strauss)¹⁷. O *habitus* configura-se como um sistema ímpar de disposições para a ação, desenvolvido por cada um em virtude da posição que ocupa na estrutura social. Isto é, o *habitus* é um “sistema de disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes” (BOURDIEU, 2007a, p. 191). Segundo Nogueira (2002), o *habitus* de uma família ou de um indivíduo não pode ser deduzido, de forma direta, do *habitus* da classe à qual pertence. O indivíduo constitui-se a partir de um conjunto multifacetado de influências sociais, inclusive as que não compõem seu próprio *habitus*, mas que podem vir a mudar sua configuração.

As ideias de Bourdieu ganharam muita projeção nas últimas décadas do século XX. Segundo Nogueira (2002) o conceito de *habitus* emerge originalmente, na obra de Bourdieu, no contexto de sua reflexão crítica sobre o papel da escola na reprodução das

¹⁷ As teorias estruturalistas de Lévi-Strauss, embora não sejam objeto desse trabalho, merecem ser mencionadas já que tratam dos limites entre a natureza e a cultura. Possivelmente esse pensamento tenha permitido um dos debates mais contundentes dentro da Antropologia, pois evidenciava e buscava determinar em seu método o que é natural e o que é cultural: “Onde acaba a natureza? Onde começa a cultura?” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 42). No entanto, a rigidez das regras estruturalistas na análise antropológica e a tentativa de sua aplicação como regra universal foi o grande foco da crítica a sua obra.

desigualdades sociais (NOGUEIRA; NOGUEIRA, 2004 *apud* ARAUJO, 2013, p. 217), entretanto, o conceito se alarga consideravelmente quando articulado com autores como Michel Certeau e Roger Chartier.

A teoria das práticas em Certeau, por exemplo, volta-se para as “maneiras de fazer” o cotidiano, ou seja, nas palavras de Oliveira, “o estudo das lógicas que movem os fazeres cotidianos, ou a lógica dos saberes tecidos nos cotidianos ou por eles acionados.” (OLIVEIRA, 2007, p. 15) O autor desenvolve sua teoria em torno do conceito de apropriação. Por sua vez, Chartier discute os conceitos da teoria de Certeau e coloca a apropriação dentro da lógica do consumo cultural. Há na relação de apropriação um jogo de poder que envolve os produtos culturais aos quais se tem acesso. Faz-se importante compreender, no entanto, que a apropriação se refere ao uso, a ocupação do espaço para que o conjunto das práticas gerem o *habitus*. É em torno das práticas culturais que as teorias de Bourdieu, Chartier e Certeau dialogam, mesmo entendendo as particularidades e individualidades que norteiam as teorias de cada um dos autores. No entanto, Chartier foca na busca de uma definição conceitual sobre as práticas culturais. Embora não proponha em seus textos uma definição, estabelece um marco para a fixação do conceito tanto de práticas, quanto de representações. Para ele, o objeto da história cultural é “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 2002, p. 16-17). Embora tal objeto de estudo se estenda aos vários tipos e abordagens históricas culturais desde o século XX, nesses termos, são demandados novos domínios da investigação com fidelidade aos postulados da história social numa perspectiva de nova legitimidade científica.

Os conceitos aqui discutidos, bem como as teorias preconizadas pelos autores salientam as práticas culturais como sua base. Tratar desses pressupostos teóricos e da sua relação com a nossa pesquisa objetivou ampliar a discussão conceitual e o entendimento dos códigos necessários e inerentes ao que buscamos na nossa pesquisa de campo.

2.1.2.2.3 Fundamentos da História Oral

A história oral evidenciou-se como abordagem de pesquisa nas últimas décadas do século XX. O resgate das oralidades foi tomado como ponto de partida dos pesquisadores como importante meio gerador de fontes quando o seu uso se mostrou adequado.

Para Aróstegui

a história oral (HO) é uma atividade historiográfica que compreende duas coisas distintas que seus próprios cultivadores distinguem e que é preciso manter separadas conceitualmente. A HO é por um lado ‘um acesso ao histórico’ que supõe determinados tipos de fontes, os testemunhos orais, e um determinado método de trabalho para obtê-los, para fazer um discurso histórico, porém, do mesmo tipo do fato com outras fontes e método. Neste sentido a história oral seria uma técnica qualitativa praticada com um certo tipo de fontes, as orais. (ARÓSTEGUI, 2000, p. 413)

A HO foi utilizada em diversos campos como, por exemplo, histórica econômica, história da mineração, história operária, história social, e, recentemente, voltou-se para os acontecimentos políticos e a biografia (THOMPSON, 1992, p. 104-119). Embora muito se tem colocado positivamente em relação à abordagem da história oral, alguns críticos ressaltam pontos negativos. Segundo Meihy (2002, p. 43) leva-se em consideração que, na abordagem da HO enquanto técnica, “deve-se supor que exista uma documentação paralela, escrita ou iconográfica, e que os depoimentos seriam mais um complemento.” Neste sentido acrescenta o autor que

O objeto central, nesse caso, seria a documentação cartorial, escrita ou imagética. Os depoimentos seriam dependentes da documentação e com ela deveriam manter um diálogo. É importante reconhecer que o peso dado aos testemunhos orais coletados ou usados é relativizado em função da documentação central. (MEIHY, 2002, p. 43)

Meihy discute os limites de validade dos depoimentos, buscando assim um paralelo com os meios de fazer a história positivista, por meio de documentos. O autor discute a necessidade de buscar outras fontes já que “a história oral se ergue segundo alternativas que privilegiam os depoimentos como atenção central dos estudos.” (MEIHY, 2002, p. 44) Para Meihy

[quando] usados como ferramenta, os depoimentos equivalem a simples exemplos e nem merecem ser reconhecidos como história oral. Como técnica, são um processo respeitável, mas subjacente a outras fontes que, mesmo mais

modestas, são um caminho a mais, complementar, para se atingir um objetivo que, por sua vez, depende de outros fatores que podem ou não ser qualificados como fontes orais. Usar a história oral como técnica equivale dizer que as entrevistas não se compõem como objetivo central e sim como um recurso a mais. (MEIHY, 2002, p. 45-46)

As críticas do autor ressaltam um modo de ver e escrever a história. Ele reconhece que há de se considerar a validade dos depoimentos, principalmente quando se pretende escrever a história recente, mas que, associados a outras fontes, pode-se ter a corroboração dos depoimentos. Essa discussão em torno do caráter científico da história oral parece estar longe de findar. Assim, retomando os argumentos de Meihy, há dois alvos para se atacar a cientificidade da história oral: “1) o caráter de documento feito por relatos orais; e 2) as derivações naturais da transferência do estágio oral para o escrito.” (MEIHY, 2002, p. 47) Esta polêmica em torno do caráter científico da história oral pelo uso das fontes orais como referência objetiva inclui considerações relativas à eventual inexatidão dos depoimentos acarretada no processo de transformação da linguagem oral para a escrita, impregnada de subjetividade, dado a forte relação de aproximação com a literatura. Ou seja, numa perspectiva positivista acerca da utilização do documento, quando uma determinada pesquisa não dispor de documentos escritos ou outras referências materiais, a história oral poderia gerar as narrativas capazes de substituir esses escritos como provas da verdade. No entanto, Thompson (1992) ressalta que os aspectos enfatizados acima não correspondem a verdades absolutas, uma vez que os historiadores da HO se respaldam com técnicas da pesquisa de campo como as entrevistas, os depoimentos e seus processos de transcrição. Na visão deste autor, em contraponto a Meihy, a HO possui os meios capazes de escrever a história naquilo que lhe cabe a pertinência.

Em nossa pesquisa a história oral teve um uso específico e necessário, uma vez que há em nossa abordagem uma relação entre passado e presente. Neste caso, a HO posicionou-se de forma pertinente à pesquisa, sem prejuízos quando do uso dos documentos no que for pertinente e com eles dialogando, questionando, corroborando ou ampliando as informações disponíveis. Salientamos, no entanto, que uma pesquisa que se quer abrangente deve ser capaz de abarcar todas as fontes necessárias para um relato histórico condizente com as suas proposições.

2.1.2.2.4 A História no Brasil

Esta seção foi pensada a dar maior detalhamento sobre os escritos da história no Brasil, haja visto as particularidades do desenvolvimento e mesmo acompanhamento de tendências paradigmáticas e de escolas diversas nesse campo em termos nacionais.

O Brasil, no contexto dos estudos históricos, poderia ter o seu marco inicial situado quando da organização de um conjunto de ações e publicações no século XIX. Segundo afirma Dias (2005, p. 39-126), no capítulo intitulado *Aspectos da ilustração no Brasil*, pode-se considerar o século XIX caracterizado por uma disciplinarização crescente da história enquanto conhecimento científico. Para a autora, esse modelo teria sido implantado no Brasil a partir de 1838, quando da criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), com o intuito de auxiliar na construção da história da nação brasileira. Arruda e Tengarrinha corroboram a ideia do início do desenvolvimento de uma historiografia no Brasil a partir de 1838, com a criação do IHGB. Para eles, este foi um marco para a historiografia brasileira como depositaria do relato factual: “marca o nascimento da organização sistemática da preservação da memória histórica no Brasil” (ARRUDA; TENGARRINHA, 1999, p. 33). O papel do IHGB era “coligir, metodizar e guardar documentos, registrar fatos e nomes com a finalidade última de compor uma história nacional, de elaborar um discurso da história pátria, recriando um passado, por meio da solidificação de mitos fundacionais¹⁸.” (ARRUDA; TENGARRINHA, 1999, p. 34). Entretanto, os escritos históricos no Brasil anteriores a 1838, inserem-se num contexto em que “difícilmente poderiam ser vistos como textos historiográficos, mas antes crônicas, relatos, relatórios, ou seja, aquilo que entendemos por fontes.” (GODOY, 2009, p. 76) Nessa perspectiva, o estudo historiográfico deve ser entendido dentro de todas as nuances que foram construídas as narrativas históricas e que impactam qualquer trabalho que busque no passado a sua base construtiva.

O segundo marco do desenvolvimento da historiografia brasileira refere-se à Reforma do ensino de Francisco de Campos da década de 1930. Esse período, marcado pela criação das universidades brasileiras, é considerado o início da reflexão sobre a

¹⁸ Os mitos fundacionais de que trata o texto são explicados por meio do uso de temas norteadores nos concursos do IHGB, como “o Descobrimento e a Independência”, por exemplo. (ARRUDA; TENGARRINHA, 1999, p. 34)

produção do historiador brasileiro, e dessa forma, um marco no desenvolvimento da historiografia no Brasil. Nesse sentido, faz-se importante salientar que, para Godoy,

a prática de tecer comentários sobre as obras dos pares não constitui propriamente uma atividade nova no campo do ofício do historiador. Vem sendo cultivada, pelo menos, desde a antiguidade clássica. [...] Como linha de trabalho e investigação específica, com a preocupação correlata de desenvolvimento e apuro de conceitos e métodos adequados, data certamente do início do século XX. (GODOY, 2009, p. 67)

Para Arruda e Tengarrinha este é o período em que é “encerrada a fase dos historiadores eruditos/autodidatas, era [chegada] a vez dos profissionais do saber específico, pesquisadores e professores formados nos quadros universitários.” (ARRUDA, TENGARRINHA, 1999, p. 41) Para esses autores foi Capistrano de Abreu quem

[mobilizou] a geografia, a etnografia, a história econômica e social de modo a delinear o grande quadro do passado histórico do Brasil, um quadro extremamente original por centrar-se na vida cotidiana dos homens comuns nas comunidades interioranas, nos caminhos, nas fronteiras. Não por acaso, o resultado é uma história sofrida, o espelho real de seus protagonistas, que se traduziram numa perspectiva pessimista do devir histórico, cujas influências se estenderam de Paulo Prado a Caio Prado Junior. [...]

[Abreu] clareou os caminhos para o nascimento da moderna historiografia brasileira, nos anos 30, ao estabelecer um arco entre a produção do IHGB e a geração liderada por Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Junior, ultrapassando os limites da mera narrativa em favor de uma história compreensiva. (ARRUDA; TENGARRINHA, 1999, p. 39)

O terceiro marco, concebido como a consolidação da moderna produção historiográfica no Brasil, foi situado por Arruda e Tengarrinha entre 1970 e 1998, período em que o Brasil sofreu o Golpe Militar e posteriormente o processo de redemocratização. É um período complexo em que “a repressão abate-se sobre os intelectuais, pensadores e professores universitários, na forma de perseguições, ameaças, triagens ideológicas, cassações e aposentadorias compulsórias, para não falar das prisões e mortes” (ARRUDA; TENGARRINHA, 1999, p. 57). Nesse contexto, muitos dos historiadores em atividade no país foram afastados de suas funções ou de suas instituições, comprometendo suas atividades laborais.

O foco do período volta-se para a história demográfica, a história sociológica, a história econômica e a proliferação dos métodos quantitativos. Segundo Arruda e Tengarrinha,

outro efeito significativo do regime de exceção foi o deslocamento dos temas de história econômico/política/social, para o campo da cultura, emergindo a

história das mentalidades como saída alternativa, mas que termina por consolidar a nova tendência dominante nos anos que se seguiram: a história da cultura. [...] o regime de exceção estimulou a busca de formas disfarçadas de resistência cultural, instalando-se, ao invés do marasmo, uma notável efervescência intelectual, num esforço denodado para a defesa da cidadela dos historiadores. (ARRUDA; TENGARRINHA, 1999, p. 59)

Com a redemocratização do país outras abordagens interdisciplinares ganham projeção em detrimento das abordagens da história econômica, social e política. Entretanto, o que marcadamente será o centro das mudanças no Brasil, terá no fortalecimento dos programas de pós-graduação, vinculado às Universidades, um dos pontos mais relevantes para o desenvolvimento da nossa historiografia.

Nas últimas décadas do século XX e primeiras XXI os estudos históricos se voltaram, em parte, para a história recente e para abordagens que privilegiaram a valorização dos depoimentos, evidenciados nos estudos sobre a Ditadura Militar no Brasil, a exemplo de abordagens similares na Europa, Estados Unidos e América do Sul.

2.1.2.3 Musicologia

Até a segunda metade do século XIX, “o estudo da música foi considerado não como uma disciplina independente, mas como aquela parte do conhecimento geral que deram tratamento teórico para questões especificamente musicais”. A ideia de que “a musicologia deveria ser tratada como uma ciência de direito próprio, em um nível igual ao de outras disciplinas científicas”¹⁹, cunhada por Chrysander em 1863, direcionou estudos que apontaram para o tratamento de assuntos referentes à música do passado numa nítida ruptura com as práticas de seu tempo. (DUCKLES, 2007a, tradução nossa)

Foi durante este período [o século XIX] que o termo alemão “Musikwissenschaft” entrou em uso. Como o termo latino “scientia”, “Wissenschaft” significa “conhecimento”, mas também pode ser aplicado com igual relevância para o corpo de conhecimento que engloba fenômenos naturais e culturais. “Musikwissenschaft” já tinha aparecido em 1827, no título de uma obra do educador alemão Johann Bernhard Logier, e estabeleceu-se no início dos anos 1860; sua aceitação refletiu-se no título da revista *Vierteljahrsschrift*

¹⁹ Contended that musicology should be treated as a science in its own right, on a level equal to that of other scientific disciplines.

für Musikwissenschaft, fundada em 1885 e o de "Musikforschung" no nome do *Gesellschaft für Musikforschung* instituído por Commer e Eitner em 1868. A frase "musikalische Wissenschaft" estava em uso desde o século XVIII e "Tonwissenschaft" desde a segunda metade do século XVIII. A partir de 1885, "Musikologie" referia-se na Alemanha para uma subdivisão da "Musikwissenschaft" equivalente grosseiramente a "etnomusicologia", enquanto que na França, "*Musicologie*" era sinônimo como no alemão "Musikwissenschaft". (DUCKLES, 2007a, tradução nossa)²⁰

Enquanto disciplina autônoma, Guido Adler, em 1885, codificou os ramos da musicologia, propondo sua divisão em musicologia histórica e musicologia sistemática.

Para o autor,

a **musicologia histórica agrupa as disciplinas de caráter histórico**, ou que estudam o desenvolvimento da música no curso do tempo (visão diacrônica), enquanto a **musicologia sistemática reúne as disciplinas de caráter não-histórico**, ou seja, as que examinam a música como um fenômeno entre fenômenos comparáveis (visão sincrônica). (ADLER *apud* CASTAGNA, 2008, p.14, **grifo nosso**)

Os campos de abrangência de cada uma das divisões de Adler podem ser melhor compreendidos a partir da classificação de Duckles (DUCKLES, 2007a, tradução nossa):

I. O campo histórico (a história da música organizada por épocas, povos, impérios, países, províncias, cidades, escolas, artistas individuais): A. Paleografia Musical (semiografia) (notações). B. Categoria Históricas Básicas (agrupamento de formas musicais). C. Leis: (1) como incorporado nas composições de cada época; (2) como concebido e ensinado pelos teóricos; (3) como aparecem na prática das artes. D. Instrumentos musicais.

II. O campo sistemático (tabulação das principais leis aplicáveis aos diversos ramos da música): A. Investigação e justificação dessas leis em: (1) harmonia (tonal); (2) ritmo (temporal); (3) melodia (correlação de tonal e temporal). B. Estética e psicologia da música: comparação e avaliação em relação aos sujeitos observados, com um complexo de questões relacionadas com o que precede. C. Educação Musical: o ensino de: (1) música em geral; (2) harmonia; (3) contraponto; (4) composição; (5) orquestração; (6) da *performance* vocal e

²⁰ It was during this period that the German term 'Musikwissenschaft' came into use. Like the Latin term 'scientia', 'Wissenschaft' means 'knowledge', but also can be applied with equal relevance to the body of knowledge encompassing natural and cultural phenomena. 'Musikwissenschaft' appeared as early as 1827, in the title of a work by the German educationist Johann Bernhard Logier, and became established in the early 1860s; its acceptance was reflected in the title of the journal *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, founded in 1885 and that of 'Musikforschung' in the name of the *Gesellschaft für Musikforschung* instituted by Commer and Eitner in 1868. The phrase 'musikalische Wissenschaft' had been in use since the 18th century and 'Tonwissenschaft' since the second half of the 18th century. Beginning in 1885, 'Musikologie' referred in Germany to a subdivision of 'Musikwissenschaft' roughly equivalent to 'etnomusicology' (see §4 below), whereas in France, 'musicologie' was synonymous with the German 'Musikwissenschaft'.

instrumental. D. Musicologia (investigação e estudo comparativo em etnografia e folclore).²¹

A musicologia histórica se apropria interdisciplinarmente do conhecimento do campo da história. A nossa pesquisa amparou-se nos postulados da musicologia histórica pelo fato de a entendermos necessária diante do estudo historiográfico que se pretende na região pesquisada e pela interdisciplinaridade devidamente presente em sua abordagem.

2.1.2.3.1 Musicologia Histórica e Sociomusicologia

A musicologia histórica, como acima define Duckles, é o campo da musicologia que trata da história da música. Enquanto campo epistemológico seu desenvolvimento seguiu o avanço similar ao que aconteceu com disciplinas afins, como a história e a sociologia a partir da segunda metade do século XX.

A história social da música foi uma forma de escrita da história importante para a ampliação da historiografia musical. No século XIX vários historiadores ligados à tradição filosófica idealista procuraram incorporar ideias sobre a posição social da música e de músicos em seus estudos biográficos. “No entanto, embora interessado em música como um fenômeno social, Guido Adler pensou no estudo das instituições musicais apenas como uma disciplina musicológica auxiliar” (Duckles, 2007b)²². Segundo Duckles (2007b), a partir do final do século XIX são formuladas teorias sobre a

²¹ I. The historical field (the history of music arranged by epochs, peoples, empires, countries, provinces, towns, schools, individual artists): A. Musical palaeography (semiography) (notations). B. Basic historical categories (groupings of musical forms). C. Laws: (1) as embodied in the compositions of each epoch; (2) as conceived and taught by the theorists; (3) as they appear in the practice of the arts. D. Musical instruments.

II. The systematic field (tabulation of the chief laws applicable to the various branches of music): A. Investigation and justification of these laws in: (1) harmony (tonal); (2) rhythm (temporal); (3) melody (correlation of tonal and temporal). B. Aesthetics and psychology of music: comparison and evaluation in relation to the perceived subjects, with a complex of questions related to the foregoing. C. Music education: the teaching of (1) music in general; (2) harmony; (3) counterpoint; (4) composition; (5) orchestration; (6) vocal and instrumental performance. D. Musicology (investigation and comparative study in ethnography and folklore).

²² However, though interested in music as a social phenomenon, Guido Adler thought of the study of musical institutions as only an ancillary musicological discipline.

interdependência dos fenômenos musicais e sociais. As principais correntes ideológicas do século XX deixaram sua marca no estudo da música enquanto fenômeno social.

A tradição positivista se refletiu no fato de que, no nível mais simples, fenômenos sociais relacionados com a música estavam sendo explorados quantitativamente, utilizando estatísticas para determinar a popularidade de obras e autores, modos de transmissão e resposta do público. Alguns adeptos da tradição filosófica alemã procuraram estabelecer a história social da música como uma crítica dos processos em uma sociedade capitalista, descobrindo as tensões decorrentes do confronto de criatividade individual e ditames sociais. (Por exemplo, T. W. Adorno). (DUCKLES, 2007b, tradução nossa)²³

Castagna (2008b, p. 32-33) coloca que enquanto “a musicologia histórica começava a ser praticada na Europa no século XIX, o estudo de documentos e sua edição crítica, no caso brasileiro, foram raros no período anterior à década de 1960”. Aponta também para a importância dos textos produzidos no século XIX e início do século XX, embora considere que “o início da atividade musicológica no Brasil situa-se na primeira metade do século XX”. (CASTAGNA, 2008b, p. 33) O autor destaca ainda a escassa literatura publicada no Brasil com o intuito de refletir sobre os significados da musicologia no início do século XX. Cita a publicação pioneira de Luiz Lavenère (1928), além de Andrade Muricy (1952) e Renato Almeida (1957) e faz reflexões sobre a atividade musicológica no Brasil da primeira metade do século XX e a partir dos trabalhos publicados por Curt Lange.

Por sua vez, Sotuyo Blanco entende que, ao se fazer o levantamento dos escritos históricos relativos à música no Brasil, podem ser estabelecidas duas grandes etapas: uma pré-musicológica e outra musicológica.

A primeira das etapas pode-se definir como pré-musicológica e inclui três grandes conjuntos documentários: a) crônicas descritivas do novo cenário; b) biografias de vultos representativos da cultura; c) trabalhos de cunho historicista. Cada um desses conjuntos satisfaz as necessidades sócio-políticas das respectivas épocas, desde as descrições do encontro do homem branco com o novo mundo a ser colonizado, até os esforços de afirmação nacionalista realizados com critérios eurocentrados e evolucionistas.

A etapa musicológica em si começa durante a década de 1940, quando o pesquisador teuto-uruguaio Francisco Curt Lange desenvolveu suas

²³ The positivist tradition reflected itself in the fact that, on the simplest level, social phenomena relating to music were being explored quantitatively, employing statistics to determine popularity of works and authors, modes of transmission and audience response. Some adherents of the German philosophical tradition sought to establish social history of music as a critique of processes in a capitalist society, uncovering tensions arising from the confrontation of individual creativity and social dictates (e.g. T.W. Adorno).

atividades no Brasil, dando início assim à primeira das três épocas em que pode se dividir este novo período. (SOTUYO BLANCO, 2004a, p. 93)

Esses marcos reflexivos da escrita sobre a música no Brasil abrem uma discussão pertinente aos estudos historiográficos da área e do desenvolvimento de uma literatura crítica. Sotuyo Blanco ainda se refere aos anos 1990, como o momento inicial em que se buscou uma “revisão conceitual e crítica interna da prática musicológica no Brasil” estimulada por fatores como o “desenvolvimento dos programas de pós-graduação, pelo surgimento de publicações especializadas em pesquisa em música, assim como pela proliferação de encontros regulares tanto no nível nacional quanto regional.” (SOTUYO BLANCO, 2004a, p. 94)

Nos anos 1990, Chimènes classificou a musicologia histórica como “terra de ninguém”, diante da crise epistemológica que se iniciou na Europa na década de 1980 e propiciou uma reflexão sobre a pouca abertura metodológica adotada até então e a interdisciplinaridade. No início do século XXI, algumas publicações no Brasil esquentaram a discussão, tais como *Diagnóstico, estratégias e caminhos para a musicologia histórica brasileira*, de Sotuyo Blanco (2004a); *Música e história: desafios da prática interdisciplinar*, de Ana Assis *et al* (2009); *História da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar*, de Carla Blomberg (2011); *As musicologias na atualidade brasileira: o jogo do saber e seus paradoxos*, de Edson Sant’Anna (2016); dentre outras publicações. Em todos os textos acima citados a interdisciplinaridade aparece como necessária diante dos desafios que as ciências relacionadas à história passaram a ter no século XXI.

A compreensão das mudanças que promoveram o entrelaçamento disciplinar entre a sociologia e a história ampliou, consideravelmente, os horizontes da pesquisa. Neste mesmo sentido, os estudos sobre música também passaram, ao longo do desenvolvimento da musicologia como ciência, a compartilhar das ferramentas inerentes às ciências sociais, ampliando as possibilidades da pesquisa e dos modos de escrever a história. Assim, a musicologia histórica, por meio das conquistas dos historiadores sociais e outras vertentes históricas, dialoga com a sociologia.

Nesse sentido, Chimènes reporta-se a René Rémond e Sirinelli para enfatizar o pensamento de que a “história não pode se dissociar da história social e das

mentalidades”. Acrescenta Chimènes, sob a ótica desses autores, quais “as direções que podem orientar os musicólogos inquietos que ambicionam enriquecer seus questionamentos e alargar seu campo de pesquisa, ao mesmo tempo em que podem contribuir para a construção da história cultural” (FAVIER, 1985 *apud* CHIMÈNES, 2007, p. 21-22). Para a mesma autora, é Pascal Ory²⁴ quem “inclui a música no campo de pesquisa da história cultural” (CHIMÈNES, 2007, p. 24). Em sua crítica, Chimènes salienta que essa proposta parte de um historiador em oposição à falta de interesse dos musicólogos.

A partir da metade do século XX o dilema da sociomusicologia começou a ser sentido no meio acadêmico, pois não ficava claro se estavam a tratar da sociologia da música ou da história social da música; isto é, se deviam ser consideradas como uma única disciplina ou duas disciplinas distintas. Para Adorno a “Sociologia da Música plenamente executada deveria orientar-se, antes, pelas estruturas da sociedade, que se acham gravadas na música e naquilo que, segundo entendimento mais geral, significa a vida musical.” (ADORNO, 2011, p. 422)

Uma resposta foi encontrada na disputa conceitual de que “a sociologia da música é simplesmente um estreitamento de princípios sociológicos gerais aplicados à música como um objeto de investigação (aproximando-o 'de fora'), enquanto a sociomusicologia examina os papéis sociais da música, dos músicos e das instituições musicais ‘de dentro’” (DUCKLES, 2007b)²⁵. Na prática, essa distinção não se mostra clara, tendo em vista o desenvolvimento da última metade do século XX em relação aos estudos da música ‘clássica’ “como uma forma de prática cultural”, assim como a reivindicação da etnomusicologia de que “todas as músicas são essencialmente fenômenos sociais”. (DUCKLES, 2007b)²⁶

Tratar da sociomusicologia nesta seção esteve por conta da relação que se fez com a história social, uma vez que essa abordagem histórica se relaciona diretamente com o

²⁴ Pascal Ory escreve um capítulo inteiro sobre a música (ORY, 1994).

²⁵ A contention exists according to which the sociology of music is simply a narrowing of general sociological principles applied to music as an object of inquiry (approaching it ‘from the outside’), whereas sociomusicology examines social roles of music, musicians and musical institutions ‘from within’.

²⁶ As well as the claim of ethnomusicology that not just Western art music but all musics are essentially social phenomena, to be judged by the same criteria, confirm the lack of a clear distinction.

objeto em estudo. A história social da música, também teve um foco diferenciado em fins do século XX. Os autores que aderiram a esse campo investigaram a situação do trabalho com música, historicamente.²⁷

Nas seções seguintes abordaremos os fundamentos da historiografia da música e da iconografia musical, pontos importantes da nossa pesquisa, pois serão objeto das análises da história e das imagens das bandas, dos músicos e da vida musical da região.

2.1.2.3.1.1 Historiografia da Música

Os primórdios da historiografia da música podem ser identificados em fins do século XV e início do século XVI em textos como *Le Institutione Harmoniche* (1558), de Gioseffo Zarlino. Nesse período, a ênfase dos estudos históricos se dava na interpretação das obras e dos textos, seguindo os princípios de análise definidas pelos humanistas. Entretanto, foi somente no início do século XVIII que os estudos históricos sobre música ganharam amplitude. Segundo Duckles

no século XVIII, quando uma historiografia da música começou a emergir, a curiosidade sobre a música antiga pela sua antiguidade (antiquarismo musical) era a principal motivação para a pesquisa empírica, e os interesses filológicos também eram fortes. À medida que a disciplina se desenvolvia, problemas como cronologia e transmissão, atribuição, paleografia e autenticidade textual tornaram-se ainda mais cruciais, à medida que os arquivos, bibliotecas e coleções particulares disponibilizaram cada vez mais os seus tesouros. (DUCKLES, 2007b, tradução nossa).²⁸

O mesmo autor ainda enfatiza que “foi o historicismo que forneceu o maior impulso ao desenvolvimento da historiografia da música no século XIX.” (DUCKLES,

²⁷ Como exemplo podemos citar a *Social History of Music from the Middle Ages to Beethoven* (1972), de Henry Raynor. Nessa obra o autor investiga a evolução da música da Idade Média a Beethoven pela reconstituição do contexto econômico, político, social e ideológico em que surgiram os grandes compositores.

²⁸ In the 18th century, when a music historiography began to emerge, curiosity about ancient music for its ancientness (musical antiquarianism) was a principal motivation for empirical research, and philological interests were also strong. As the discipline developed, problems such as chronology and transmission, attribution, paleography and textual authenticity became even more crucial, as the archives, libraries and private collections yielded ever more of their treasures.

2007b, tradução nossa)²⁹ O historicismo, baseado no pensamento iluminista, perdurou até meados do século XX e representou uma importante corrente para o desenvolvimento da historiografia musical.

Em relação à escrita da história da música, alguns dos escritos mais importantes anteriores ao estabelecimento da Musicologia como disciplina acadêmica, podem ser atribuídos a Giovanni Battista (ou Giambatista) Martini, mais conhecido por Padre Martini, e a Charles Burney, por serem trabalhos pioneiros de grande envergadura.

A *Storia della musica*, de Martini, é uma obra dividida em dois tomos: sendo que o primeiro (1757) tem a sua periodicidade a partir das narrativas bíblicas; e o segundo (1770) inicia com a música grega. Assim como o primeiro volume, o segundo trata de assuntos diversos, embora relacionados à música.

Já os quatro volumes de Burney, *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period* (1776-1789) possui características distintas do anteriormente citado. Em uma breve análise do seu conteúdo verifica-se que essa obra tem um foco historicista, que mostra um caráter mais científico e crítico em relação à análise da música desde a antiguidade, incluindo as características teóricas dessa música.

Modernamente, a escrita da história da música tem alargado concepções, principalmente sobre a periodicidade e o enfoque nos compositores e nas obras. No entanto, Palisca, em seu prefácio à 5ª edição da *História da Música Ocidental*, nos alerta que “a história da música é antes de mais [nada] a história do estilo musical e não pode ser compreendida sem um conhecimento em primeira mão de música em si” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 9). Essa afirmação tenta colocar o musicólogo em seu lugar, como o historiador da música, munido das prerrogativas necessárias para compreender de forma estética, política, social e cultural a música e, assim, poder escrever a sua história.

²⁹ It was historicism that provided the single greatest impulse to the development of music historiography in the 19th century.

2.1.2.3.1.2 Iconografia Musical

A Iconografia é o ramo da História da Arte que se ocupa do conteúdo temático ou do significado das obras de arte, enquanto algo distinto de sua forma (PANOFSKY, 1979, p. 45). Panofsky delimita a atuação dos estudos iconográficos, remetendo-os apenas ao estudo descritivo e estatístico que busca classificar as imagens conforme o período sócio-histórico ao qual ela pertence. Para o autor,

a iconografia considera apenas uma parte de todos esses elementos que constituem o conteúdo intrínseco de uma obra de arte e que precisam tornar-se explícitos se se quiser que a percepção deste conteúdo venha a ser articulada e comunicável (PANOFSKY, 1979, p. 53-54).

Os estudos iniciais da iconografia, anteriores ao século XX, não poderiam ser considerados documentos históricos pela teoria da história em vigor. Para Duckles

as primeiras gerações de estudiosos da musicologia no final do século XVIII e início do século XIX foram plenamente conscientes de que sua disciplina diferia dos ramos vizinhos, na medida em que os objetos de seu estudo eram invisíveis e sujeitos a processos no tempo, e portanto, mais efêmeros do que os pintados ou os escritos. A falta de evidências tangíveis levou inevitavelmente os estudiosos a explorar fontes secundárias, como imagens e textos sobre música. (DUCKLES, 2007b)³⁰

A partir da nova postura historiográfica surgida no contexto da Escola dos Anais, teóricos da Escola de Warburg (no caso, Erwin Panofsky, especificamente) desenvolveram novos fundamentos teóricos em prol de uma interpretação mais abrangente, embora ainda não como fonte histórica por direito próprio. Somente a partir da segunda metade do século XX é que, sem desmedro da análise panofskiana (segundo veremos na seção correspondente da metodologia) as fontes visuais passaram a ser usadas como fontes históricas, diante do advento de uma nova teoria histórica e dos processos analíticos a ela associados. Processos esses, interdisciplinares, que buscavam incorporar, das ciências já estruturadas, as ferramentas necessárias para a consolidação da disciplina no meio acadêmico.

³⁰ The first generations of musicological scholars in the late 18th and early 19th centuries were acutely aware that their discipline differed from neighbouring ones in so far as the objects of their study were invisible and bound to process in time, and hence more ephemeral than the painted or the written ones. The lack of tangible evidence inevitably led scholars to explore secondary sources such as pictures and texts about music.

A intensificação dos estudos sobre a iconografia, de modo geral a partir da última década do século XX, pode ter se dado diante da “*pictorial turn*”³¹. O movimento conhecido no Brasil como “virada visual” teve como um dos primeiros representantes Ulpiano Meneses, que mostrou um novo panorama da utilização de imagens pelos historiadores. Entretanto, na opinião de Meneses

As relações do historiador com o mundo visual se concentram, pois, na imagem. É sintomático que a maioria dos trabalhos com preocupação teórico-conceitual ou metodológica (que, aliás, são muitíssimos poucos) girem em torno da problemática da imagem, principalmente a problemática documental. (MENESES, 2005, p. 3)

No que diz respeito à disciplina iconografia musical, Castagna a entende como:

o estudo de fontes visuais relacionadas à música, as quais apresentam informações sobre instrumentos musicais e suas formas de execução, número e tipos de intérpretes, formas, dimensões e características dos espaços de apresentação musical (em teatros, igrejas, residências ou ao ar livre), figurino e cenários operísticos, etc. (CASTAGNA, 2008a, p.25)

Por sua vez, a criação do *Répertoire International d’Iconographie Musicale*, *RIdIM* significou um grande avanço enquanto projeto estratégico e organização internacional disciplinária, conceitual e tecnológica. “Foi fundada oficialmente em 26 de agosto de 1971 como uma rede internacional de catalogação e pesquisa” (RIdIM, 2020). Nesse mesmo sentido, as ações no Brasil se intensificaram a partir do estabelecimento do RIdIM-Brasil em 2008, com o objetivo de

“assistir à comunidade na identificação, catalogação, pesquisa e divulgação do patrimônio iconográfico localizado no Brasil relativo à cultura musical em geral, assim promovendo um maior interesse sociocultural nesse patrimônio enquanto colabora com a formação de novos investidores e catalogadores, fornecendo o diálogo com outras áreas culturalmente conexas [...]” (SOTUYO BLANCO, 2019, p. 84)

Segundo Sotuyo Blanco, praticamente desde o início do projeto RIdIM-Brasil, havia a perspectiva de questionamento sobre a definição operacional da iconografia musical, ou seja, o seu conceito, natureza e fronteiras do objeto de estudo. Durante a última década de ação do RIdIM-Brasil, avançou-se para uma formulação “não em termos individuais ou muito específicos, mas sim em nível documental e patrimonial.” (SOTUYO BLANCO, 2019, p. 90)

³¹ Segundo William John Thomas Mitchell, em 1992.

Desse modo, argumenta Sotuyo Blanco a necessidade de uma definição do que seria o patrimônio iconográfico musical, para assim buscar uma ampliação da visão tradicional que se tinha da iconografia musical, sobretudo pelos seus aspectos culturais implícitos. Assim,

O conjunto de fontes documentais visuais de natureza analógica ou binária (digital), fixas, independentes, ou em sequência, perceptíveis (com ou sem intermediação tecnológica), em 2 ou 3 dimensões, com movimento aparente ou potencial, que se relacione, em maior ou menor grau, com a cultura musical. (SOTUYO BLANCO, 2019, p. 90)

A análise iconográfica musical, dentro dos propósitos da pesquisa, apresentou-se também como ferramenta eficaz no auxílio do estudo das práticas das bandas de música por permitir a construção de considerações sobre os fazeres desses grupos musicais no passado e no presente, a partir de suas fotografias.

2.1.2.3.2 Musicologia sistemática

Neste trabalho a musicologia sistemática apresentou-se como meio de entendermos as práticas relacionadas às bandas de música a partir dos seus aspectos não históricos e autorreferenciais sistêmicos. A *performance*, a educação e a composição, dentre as atividades mais evidentes, estão inseridas neste ramo sistemático da musicologia e, dessa forma, as prerrogativas de investigação são levadas em consideração no desenvolvimento desta fundamentação, complementando assim os estudos desenvolvidos pela musicologia histórica, considerando os fatores inerentes aos processos diacrônicos de recepção e disseminação das práticas culturais musicais estudadas.

Segundo Duckles

A musicologia sistemática não é uma mera extensão da musicologia, mas uma reorientação completa da disciplina para questões fundamentais que são de natureza não histórica. Estes incluem estética e pesquisa sobre a natureza e propriedades da música como um fenômeno acústico, fisiológico, psicológico e cognitivo. (DUCKLES, 2007b, tradução nossa)³²

³² Systematic musicology is not a mere extension of musicology but a complete reorientation of the discipline to fundamental questions which are non-historical in nature. These include aesthetics and research into the nature and properties of music as an acoustical, physiological, psychological and cognitive phenomenon.

Por se tratar de um ramo específico de natureza não histórica é que a investigação sobre as práticas musicais, no que concerne as particularidades dos modos do fazer, ganhou evidência. Entretanto, deve-se compreender que tudo tem uma história, e nesse sentido, aspectos relativos à história da performance, da educação musical e da composição são necessários para termos compreensão dos diversos aspectos das práticas musicais que estudamos e como eles mudaram ou se mantiveram no tempo.

2.1.2.3.2.1 Educação musical

A educação musical para Arroyo (2002) é entendida na perspectiva de que em toda prática musical acontece a transmissão de conhecimentos musicais. Assim, o termo educação musical

abrange muito mais do que a iniciação musical formal, isto é, é educação musical aquela introdução ao estudo formal da música e todo o processo acadêmico que o segue, incluindo a graduação e pós-graduação; é educação musical o ensino aprendizagem instrumental e outros focos; é educação musical o ensino aprendizagem informal de música. Desse modo, o termo abrange todas as situações que envolvam ensino e/ou aprendizagem de música, seja no âmbito dos sistemas escolares e acadêmicos, seja fora deles. (ARROYO, 2002, p.18-19).

O ensino de música no Brasil, que até meados do século XVIII era domínio quase exclusivo do clero, a partir da segunda metade do século XVIII teve iniciado um processo lento de transformações, incluindo, desde a chegada da corte em 1808, mudanças também no conjunto de leis de regulamentação da educação no país. Além da crescente presença de professores oferecendo aulas particulares de música (sejam individuais ou coletivas), o Decreto nº 1.331-A de 17 de fevereiro de 1854, que previa o ensino de música na escola do Município da Corte, foi a primeira legislação a contemplar o ensino de música de modo abrangente. Seu artigo nº 47 tratava entre outras instruções, das noções de música e exercícios de canto não só no Município da Corte, mas nas províncias do Império. O tipo de ensino abordado pelo decreto imperial se refere a instrução musical e abre perspectivas para a instalação de conservatórios de música. (BRASIL, 1854)

Nesse processo de multiplicação de agentes ligados à instrução e ensino musicais, somente em 1890, com o decreto nº 981, de 8 de novembro, que aprovava o regulamento da Instrução Primária e Secundária do Distrito Federal, a instrução musical para a escola terá uma abordagem de forma mais abrangente, com um programa relativo para cada uma das séries escolares. O grande avanço dessa legislação é que previa que o ensino de música seria ministrado por professores especiais (músicos), admitidos via concurso. (BRASIL, 1890)

Complementando esse processo, o método Lancasteriano se afincava no âmbito da instrução musical do século XIX como um dos alicerces do ensino musical ali onde o estado não conseguia chegar, sobretudo no interior do país (Cf. CASTAGNA, 2000). A partir de meados do século XIX a influência francesa se fez sentir cada vez mais no âmbito do ensino e da cultura, até o final da Belle Époque. No entanto, a primeira fase desse processo, como constata Sotuyo Blanco (SOTUYO BLANCO, 2009, p. 273) “se britânico era o modelo metodológico da instrução musical [...], os conteúdos mostravam forte influência francesa, com grande circulação de textos produzidos por autores como Fétis e Catel [...]”, dentre outros.

Em termos conceituais, Arroyo aponta que as bases epistemológicas da educação musical no início do século XX estavam assentadas em formas específicas de entender a realidade, ou seja,

a compreensão do ensino e da aprendizagem musical estava baseada em uma lógica cartesiana e positivista, e o que deveria ser ensinado e aprendido era o que na visão evolucionista era tomado como o ápice da produção musical da humanidade: a música de concerto dos séculos XVIII e XIX da tradição europeia. (ARROYO, 2002, p.19).

Na Segunda República (1910-20) o ensino de música, ainda dentro da concepção positivista, se expandiu por meio de um programa de ensino organizado com base no canto orfeônico. Na década de 1930, Villa-Lobos assumiu a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) e propôs um modelo de educação musical para todo o país.

O maestro foi convidado por Anízio Teixeira, diretor da Instrução Pública, para encarregar-se da educação musical no Distrito Federal. Dessa maneira, Villa-Lobos acabou aproximando-se de Getúlio Vargas e, para viabilizar este projeto criou-se o serviço de Música e Canto Orfeônico que, a partir de 1933 passou a se chamar Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), no

Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal, sendo Villa - Lobos indicado seu primeiro diretor.(GONÇALVES, 2017, p. 18)

Além do ensino formal, no Brasil se manteve uma educação não formal, que deve ser entendida de acordo com o que pensa Libâneo: “são aquelas atividades com caráter de intencionalidade, porém com baixo grau de estruturação e sistematização, implicando certamente relações pedagógicas, mas não formalizadas.” (LIBÂNEO, 2002, p. 89)

A educação musical não formal foi uma alternativa que, desde finais do século XVIII, privilegiou o ensino de música de modo a qualificar o profissional músico para determinadas necessidades sociais. Segundo Alge,

os mestres de música que trabalhavam para as Irmandades e Senados (Os Senados da Câmara correspondem ao Governo local em Minas Gerais) [...] também escreveram música para as festas e ensinaram música. Além dos mestres de música, o clero também ensinava música, isto é, canto, instrumento, composição e teoria musical. (ALGE, 2017, p. 147)

Para a autora, “outros tipos de documentos que revelam informações sobre a vida musical no tempo colonial são os materiais de ensino, compêndios de música”, por revelar a prática da educação musical não formal, em grande parte, fora dos centros urbanos. (ALGE, 2017, p. 149) A ideia de uma educação musical não formal tolerada pelo Estado apenas encontrou resistência com a reforma do ensino superior de 1968 (BRASIL, 1968), quando os diplomas expedidos pelos conservatórios de música, não adequados à nova legislação, perderam a validade com a consequente revogação do direito ao exercício profissional de músico.

Na atualidade a educação musical expandiu suas abordagens e as práticas pedagógicas passaram também a ter relevância na pesquisa acadêmica, por exemplo, o fato da pesquisa acadêmica passar a explorar a educação não formal em coros e bandas de música. Nesse sentido, a tese de doutoramento de Lélío Eduardo Alves da Silva, *Musicalização através da banda de música escolar: Uma proposta de metodologia de ensaio fundamentada na análise do desenvolvimento musical dos seus integrantes e na observação da atuação dos “mestres de banda”* (2010), observou a atuação dos mestres de banda em ambiente escolar, mostrando ações provindas de âmbitos de educação musical não formal para dentro da escola.

Já no século XXI se constata também a expansão do ensino grupal com bases atualizadas (Cf. CRUVINEL, 2005), iniciativas como a do Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais (ECIM) a partir da Escola de Música da UFBA, proposta pelo professor Joel Luiz Barbosa. (BARBOSA, 2018, p. 47)

2.1.2.3.2.2 *Performance Musical*

A *performance* musical é um dos temas de estudo mais complexos que ultimamente temos no meio acadêmico, sendo tema recorrentemente associado a outros âmbitos da pesquisa tais como educação, ciências da saúde, e as musicologias, para citar algumas, segundo já apontam Fausto Borém e Sonia Ray (BORÉM; RAY, 2012). Observando a produção acadêmica em torno da *performance* musical no Brasil, concluíram que dita produção, em nível de pós-graduação, não teve foco no estudo dos problemas da *performance* e sim na associação da *performance* com outras áreas da pesquisa em música.

Além da questão levantada pelos pesquisadores mencionados, há ainda o problema de como se entende a *performance* (individual ou em grupo), como colocou Cook (2006, p. 5-6), se produto ou processo.

Ao lado desse problema também reside as questões ligadas à *performance* historicamente informada (*performance practice*), que se relaciona às obras da música histórica. Nesse sentido, segundo Duckles, os estudos tradicionais priorizavam o texto musical em detrimento do que poderia ser concebido como interpretação.

O estudo do modo como a música foi executada tem estado intimamente ligado ao movimento de *performance* histórica, mas não é de forma alguma idêntico a ele [...]. Embora a música "antiga" tenha sido apresentada em vários círculos em épocas anteriores [...] os performers usavam o estilo "moderno" com o qual estavam familiarizados. Dificilmente se pode dizer que a disciplina tenha existido [...] até depois que os vários reavivamentos da música anterior começaram no século XIX, por exemplo, as *performances* de Mendelssohn da música de J. S. Bach e a publicação de edições históricas de música antiga e edições das obras de Bach, Handel e outros. (DUCKLES, 2007b)³³

³³ The study of the way music has been performed has been closely connected with the historical performance movement but is by no means identical with it (*see* Early music). Although 'old' music was performed in various circles in earlier times (Bach and Handel at Gottfried van Swieten's concerts in late 18th-century Vienna; Palestrina in the churches) performers used the then 'modern' style with which they

Por outro lado, a *performance* musical, fora da vertente erudita, pode ser estudada tanto do ponto de vista individual, quanto coletivo. Segundo Ray,

Toda performance musical envolve pelo menos um agente (instrumentista, cantor ou regente) e quatro fundamentos: 1) o domínio da manipulação física do instrumento; 2) o amplo conhecimento do texto musical a ser interpretado, bem como as considerações estéticas a ele relacionadas; 3) condições de interagir com os aspectos psicológicos envolvidos no exercer da profissão e 4) condições de reconhecer os limites do seu corpo constantemente e prioritariamente no contato com o instrumento. (RAY, 2005, p. 39)

Naturalmente Ray se refere a *performers* de grupos musicais profissionais, embora muito do que ela coloca pode ser aplicado à banda de música.

2.1.2.3.2.3 Composição Musical

Em termos mais ou menos gerais, composição pode se definir como “a atividade ou processo de criação de música e o produto dessa atividade.”³⁴ (BLUM, 2011) No entanto, para Swanwick, é “o ato de fazer um objeto musical pela montagem de materiais sonoros de forma expressiva. [...] [Nele] estão incluídas todas as formas de invenção musical, não meramente obras escritas em qualquer forma de notação.”³⁵ (SWANWICK, 1979, p. 43) Nesse sentido, consideremos ainda o que diz França e Swanwick:

A composição é um processo essencial da música devido à sua própria natureza: qualquer que seja o nível de complexidade, estilo ou contexto, é o processo pelo qual toda e qualquer obra musical é gerada.” (FRANÇA; SWANWICK, 2002, p. 8)

were familiar. The discipline can thus hardly be said to have existed (save to an unimportant extent in a few 16th- and 17th-century treatises that deal with the music of the ancient Greeks and Romans, and in the interest of 18th-century writers such as Martini and Hawkins in the same music) until after the various revivals of earlier music began in the 19th century, for example, Mendelssohn's performances of music by J.S. Bach and the publication of historical editions of old music and editions of the works of Bach, Handel and others.

³⁴ The activity or process of creating music, and the product of such activity.

³⁵ Composition is the act of making a musical object by assembling sound materials in an expressive way. There may or may not be experimentation with sounds as such. is included all forms of musical invention, not merely works that are written down in any form of notation.

Dentre muitos aspectos da composição, a orquestração, a instrumentação e o arranjo (dentre outros aspectos técnicos ligados aos seus processos, tais como produção de cópias e tipologias documentais, segundo oportunamente comentado) devem ser levados em consideração, uma vez que esses aspectos estão diretamente relacionados às práticas musicais das bandas de música e seus registros documentais. Segundo o *Grove Music Online*, a palavra arranjo

Pode ser aplicada a qualquer peça de música baseada em, ou que incorpora, material pré-existente: a forma variação, o *contrafactum*, a *missa-parodis*, o *pasticcio* e obras litúrgicas baseadas em um *cantus firmus*, todos envolvem certa medida de arranjo. No sentido comumente usado entre os músicos, entretanto, a palavra pode ser entendida como a transferências de uma composição de um meio para outro, ou como a elaboração (ou simplificação) de uma peça, com ou sem mudança de meio. (BOYD, 2011)³⁶

Por sua vez, o mesmo dicionário define orquestração como “a arte de combinar os sons de um complexo de instrumentos (uma orquestra ou outro conjunto) para formar uma mistura e equilíbrio satisfatórios.”³⁷ (KREITNER, 2011)

No entanto, Pereira (2011, p. 227-229) faz um estudo sobre seis categorias relacionadas à composição musical (transcrição, orquestração, redução, arranjo, adaptação e paráfrase). Para a autora, cada uma dessas categorias possui características próprias, como segue o quadro abaixo, elaborado a partir dos seus estudos:

Tabela 1 - Características das categorias da composição musical

Categoria composicional	Características
Transcrição	Deve ocorrer mudanças de meio instrumental. Deve ser fiel ao original. Em geral irá explorar os aspectos ferramentais (mudança de meio instrumental, textura, timbre, sonoridade). A mudança de meio irá refletir em outros aspectos como timbre, sonoridade e articulação. O instrumento deve adaptar-se à obra e não ao contrário, a obra adequar-se ao instrumento.
Orquestração	Busca fidelidade ao original. São específicas quanto ao meio instrumental. O timbre é a principal ferramenta de manipulação. A textura e sonoridade também são aspectos fundamentais. O aspecto altura, no sentido de registro, ou tessitura, também se torna importante ferramenta de manipulação na ampliação da extensão sonora que a

³⁶ The word ‘arrangement’ might be applied to any piece of music based on or incorporating pre-existing material: variation form, the contrafactum, the parody mass, the pasticcio, and liturgical works based on a cantus firmus all involve some measure of arrangement. In the sense in which it is commonly used among musicians, however, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium.

³⁷ The art of combining the sounds of a complex of instruments (an orchestra or other ensemble) to form a satisfactory blend and balance.

Categoria composicional	Características
	orquestra permite.
Redução	Pode ser uma redução de orquestra sinfônica par orquestra de câmara, por exemplo, ou pode ser uma redução mais específica quanto ao meio instrumental. Busca fidelidade ao original. Acabam adquirindo maior unidade sonora em virtude da condensação de timbres ou instrumentos. Não necessariamente deverá ocorrer mudança de meio.
Arranjo	Não é necessário que haja mudança de meio instrumental Não busca a fidelidade ao original e sim, maior manipulação do material pré-estabelecido. Os aspectos, formal e harmônicos são em geral, os mais afetados. O arranjo pode sugerir uma parte nova criada pelo arranjador que funciona como uma espécie de improviso, ou de solo. Em geral, essas passagens são escritas, mas tem um efeito de improviso. Também é comum o arranjador criar introduções, pontes ou conclusões, pois isto está relacionado à mudança na forma e também fazer modulações em determinados trechos abrindo dessa forma maiores possibilidades de manipulação. É comum ter mudança de gênero.
Adaptação	Dois tipos de adaptação musical: com mudança de linguagem e sem mudança. Com mudança de linguagem subentende-se que as transformações são maiores. Sem mudança de linguagem, se assemelham à categoria de arranjo. O que difere é que as alterações pelas quais as obras passam. Seja nos aspectos estruturais e/ou ferramentais, podem ser pequenas alterações. Não buscam fidelidade ao original, embora esta fidelidade possa acontecer em virtude de poucas alterações nos aspectos estruturais. Algum aspecto estrutural deve ser afetado. Não necessariamente deve ocorrer mudança de meio instrumental, ou seja, uma obra pode ser adaptada para o mesmo meio instrumental. Em geral, são sempre adequadas em relação a algo específico como, por exemplo, o contexto, o instrumental, ou um público alvo.
Paráfrase	Não busca fidelidade. Em geral ocorre mudança de meio. Avança os limites do que estamos considerando como práticas de reelaboração. Estão mais para práticas de reescritura. Tomam um elemento como ponto de partida e daí criam uma obra.

Fonte: Pereira (2011, p. 227-229)

As categorias composicionais propostas por Pereira e suas descrições parecem apresentar algumas lacunas e justaposições conceituais, além de utilizar termos que, do ponto de vista lexicográfico e terminológico, não refletem mais as definições e conceitos correlatos. Dentre as lacunas, apenas como exemplo, pode-se mencionar a ausência de diversos outros recursos técnicos e formais utilizados pelos compositores para além da paráfrase, tais como a citação e a improvisação, por exemplo. Ainda, ao incluir a transcrição e a adaptação como categorias composicionais, Pereira parece não apenas induzir o entendimento de estar se referindo a tipos de arranjo ou redução (assim criando eventuais confusões terminológicas e interconceituais), mas incorre em falhas comuns oriundas de revisão bibliográfica não exaustiva. Para além das questões ligadas ao uso do

termo “transcrição”,³⁸ tanto do ponto de vista terminológico quanto dos processos (não categorias) composicionais, assim como das tipologias documentais resultantes, aquelas propostas pela CTDAISM (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2018, p. 6-9) parecem atender melhor a presente pesquisa. (Tabela 2)

³⁸ As questões relativas ao termo transcrição e seu uso preciso em âmbito musicológico, sugerimos cf. CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2018.

Tabela 2 - Características dos procedimentos e tipologias documentais na composição musical (segundo o CONARQ)

Procedimentos e Processos	DERIVAÇÃO [Musical ou Documental]	<p>Procedimento técnico pelo qual se gera um novo documento a partir da aplicação de diversos processos em um documento musicográfico. A derivação musical envolve processos tipo arranjo ou orquestração (dando lugar a Arranjos) e redução (dando origem a Reduções), dentre os mais comuns.</p> <p>Por sua vez, a derivação documental inclui processos tipo cópia e separação, seja de seções ou movimentos (dando lugar a Excertos) ou de partes e/ou vozes (dando lugar a Partes, Cartinas e semelhantes), dentre outros. [Dever-se-ia incluir o agrupamento de peças ou partes, dando lugar a Coletâneas, Álbuns, Cancioneiros, Livros de Coro ou Livros de Partes.]</p>
Tipologias documentais	<p>PARTITURA – Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de todos os detalhes necessários aos diversos meios (instrumentais e/ou vocais, geralmente dispostos em pautas superpostas) para que, quando lidos simultaneamente, resultem na realização completa da peça musical nela registrada. Esta espécie inclui o Arranjo, a Redução e o Excerto. [...]</p> <p>PARTE – Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) dos detalhes necessários a um ou mais dos meios instrumentais ou vocais para, quando lidos simultaneamente junto com as partes dos restantes meios instrumentais ou vocais necessários, realizar a peça musical neles contida. O número de instrumentos ou vozes que as partes incluem depende de decisões editoriais tomadas em função das características musicais da peça</p>	<p>ARRANJO - Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de todos os detalhes necessários para realizar uma peça musical surgida pela realização de mudanças diversas (seja na orquestração e/ou na música em si – estrutura, melodia, estilo, etc.) aplicadas a uma peça musical preexistente (comumente denominada de “original”) assim derivando das características musicais da peça que lhe deu origem.</p> <p>REDUÇÃO - Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de todos os detalhes necessários para realizar uma peça musical, porém “reduzida” a um número menor de meios instrumentais ou vocais necessários em função das características musicais da Partitura que lhe deu origem.</p> <p>EXCERTO MUSICOGRÁFICO - Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de todos os detalhes necessários para realizar uma seção ou movimento de uma Partitura (geralmente de longa extensão, tipo ópera, sinfonia, ballet, suíte, etc.). São exemplos deste tipo documental as peças vocais ou instrumentais (árias, movimentos, danças, etc.) extraídas de obras de maior extensão.</p> <p>CARTINA - Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de trechos vocais solistas (geralmente incluindo a melodia dos instrumentos graves) com o intuito de, quando lidos junto com as partes dos restantes meios instrumentais e/ou vocais necessários, realizar completamente a seção nela registrada, no contexto da peça musical correspondente.</p> <p>PARTE-GUIA - Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) dos detalhes necessários ao instrumento ou voz principal, acrescido de indicações relativas às entradas (e eventualmente a notação musical ou equivalente) dos restantes meios instrumentais ou vocais necessários à regência da peça musical nela contida, assim podendo ser usada pelo regente em substituição parcial da Partitura.</p>

	da qual resulta, ou de tradições na prática musical. Além das partes propriamente ditas, esta espécie inclui também as Cartinas (dedicadas a trechos de partes vocais solistas) e as Partes-Guia.	
	COLETÂNEA – Documento musicográfico coletivo que contém um número variado de Partituras, Reduções, Excertos ou Partes de um ou mais autores, encadernados num mesmo volume ou unidade documental. Esta espécie inclui o Álbum (também conhecido como Miscelânea), o Cancioneiro ou Cantoral (dedicado ao repertório vocal), o Livro de Coro (também conhecido como Livro de Facistol), e o Livro de Parte (aqueles que contêm só partes do mesmo tipo de voz ou instrumento).	<p>ÁLBUM MUSICOGRÁFICO - Documento musicográfico coletivo que reúne, numa só unidade documental, um conjunto de peças musicais (geralmente instrumentais) de variado número de autores. Também conhecido como Miscelânea.</p> <p>CANCIONEIRO - Documento musicográfico coletivo que reúne, numa só unidade documental, um conjunto de peças musicais vocais (geralmente canções ou cânticos, com ou sem acompanhamento instrumental) em notação musical (ou equivalente) de um ou vários autores. Também conhecido como Cantoral ou, mais recentemente, <i>Songbook</i>.</p> <p>LIVRO DE CORO - Documento musicográfico coletivo de grandes dimensões que contém a representação escrita em notação musical (realizada também em grandes dimensões) de todos os detalhes necessários para meios vocais que, quando lidos, resultam na realização completa das músicas vocais nele incluídas. Assim, um Livro de Coro contém um número variado de peças vocais e o seu formato permite a sua leitura simultânea pelo coro a partir de um só exemplar. Também conhecido como Livro de Facistol.</p> <p>LIVRO DE PARTE - Documento musicográfico coletivo que reúne, numa só unidade documental, um conjunto de partes (do mesmo tipo de voz ou instrumento) oriundas de um número variável de Partituras, de um ou mais autores.</p>
	22. LIÇÃO – Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) dos detalhes necessários ao ensino/aprendizagem de aspectos diversos da prática musical (composicional, performática vocal/instrumental, etc.) podendo incluir explanações textuais de maior ou menor extensão. São exemplos desta espécie Artes e Artinhas, Exercícios, Métodos, Partimentos, Solfejos, Tratados, dentre outros.	

Fonte: Adaptado a partir de CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2018, p. 6-9.

Dentre os outros aspectos ligados à composição e, por extensão, à indústria e o mercado cultural musical, a instrumentação e os aspectos organológicos correlatos são também importantes em nossa pesquisa, tendo em vista os diversos instrumentos, suas afinações, materiais de construção e uso musical dos variados modelos instrumentais relativos à banda no Brasil desde o século XIX e início do século XX, como brilhantemente exposto por Binder (2006b).

2.1.2.3.2.4 Das práticas culturais às práticas musicais

Levamos em consideração que o termo “práticas”, por ser um dos paradigmas da Nova História Cultural (NHC), permitindo estudar, em sua abordagem, por exemplo, “a história das práticas religiosas e não da teologia, a história da fala e não da linguística, a história do experimento e não da teoria científica” (BURKE, 2005, p.78). Por analogia pode ser aqui aplicado por permitir o estudo da história das práticas musicais nas bandas de música e não das musicologias.

Para Costa (2010, p. 111) “nos últimos anos as práticas musicais ganharam espaço na pesquisa histórica. Esta conquista ocorreu a partir do desenvolvimento de alguns trabalhos que apresentaram na sua metodologia a relação da música com fatos e eventos da vida sociocultural.” Para a autora a abertura de um debate no sentido da exploração de argumentos teóricos e metodológicos possibilitou à música “ser vista como fonte ou objeto privilegiado da historiografia, contribuindo assim, para um diálogo com a história cultural” (COSTA, 2010, p. 111). Esse direcionamento tem respaldo em Certeau, quando trata da multiplicidade cultural e sua relação com a história cultural; da necessidade da pesquisa historiográfica estar ligada à história cultural: “A *escrita da história* é o estudo da escrita como prática histórica” (CERTEAU, 1982, p. 10). Neste sentido, seu pensamento está focado no entendimento de que

toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. [...] É em função deste lugar que se instalam os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhe são propostas, se organizam. (CERTEAU, 1982, p. 62-63)

Na busca por uma definição da expressão “práticas musicais”, ou melhor, das práticas culturais musicais no contexto da pesquisa empreendida, nos reportamos à abrangente noção de práticas culturais de Roger Chartier e Michel Certeau já discutida. É preciso se ter em mente que, para esses autores não há uma definição sobre o conceito de práticas culturais, já que em seus textos – principalmente em Chartier – são esboçadas noções de práticas culturais como “o modo de fazer” particular de uma determinada sociedade. Chartier é mais enfático no sentido da compreensão da articulação da prática com a atividade social ao afirmar que “as práticas culturais perdem também o seu alcance simbólico por falta de articulação com as práticas sociais”. (CERTEAU, 1982, p. 183)

Dessa forma, a partir dessas noções de práticas culturais, alicerçadas em Chartier e Certeau, buscamos nos apoiar em pressupostos de uma historiografia embasada nos modos de fazer música: sejam os modos como se apresentam em público, se vestem, desfilam; como compõem e executam o seu repertório; como se dá a sua participação em atividades sociais, políticas e religiosas; como ensinam música e como aprendem; como se organizam socialmente e como ensaiam e se preparam para a apresentação, dentre tantas outras práticas identificáveis.

A ideia de que as práticas musicais podem ser inseridas no contexto das práticas culturais é um argumento que busca embasamento na abertura que se tem acerca do significado do termo prática cultural. Para entendimento da expansão de significado do termo, recorreremos a Barros, que explica como compreende a noção de práticas e a sua relação do ponto de vista do historiador:

convém ter em vista que esta noção deve ser pensada não apenas em relação às instâncias oficiais de produção cultural, às instituições várias, às técnicas e às realizações [...], mas também em relação aos usos e costumes que caracterizam a sociedade examinada pelo historiador. **São práticas culturais** não apenas a feitura de um livro, **uma técnica artística ou uma modalidade de ensino**, mas também os modos como, em uma dada sociedade, os homens falam e se calam, comem e bebem, sentam-se e andam, conversam ou discutem, solidarizam-se ou hostilizam-se, morrem ou adoecem, tratam seus loucos ou recebem os estrangeiros. (BARROS, 2005, p. 131, grifos nossos)

Acreditamos que as práticas musicais devem ser consideradas a partir do estudo das práticas culturais. As práticas musicais assim, corresponderiam aos modos particulares como uma pessoa, grupo ou classe, em determinado meio social/geográfico trataria procedimentos do fazer musical como o ensino, ou a composição, ou a performance; ou todas essas fazes e seus desdobramentos, como os produtos resultantes

de suas práticas como a confecção de artinhas, a escrita das composições, o modo de compor, o que compõem, o modo de ensinar, para quem ensinam, o modo de se apresentar, onde se apresentam, para que/quem se apresenta, como se vestem para uma apresentação.

2.2 METODOLOGIA

Para Oliveira (1998) método não é apenas um conjunto de técnicas, pois isso significaria operar uma enorme redução daquilo que ele pode representar. O autor ressalta que “método envolve, sim, técnicas que devem estar sintonizadas com aquilo que se propõe; mas, além disso, diz respeito a fundamentos e processos, nos quais se apoia a reflexão.” (OLIVEIRA, 1998, p. 11)

Nesta seção apresentamos a metodologia que norteou nossa pesquisa de acordo com o referencial teórico exposto na seção anterior. Apresentamos também a abordagem metodológica atrelada a cada uma das disciplinas que utilizamos como auxiliares do trabalho de pesquisa. Assim como abordamos a metodologia aplicada ao conjunto interdisciplinar que tem a Ciência da Informação e as Ciências Humanas como parâmetros para a consecução dos objetivos propostos.

2.2.1 Ciência da Informação

O campo da Ciência da Informação tem passado por um processo de desenvolvimento constante em relação à aplicação metodológica. Para Le Coadic (1996, p. 65) “a ciência da informação desenvolveu eficientes métodos de análise quantitativa e qualitativa dos documentos escritos, sendo uns apoiados no paratexto, outros no texto.”

Exporemos aqui a parcela da metodologia utilizada na pesquisa oriunda da biblioteconomia e da arquivística, tanto em geral quanto naquilo que diz respeito a música.

2.2.1.1 Pesquisa Bibliográfica

A biblioteconomia está presente em trabalhos de diversas áreas por seu caráter interdisciplinar e pela necessidade de outras disciplinas em recorrerem aos mecanismos de consulta no processo de revisão bibliográfica.

A pesquisa bibliográfica objetiva conhecer o que já foi escrito sobre determinado assunto a partir de publicações em livros, artigos, dissertações e teses, dentre outras fontes semelhantes. Ela “constitui o procedimento básico para os estudos monográficos, pelos quais se busca o domínio do estado da arte sobre determinado tema”. (CERVO; BERVIAN, 2007, p. 61)

Como parte da pesquisa que antecipa a coleta de dados no campo, a pesquisa bibliográfica seguiu os parâmetros de otimização preconizados por Prodanov e Freitas no que implica nos itens 2, “levantamento bibliográfico preliminar” e 5, “busca das fontes”; e os itens 6, “leitura do material” e 7, “fichamentos”, que estão na base para a escrita:

- 1) Escolha do tema;
- 2) **Levantamento bibliográfico preliminar;**
- 3) Formulação do problema;
- 4) Elaboração do plano provisório do assunto;
- 5) **Busca das fontes;**
- 6) **Leitura do material;**
- 7) **Fichamento;**
- 8) Organização lógica do assunto;
- 9) Redação do texto. (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 55, **grifo nosso**)

Os procedimentos adotados na pesquisa bibliográfica foram respaldados no estudo da literatura sobre o assunto tendo em vista a organização do trabalho, já que “servirá de suporte no momento do direcionamento e da planificação da pesquisa, possibilitando que o pesquisador faça um recorte do que será importante ou não nas etapas do trabalho [...]” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 81)

Segundo Gil (2002, p. 45) “a pesquisa bibliográfica também é indispensável nos estudos históricos. Em muitas situações, não há outra maneira de conhecer os fatos passados se não com base em dados bibliográficos.” Entretanto, para Gil, existem problemas que podem comprometer a qualidade da pesquisa pela utilização de fontes secundárias, por essas apresentarem dados coletados ou processados de forma equivocada. Para reduzir essa possibilidade, Gil lembra que convém “aos pesquisadores

assegurarem-se das condições em que os dados foram obtidos, analisar em profundidade cada informação para descobrir possíveis incoerências ou contradições e utilizar fontes diversas, cotejando-se cuidadosamente.” (GIL, 2002, p. 45)

2.2.1.2 Pesquisa Arquivística

A pesquisa arquivística foi colocada em nosso trabalho por sua importância desde os primeiros estudos de campo na região do Baixo São Francisco Alagoano, principalmente, por permitir a descoberta de novas fontes documentais, a partir de arquivos particulares e privados relacionados às Bandas de Música.

Em nosso estudo, a pesquisa arquivística foi orientada segundo Castro (2008), no que concerne as etapas consideradas para se ter sucesso. Para o autor, “os primeiros passos para o sucesso de uma pesquisa em arquivo começam antes mesmo da visita à instituição. Em primeiro lugar é importante que o pesquisador selecione o mais claramente possível seu ‘objeto’, o ‘alvo’ de sua busca.” (CASTRO, 2008, p. 47) Castro ressalta que durante a primeira visita a um arquivo o pesquisador, em geral, “explica seu projeto, pede auxílio ao arquivista, acesso a material que presuma ser relevante, além de orientação sobre os procedimentos na sala de consulta, incluindo como requisitar documentos e obter cópias.” (CASTRO, 2008, p. 51) De forma resumida cabe, segundo Castro, proceder com a preparação da pesquisa levando em consideração as etapas:

1. Levantar uma lista bibliográfica sobre o tema de pesquisa [...];
2. Listar [...] pessoas, instituições, lugares [...] para a busca no arquivo;
3. Entrar em contato com o responsável pelo atendimento do arquivo [...];
4. Levar carta de recomendação, explicar a natureza da pesquisa, pedir auxílio para acesso ao material e solicitar orientação sobre como proceder na sala de consulta;
5. Anotar as referências dos documentos encontrados [...] (CASTRO, 2008, p. 50)

Essas orientações do autor, nem sempre condizem com o ambiente de pesquisa explorado. A pesquisa institucional em arquivos é bem mais formal e requer todo um aparato técnico no seu proceder. Quando nos deparamos com arquivos institucionais ou particulares de bandas de música, algumas características elencadas pelo autor podem até ser levadas em consideração, já que há outros procedimentos que devemos observar.

Metodologicamente a abordagem da nossa pesquisa teve como embasamento o GLANIM, desenvolvido por Sotuyo Blanco (2004b) e já fundamentado na seção pertinente deste trabalho. Verifica-se que a abordagem da pesquisa em arquivos de bandas de música não pode ser considerada como um caminho linear. A assertiva cunhada por Sotuyo Blanco abre um flanco enorme de possibilidades para a localização de arquivos de música das bandas: “quem interage com música, acaba acumulando música” (SOTUYO BLANCO, 2004b, p. 4)

Naturalmente, com procedimentos flutuantes, o pesquisador necessita – além de todo o aparato técnico e ético da pesquisa – encontrar os caminhos que os métodos não descreveram. Baseando-se nos três níveis básicos da indústria musical descritos por Sotuyo Blanco (2004b, p. 5), ou seja, a geração, a transmissão e a recepção, temos formada a cadeia de possibilidades de acumulação de arquivos. Assim, essencialmente, os compositores e copistas fazem parte da cadeia de geração, pela escrita das composições, mas também estão ligados ao processo de transmissão, uma vez que muitos maestros acumulam funções, além da reprodução das composições, direção, arranjos e peças compartilhadas de outras bandas. A recepção é comum a todos, inclusive aos que não são músicos, mas que estão de alguma forma ligados à banda. O trabalho do pesquisador nesse tipo de arquivo deve levar em consideração essas características descritas.

2.2.1.3 Ciência da Informação aplicada em música

Nesta seção expomos as especificidades metodológicas da CI quando aplicada no campo da música, sua documentação e informação. Devido às características intrínsecas à documentação musical, algumas percepções e cuidados particularizados são exigidos do profissional que lida com ela, sobretudo em virtude das suas dimensões informacionais e dos requerimentos necessários ao conhecimento da notação musical. (cf. SOTUYO BLANCO; SIQUEIRA; VIEIRA, 2016)

Nas seções seguintes descrevemos a metodologia que abordamos em cada uma das disciplinas da CI.

2.2.1.3.1 Biblioteconomia aplicada em música

A música se serve da metodologia oriunda da biblioteconomia e das adaptações criadas para dar maior respaldo, celeridade, ou mesmo eficiência as pesquisas de revisão bibliográfica da área.

Especificamente na área da música, Duckles e Reed (1997) criaram uma sistematização da pesquisa de fontes que permite delinear o passo a passo do processo de revisão bibliográfica e categorizá-la. Em *Music Reference and Research Material: an annotated Bibliography* os autores sistematizaram um guia de busca de referências bibliográficas musicais. Nesse sistema de pesquisa são elencados temas e subtemas categorizados hierarquicamente de acordo com critérios que levam em consideração treze parâmetros: dicionários e enciclopédias; história e cronologia; guias de musicologia; bibliografias da literatura musical; bibliografia de música; obras de referência sobre compositores individuais e suas músicas; catálogos de bibliotecas de música e coleções; catálogos de coleções de instrumentos musicais; história e bibliografias de impressão musical e edição musical; discografia e fontes relacionadas; anuários, diretórios e guias; informações de recursos eletrônicos; bibliografia, a música comercial e bibliotecas de ciências.

Para Perrotta (2018, p. 49-50), a importância de seguir a metodologia disposta por Duckles e Reed está no resultado que se almeja uma vez que, “a ordenação das referências, iniciando por fontes mais gerais, [...] o número vasto de bibliografias presentes [...] [permite] expandir a bibliografia para o assunto.” Desse modo, o processo contínuo de levantamento bibliográfico pode-se encerrar quando as referências se tornam a encontrar de forma recorrente, ou seja, todas as referências pertinentes passam a ser conhecidas pelo pesquisador.

2.2.1.3.2 Arquivologia aplicada em música

A arquivologia aplicada na área de música vem desenvolvendo diversos métodos e processos de interesse, sobretudo no levantamento de documentos arquivísticos correlatos.

Inicialmente interessados nas fontes documentais de informação musical, o método a ser aplicado na localização dos fundos documentais necessários à presente pesquisa, além da pesquisa arquivista em bibliotecas e outros centros de documentação, está contido no Guia para Localização de Acervos não Institucionais de Música (GLANIM) desenvolvido por Sotuyo Blanco (2004b) e que pode ser utilizado como apoio ao pesquisador em sua investigação nas atividades de campo.

Esse guia, que entendemos com metodologia direcionadora das atividades na pesquisa de campo, tem forte influência das ciências sociais e utiliza como base a entrevista estruturada em uma sequência de ações para a consecução dos objetivos propostos. “São dois os pontos de partida possíveis: agentes individuais ou institucionais. E cada um deles passíveis de estarem vivos ou mortos, ativos ou inativos, em exercício ou não.” (SOTUYO BLANCO, 2004b, p. 7) Em termos gerais, o GLANIM se organiza em 2 etapas principais e outras 2 auxiliares.

Na Etapa 1ª da pesquisa de campo em busca dos acervos documentais eventualmente localizáveis em determinada cidade, deve-se buscar definir a lista das instituições relativas à prática musical que funcionam (ou funcionaram) nesse centro urbano. Posteriormente, para cada uma das instituições, deve-se estabelecer uma lista dos indivíduos a ela vinculáveis, detalhando as atividades no seu contexto.

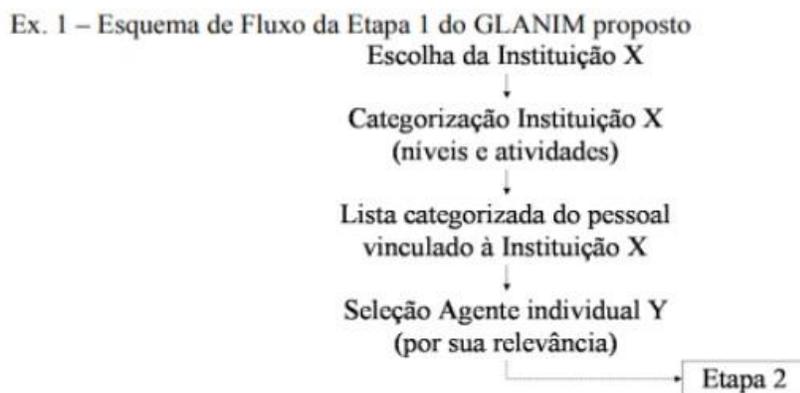
Se a instituição estiver ainda em atividade, uma busca nos seus arquivos [...] junto com uma série de entrevistas estruturadas entre os seus integrantes, permitirá o início do trabalho.” Se tal instituição não existir mais, uma pesquisa histórica, poderia abrir as portas do passado [...] e dos seus protagonistas enquanto agentes individuais. (SOTUYO BLANCO, 2004b, p. 7)

Cabe ressaltar a estruturação da entrevista como etapa preliminar de avaliação dos possíveis agentes individuais ou institucionais³⁹. A entrevista⁴⁰ deve ser focada na

³⁹ Como o próprio Sotuyo Blanco aconselha iniciar a pesquisa pelos agentes institucionais. Recomenda uma pesquisa bibliográfica ou por um determinado objeto de pesquisa para poder assim chegar aos primeiros

identificação e categorização desses agentes de acordo com suas possibilidades de atuação musical, – seja na geração, na transmissão, ou na recepção, seja em todas elas ou em combinações. No esquema abaixo podemos observar o fluxo da Etapa 1:

Quadro 1 – Esquema



Fonte: SOTUYO BLANCO, 2004b, p. 8.

Os passos metodológicos que antecedem a visita a um acervo de documentos relativos à música são de extrema importância para o desenvolvimento das fases posteriores. Na abordagem do agente institucional, na Etapa 1^a, o papel da entrevista é obter uma análise das possibilidades e tipos de documentos que podem estar contidos em um possível acervo, de um determinado agente institucional: musicais, musicográficos, bibliográficos, iconográficos, sonoros, organológicos, etc.

Na Etapa 2 – nível dos agentes individuais – o autor salienta a necessidade de categorização dos agentes individuais e da pesquisa (inclusive bibliográfica sobre os mesmos) se ainda vive, ou não. Orienta que “a escolha da ordem e relevância [dos agentes] seguirá os critérios da Tabela 2” (SOTUYO BLANCO, 2004b, p. 8) e uma vez escolhido o agente parte-se para uma abordagem direta – por meio de entrevista. Na

agentes individuais, uma vez que tem de haver um ponto de partida para a utilização do GLANIM. (SOTUYO BLANCO, 2004b, p. 2, 7).

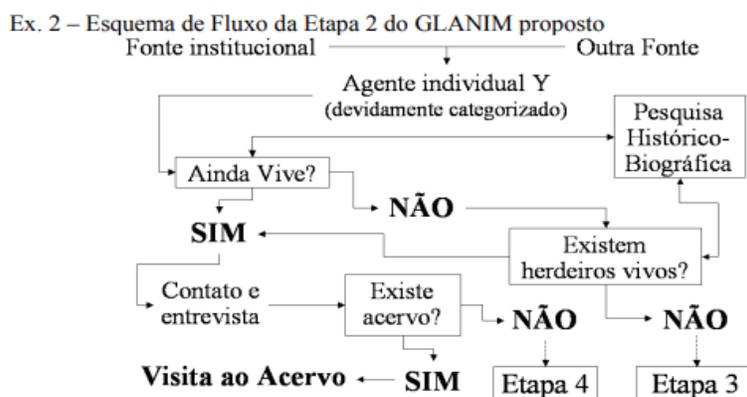
⁴⁰ A entrevista estruturada para a primeira abordagem, com seus três conjuntos de quesitos, a saber – a) relativo à identificação do entrevistado; b) relativo à sua condição como agente; e c) relativo a informações complementares –, poderia revelar já de início um leque de novas possibilidades de agentes, ou possíveis agentes tanto individuais, quanto institucionais.

verdade, essa abordagem tem configuração díspar com o primeiro modelo de entrevista, senão pelo fato de ser estruturada:

- a) uma ficha completa dos dados de contato do agente; b) confirmação dos dados coletados na pesquisa histórico-bibliográfica, dando espaço para acréscimos fornecidos pelo agente; c) confirmação (mesmo que não definitiva) da existência de um acervo, da sua localização e das condições de guarda. (SOTUYO BLANCO, 2004b, p. 8-9)

Salienta que no caso de uma identificação de um agente já falecido deve-se fazer a pesquisa em busca dos herdeiros. Somente depois da entrevista acima mencionada pode-se passar à “etapa de levantamento do inventário e reprodução fotográfica digital” (SOTUYO BLANCO, 2004b, p. 9).

Quadro 2 – Esquema

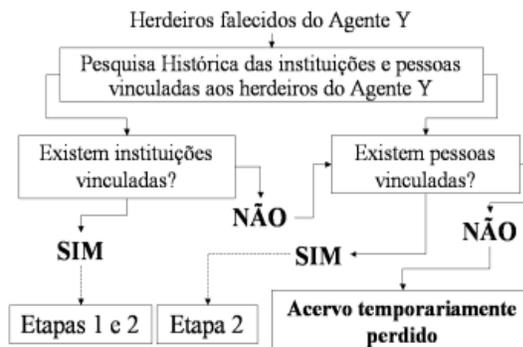


Fonte: SOTUYO BLANCO, 2004b, p. 8.

Na Etapa 3 do GLANIM o autor reinicia a busca por herdeiros do agente individual falecido. Na verdade, os procedimentos da Etapa 3 estão relacionados ao não cumprimento das prerrogativas da Etapa 2 e a continuação com a pesquisa histórico-biográfica “dos descendentes e eventuais outros herdeiros não-familiares, relativa aos bens materiais, a fim de determinar qual o fim que levaram os mesmos [...] a procura do destino final do eventual acervo de documentos relativos à música.” (SOTUYO BLANCO, 2004b, p. 9)

Quadro 3 – Esquema

Ex. 3 – Esquema de Fluxo da Etapa 3 do GLANIM proposto

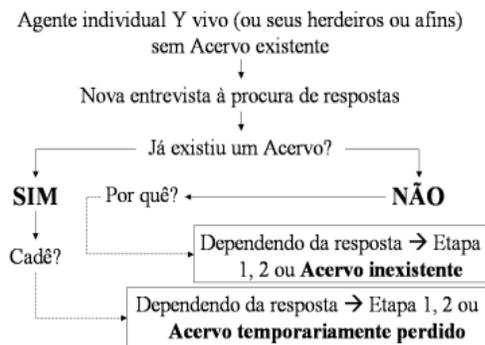


Fonte: SOTUYO BLANCO, 2004b, p. 10.

A Etapa 4, o autor destina aos casos especiais, quando o pesquisador não obtém sucesso nas etapas anteriores em relação a localização de determinado acervo.

Quadro 4 – Esquema

Ex. 4 – Esquema de Fluxo da Etapa 4 do GLANIM proposto



Fonte: SOTUYO BLANCO, 2004b, p. 11.

Por fim, são confeccionadas tabelas referentes à organização dos agentes em lista e a ficha de expectativa documental de cada agente nos dá parâmetros para a formatação – em caso de réplica do GLANIM – dos dados que devemos obter ao fim da abordagem.

Como ferramenta de apoio, o GLANIM nos proporcionou a localização e a organização dos dados para a coleta; além de nos proporcionar a identificação dos atores

que deveriam ser abordados na pesquisa de campo. Na fase da pesquisa de campo, o GLANIM teve também seu papel preponderante para a quantificação e qualificação dos acervos musicais da região.

2.2.2 Ciências Humanas

As Ciências Humanas, ao longo de sua construção histórica, utilizaram metodologias diversas, de modo que várias são as abordagens metodológicas disponíveis oriundas do processo de construção do campo. A delimitação dentro das Ciências Humanas para os campos da história, da antropologia e da sociologia afunila mais ainda as abordagens que nas seções posteriores enfocaremos.

2.2.2.1 Antropologia e a pesquisa de campo

A pesquisa que empreendemos no Baixo São Francisco Alagoano, embora não tenha usado sistematicamente as metodologias da pesquisa antropológica – no que diz respeito “à observação direta dos comportamentos sociais a partir de uma relação humana” (LAPLANTINE, 1988, p. 121) –, apropriou-se do conhecimento advindo da interdisciplinaridade com a sociologia para o manejo e procedimentos de aproximação dos grupos pesquisados na pesquisa de campo.

Deve-se ter em consideração alguns princípios da pesquisa antropológica que envolve além da etnografia, a etnologia. Para Laplantine, o pesquisador deve estar inserido no contexto da cultura pesquisada, nesses termos, acredita que “o etnógrafo é aquele que deve ser capaz de viver nele mesmo a tendência principal da cultura que estuda.” (LAPLANTINE, 1988, p. 121) Para o autor, a

apreensão da sociedade [...] é que distingue essencialmente a prática etnológica – prática de campo – do historiador ou do sociólogo. O historiador, de fato, se procura, como o etnólogo, dar conta o mais cientificamente possível da alteridade à qual é confrontado, nunca entra em contato direto com os homens e mulheres das sociedades que estuda. Recolhe e analisa os testemunhos. Nunca encontra testemunhas vivas. Quanto à prática da sociologia, pelo menos em suas principais tendências clássicas várias

características a distinguem da prática etnológica considerada sob o ângulo que detém aqui nossa atenção. (LAPLANTINE, 1988, p. 121)

O estudo das metodologias aplicadas pela antropologia e disciplinas afins nos ajudaram a definir o arcabouço metodológico aplicado à pesquisa e a ter ciência dos limites necessários (éticos, financeiros, temporais) para a segurança do pesquisador em aplicar as metodologias de acordo com as necessidades advindas dos objetivos propostos.

2.2.2.2 Sociologia

Em nossa pesquisa, as metodologias oriundas da sociologia tornaram-se imprescindíveis diante da iminência de respaldo a procedimentos técnicos e metodológicos para uso das ferramentas, principalmente para a pesquisa de campo.

A descrição dos procedimentos metodológicos da sociologia, usados nesta pesquisa, foi pensada de modo a mostrar claramente como se deu o processo quando da pesquisa de campo, mas também de suas consequências, ou seja, da análise e das discussões propostas.

2.2.2.2.1 Pesquisa sociológica

A nossa pesquisa apoiou-se metodologicamente também na sociologia, tendo em vista que Gil preconiza que: “estas pesquisas têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses.” (GIL, 2002, p. 41)

Para Selltitz, este tipo de pesquisa envolve: “a. levantamento bibliográfico; b. entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; e c. análise de exemplos que ‘estimulem a compreensão’” (SELLTIZ, 1976, p. 63 *apud* GIL, 2002, p. 41). Neste sentido, dentre os três itens expostos, ao que se refere à metodologia da sociologia, abordaremos a entrevista (explicada em subseção própria

mais adiante) e a análise e o tratamento dos dados. O uso da entrevista foi pensado a dar respostas ao objeto de pesquisa. Dessa forma, a metodologia proposta visava atender a princípios como flexibilidade e eficiência.

A metodologia da entrevista semiestruturada atendeu aos objetivos de pesquisa pela adoção de um guia, um roteiro para a realização das entrevistas, flexibilizando, dessa forma, o diálogo entre entrevistador e entrevistado.

Na análise e tratamento dos dados as abordagens quantitativa e qualitativa foram utilizadas de acordo com os tipos de documentos coletados. Nas entrevistas, por exemplo, houve a exploração de dados quantitativos pelo volume de entrevistados. Também houve foco no depoimento e na sua particularidade de gerar dados qualitativos. Para Gil (2002, p. 88), além dos documentos que podem conduzir a uma análise quantitativa, “há uma série de outros documentos cujo conteúdo necessita ser adequadamente preparado para possibilitar a obtenção de dados passíveis de quantificação.”

A análise de conteúdo foi uma das técnicas utilizadas para o tratamento dos dados. Ela é desenvolvida em três fases, assim descritas: “a) pré-análise; b) exploração do material; e c) tratamento dos dados, inferência e interpretação (BARDIN, 1977, p. 95, apud GIL, 2008, p. 152). Segundo Gil,

A pré-análise é a fase de organização. Inicia-se geralmente com os primeiros contatos com os documentos (leitura fluente). A seguir, procede-se à escolha dos documentos, à formulação das hipóteses e à preparação do material para a análise”. (GIL, 2008, p. 152)

A preparação dos dados é um momento crucial de pré-análise onde se elenca o que mais importa à pesquisa. Nesse momento o envolvimento do pesquisador em todo o processo é importante por poder realizar o processo imbuído do conhecimento total da coleta de dados.

A exploração do material é uma fase mais longa em que, geralmente, “tem como objetivo administrar sistematicamente as decisões tomadas na pré-análise. Refere-se fundamentalmente às tarefas de codificação [dos dados]” (GIL, 2008, p. 152).

A última fase, de tratamento, inferência e interpretação dos dados tem por objetivo “tornar os dados válidos e significativos.” (GIL, 2008, p. 153)

Os outros dados coletados na pesquisa (aqueles oriundos dos documentos musicográficos, iconográficos, pedagógicos e/ou administrativos) sofreram o mesmo processo de análise de conteúdo.

Cabe aqui ressaltar uma discussão pertinente da pesquisa sociológica levantada por Lalanda e que trata do uso de metodologias integradas das diversas ciências sociais. Para a autora, atualmente é

consensual afirmar a importância de uma abordagem plurimetodológica como estratégia eficaz na 'clarificação' dos fenômenos, quer em termos da sua extensão, quer em termos do seu significado. Para a sua compreensão, as técnicas de recolha da informação e as metodologias quantitativas ou qualitativas que as enquadram não se opõem, antes se completam. Essa pluriabordagem corresponde, em termos metodológicos, à própria integração científica das diferentes ciências sociais. Tendem a estabelecer-se fronteiras cada vez menos rígidas entre as várias dimensões do real. Sem prejuízo da especificidade de cada leitura científica, procura-se um modo de olhar que se quer 'aberto'. Nesse sentido, é cada vez mais frequente a utilização por parte da sociologia de técnicas qualitativas baseadas na relação aprofundada com um pequeno número de actores sociais. (LALANDA, 1998, p. 872)

Lalanda busca, em termos da pesquisa qualitativa, um aprofundamento maior em pequenos grupos, assim também defende a entrevista em profundidade, compreensiva. Conceito baseado em Kaufmann, que buscar a integração do pesquisador com o grupo entrevistado, rejeitando a técnica pela técnica da entrevista – dura, inquisidora –, em benefício da humanização do processo.

Em nossa pesquisa, alguns dos parâmetros aconselhados por Lalanda foram adotados, como a humanização da entrevista, pelo processo centrado em um único pesquisador e numa abordagem compreensiva no ato da entrevista.

A entrevista, nas abordagens possíveis dentro da realidade do objeto, tende a levar a resultados diversos, a depender, principalmente, da condução e dos instrumentos de análise que foram propostos para alcançar os objetivos de pesquisa. Tendo em vista essa condição, mantivemos o foco nos procedimentos de análise, de modo a contemplar os diversos dados coletados e dar o tratamento adequado.

2.2.2.2.2 A entrevista e suas implicações éticas

Para a realização desta pesquisa, que prevê a interação com seres humanos, de acordo com as resoluções da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), submeteu-se o projeto ao Conselho de Ética na Universidade Federal da Bahia, motivos pelos quais foi devidamente registrada na Plataforma Brasil.

Para a submissão do projeto de pesquisa foi necessária a confecção de vários documentos e autorizações institucionais visando o seu desenvolvimento: Projeto detalhado; Termo de anuência das bandas de música pesquisadas; Declaração do pesquisador de iniciar a pesquisa após a aprovação do Conselho de Ética; Descrição dos instrumentos de coleta de dados (inclusive o Guia da Entrevista); Termo de autorização da Instituição Promotora da Pesquisa (no caso, a Escola de Música da UFBA); Cronograma proposto para a pesquisa; Declaração de compromisso do orientador; Termo de confidencialidade dos dados obtidos na pesquisa; Termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE); e Termo de compromisso do pesquisador.

Todo esse cuidado ético-científico tencionou avaliar as condições e conteúdos no uso da entrevista enquanto ferramenta de investigação, pois dentre várias questões aventadas, além das especificamente intrínsecas à entrevista em si, foi necessário contemplar e prever questões éticas em diversos níveis, como por exemplo, na ordem do direito (autoral, imagem, etc.), por termos de lidar com conteúdo pessoal: fala, imagem, reputação – da ordem do direito civil – por se tratar de informações pessoais, por vezes eventualmente sigilosas. Embora se mostrem como características aparente novas para o campo de pesquisa em música, não são recursos novos em outras áreas de pesquisa nas quais há muito se tem requerido o respaldo ao entrevistado vislumbrando as possibilidades de divulgação de resultados dentro de procedimentos éticos científicos. (BRASIL, 2012; BRASIL, 2016)

A entrevista, como afirma Gil (2008, p.111), é seguramente uma das técnicas mais flexíveis de coleta de dados de que dispõem as ciências sociais.

A entrevista guiada foi o modelo escolhido tendo em vista os objetivos da pesquisa. Neste modelo, descrito por Richardson (2012, p. 210), conceituado na seção de fundamentação teórica, tem como característica a utilização de um guia de temas. Para a

realização das entrevistas o entrevistador esteve munido de um formulário guia. O formulário possui espaços para o controle do fluxo da entrevista, assim como para anotação de algumas considerações por parte do entrevistador. Esse roteiro não deve ser duro, como preconiza Richardson (2012), embora seja necessário o controle, para a organização da coleta de áudio (gravação de áudio), na sequência como apresentada em formulários (Tabela 1 e Tabela 2). As exceções, como as fugas do roteiro, foram anotadas no formulário sempre que possível e realizado o procedimento de marca de áudio, com recurso do equipamento de gravação de áudio.

As entrevistas tiveram dois níveis de aprofundamento, sendo que o nível inicial, aqui colocado como “Identificação” colhe informações sobre o entrevistado e suas práticas musicais de modo mais superficial. No segundo nível de aprofundamento os temas estão mais voltados ao significado das práticas e das escolhas de cada entrevistado sobre essas práticas.

No Apêndice A pode-se verificar o Guia da Entrevista dividido em duas partes que se integram constituindo um único documento: a primeira de identificação do indivíduo; e a segunda com as questões temáticas abertas. O referido Guia foi utilizado individualmente com cada entrevistado. Seguindo os parâmetros de Triviños, a duração da entrevista pode ser flexível, embora não deveria se prolongar por mais do que trinta minutos. (TRIVIÑOS, 1987, p. 146-147)

Para a realização das entrevistas foi necessário o consentimento dos entrevistados, por isso aplicamos um Termo de Autorização de Uso de Imagem e Depoimentos elaborado segundo as resoluções 446/2012 e 510/2016 da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), além do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), que também segue os preceitos éticos de pesquisa (Anexo 1). (BRASIL, 2012; BRASIL, 2016)

Nesse sentido foram solicitados aos representantes das Bandas de Música os consentimentos necessários. Essa também é uma exigência do Conselho de Ética que permite principalmente um delineamento de pesquisa mais enxuto e sem possibilidade de abordagem de grupos de entrevistados não descritos no projeto.

Imediatamente, após a coleta de dados, procedeu-se com a transcrição das entrevistas e relatos (TRIVIÑOS, 1987, p. 147), priorizando o que está no roteiro da pesquisa em detrimento dos possíveis desvios.

Como fluxo de organização da pesquisa, ao passo que foram realizadas as entrevistas, abriu-se a possibilidade de investigar a presença de arquivos dentro das instituições ou mesmo a possibilidade de existência arquivos particulares. Nesse sentido o GLANIM, descrito acima, foi a metodologia que utilizamos.

Em relação à análise e interpretação dos dados, especificamente relacionados às entrevistas e relatos, Minayo aconselha “caminhar tanto na direção do que é homogêneo quanto no que se diferencia dentro de um mesmo meio social.” (MINAYO, 2009, p. 80) Essas considerações enfatizam a observação do pesquisador sobre tudo que foge ao trivial dentro da pesquisa, uma vez que o diferencial pode indicar algo importante no contexto explorado.

A metodologia aplicada ao tratamento dos dados pode ser descrita segundo três procedimentos: a descrição, a análise e a interpretação.

Na *descrição* as opiniões dos informantes são apresentadas da maneira mais fiel possível, como se os dados falassem por si próprios; na *análise* o propósito é ir além do descrito, fazendo uma decomposição dos dados e buscando relações entre as partes que foram decompostas e, por último, na *interpretação* – que pode ser feita após a análise ou após a descrição – buscam-se sentidos das falas e das ações para se chegar a uma compreensão ou explicação que vão além do descrito e analisado. (WOLCOTT, 1994 *apud* MINAYO, 2009, p. 80)

A autora coloca de modo bastante técnico a metodologia dos procedimentos analíticos, pois hierarquiza esses procedimentos, de modo a mostrar a necessária imparcialidade do pesquisador em cada uma das fases do processo. A análise e interpretação dentro de uma perspectiva qualitativa tem como foco

A exploração do conjunto de opiniões e representações sociais sobre o tema que pretende investigar. Este estudo do material não precisa abranger a totalidade das falas e expressões dos interlocutores porque, em geral, a dimensão sociocultural das opiniões e representações de um grupo que tem as mesmas características costumam ter muitos pontos em comum ao mesmo tempo que apresentam singularidades próprias da biografia de cada interlocutor. Por outro lado, também devemos considerar que sempre haverá diversidade de opiniões e crenças dentro de um mesmo segmento social e a análise qualitativa deve dar conta dessa diferenciação interna aos grupos. (MINAYO, 2009, p. 79-80)

Vale ressaltar dois aspectos importantes a serem considerados na fase final do processo de investigação:

O primeiro deles diz respeito à ideia de que tanto a análise quanto a interpretação ocorrem ao longo de todo o processo. Já o segundo se refere ao fato de que, em pesquisa qualitativa, as vezes ao chegar na fase final, descobrimos que necessitamos retornar às partes das fases anteriores. (MINAYO, 2009, p. 81)

Aconselha-se, sempre que necessário, voltar ao campo no intuito de colher mais dados que sejam capazes de dar respostas aos questionamentos de pesquisa.

2.2.2.3 História

A metodologia aplicada na história foi, por um lado, direcionada à análise historiográfica já que, nos estudos iniciais, foi constatada uma literatura relativa à música que, até certo ponto, contempla algumas das práticas que estudamos, mas que pelas características e objetivos da pesquisa necessita de outras fontes, como os relatos orais. Por outro lado, foram dados direcionamentos às metodologias da Nova História Cultural e da História Oral, já que ampliam as possibilidades de abrangência da pesquisa.

Tanto a Nova História Cultural quanto a História Oral usam abordagens metodológicas que buscam novas fontes, a partir da investigação sociológica. Por essa característica da pesquisa, que tem o foco na valorização do relato oral, elencamos os procedimentos que utilizamos, a fim de estabelecer os limites metodológicos das abordagens de pesquisa empregadas.

A História Oral trata da valorização das experiências de indivíduos e grupos, das suas trajetórias e expectativas, sejam com o enfoque na cultura ou na religiosidade, por exemplo. No estudo acerca da metodologia de abordagem da história oral recorreremos a uma série de autores e seus manuais que permitem uma abordagem segura de seus pressupostos. Para Freitas (2002, p. 27) o método da pesquisa na história oral “consiste na realização de depoimentos pessoais orais, por meio de técnica de entrevista que utiliza um gravador, além de estratégias, questões práticas e éticas relacionadas ao uso desse

método”. Febvre endossa a autora com a afirmação de que “a história se faz com documentos escritos, sem dúvida; quando eles existem. Mas podemos fazê-la sem documentos escritos, se não houver” (FEBVRE, 1985, p. 249).

Enquanto método, a abordagem da História Oral busca “focalizar as entrevistas como ponto central das análises. Para valorizá-las metodologicamente, os oralistas centram sua atenção, desde o estabelecimento do projeto, nos critérios de reconhecimento das entrevistas, em seu processamento, na passagem do oral para o escrito e nos resultados.” (MEIHY, 2002, p. 44) Para o mesmo autor

há três formas de procedimentos metodológicos aplicados à história oral:

- 1) relatos integrados à discussão documental/historiográfica;
- 2) Relatos anexados ao debate; e
- 3) Relatos em discussão paralela. (MEIHY, 2002, P. 44)

Metodologicamente as perguntas que o pesquisador pode fazer estão condicionadas em relação ao que se quer obter do entrevistado. Segundo Alberti (2004, p. 30) “em se tratando de uma forma de recuperação do passado conforme concebido pelos que o viveram, é fundamental que tal abordagem seja efetivamente relevante para a investigação que se pretende realizar.” Isso porque para a autora torna-se importante o estudo tanto das questões colocadas, quanto das respostas dos entrevistados, já que são fornecidos dados acerca do objeto de análise.

Assim, uma pesquisa de história oral pressupõe sempre a pertinência da pergunta ‘como os entrevistados viam e veem o tema em questão?’. Ou ‘O que a narrativa dos que viveram ou presenciaram o tema pode informar sobre o lugar que aquele tema ocupava (e ocupa) no contexto histórico e cultural dado?’ (ALBERTI, 2004, p. 30)

A autora entende que se faz necessária a atenção para os documentos que corroboram, ou não as versões dos entrevistados. Isso porque os depoimentos geram nova versão e seu comparativo com a documentação existente pressupõe o confronto, quando relevante para a investigação.

Em nossa pesquisa optamos por buscar a corroboração dos relatos orais tendo em vista a pesquisa documental/historiográfica, por entendermos que essa metodologia se aplica melhor aos objetivos propostos e proporciona maior cientificidade. Acreditamos poder estudar as práticas musicais utilizando a metodologia que permita cruzar, e assim, poder corroborar os dados obtidos na pesquisa histórico-sociológica – uma vez que esses

lidam com o depoimento, o relato dos atores –, com os demais documentos históricos, musicográficos e iconográficos. Nesses termos, importa também os relatos orais, tanto do ponto de vista da quantificação das práticas e da possibilidade de ter comparativos sobre a sua presença ou desaparecimento, quanto do ponto de vista qualitativo, pelo foco na individualidade dos personagens.

2.2.2.4 Musicologia

A musicologia, por seu caráter interdisciplinar, apropria-se de metodologias oriundas de disciplinas como a História, a Sociologia e a Ciência da Informação. Dessa forma, de acordo com o objeto e o perfil da pesquisa são requeridas as metodologias necessárias para explicar nosso problema de pesquisa. Nesse sentido, enfocamos apenas as metodologias que utilizamos neste trabalho.

2.2.2.4.1 Musicologia histórica e Sociomusicologia

Segundo Araújo o método histórico em música “segue a mesma orientação da metodologia da história geral, tratando da crítica das fontes, narrativa cronológica, periodização, mudança e causalidade, e biografia.” (STANLEY, 2001, p. 547 *apud* ARAÚJO, 2018, p. 85)

Historicamente, a metodologia utilizada pela musicologia sempre teve respaldo na interdisciplinaridade. Essa abertura possibilitou a sua afirmação como ciência respaldada por métodos e abordagens oriundos das mais diversas áreas do conhecimento. A análise historiográfica, como descrita na seção subsequente, foi o ponto central e norteador da nossa metodologia, no que coube, pois, a partir dela, buscamos compreender como no passado, e mesmo na história recente, se deram os processos de produção, recepção e transmissão de práticas musicais a partir da investigação da literatura.

2.2.2.4.1.1 Historiografia da música

Segundo Duckles (2007b), Glenn Stanley considerava o método histórico subdividido em duas categorias básicas: o método empírico-positivista, com foco em localizar e estudar os documentos e estabelecer objetivamente fatos sobre e a partir deles; e o método teórico-filosófico, por sua vez dividido em “uma abordagem de problemas historiográficos gerais” e uma que considera “questões específicas às histórias das artes e da literatura”.

A historiografia da música utilizou-se das abordagens salientadas por Duckles para construir, principalmente, personagens musicais do passado: a figura do virtuose e do célebre compositor. Nos dias atuais, e mesmo em parte do século XX, a metodologia aplicada à historiografia da música oscilou entre as tendências históricas correntes e a crise epistemológica, principalmente a dos anos 1980. Para Scandarolli,

o impacto da desesperança com o futuro, as mudanças sociais, interpretados por François Hartog como a quebra do regime de historicidade moderno, futurista, e a passagem para um regime de historicidade presentista, fez com que os paradigmas da disciplina fossem questionados, ao limite de alguns autores decretarem este período como o fim da história (FUKUYAMA 1999; DOSSE 2003, apud SCANDAROLLI, 2016, p. 226).

No Brasil, durante o século XX, um dos pilares da reestruturação dos estudos historiográficos referentes à música situa-se, segundo Contier, numa leitura interdisciplinar do signo musical. Para o autor, a produção de natureza interdisciplinar foi agrupada em três tendências principais, seguindo parâmetro de produção historiográfica importados: “análise descritivas do ‘fato musical’ e o enaltecimento dos ‘varões ilustres’ [...] ensaios-problemas fortemente influenciados pelas teorias de Adorno, Umberto Eco, Antonio Gramsci, Edgar Morin, Roland Barthes, entre outros [...] [e as] análises realizadas pelos historiadores de ofício.” (CONTIER, 1991, p. 152)

Em nosso trabalho, por compreendermos o pouco que se escreveu especificamente sobre a música na região pesquisada, abordamos uma literatura variada e relativa à música. Numa prévia análise percebeu-se as duas vertentes historiográficas, acima descritas, presentes na literatura. Partimos da identificação de toda a literatura referente à música, não apenas na região da pesquisa, mas também em Alagoas, já que tínhamos um campo de pesquisa que englobava nove cidades do Baixo São Francisco.

Juntamente a essa literatura buscamos crônicas e relatos onde aparecem citações sobre música e banda de música. Essa metodologia aplicada à identificação baseou-se, inicialmente em Maceió, na Biblioteca Pública Graciliano Ramos e, mais precisamente, no Arquivo Público do Estado de Alagoas. Anexa a essa literatura, foram investigadas outras produções literárias recentes acerca da banda de música ou da música em Alagoas, oriundas de anais de eventos e revistas.

2.2.2.4.1.2 Iconografia musical

A metodologia que utilizamos na pesquisa iconográfica diz respeito à análise imagética segundo Erwin Panofsky (1892-1968), um dos mais importantes seguidores de Abraham Moritz Warburg (1866-1929). A iconografia musical se apropria do mesmo processo analítico para explicar as imagens relacionadas à música, em seus diversos aspectos. Esta análise teve por objetivo a descrição em três níveis de percepção do objeto investigado. Segundo Panofsky (1989, p. 31-33), o primeiro nível, denominado pré-iconográfico, ou seja, primário, aparente ou natural, tem como característica a percepção da obra em sua forma pura, despojada de qualquer conhecimento ou contexto cultural. Neste nível se descreve elementos, cores, formatos, expressões e variações psicológicas da imagem.

O segundo nível, denominado iconográfico, como nível secundário ou convencional, exige certo aprofundamento da análise, uma vez que traz a equação cultural e o conhecimento iconográfico, ou seja, estreitam-se as relações de significado dos gestos pela carga cultural do observador: um meio para se chegar à iconologia. Neste nível se identificam as imagens, estórias e alegorias que permeiam os costumes e tradições de determinadas épocas e civilizações. Para Panofsky é preciso, neste nível, estar familiarizado “com o mundo mais do que prático dos costumes e tradições culturais peculiares a uma dada civilização.” (PANOFSKY, 1979, p. 49)

O terceiro nível, iconológico, por seu *status* interpretativo, compreende o significado intrínseco ou conteúdo da obra. (PANOFSKY, 1979, p. 52) Neste nível se busca compreender a obra como documento histórico, ou seja, compreender a história

pessoal, técnica e cultural para entender a obra. É um nível analítico que almeja compreender o significado da arte como produto de um ambiente histórico condicionado à época e à sociedade na qual foi concebida.

O objeto da análise iconográfica foram as fotografias das bandas de música da região pesquisada. Procurou-se com ela compreender aspectos diversos das práticas musicais, especialmente os aspectos performáticos, uma vez que se evidenciou nas fotografias momentos dos grupos em execução nos mais diversificados eventos: procissões e não-procissões; cívicos, religiosos e de entretenimento.

2.2.2.4.2 Musicologia sistemática

Assim como a musicologia histórica a sistemática utiliza diversas abordagens tipicamente interdisciplinares. Nesta seção mostraremos as metodologias aplicáveis ao estudo das práticas culturais musicais relacionadas à Educação Musical, à *Performance Musical* e a Composição Musical.

2.2.2.4.2.1 Educação Musical

A metodologia que aplicamos na investigação sobre a educação musical e as práticas musicais dela resultante teve como focos principais a entrevista e os relatos orais obtidas dos dirigentes, mestres de bandas, compositores, professores de música e músicos, junto à pesquisa documental (bibliográfica e arquivística), assim analisando documentos musicais pedagógicos (Lições, do tipo artinhas, tratados, solfejos, manuais, etc.) e iconográficos (que mostrem o ambiente de ensino e seus processos) e assim ampliar as possibilidades metodológicas tendo como foco os objetivos de pesquisa.

Por meio das entrevistas buscou-se entender como se deu e se dá o processo de ensino nas bandas, assim como o de aprendizagem. Também investigamos como os modos de ensino são passados pelos mestres para os aprendizes, como o conservam e como o reproduzem ou modificam.

2.2.2.4.2.2 *Performance* Musical

A metodologia empregada para a investigação das práticas musicais associadas a *performance* das bandas teve alicerce também na pesquisa documental (bibliográfica e arquivística), assim analisando documentos musicais técnicos (Lições, métodos, etc.) assim como na análise iconográfica. Neste sentido, sob a orientação de Panofsky, analisamos fotografias das bandas de música da região pesquisada objetivando identificar quais práticas musicais estão associadas ao passado e ao presente.

Na investigação, os parâmetros comparativos envolveram três grupos distintos. Cada um deles corresponde a uma peculiaridade da banda de música. Os parâmetros dispostos para análise implicaram em fatores como organização, proporções e distribuição instrumental (aqui identificando possíveis justaposições com o relativo à composição e orquestração para as quais tomamos os cuidados devidos), aspectos relativos à portabilidade dos instrumentos (junto a recursos vinculados – como os suportes para as partes), detalhes da apresentação (no sentido das características visuais) e da relação entre repertório e *performance*, como descrito abaixo:

1. Formação instrumental das bandas de música
 - a. Quantitativo instrumental
 - b. Qualitativo instrumental
2. Indumentária
 - a. Tipo e uso
 - b. Características
3. Disposição em execução e suas características
 - a. Em atividade procissional
 - i. Religiosa
 - ii. Cívica
 - iii. Entretenimento
 - b. Em atividade não procissional
 - i. Religiosa
 - ii. Cívica
 - iii. Entretenimento

Um outro meio utilizado para verificarmos as práticas performáticas foram os documentos musicográficos e/ou relativos à música (sonoros e audiovisuais), quando disponíveis. Por meio desses documentos foi possível investigar as formações musicais no passado, as características da instrumentação da banda e seu repertório, assim como as formas de fixação e transmissão de música.

2.2.2.4.2.3 Composição Musical

Semelhantemente às anteriores, a metodologia que aplicamos na investigação das práticas musicais associadas à composição teve seu foco na revisão bibliográfica, na análise documental do repertório (musical ou técnico) das bandas de música (fixo ou circulante), assim como nas entrevistas. O que investigamos é como se deu (e se dá) o processo de composição musical dentro das bandas de música e a identificação da composição para banda como uma das práticas musicais em estudo, assim como as formas de fixação e notação musicais utilizadas, junto às consequências documentais correlatas.

Como parâmetro analítico da investigação, enfocamos cinco grupos distintos. Cada um dos grupos implicou em questões que buscaram responder sobre a existência de repertório, seus compositores, os gêneros musicais em evidência, como se dá o processo de composição, quem ensina a compor e quem aprende, quais relações sociais existem no processo de composição e como, no passado e no presente, a composição foi/é compreendida socialmente. Os parâmetros focarão os seguintes itens:

1. Procedimentos composicionais:
 - a. Uso da partitura no processo de composição;
 - b. Composição a partir das partes cavadas (incluindo uso de partes-guia);
 - c. Uso de instrumento auxiliar para compor;
 - d. Identificação de elementos organológicos: instrumentação.
2. Quem compõe o repertório (do passado e do presente) e seus documentos:
 - a. Compositores
 - b. Arranjadores

c. Copistas

3. Formação (instrução) musical dos compositores, arranjadores e copistas;
4. Relações do repertório com a sociedade onde estão inseridas as bandas de música;
5. Mapeamento do repertório (quanto aos gêneros musicais) quanto a sua incidência (no passado e no presente).

Os parâmetros aqui expostos foram frutos das observações nas primeiras investidas da pesquisa de campo e da tentativa inicial de verificação das práticas musicais relacionadas à composição musical nas bandas de música. Entretanto, no decorrer da pesquisa alguns pontos abordados alargaram-se, principalmente, pela detecção de outras práticas, como as sociopolíticas e as sociomusicais.

2.3 ENTRELAÇAMENTO DOS FUNDAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

Interessados em conhecer e estudar as práticas culturais musicais nas bandas de música do Baixo São Francisco Alagoano, incluindo tanto o processo de estabelecimento dessas bandas de música na região, o surgimento ou recepção das suas práticas musicais, no presente e passado, assim como o seu funcionamento na cultura local e regional, enquanto processo temporal de permanências e mudanças, esta seção visa explicar como os fundamentos teóricos e metodológicos foram articulados na pesquisa no decorrer de todo esse processo.

A metodologia que utilizamos no início da pesquisa teve dois flancos principais: o primeiro se refere ao mapeamento dos grupos musicais presentes na região, assim como o levantamento historiográfico das bandas e outros grupos instrumentais percussivos que se formaram na região; por outro lado, o estudo das práticas em uso pelas bandas de música na atualidade proporcionaram inquietações que motivaram o surgimento de muitas das questões de pesquisa. Em ambos os flancos o Guia para localização de acervos não institucionais de música (GLANIM) foi importante ferramenta, uma vez que ajudou na identificação das instituições em atividade na região pesquisada, bem como na

identificação de acervos particulares tanto musicográficos, quanto iconográficos ou relativos à cultura musical.

De início, os fundamentos da Ciência da Informação foram importantes para a escolha das metodologias que embasaram tanto a pesquisa bibliográfica, quanto a pesquisa arquivística. Neste sentido, ao tempo em que avançávamos na pesquisa bibliográfica, reuníamos dados sobre a presença de acervos musicais, quando da pesquisa inicial de campo. Conhecer a região da pesquisa, por suas dimensões e complexidade foi importante para perceber os limites possíveis de sua execução.

Num segundo momento, munidos de alicerce conceitual suficiente (resultado de ampla revisão bibliográfica e documental) em termos musicológicos (histórico, sociocultural e sistemático), considerando as dimensões interdisciplinares da pesquisa com relação à Sociologia, Antropologia e História, sempre intimamente ligadas aos objetivos em torno das práticas culturais musicais do projeto, foi realizada uma extensa pesquisa de campo que se alastrou por todas as cidades da região, visando incluir o maior número de pessoas e instituições possível em função do tempo disponível. Por conta da necessidade identificada de atender requerimentos éticos na pesquisa com seres humanos, foi necessário a submissão do projeto e seus procedimentos previstos à Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), via Plataforma Brasil. Durante o período de um ano o processo foi analisado pelo Conselho de Ética em Pesquisa da Enfermagem da UFBA (CEP), uma vez que não havia (e ainda não há), junto aos Cursos de Artes, conselhos de ética devidamente formados e subordinados ao CEP/CONEP. Tendo em vista responder as demandas e exigências da Plataforma Brasil.

Uma vez aprovada a pesquisa junto ao Conselho de Ética e dado início à pesquisa de campo, com a coleta das entrevistas, complementando a pesquisa arquivística com levantamento de documentos musicais e relativos à música (musicográficos, iconográficos), partimos para a análise dos dados. Para tanto, utilizamos metodologicamente a análise iconográfica, segundo Panofsky, para compreender aspectos relativos à *performance*, a composição e a educação musical por meio de registros fotográficos das bandas de música.

Quanto às entrevistas, a análise dos conteúdos buscou visualizar quantitativamente e qualitativamente as práticas do presente e do passado. Por outro lado,

essas entrevistas também nos serviram como elementos balizares para a sequência de novas entrevistas.

Os documentos musicográficos, por sua vez, receberam tratamento analítico no que tange ao conhecimento dos repertórios, das formações instrumentais neles previstas, dos compositores e copistas, dentre outros aspectos relevantes. A análise do repertório das bandas, bem como de outros documentos, inclusive pedagógicos, teve o objetivo de ampliar as possibilidades de verificação e compreensão de como se dão as práticas culturais musicais nas bandas do Baixo São Francisco Alagoano.

2.4 REVISÃO DE LITERATURA RELATIVA AO TEMA

Nesta seção abordamos a literatura associada (em diversos graus) à temática das bandas de música através de extensa revisão bibliográfica específica. O estudo historiográfico buscou situar histórica e geograficamente o desenvolvimento da cultura de bandas de música no Brasil abrangendo tanto as bandas militares – como modelo disposto às bandas civis – como as corporações musicais associadas às Sociedades Civis. No contexto do estudo abordamos o processo de formação desses grupos musicais e da importância das primeiras bandas – por assim conceituar os grupos de escravos e negros livres, tocadores de *charamelas*, muito característicos do século XVIII e início do século XIX, os seus diversos percursos e processos socioculturais devidamente contextualizados ao longo do século XX até chegarmos ao século XXI, na medida do possível.

2.4.1 A banda de música no Brasil

O avanço das pesquisas musicológicas no Brasil a partir do século XX possibilitaram uma visão ampliada sobre a música que se fez, executou ou mesmo que se compôs no passado. Após Curt Lange e sua empreitada musicológica no país, vários flancos de estudos se formaram ou se intensificaram para explicar os primórdios da música no Brasil, seus compositores e músicos. Entretanto, mesmo depois da segunda

metade do século XX, os discursos metropolitanos ainda se mantiveram como foco dos trabalhos da musicologia histórica, embora compreenda-se a sua expansão pela necessidade de se abarcar um Brasil continental e não apenas manter o foco no circuito Rio-São Paulo-Minas Gerais.

Os estudos sobre o nordeste e o norte do Brasil ampliaram, sobretudo, o conhecimento sobre os dois principais centros de desenvolvimento econômico, político e cultural da América Portuguesa no início da colonização nessa região: Salvador e Recife. Mas também foram importantes para o reconhecimento de outros centros de difusão musical como São Luiz do Maranhão, Belém do Pará e Manaus. Segundo Salles, “muitos pontos da História da Música no Brasil, que ainda estão obscuros, poderão ser explicados depois de uma carinhosa pesquisa sobre a origem, evolução e atividade das nossas bandas de música” (SALLES, 1985, p. 7).

Renato Almeida colocou em sua *História da Música Brasileira*, de 1942, que as primeiras manifestações musicais no Brasil foram os cantos trazidos pelos padres jesuítas. Essa música religiosa, com o fim de evangelização, tinha como princípio a voz como instrumento. Para o mesmo autor, a prática dos jesuítas da composição de autos musicados entre os séculos XVI e XVII, permitiu o surgimento de grupos musicais para seu acompanhamento (ALMEIDA, 1942, p. 285-286). Apesar da pouca literatura sobre o assunto, tudo indica ter sido realizado nesse período uma opção pelo ensino da música com a ação dos padres jesuítas na criação de “escolas de cantar e tanger”, como evidencia Almeida em relação aos nativos catequizados. (ALMEIDA, 1942, p. 289-290) Essas escolas tinham o objetivo de ensinar música para o trabalho religioso.

Na igreja [...] é que se cultivava música com mais apuro, mesmo porque os padres a sabiam melhor. No século XVI, já se começava a estudar música e, no seguinte, apareceram, em algumas cidades, escolas de música nas quais não se deveria ensinar mais do que o canto gregoriano, mas serviam para despertar maior gosto por essa arte, exercitando igualmente as aptidões da gente da terra. (ALMEIDA, 1942, p. 290)

Almeida, salienta que “a música artística, na época colonial, foi quasi tôda de caráter religioso, embora nada se saiba quanto ao seu valor, porque nada se imprimiu.” (ALMEIDA, 1942, p. 290). Entretanto, a música instrumental no século XVII, diante da literatura estudada parece estar localizada e funcionar ativamente nas metrópoles, junto

ao poder político, religioso e, naturalmente, econômico. No entanto, a sua devida contextualização ainda parece suscitar questionamentos.⁴¹

Entre o final do século XVII e o início do século XVIII, segundo Shigunov Neto (2019), Portugal experimentou um processo de industrialização, seguindo o modelo inglês, com o qual tratava economicamente, almejando se tornar uma metrópole capitalista. Entretanto, os negócios com a Inglaterra não se apresentaram interessantes para Portugal e somente com a nomeação como ministro do Marquês de Pombal, por D. José I, foram tomadas as medidas que visavam proteger a economia portuguesa. Essas medidas atingiram os territórios coloniais ultramarinos. No caso do Brasil, teve seu comércio intensificado pelas ações da Reforma Pombalina, não apenas do ponto de vista da expulsão dos padres Jesuítas – que teve significado em termo do modelo educacional no país –, mas principalmente pela criação das Companhias de Comércio do Grão-Pará e Maranhão, assim como a de Pernambuco e Paraíba. Companhias que intensificaram o comércio da América Portuguesa com a Inglaterra e com a metrópole. A partir de 1750,

Pombal empreendeu reformas administrativas, visando aumentar a arrecadação de dinheiro e a agilidade/eficiência da máquina administrativa do Estado português. Ainda no campo das reformas administrativas e econômicas, pretendia com essas medidas dinamizar a economia nacional e incentivar o desenvolvimento das indústrias e das companhias de comércio, adaptando a sociedade portuguesa aos movimentos sociais, culturais, econômicos e políticos que estavam ocorrendo na Europa do século XVIII. Contudo, essa tentativa de consolidar um polo industrial forte e em condições de competir no mercado interno e externo acabou não prosperando. Muitas das novas indústrias que surgiram tiveram curto período de funcionamento em virtude da pequena demanda do mercado interno e do fato de que os produtos manufaturados ingleses possuíam melhor qualidade (SHIGUNOV NETO *et al*, 2019, p. 3).

Binder ressalva que em 1750, com a ascensão ao trono por Dom José I, o seu ministro Marquês de Pombal iniciou

um processo de muitas transformações em Portugal. No plano musical, verifica-se a ascensão da música instrumental como forma importante de entretenimento para a aristocracia e a alta burguesia urbana, tanto no que se refere às práticas amadoras, quanto aos concertos públicos dados por profissionais. (NERY, 1991, p. 108 *apud* BINDER, 2006a, p. 282)

⁴¹ Embora discutindo especificidades relativas à música colonial do Recife, Neves considera que os “Historiadores da música do Brasil, [...] via de regra são superficiais, deixando transparecer lacunas de conhecimentos – e até colocações errôneas – sobre a história da cidade que era sede da Capitania econômico-social mais lucrativa entre os séculos XVII e XVIII.” (NEVES, 2012, p. 1119)

É nesse contexto cultural e econômico que surgem as primeiras bandas de música no Brasil (BINDER, 2006b). Salles ressalta que antes do século XIX eram mantidas “as primitivas, deficientes e imperfeitas bandas de pífanos, charamelas, trombetas, tambores e timbales [já que] os domínios portugueses na América ainda estavam fechados às novas ideias e à modernização” (SALLES, 1985, p. 18). Ao que indica a literatura, a música voltada para a banda no período colonial, não partiu da iniciativa de religiosos, mas possivelmente em torno da religiosidade católica. Segundo Silva, em comentário sobre o cenário musical da capitania de Pernambuco

por diversas ocasiões se depreende a presença de quatro diferentes coros, acompanhados de pequenas orquestras, compostas por instrumentos de sopros e cordas, bem como primitivas bandas militares, Charamelas, que se apresentavam nas ruas, nos coretos e nos templos do Recife e Olinda (SILVA, 2000, p. 214)

O autor ainda ressalva que uma mudança pertinente ao repertório das bandas militares se deu em decorrência das necessidades de acompanhamento das procissões.

[Surgiu] a necessidade de criação de um estilo de marcha próprio a ser executado durante a realização dos préstitos religiosos. Uma marcha que, diferente do dobrado e da marcha militar, que podem atingir o andamento de duzentos e dez semínimas por minuto, fosse mais lenta, permanecendo o seu andamento de oitenta a cem semínimas por minuto. Um andamento compatível com o passo das irmandades, devotos e seguidores das procissões. Marchas processionais, marcadas pelas pancadas cadenciadas do surdo e do retinir de pratos (SILVA, 2000, p. 216-217)

A música das bandas deve ter sido uma das alternativas dentre as práticas socioculturais musicais em uso em parte do período colonial, alicerçado em diversos motivos socioeconômicos, como veremos, sobretudo em virtude de um lento processo de modernização social iniciado em Portugal e somente implantado efetivamente no Brasil a partir de 1808, com a chegada da Corte Portuguesa.

2.4.1.1 Origem, organização e difusão no Brasil

Os estudos sobre a banda de música no Brasil, embora tenham se intensificado nas últimas décadas no meio acadêmico, ainda não expressam a dimensão da sua

importância. Trabalhos como os de Binder (2006a; 2006b), sobre as bandas militares em geral, e de Vicente Salles (1985), sobre as bandas no Pará, dentre outros, são referências importantes. No entanto, a escassez de trabalhos de maior profundidade musicológica histórica tem levado à repetição da literatura de referência, por vezes com a repetição dos mesmos dados, sem contestação ou a devida discussão. No que diz respeito aos estudos sobre as bandas em Alagoas, assim como na maior parte do Nordeste, elas parecem seguir o mesmo caminho acima mencionado, observadas as particularidades de cada local, mas com a perspectiva de seguir os modelos de organização, da indumentária, do instrumental e do repertório como de outras regiões do Brasil.

Durante o período colonial há poucos relatos da presença de bandas de música no Brasil. Pouco se sabe desses grupos musicais assim como das suas configurações instrumentais. Almeida afirma que havia neste período, além da música na igreja, a busca de alguns senhores pela distração musical, ou seja, música para entretenimento: “visitando a Bahia, em 1610, o francês Pyrard de Laval cita um potentado de então, cujo nome não menciona, mas que diz ter sido capitão-general de Angola o qual possuía uma banda de música de trinta figuras, todas [sic] negros escravos, cujo regente era um francês provençal.” (ALMEIDA, 1942, p. 291) Almeida supõe que esse grupo poderia ser a banda de música de Baltazar de Aragão, o Bengala, assim como ecoa Tinhorão (2008, p. 32-33). O diário de viagem de François Pyrard de Laval foi o documento que gerou esse entendimento.

Quanto estava nesta bahia [Bahia] encontrei ainda um Francez, natural de Provença perto de Marselha, que era servidor de um dos maiores senhores daquela terra, a que chamavam *Mangue la bote*⁴², nome que os negros de Angola lhe haviam dado, [...] Este Francez, que estava em sua caza, era musico, e tangedor de instrumentos; e servia-lhe para ensinar musica a vinte ou trinta escravos, que todos juntos formavam uma consonância de vozes e instrumentos que tangiam sem cessar. (DE LAVAL, 1858, p. 279)

O relato sobre o grupo de vozes e instrumentos nos dá conta de um conjunto sem características instrumentais definidas. Segundo Reis (1962, p. 15), nada muito diferente acontecia no âmbito militar, já que “até a primeira metade do século XVIII as bandas militares não tinham forma determinada: instrumentos de toda espécie eram introduzidos

⁴² Em *Notas à História do Brasil*, de frei Vicente de Salvador, Rodolfo Garcia identificou *Mangue la Bote* como sendo o capitão-mor Balthazar de Aragão.

nos conjuntos”. Por outro lado, o uso do termo “banda” nesses contextos não significa a sua correspondência com o orgânico instrumental subentendido tradicionalmente como tal (isto é, conjunto de sopros – madeiras e metais – com percussão). Nesse sentido, Binder (2016a, p. 10), critica justamente os equívocos relatados em trabalhos sobre bandas, uma vez que Tinhorão cita esses conjuntos como bandas de música, mesmo que, pela formação instrumental assemelhem-se com grupos orquestrais com vozes.

Entendemos que as bandas de música, sejam militares ou civis, devem ser estudadas nos devidos contextos. Segundo Salles,

Ao contrário das bandas de música das corporações militares, que deixaram atrás de si pistas abundantes e por vezes minuciosas de sua organização e manutenção, as bandas civis contam história por vezes muito obscura. O modelo dessa corporação musical, inspirado certamente no modelo europeu, disseminou-se largamente, alcançando os mais distantes e inesperados rincões. Organizações humildes, e por vezes extremamente simples (SALLES, 1985, p. 79).

Por sua vez, Kiefer resulta mais abrangente quando afirma que:

O estudo da música militar no período colonial é importante do ponto de vista de formação de profissionais, da difusão (e conseqüente comércio) de determinados instrumentos, da participação de músicos militares em outras atividades musicais, do ensino, da difusão de repertórios instrumentais na população, etc. (KIEFER, 1997, p.17)

No que diz respeito a sua organização, baseando-se nos escritos de Polk (2001), Binder coloca que

Foi no reinado de Luis XIV (1638-1715) que surgiu o modelo de banda do qual se derivam os modelos posteriores usados em boa parte da Europa. Na corte real francesa os conjuntos formados por oboés substituíram os baseados no modelo alemão dos guardas *Dragões de Brandemburgo*, composta por charamelas (duas soprano e uma tenor), baixão e tambores, formação conhecida por *Alta-Kalelle* ou *Alta Musique*, muito popular entre os séculos XIV a XXI em toda a Europa. O novo conjunto inicialmente implementado na França era formado por três oboés, baixão ou fagote e tambor, aos quais tornou-se usual adicionar trompas, trompetes e tímpanos. (BINDER, 2006a, p. 278)

Por sua vez, Almeida informa que “em 1645, estabeleceu-se uma banda do exército com clarins, charamelas e outros instrumentos belicosos e criava-se uma escola de música na Catedral de Olinda, com mestre de capela [...]” (ALMEIDA, 1942, p. 292-293). Nesse sentido, sobre as formações musicais compostas de charamelas, Binder

considera que as transformações nas bandas de música militares em Portugal se deram na última década do século XVIII. Para o autor, “concomitantemente, o termo charamela caiu em desuso, sendo substituído pelo termo ‘música’, que parece anteceder o termo banda.” (BINDER, 2006a, p. 283)

Por sua vez, segundo Reis, foi “somente em 1750 em diante [que, na França e Alemanha] começou-se a definir a estrutura das bandas, que passaram, também a partir dessa época, a dar concertos em praças e jardins públicos.” (REIS, 1962, p. 15) No que diz respeito à América Portuguesa, segundo Silva, foi durante o governo do militar português Dom Tomás José de Melo em Pernambuco, entre os anos de 1778 a 1798, que

foram criadas bandas musicais nos regimentos milicianos do Recife e Olinda, bem como no terço auxiliar de Goiana (1789), mantidas pela respectiva oficialidade. Eram conjuntos de constituição simplória, formados por dois pífanos (flauta transversa rústica, com seis orifícios), duas clarinetas, um fagote, duas trompas, caixa, surdo e zabumba. (SILVA, 2000, p. 214)

Segundo Reis (1965, p. 16) desde 1814, “cada Regimento de Infantaria do Exército Português possuía uma banda, composta de 9 músicos. Já no ano seguinte esse número foi elevado para 11 músicos inclusive o mestre [...]”. A formação instrumental, desses grupos portugueses, segundo o autor, já dispunha de sopros (de madeiras e metais), e de percussão. Tendo em vista o que evidencia o autor, a organização e desenvolvimento das bandas de música em Portugal poderia ser de grande valia para o modelo instituído no Brasil no século XIX.

Para cada tipo de banda de música havia então um quantitativo e qualitativo instrumental. Segundo Tinhorão,

As dificuldades para a formação de bandas militares, durante o período colonial, prendiam-se à compreensível falta de instrumentalistas de sopro numa sociedade extremamente simples e sem quadros de formação profissional, fato que levaria, inclusive, no futuro, a situarem-se os músicos em posição privilegiada dentro das corporações. Atraídos aos quadros militares pela sua rara qualificação, músicos civis vestiam a farda e passavam a fazer parte de corpos de tropa levando muitas vezes os próprios instrumentos, e passando a comportar-se como simples funcionários contratados, aos quais se dava frequentemente a vantagem do pagamento na base do soldo de oficial. (TINHORÃO, 2005, p. 109)

Essa asserção de Tinhorão, expõe a tradicional circulação de músicos pelos diversos âmbitos de atuação (profissionais ou amadores) que demandam instrumentistas

capazes, diante da escassez de mão de obra musical especializada para suprir as necessidades das bandas e demais organismos musicais. Cabe enfatizar o estudo de Castro (1977) sobre a Guarda Nacional e as milícias, onde se enfatiza um modelo institucionalizado à luz do que acontecia nos Estados Unidos e na França.

As milícias nacionais – herança ideológica do século XVIII – tiveram na milícia norte-americana e nas Guardas Nacionais francesa e também brasileira expressivos exemplos dessas forças paramilitares. O conceito de “nação em armas”, institucionalizado, possibilitou ao poder civil o controle militar, auxiliando de outro lado pela descentralização dessas milícias nacionais que, com isso, suplantaram as forças militares regulares. O militar do século XIX, alijado do mundo da política e dos negócios e substituído como profissional, pelo cidadão soldado, passou para uma posição secundária especialmente no Brasil e Estados Unidos, onde o perigo de uma guerra externa parecia remoto. (CASTRO, 1977, p. 3)

Para Tinhorão “as bandas militares tiveram organização e vida muito precária até a chegada do príncipe d. João com a Corte portuguesa em 1808.” (TINHORÃO, 2005, p. 108) Entretanto, segundo Brum,

em 1802, o decreto de 20 de agosto determinou que fosse organizada uma Banda de Música em cada Regimento de Infantaria. Já em 1810, no efetivo dos Regimentos de Infantaria e Artilharia de Costa foi fixado, também, por decreto, em 12 ou 16 músicos executantes de instrumentos de sopro, não havendo, no entanto, referência quanto aos de percussão que, só vamos encontra-los nos Batalhões de Infantaria e de Caçadores, por decreto de 11 de dezembro de 1817, mencionados como 1 bombo e 1 caixa (de rufo). (BRUM, [1988], p. 11)

No que diz respeito à condição em que a Corte portuguesa encontrou as bandas de música quando chegou ao Brasil, segundo a visão de Salles (1985), Binder explica que, para Salles

as formações ‘modernas’ começam a ser introduzidas no Brasil a partir de 1808, com a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro [...] Embora considerasse a banda de Brigada Real ‘arcaica’ em comparação aos modelos que emergiam em Portugal a partir de 1814, Salles ainda considerava que este conjunto representava um avanço sobre os modelos brasileiros (BINDER, 2006b, p. 9)

Salles afirma, ainda, que a banda de música “só alcançou o padrão moderno na Europa na primeira metade do século XIX, quando aperfeiçoamentos substanciais foram introduzidos nas flautas e nas clarinetas.” (SALLES, 1985, p. 19) Deve-se compreender

que, segundo Reis (1962, p. 16) esses conjuntos musicais mantiveram padrões de formação variáveis até, pelo menos 1845, quando foi definida na França a organização das bandas militares em Harmonias (*Harmonies*) e Fanfarras (*Fanfarses*).

A partir do trecho do relato de Pyrard de Laval acima referido, podemos entender a importância do ensino de música para o desenvolvimento de grupos musicais no Brasil. Similar à Bahia, em Pernambuco há referências sobre o ensino de música pelos Jesuitas, mas também de iniciativas particulares para o ensino: “um senhor de grandes posses fez vir, em 1640, ‘um hábil maestro francês para ensinar os grandes progressos que a arte tinha feito na ciência e no manêjo dos instrumentos’” (CERNICHIARO, 1926, p. 68 *apud* ALMEIDA, 1942, p. 292).

Ainda no sentido geral da necessidade de ensino musical instrumental na América Portuguesa, muito se falou, com a chegada da Corte portuguesa, da fazenda de Santa Cruz, como um centro de formação musical. Nesse sentido, Schwarcz salienta que

os escravos-músicos dedicavam muito tempo ao estudo teórico e a prática instrumental, sob a orientação de mestres como o músico, compositor e regente José Maurício [...] Do Conservatório saíram também os primeiros professores de música que o Rio de Janeiro conheceu, como Salvador José (SCHWARCZ, 1998, p. 347).

Schwarcz trata a música na fazenda Santa Cruz como um conservatório dedicado a formação de instrumentistas, cantores e professores, além da produção de música para a Corte. Há, entretanto, um tipo de confusão ao associar a fazenda de Santa Cruz ao cultivo permanente da banda de música, inclusive anterior à 1808. Para Schwarcz (1998, p. 348) após a partida de D. Pedro I, ou seja, a partir de 1831, data da sua abdicação ao trono, foi reorganizada “uma banda, criada originalmente em 1818, e agora denominada Banda de Música da Imperial Fazenda, [que] voltou a trazer popularidade aos músicos de Santa Cruz.” Entretanto, ao afirmar que “na década de 30 (1830-1839), a banda contava com 36 músicos: trinta instrumentistas e seis cantoras” nos dão uma formação que não condiz com uma típica banda de música. Mas, nas observações do Imperador sobre o conjunto musical, fica registrada uma relação mais clara: “O todo da orquestra incomoda às vezes

os ouvidos; mas ainda assim acham-se adiantados e do mestre Joaquim de Araújo Cintra parece zeloso”. (SCHWARCZ, 1998, p. 350)⁴³

Com a chegada do príncipe regente D. João ao Brasil em 1808, o processo de normatização dos grupos musicais militares ficou intensificado, haja vista os Decretos que estabeleceram números mínimos de músicos nos regimentos, dentre outras medidas, tais como a gratificação pecuniária. (REIS, 1962, p. 19) Reis acrescenta que o desenvolvimento musical do Brasil, nesse período, contou com o entusiasmo do monarca para a difusão do estudo musical, além de ter trazido a “Banda da Brigada Real, que serviria de modelo para as muitas bandas que viriam a ser fundadas em o Novo Império.” (REIS, 1962, p. 17) De acordo com Salles, o modelo português de banda de música pode ser identificado no conteúdo do Decreto de 29 de outubro de 1814, onde se observa a constituição do grupo incluindo “um mestre, 1º clarinete; um primeiro requinta; um segundo primeiro clarinete; um segundo clarinete; uma primeira trompa; uma segunda trompa; um primeiro clarim; um primeiro fagote; um trombão ou serpentão; um bombo e uma caixa de rufo.” (SALLES, 1985, p. 20) Embora a organização das bandas de música no Brasil experimentou fase importante com as iniciativas da Corte, Salles afirma que o fator preponderante para isso foi a iniciativa do ensino de música nos quartéis: “em 1814 começaram a espalhar-se nos quartéis de quase todo o Brasil o ensino e a prática de instrumentos mais atualizados.” (SALLES, 1985, p. 19) Entretanto, o termo banda, no Brasil – especificamente quanto tratamos dos grupos anteriores à chegada da Corte Imperial – remete-se a formações variáveis. Salles coloca que, de modo geral,

o termo banda designava, principalmente, conjuntos instrumentais aristocráticos. Generalizou-se, não se sabe exatamente quando, passando também a designar os conjuntos instrumentais milicianos e igualmente civis constituídos daqueles primitivos ternos⁴⁴ que, por terem funções específicas e poderem ser executados durante desfiles e marchas, acabaram se distinguindo das orquestras. (SALLES, 1985, p. 20)

⁴³ A relação dos músicos escravos apresentada pela autora, referente ao ano de 1859, mostra instrumentos característicos de formações orquestrais e não de bandas de música tais como: 4 rabecas, 1 violeta, 1 violino solo, 1 violino, 2 contrabaixos, (instrumento não identificado), 3 clarinetas, 2 pistons, 1 clarim, 3 trompas, 3 trombones, 1 requinta, 2 baixos (possivelmente voz) e 1 tenor (possivelmente voz). (SCHWARCZ, 1998, p. 351)

⁴⁴ Os ternos ou terços eram os conjuntos instrumentais que “agrupavam os instrumentos em três classes ou, como diríamos hoje, em três naipes distintos: em geral, charamelas, pífanos e gaitas, e pancadaria, isto é, a percussão.” (SALLES, 1985, p. 19)

Binder vai um pouco além e coloca em discussão o tratamento que se tem dado as bandas de música anteriores ao século XX e a forma de classificação que a historiografia a confere. Para o autor,

Na historiografia musical brasileira predomina uma classificação que discrimina as bandas em civis e militares. A predominância desta abordagem, que pode ser descrita como funcionalista, dificulta a compreensão de outros aspectos importantes sobre esta prática musical e as sociedades nas quais estes grupos atuaram. O estudo das formações instrumentais é um dos aspectos que tal abordagem ajuda a ocultar. Além disso, ou por causa disso, é comum colocar-se sob um mesmo “guarda-chuva” desde conjuntos de chameleiros setecentistas até bandas militares republicanas. (BINDER, 2016a, p. 14)

Essa ocultação, ao dizer de Binder, inclui as bandas de barbeiros, fanfarras e outros grupos musicais constituídos fundamentalmente por instrumentos de sopro, na América Portuguesa e no Brasil. A permanência e difusão desse tipo de bandas, sem dúvidas também usufruiu das melhoras na infraestrutura social, em parte criadas a partir das oportunidades e benefícios surgidos com a criação dos conjuntos musicais nos regimentos militares.

A abordagem de Tinhorão com relação à música de barbeiros nos séculos XVIII e XIX, embora instigante, ainda precisa de crítica e discussão, sobretudo pela sua base documental. Tinhorão descreve os conjuntos de barbeiros como sendo

conjunto de músicos – saídos da classe dos barbeiros provavelmente pelo fato de constituir tal profissão, na época, uma das poucas atividades urbanas de deixar tempo vago para o aprendizado musical – exibiam-se no domingo do Espírito Santo sobre um império. Os impérios eram espécies de coretos armados perto da igreja fronteira à qual se realizava a festa. (TINHORÃO, 1997, p. 128)

Tinhorão ainda acrescenta, citando Melo Moraes Filho, que “as músicas de barbeiros eram compostas de escravos negros, [...] recebendo convites para as folias, ensaiavam dobrados, quadrilhas, fandangos” (MORAIS FILHO, 1901, p. 168 *apud* TINHORÃO, 1997, p. 129) Esse fenômeno, segundo Tinhorão, ficou restrito ao Rio de Janeiro e a Bahia. Para Tinhorão não há como confundir a banda de música da fazenda, (ou bandas de escravos) com a música de barbeiros pelo fato de que

as bandas das fazendas – criadas para a glorificação e deleite dos grandes senhores – tinham quase sempre preocupação orquestral e eram ensaiadas por músicos de escola; a música de barbeiros – em boa parte integrada por negros libertos das cidades – era formada por associação de músicos ligados a um *mestre* da sua condição, e por isso muito mais capaz de produzir um estilo popular. (TINHORÃO, 1997, p. 137)

Há nesse texto uma referência às bandas das fazendas que não considera as características de formação das bandas de música no Brasil, levando a generalização de que toda banda fora da metrópole seria uma banda de escravos. Para Tinhorão, a distinção entre as bandas estaria na relação com a música popular urbana de centros com maior efervescência cultural como Salvador e Rio de Janeiro no século XIX, numa relação direta entre um tipo de banda de música urbana e outra rural. Tinhorão nos coloca a pensar sobre o tipo de grupo musical urbano que, embora apresentasse repertório similar à banda de música, não mantinha padrões de formação instrumental e repertório já que apresenta como instrumentos tocados por músicos barbeiros: “flauta, cavaquinho ou rabeca” (TINHORÃO, 1997, p. 130). Entretanto é importante salientar que a música de barbeiros conviveu, tanto no Rio de Janeiro, quanto em Salvador com as bandas dos regimentos militares e das sociedades civis.

No que diz respeito à música executada, ao longo da história da música ocidental as formações similares à banda de música, ou mesmo antecedentes a ela, possuíam um repertório, muitas vezes composto para tal grupo, outras vezes adaptado de acordo com a necessidade, que remete a uma prática compositiva voltada aos grupos de instrumentos de sopro e percussão. (POLK, 2001) Com a consolidação dos modelos de grupos musicais entre os séculos XIX e XX, tais como orquestra, banda, sextetos, quintetos, quartetos e trios, a composição musical passou a ser direcionada a cada uma das especificidades de formação instrumental, mantendo, inclusive, a mesma dinâmica com relação à produção de arranjos realizados a partir do repertório circulante em voga, sempre no intuito de agradar o público. No contexto Europeu, “tavernas, cafés, teatros e jardins de lazer, todos apresentam bandas tocando medley, seleções de obras populares, peças de batalha, transcrições de obras orquestrais, composições originais, marchas e canções patrióticas” (POLK, 2001). Isso não impediu que alguns gêneros criados pudessem ser característicos da banda de música, como o dobrado, por exemplo.

Tanto esses repertórios, quanto as formas de compô-los, registrá-los e interpretá-los, junto às diversas formas e espaços para a sua transmissão, ali incluídos os diversos processos de ensino-aprendizagem envolvidos, costuma ter sustentação, segundo visto acima, em diversos tipos de documentos musicográficos, segundo o aspecto a ser estudado. Dentre a espécie documental denominada de Lições, além das artinhas e ABCs,

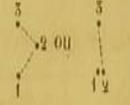
solfejos e exercícios, circulavam no Brasil desde o século XIX uma série de compêndios, tratados, manuais e métodos que atendiam tanto as necessidades composicionais (cf. BINDER; CASTAGNA, 1997), quanto as pedagógicas e organizacionais.

Dentre muitas das práticas que se incorporaram às bandas de música, em que conste uma literatura de circulação no Brasil no século XIX, salientamos a prática de marcar compasso de modo diferente do modelo em cruz, bastante popularizado. Sobre essa prática encontramos em *Teoria de la música*, de Joaquim Zamacois, uma nota de rodapé que trata da maneira também aceita para a marcação do compasso quaternário: “E também há quem o faça com dois movimentos para baixo, para os tempos primeiro e segundo, passando depois para a direita, para o terceiro.”⁴⁵ (ZAMACOIS, 2007, p. 28) Pozzoli em seu *Sunto di teoria musicale* de 1903 traz detalhadamente essa maneira de marcar os compassos e em nota de rodapé a qualifica como uma maneira à italiana de marcar. (POZOLLI, 1903, p. 8)

Na busca por maior detalhamento dessa particular maneira de marcar os compassos e de como foi possível a sua popularização no Brasil, nos reportamos ao *Compendio de principios elementares de musica*, de Francisco Manoel da Silva. O manual dispõe de um quadro que ilustra a maneira moderna de marcar os compassos além da maneira a qual encontramos em várias partes do Brasil, inclusive no nosso campo de pesquisa, o Baixo São Francisco: o compasso quaternário com dois pulsos marcados para o chão, e dois marcados no ar; e o compasso ternário com dois pulsos marcados para o chão e um para o ar. (SILVA, sd, p. 6)

⁴⁵ No original: “Algunos marcan el segundo tiempo a la derecha y el tercero a la izquierda. Y también hay quien lo hace con dos movimientos abajo, para los tiempos primero y segundo, pasando después a la derecha, para el tercero.” Cabe aqui enfatizar que o autor, embora não se refira ao quarto tempo do compasso, ilustra uma maneira de marcar o compasso quaternário enfatizando aquilo que o diferencia da marcação em cruz, ou seja, o segundo tempo, marcado em baixo, e o terceiro tempo, marcado à direita, sem se referir ao último tempo do compasso.

Figura 1 – Quadro de modos de marcação de compassos.

<p>O QUATERNARIO divide-se em quatro tempos,</p>  <p>marca-se —</p> <p>e se representa por um meio círculo, e por numeros.</p> <table border="0" data-bbox="266 533 607 646"> <tr> <td>C</td> <td>ou</td> <td>4,</td> <td>12,</td> <td>4,</td> <td>12,</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>8</td> <td></td> <td>2</td> <td>4</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>mais vulgares.</td> <td></td> <td>menos vulgares.</td> <td></td> </tr> </table>	C	ou	4,	12,	4,	12,			8		2	4			mais vulgares.		menos vulgares.		<p>O TERNARIO divide-se em tres tempos,</p>  <p>marca-se —</p> <p>e se representa por numeros.</p> <table border="0" data-bbox="643 533 1000 646"> <tr> <td>3</td> <td>ou</td> <td>3,</td> <td>9,</td> <td>3,</td> <td>3,</td> <td>3,</td> <td>9,</td> <td>9,</td> <td>3,</td> </tr> <tr> <td>4</td> <td></td> <td>8</td> <td>8</td> <td>1</td> <td>2</td> <td>2</td> <td>4</td> <td>16</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>mais vulgares.</td> <td></td> <td>menos vulgares.</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	3	ou	3,	9,	3,	3,	3,	9,	9,	3,	4		8	8	1	2	2	4	16				mais vulgares.		menos vulgares.						<p>O BINARIO divide-se em dous tempos,</p>  <p>marca-se —</p> <p>e se representa por um meio círculo cortado, e tambem por numeros.</p> <table border="0" data-bbox="1027 533 1385 646"> <tr> <td>C</td> <td>ou</td> <td>2,</td> <td>2,</td> <td>6,</td> <td>2,</td> <td>6,</td> <td>6,</td> <td>2,</td> <td>6,</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>4</td> <td>8</td> <td>1</td> <td>2</td> <td>4</td> <td>8</td> <td>16</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>mais vulgares.</td> <td></td> <td>menos vulgares.</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	C	ou	2,	2,	6,	2,	6,	6,	2,	6,			4	8	1	2	4	8	16				mais vulgares.		menos vulgares.					
C	ou	4,	12,	4,	12,																																																																											
		8		2	4																																																																											
		mais vulgares.		menos vulgares.																																																																												
3	ou	3,	9,	3,	3,	3,	9,	9,	3,																																																																							
4		8	8	1	2	2	4	16																																																																								
		mais vulgares.		menos vulgares.																																																																												
C	ou	2,	2,	6,	2,	6,	6,	2,	6,																																																																							
		4	8	1	2	4	8	16																																																																								
		mais vulgares.		menos vulgares.																																																																												

Fonte: *Compendio de principios elementares de musica* (SILVA, sd, p. 6)

A publicação do compêndio de Francisco Manoel data de meados do século XIX, entretanto as teorias sobre a marcação dos compassos nele expostas podem ser encontradas em outros tratados anteriores à sua publicação.

O *Método de música*, de José Maurício trata dessa maneira peculiar de marcar os compassos em seu capítulo oitavo:

A Batuta do compasso Quaternario faz-se com a mão batendo duas partes em baixo, ou no chão, e duas em cima, ou no ar; e com o pé, batendo a primeira somente, ou as suas primeiras, ou todas; mas no último caso he necessario fazer alguma differença na primeira parte do *Compasso*, o que pode ser batendo-a mais forte.

A Batuta do Compasso Ternario faz-se com a mão, batendo duas partes em baixo, e huma em cima; e com o pé, batendo sómente a primeira, ou as duas, ou todas; observando tambem o que se disse a respeito da primeira. (MAURICIO, 1806, p. 15)

Ao que parece, Francisco Manoel da Silva utiliza-se de termos e técnicas usuais na literatura portuguesa do início do século XIX. O termo batuta empregado por José Maurício indica uma suposta procedência italiana, o que seria razoável haja vista o fato de que a escola de ensino musical italiana teve grande influência sobre Portugal e suas Universidades.

Encontramos outras citações à maneira de marcar os compassos também no *Compendio Musico* de Manoel de Moraes Pedroso. Em seu método ele salienta que o compasso “Ordinário, ou Quaternário, que consta de quatro partes, duas no chão, e duas

no ar: Ternário, que consta de três partes, duas no chão, e uma no ar: Binário, que consta de duas partes, uma no chão, e outra no ar.”⁴⁶(PEDROSO, 1751, p. 5)

A mais antiga referência encontrada em língua portuguesa sobre esse modo particular de marcação dos compassos é a *Arte minima* de Manoel Nunes da Sylva, de 1685 onde trata da marcação do compasso ternário com duas marcações no chão e uma do ar⁴⁷.

Deve-se também considerar, dentre tantos tratados em circulação no Brasil, o *Manuel complet du chef-directeur “harmonie et fanfare” l’usage des executants...* (cuja 1ª edição de 1873) de Pierre François Clodomir (1815-1884). Esse manual circulou bastante no Brasil até o segundo quartel do século XX. No nordeste foi possível constatar a recepção desse trabalho a partir de traduções manuscritas como a realizada pelo mestre de banda da Bahia, Manoel Tranquilino Bastos, intitulado como *Manual completo do diretor de música ou tratado de organização das sociedades musicais civis*, manuscrito realizado a partir da tradução do texto original de Clodomir e cuja discussão comparativa será realizada no próximo capítulo quando serão apresentados os novos dados coletados nas pesquisas documentais e de campo e discutidos à luz da revisão bibliográfica.

No *Manuel...* (1873) são elencados os diversos assuntos relativos à banda de música, desde a organização das bandas de música, começando com o quantitativo instrumental ideal, segundo seja uma banda tipo *Harmonie* ou *Fanfarre*, um manual de instrumentação e orquestração relativo aos instrumentos envolvidos, junto a alguns elementos de composição para os mesmos. Assim, no que diz respeito às diferenças na integração dos dois tipos de bandas, Clodomir afirma que, do total de 50 músicos necessários para conformar uma *Harmonie* completa, “Muitas modificações podem ser realizadas nesta organização, sem por isso prejudicar a qualidade do conjunto. [...] Em todas essas mudanças, subordinadas ao pessoal de cada local, é indispensável não comprometer o timbre geral empobrecendo um grupo em benefício dos outros.” (1873, p. 56)⁴⁸ O quadro n° 5 apresenta os três tipos de banda *Harmonie* e seus constituintes.

⁴⁶ Texto original: “Ordinario, ou Quaternario, que consta de quatro partes, duas no chão, e duas no ar: Ternario, que consta de tres partes, duas no chão, e huma no ar: Binario, que consta de duas partes, huma no chão, e outra no ar.”(PEDROSO, 1751, p. 5)

⁴⁷ “Duas do dar, & huma no levantar” (SYLVA, 1685, p. 16)

⁴⁸ Original: “Plusieurs modifications peuvent être apportées dans cette organisation, sans pour cela porter préjudice aux qualités de l’ensemble. [...] Dans tou ces changements, subordonnés au personnel de chaque

Quadro 5 – Integração da banda de música tipo *Harmonie*

Grupos	Instrumentos	Completa	Variante	Media	Variante	Restrita
1º Grupo (instrumentos suaves)	Bugles piccolo Mib	1	-1			
	Bugles Sib	2	+1	2		2
	Trompas Mib	2	-2	2		
	Bombardinos Mib	2	+2	2		1
	Bombardinos Sib	2		2		1
	Bombardões Sib	4		3		3
	Contrabaixo	1		1		1
	Contrabaixos Sib	2		1		1
2º Grupo (instrumentos brilhantes)	Cornetas Sib	2	+1	2		2
	Trompetes Mib	2	-1	1		
	Trombones	4		3		3
3º Grupo (instrumentos de palheta)	Flautim Réb	1		1		1
	Flauta	1	-1			
	Requintas Mib	2		1		1
	1º Clarinetes Sib	4	+1	4	+1	3
	2º Clarinetes Sib	6		4	-1	2
	Oboés	2		1	-1	
	Fagotes	2	-2			
	Saxofone soprano Sib	1			+1	
	Saxofone contralto Mib	1		1		1
	Saxofone tenor Sib	1		1		1
	Saxofone barítono Mib	1	+1			
Bateria	Tarol	1		1		1
	Bombo	1		1		1
	Pratos	1		1		1
	Triângulo	1				
TOTAIS		50		35		27

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Clodomir, 1873, p. 55-57

Quadro 6 – Integração da banda de música tipo *Fanfarre*

Grupos	Instrumentos	Completa	Variante	Média	Variante	Mista	Restrita	Mínima
1º Grupo	Bugles piccolo Mib	2		1	-1	1	1	
	Bugle solo Sib	1			1	1		
	1º Bugle Sib	1		5	+1	1	4	2
	2º Bugles Sib	3	-1		-1	1		
	3º Bugles Sib	3	-1		-1			

localité, il est indispensable de ne pas compromettre le timbre general em appauvrissant um groupe au profit des autres.”

	Trompas Mib	2			2			
	Bombardino solo Mib	1			1	1		
	1º Bombardinos Mib	2	+1	4	2	1	2	2
	2º Bombardinos Mib	3	+1		-1	1		
	Bombardinos Sib	4		2	4	2	2	1
	Bombardões Sib	4		3	-1	3	2	
	Contrabaixo	2		1	2	1	1	1
	Contrabaixos Sib	2		1	+1	1	1	2
2º Grupo	Trompetes Mib	2		1	-1	1		
	Corneta solo Sib	1				1		
	1º Cornetas Sib	2		3	+1	1	3	2
	2º Cornetas Sib	2			-1	1		
	Trombones	4		3	+1	3	3	2
3º Grupo	Saxofone soprano Sib	1			-1			
	Saxofone contralto Mib	1		1	+1			
	Saxofone tenor Sib	1		1	+1			
	Saxofone barítono Mib	1						
Bateria	Tarol	1		1		1	1	
	Bombo	1		1		1	1	
	Pratos	1		1		1	1	
	Triângulo	1				1		
TOTAIS		49		29		25	22	12

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Clodomir (1873, p. 58-57).

Partindo da distribuição por grupos instrumentais característicos por sua sonoridade (instrumentos suaves, brilhantes e de palheta), Clodomir faz uma relação direta da banda com uma orquestra:

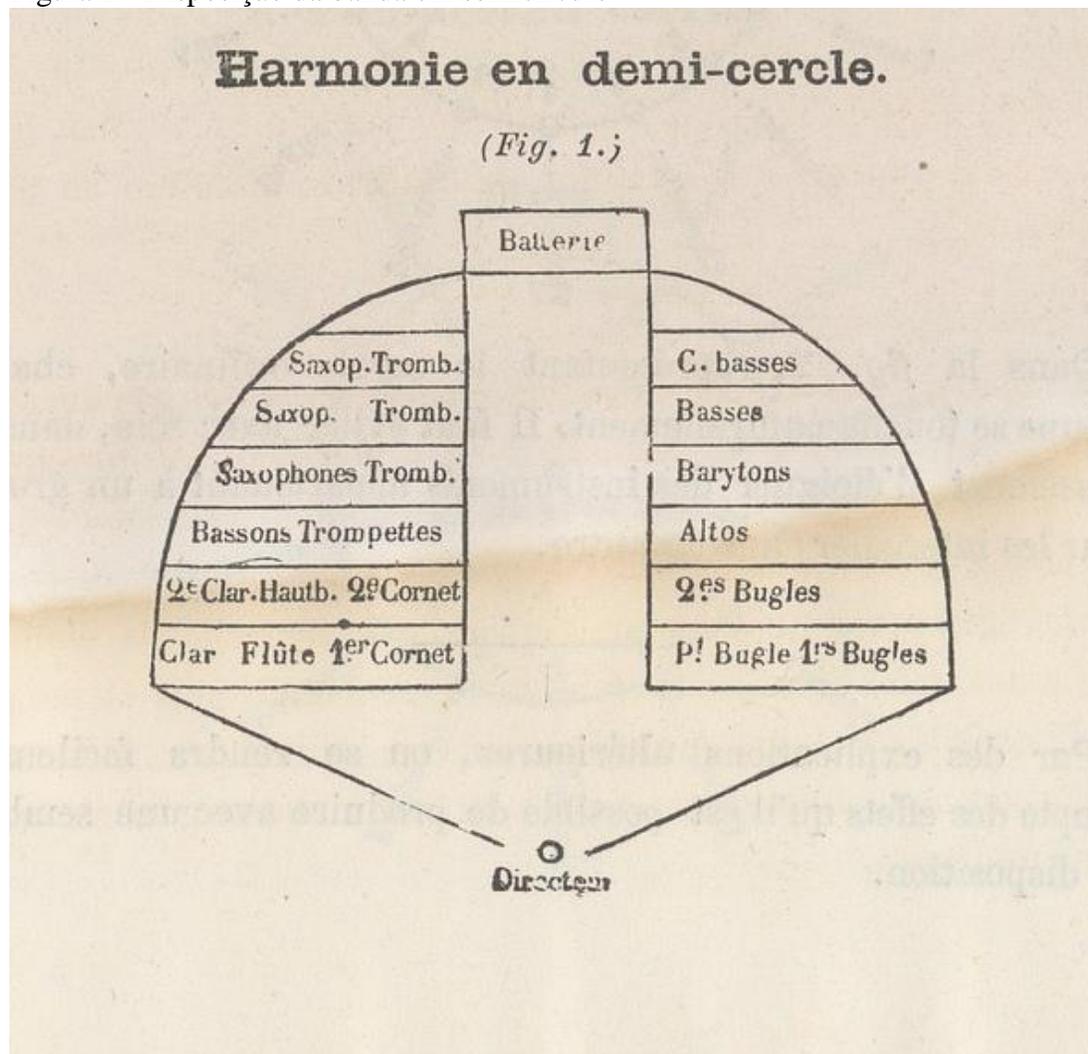
o princípio de organizar a harmonia [ou a banda], como podemos ver, não se baseia em um determinado número de executante, mas no modelo racional da orquestra sinfônica. O 3º grupo representa os instrumentos de cordas da orquestra; O 1º grupo, os instrumentos de sopro e madeira; O 2º grupo, finalmente, os instrumentos de metal. Flautas, cornetas, trompetes e trombetas às vezes conservam o mesmo papel. (CLODOMIR, 1873, p. 57)⁴⁹

Além dessas informações, o *Manuel...* contém até os detalhes de formação para retreta ou para marcha. Neste sentido, Clodomir dispõe “o arranjo dos grupos [...] mais

⁴⁹ Le principe d'organisation des musiques l'harmonie, ainsi qu'on le voit, ne repose pas sur un nombre donné d'exécutants, mais sur le modèle raisonné de l'orchestre symphonique. Le 3e groupe represente les instruments à cordes de la symphonie; Le 1er groupe, les instruments à vent et en bois; Le 2º groupe, enfin les instruments en cuivre. Les flûtes, les cor, les Trompettes et les trombones consevent quelquefois le même rôle.

adequados, os mais sonoros e os mais claros para produzir um efeito, em repouso ou em movimento.”⁵⁰ (CLODOMIR, 1873, p. 73)

Figura 2 - Disposição da banda em semicírculo



Fonte: (CLODOMIR, 1873, p. 73)

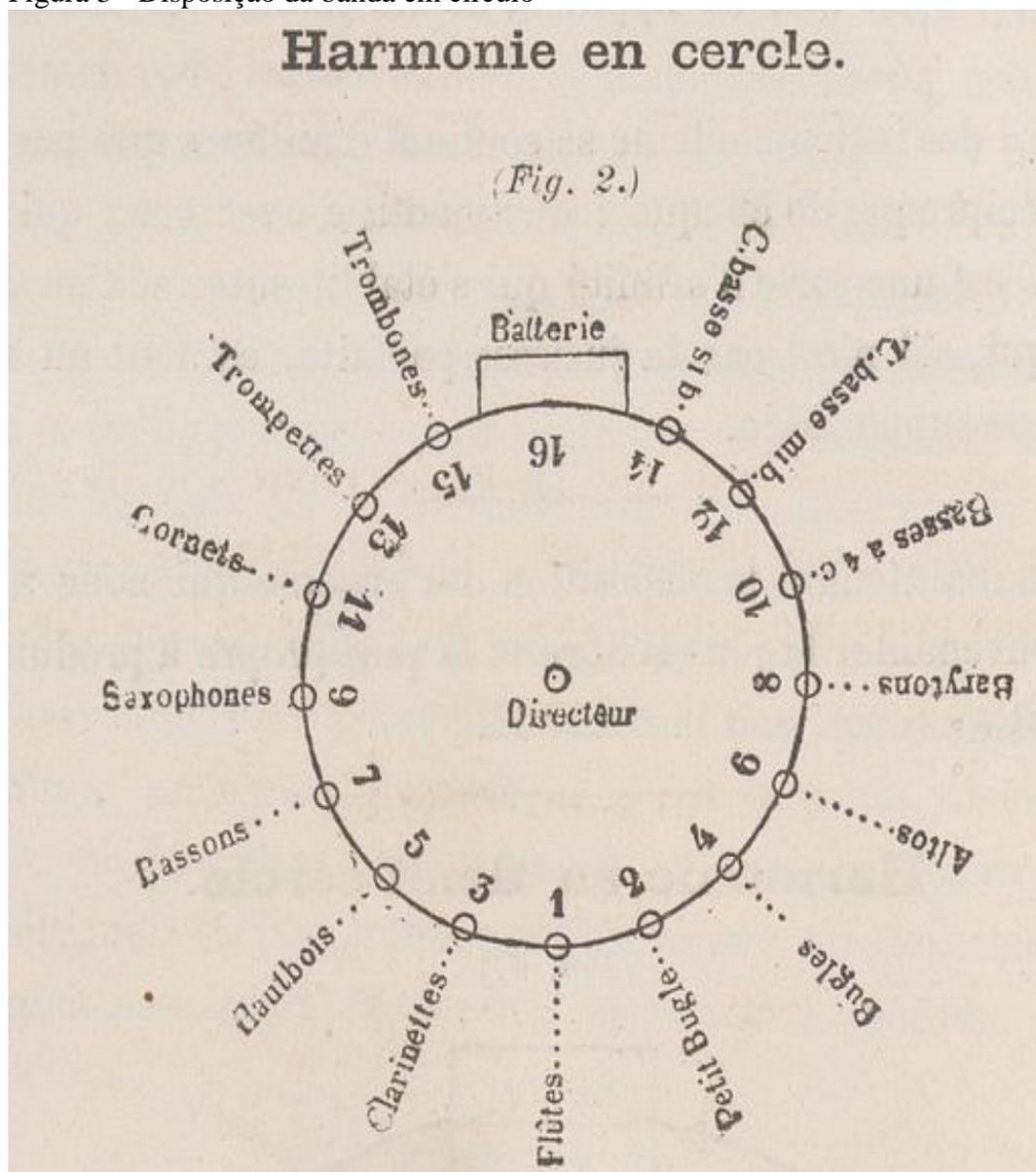
Para Clodomir, neste tipo de formação

o diretor olha para todos os artistas e vice-versa. O corredor reservado no meio facilita-lhe os meios de endereçar suas observações àqueles músicos que estão

⁵⁰ La dispositoin des groupes que nous a paru la plus convenable, la plus sonore et la plus propre à produire de l'effet, soit au repos, soit en marche.

no limite interno da figura; quanto aos que a fecham externamente, podem ter facilidade de acesso a eles.⁵¹ (CLODOMIR, 1883, p. 74)

Figura 3 - Disposição da banda em círculo

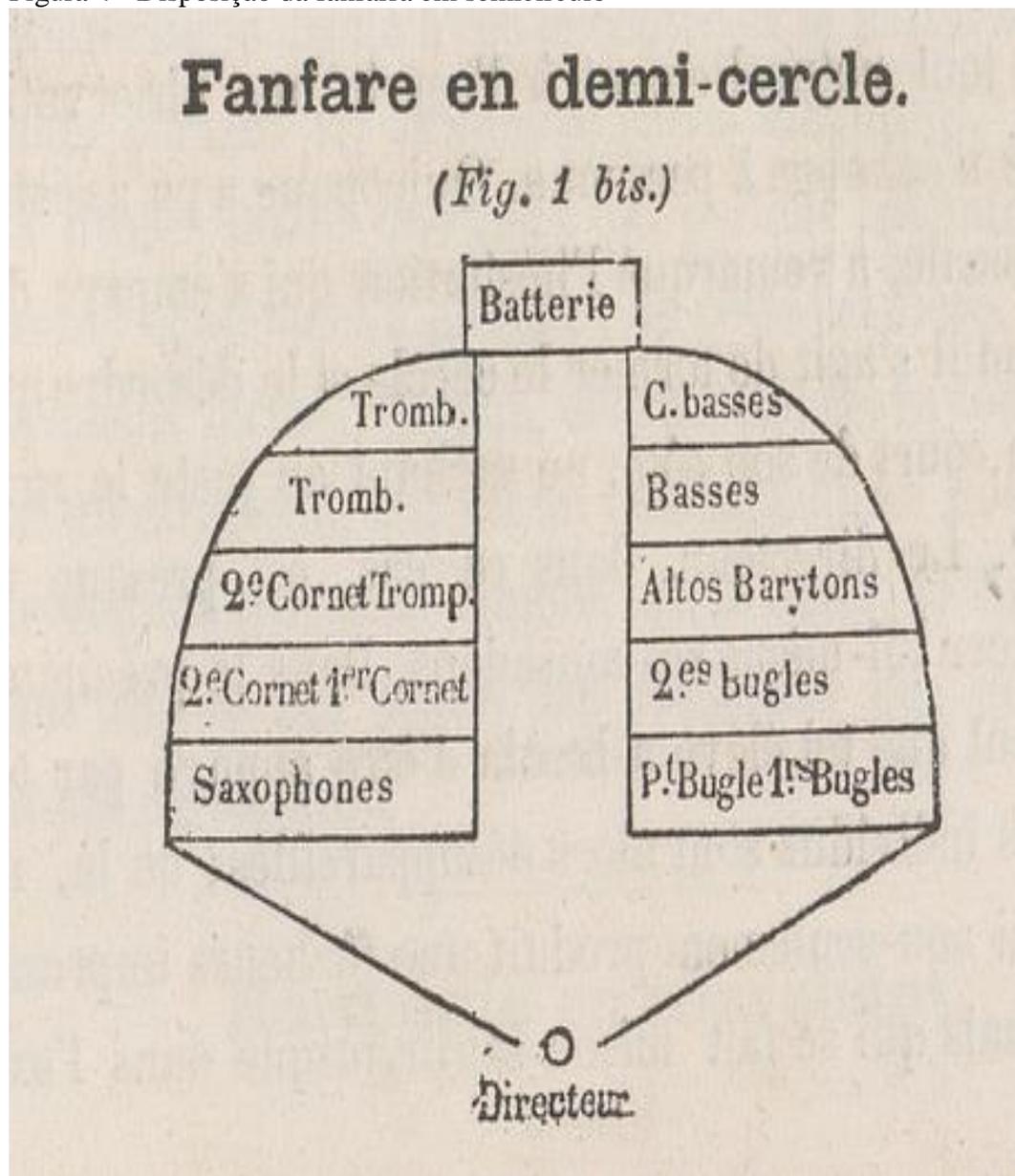


Fonte: (CLODOMIR, 1873, p. 74)

⁵¹ le directeur regarde tous les les exécutants et réciproquement. L'allée réservée au milieu lui facilite le moyen d'adresser ses observations à ceux des musiciens que se trouvent sur la limite intérieure de la figure; quant à ceux qui la ferment extérieurement, il peut, en faisant le tour, avoir aisément accès auprès d'eux.

A disposição da figura 4 corresponde a um círculo ordinário onde os instrumentos são dispostos para a apresentação. As mesmas disposições ilustradas para a banda são também comuns à fanfarra, como segue nas figuras abaixo.

Figura 4 - Disposição da fanfarra em semicírculo

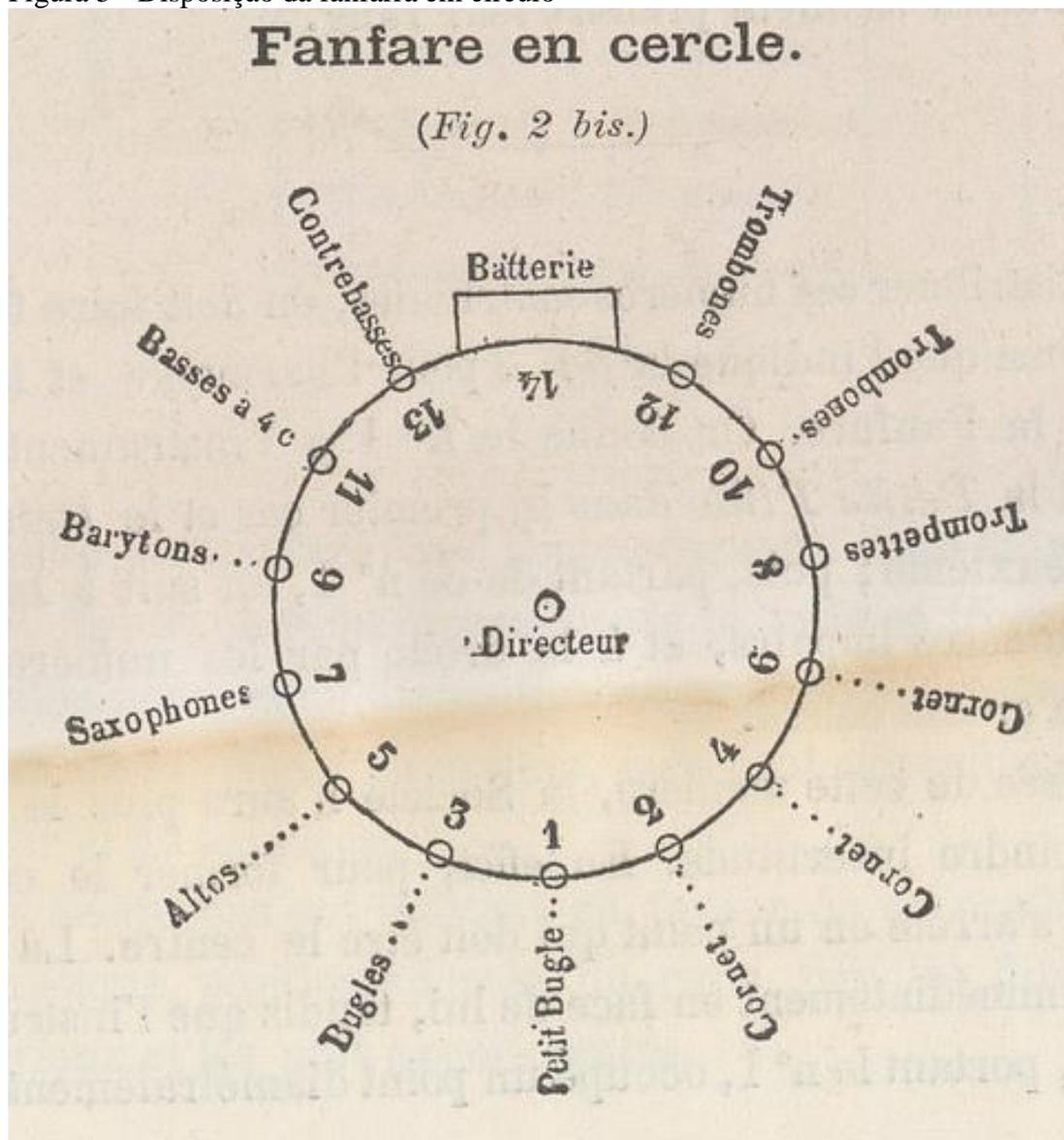


Fonte: (CLODOMIR, 1873, p. 75)

A fanfarra em semicírculo, como destacado na figura acima, permite a colocação da percussão no meio do grupo de instrumentos de sopro. A disposição favorece ao regente que tem a visão total dos instrumentos. Há a preocupação na distribuição dos

instrumentos privilegiando os graves do lado direito (contrabaixo, baixo e barítonos) e do lado esquerdo os instrumentos mais pretensos aos solos e melodias (trombones, cornetes e saxofones).

Figura 5 - Disposição da fanfarra em círculo

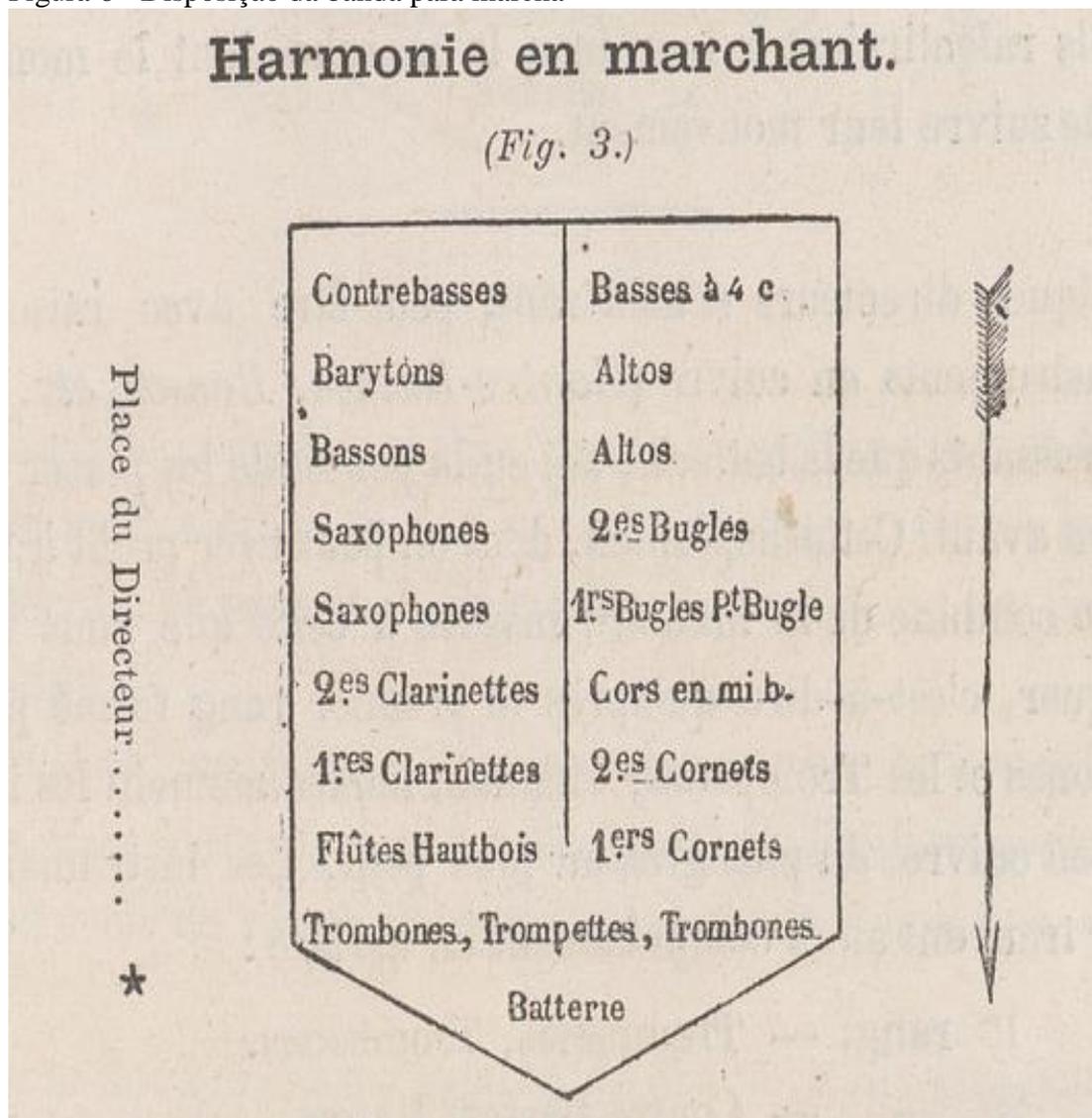


Fonte: (CLODOMIR, 1873, p. 75)

Esta é uma formação pouco usual, embora possível em ocasiões propícias. Nesta formação o regente fica ao centro, cercado pelos instrumentistas. Observa-se que há a preocupação em manter uma hierarquia sonora em relação à sequência do círculo,

partindo dos contrabaixos de um lado até os instrumentos agudos ao centro e na outra extremidade os trombones, assim distribuídos de modo similar a disposição da figura 4.

Figura 6 - Disposição da banda para marcha

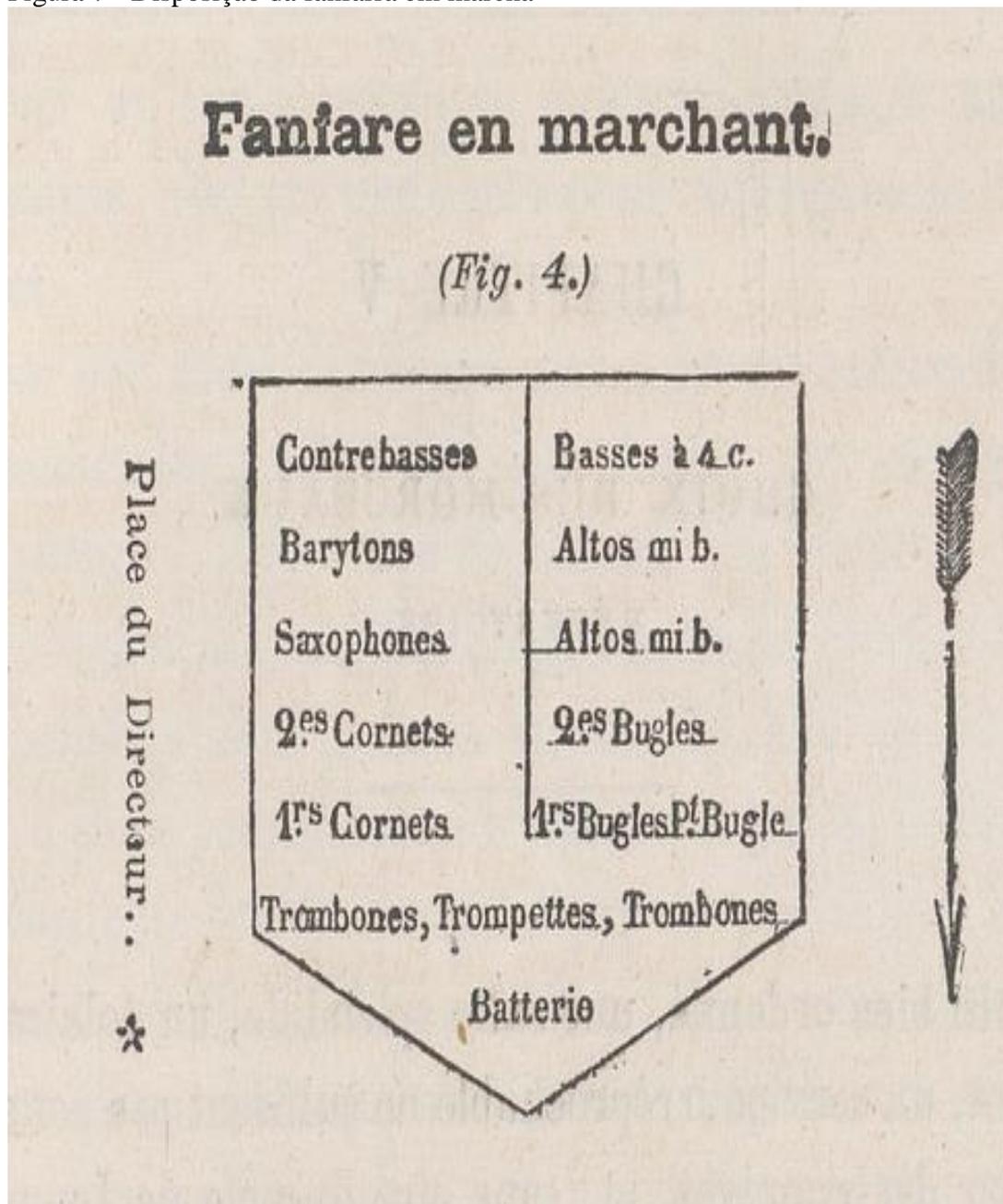


Fonte: (CLODOMIR, 1873, p. 77)

A formação para marcha dispõe dos instrumentos de percussão à frente da banda, seguidos pelos instrumentos de metal. Observa-se também que os baixos aparecem ao

fundo nessa formação. O espaço destinado ao regente está à esquerda da formação instrumental.

Figura 7 - Disposição da fanfarra em marcha



Fonte: (CLODOMIR, 1873, p. 79)

Clodomir justifica que é preferível que a bateria fique em frente à banda ou fanfarra, entretanto coloca que “por mais opcional que seja, pode depender do gosto do diretor por suas ideias.”⁵² (CLODOMIR, 1873, p. 77) A flexibilização colocada por Clodomir, permite intervenções no modelo de disposição para retreta ou para marcha do maestro no ato de organizar a sua banda de acordo com suas ideias ou gosto pessoal.

As formações distintas e variadas colocadas por Clodomir evidenciam não haver modelos rígidos para a disposição das bandas de música, seja em marcha ou para retreta.

No âmbito da Itália, a composição de uma banda em 1889, data da publicação do *Manuale del Capo-Musica: trattato de strumentazione per banda* (Galli, 1889, p. 40) era:

1 flautim – 1 flauta – 2 oboés - 1 requinta Bb – 8 clarinetes Bb (um solista) – 2 flugelhornes Bb (ou bugles)– e cornetas Ab – 1 saxofone soprano – 1 saxofone contralto – 1 saxofone tenor – 1 saxofone barítono – 1 saxofone baixo – 4 trompas Eb (uma solista) – 4 trompas – 3 trombones – 2 trompetes Eb – 3 bombardinos (um solista) – 2 bombardões Eb – 3 contrabaixos – 3 taróis (ou caixas de guerra) – 2 pares de pratos – 1 bombo – 1 glockenspiel. Total de 48 instrumentos.⁵³

Brum ([1988], p. 71-73) sugere outras disposições para a organização de bandas de música com grupos formados por 20, 24, 30, 36, 50 e 60 instrumentistas. Na tabela abaixo, ilustramos as ideias de Brum sobre essas formações instrumentais.

Tabela 3 - Modelos de bandas de música segundo Brum ([1998], p. 71-73)

Instrumento	Pequena Banda					Média Banda	
	Modelo A	Modelo B	Modelo C	Modelo C'	Modelo D	Modelo A	Modelo B
Flautim					1	1	1
Flauta		1	1	1		1	2
Oboé						2	2

⁵² Selon nous, cette disposition est preferable; cependant el est facultatif de la placer en arriere, cela peut dependre du goût du directeur de ses idées.

⁵³ 1 Ottavino - 1 Flauto - 2 Oboi - 1 Piccolo Clarino in si b - 8 Ciarini in si b (uno solista) - 2 Biucoli in si b (Flicorni) - 2 Cornetti in la b - 1 Saxofono Soprano - 1 Saxofono Contralto - 1 Saxofono Tenore - 1 Saxofono Baritono - 1 Saxofono Basso - 4 Clavicorni in mi b (uno di canto) - 4 Corni - 3 Tromboni - 2 Trombe in mi b - 3 Bombardini (uno di canto) - 2 Bombardoni in mi b - 3 Contra bassi - 3 Tamburo - 2 Paia di Piatti - 1 Gran Cassa - 1 Sistro. — Totale strumenti 48.

Fagote						1	2
Requinta Eb	1				1	1	2
Clarinetas principal						1	1
Clarinetas ripieno						1	1
Clarinetas Sib	4	5	9	8	9		
Primeiras clarinetas						3	4
Segundas clarinetas						3	4
Terceiras clarinetas						3	4
Saxofone soprano Sib			1	1			
Saxofone alto Mib		1	1	1	1	2	2
Saxofone tenor Sib		1	1	1	2	3	3
Saxofone barítono Mib				1		1	1
Trompas	2	2	3	3	3	4	6
Bugle ou corneta				1	2	2	2
Trompetes	3	3	3	2	2	4	4
Trombones	3	3	3	3	4	4	5
Barítonos Sib		1	1	1	1	1	1
Bombardino	1	1	1	1	2	2	2
Tuba Mib	1	1	1	1	2	1	1
Tuba Sib	1	1	1	1	2	3	3
Tímpanos						1	1
Bombo	1	1	1	1	1	1	1
Pratos	1	1	1	1	1	1	1
Caixa clara	1	1	1	1	1	1	1
Surdo	1	1	1	1	1		
Percussionistas						2	2
Efetivo instrumental	20	24	30	30	36	50	60

Binder (2006a) levanta a hipótese de que as bandas tiveram dimensões de caráter simbólico e infra estrutural no seu processo de difusão. O caráter simbólico estava relacionado a representatividade e visibilidade que a Monarquia e o Império proporcionaram à banda por sua participação efetiva nas festas oficiais e nas atividades de Estado. Com relação à infraestrutura, o autor recorre a Kiefer (1997, p. 17) para enfatizar como foi pensada a estrutura de funcionamento das bandas militares no que se refere a criação e manutenção desses conjuntos, por meio da sociedade civil, pelo

fornecimento dos elementos necessários ao seu funcionamento, ou seja: “instrumentos, músicos, repertório e ensino.”⁵⁴

Entretanto, Tinhorão parece discordar de Binder. Para ele, a multiplicação dos batalhões pelo país após a Independência criou um problema para o preenchimento do quadro de músicos militares. Enfatiza então, que a solução foi “o recrutamento, que muitas vezes levava jovens estudantes de instrumentos de sopro a terem de vestir farda antes do tempo, para atender à necessidade patriótica de sons marciais para a marcha das tropas.” (TINHORÃO, 2005, p. 109) Para Tinhorão, este período marca também uma maior preocupação das autoridades com as bandas dos regimentos de Primeira Linha e do surgimento das bandas de música paramilitares da Guarda Nacional, a partir de 1830, ambas com distintos meios de financiamento. (TINHORÃO, 2005, p. 111) Entretanto, a necessidade de se ter músicos para suprir a carência das novas bandas militares, excepcionalmente a partir da segunda metade do século XX

geraria uma grande procura pelo aprendizado de instrumentos musicais. O aumento do número de músicos acabaria como consequência, por criar a necessidade de formação e expansão de grupos musicais civis, o que influenciou decisivamente na formação de um número considerável de bandas de música civis através de Sociedades Filarmônicas. (SOUZA, 2008, p. 18-19)

No que diz respeito à indumentária das bandas, para além dos fardamentos das militares, o das bandas civis sofreu muitas alterações em sua composição ao longo ao século XX. Para Binder, a apropriação de fardas pelas bandas civis contribuiu em grande parte para a sua popularidade. (BINDER, 2006a, p. 78). Seguindo essa tendência afirma Costa que

talvez um dos sinais mais visíveis desta apropriação está nos uniformes, instrumentos e repertórios utilizados pelas bandas civis. Seus uniformes lembram as fardas militares, a instrumentação se associa aos instrumentos utilizados pelas bandas militares, pois possuem a capacidade de projeção em ambientes abertos e podem ser tocados por músicos em movimento, e seu repertório é marcado por marchas. (COSTA, 2011, p. 241)

Seria preciso tratar aqui desta característica de apropriação levantada por Costa (2011), tendo em vista os desdobramentos que teremos nas próximas seções onde

⁵⁴ Levando em consideração que as bandas de música civis são ainda hoje o “conservatório” de formação instrumental que alimenta com novos músicos as bandas militares do Brasil, compreendemos que o processo de difusão foi fomentado para popularizar a banda em território brasileiro e fornecer as condições necessárias para a propagação das bandas militares, e consequentemente, das bandas civis.

analisaremos, inclusive, o modo de vestir das bandas que serão pesquisadas. No Brasil, uma das mais organizadas ilustrações sobre fardamentos militares, inclusive de músicos, foi empreendido por Wash Rodrigues em 1922. BIASON estudou o álbum de Wash em estudo iconográfico sobre “A música de farda...”. A autora ressalta a importância para o período de início do século XX para a valorização e reforço de virtudes singulares do nacionalismo brasileiro, seguindo tendências europeias (BIASON, 2015, p. 55). Para BIASON, o trabalho de Wash, principalmente por sua pesquisa pelos estados da região sudeste e nordeste, o certifica como um pintor documental.

As ilustrações contidas em *Uniformes do Exército Brasileiro – 1720-1922* nos serviram nesta pesquisa como elemento comparativo diante da credibilidade que se tem do trabalho empreendido. Dessas ilustrações, abordamos apenas as que fazem parte do período de recorte temporal da pesquisa, no que diz respeito ao foco em fotografias das bandas de música, ou seja, a partir do Período Republicano.

Não se vislumbrou, entretanto, abordar a história dos fardamentos militares no Brasil, mas ilustrar os modelos utilizados pelos músicos a partir da República até 1922, optando por um elemento comparativo.

Há uma diferença enfatizada nas ilustrações dos fardamentos de gala (fardamentos adequados aos eventos e festividades militares de um modo geral) e os fardamentos de trabalho, bem mais simples. Como investigamos as bandas de música, não caberia ilustrar fardamentos das patentes da oficialidade e sim das baixas patentes, delegadas aos músicos e outros especialistas.

Devemos atentar também que levamos em consideração as questões de região e clima, que diferem a composição do fardamento. Dessa forma, buscamos mostrar prioritariamente aqueles uniformes identificados da região nordeste.

Figura 8 - Uniformes militares dos músicos, 1890. (prancha 157)



Fonte: (BARROSO, 1922, p. 282)

Figura 9 - Fardamentos de voluntários e Linhas de Tiros, 1908. (prancha 195)



Fonte: (BARROSO, 1922, p. 321)

Figura 10 - Fardamento das Linhas de Tiro em Pernambuco, 1910. (prancha 197)



Fonte: (BARROSO, 1922, p. 323)

Figura 11 - Fardamento do músico, 1914. (prancha 201)



Fonte: (BARROSO, 1922, p. 326)

Figura 12 - Fardamentos de 1918. (prancha 207)



Fonte: (BARROSO, 1922, p. 333)

As últimas décadas do século XIX foram um período singular no Brasil e no Mundo. A Proclamação da República no Brasil e a Exposição Universal na França, ambas em 1889, embora antagônicas, por esta significar um golpe de Estado contra a monarquia parlamentarista no Brasil e criação de um regime presidencialista de governo (PEREIRA, 2007, p. 193); e aquela por marcar um período de paz e prosperidade na Europa. A esta época e as primeiras décadas do século XX foi chamada Belle Époque. O movimento que teve início na França, mas que também teve o seu equivalente no Brasil. Segundo Pereira,

Passados os anos conturbados de crise econômica e instabilidade política, que, durante a primeira década republicana, acompanharam a redefinição do pacto político, o Brasil viveu a sua *belle époque*. Entrava na era dos “melhoramentos materiais”. O Governo Campos Sales, no interregno 1898-1902, deu solução aos graves problemas econômicos-financeiros que afligiam os interesses agrários exportadores do país, obtendo com os banqueiros internacionais um encaminhamento para o problema da dívida externa. Internamente, lograra instituir uma prática política que, ao mesmo tempo em que consolidava a exclusão da maioria da participação na República brasileira, impedia que as

disputas locais pelo poder comprometessem o jogo maior pela presidência da República e pelo controle do congresso Nacional. (PEREIRA, 2007, p. 181)

O que mudou no período para as bandas de música foi a chegada de invenções tecnológicas tais como o gramofone, o disco e o rádio, além das transformações que as duas grandes guerras mundiais provocaram na valorização das músicas de banda. No século XX a banda de música será dos primeiros grupos musicais a gravar discos pela Casa Edison. Bandas de música do Rio de Janeiro, São Paulo e da Bahia fizeram gravações nas primeiras décadas do século. Tinhorão ressalta a “importância nacional que as bandas militares assumiram após o advento do disco, refletindo sua atuação efetiva como divulgadora de gêneros de música popular nos coretos das praças, iria traduzir-se inclusive na dignidade que conferiam aos seus músicos.” (TINHORÃO, 2005, p. 129)

Paralelamente, o advento das *Big Band* no Brasil, principalmente no período de pós I Guerra Mundial, seguiu a tendência americana de popularização por meio do cinema, do disco e do rádio. Segundo Melo

Muitas orquestras adotaram o nome de *jazz band* ou *jazz orchestra* com o intuito de se adequarem a transformações vindas dos Estados Unidos. Chamar-se *jazz band* não significava somente tocar jazz, pois muitas não o faziam exclusivamente, mas era ser também uma orquestra de dança; e isso, sem dúvidas, fazia diferença nesta época. (MELO, 2010, p. 2)

Orquestra ou banda, o conjunto musical teve seu início numa mescla de instrumentos de banda de música com outros instrumentos como o piano, a bateria e a guitarra, mas sem uma formação definida. Segundo Simon,

A primeira orquestra com a formação de metais (trombone, pistão, tuba, etc.), de onde expandiram-se as modernas orquestras de dança, foi a ‘Reliance Brass Band’. Quer dizer, a primeira a adquirir projeção. Na verdade, a ‘Reliance Brass Band’ era contemporânea de várias outras, na época [191?], empregando vários dos músicos brancos de New Orleans [...] (SIMON, 1992, p. 47)

A influência da música americana chegou a muitos grupos musicais do Brasil, principalmente pela popularização do rádio a partir dos anos 1930. Segundo Tinhorão,

No Rio, essa influência se revelaria inicialmente avassaladora em face ao conjunto de circunstâncias representado pelo advento do gramofone, vitrolas, das orquestras de cinema mudo e do próprio cinema falado e, finalmente, das gafieiras.

Essas novidades todas chegavam ao Brasil durante a segunda metade do século, quando após a Primeira Guerra, os Estado Unidos iniciavam o grande

rush industrial que estava destinado a desembocar na crise de 1929. (TINHORÃO, 1997, p. 48)

Tinhorão coloca ainda que

de um momento para outro, começaram a surgir no Rio de Janeiro os jazz-bands, as pequenas orquestras de música de dança que – para acentuar a novidade do ritmo – indicavam, pelos próprios nomes [líderes] a origem da sua influência: *American Jazz-Band*, de Sílvio de Sousa, *Jazz-Band Sul-Americana*, de Romeu Silva, *Orquestra Pan-Americana*, etc. (TINHORÃO, 1997, p. 49)

Após a Segunda Guerra Mundial se dará um processo de popularização das *big bands*

As *big bands* brasileiras, inspiradas em suas congêneres estadunidenses, animavam os dançarinos com arranjos elaborados, para instrumentos de sopro complementados pela “cozinha”, como então se designava a base harmônica do grupo, formada por guitarra, bateria, contrabaixo e piano. No total, exibiam-se entre 12 e 25 músicos versáteis, que se alçavam em momentos-chave como protagonistas de interpretações coreografadas. (CARVALHO, 2014, p. 1)

A Orquestra Tabajara, possivelmente tenha sido o maior exemplo de influência da música das *big bands* americanas.

Em Recife, Araújo [Severino Araújo] torna-se, aos 21 anos, o regente de uma orquestra já afamada, fundada pouco antes para atuar na Rádio Tabajara, emissora local cujo nome herdaria, para projetá-lo por todo o país e além. Sua intuição de assimilar o estilo das *big bands* é testada em janeiro de 1943 frente a um público conhecedor do assunto: os soldados americanos do Campo de Parnamirim, próximo a Natal, cedido por Getúlio Vargas ao governo americano para a construção de uma base militar capaz de assegurar a rota dos aliados para a África. Logo de cara a Tabajara atacou um foxtrote para agradar aos combatentes, mas em seguida mandou um samba, um frevo e um maracatu para compensar nosso lado nacionalista. (CARVALHO, 2014, p. 1)

O sucesso da *big band* de Severino Araújo deve-se a sua capacidade de adaptação do grupo com a inserção de música brasileira. Um modelo a ser seguido por muitas bandas de música, que passam a ter mais de uma configuração para atender às tendências sociais da segunda metade do século XX.

Durante o processo de difusão das bandas de música no Brasil, acreditamos que muitas apropriações de outras culturas foram tomadas, resultando em uma cultura musical ao tempo que popular, também complexa, no sentido de entender sua história tendo que levar em consideração características inerentes aos processos composicionais e

de estilos absorvidos em cada época, cada prática de ensino construída na tradição e que recebe a influência do meio social, desde o século XIX.

2.4.2 As bandas de música em Alagoas: contexto histórico e geopolítico

A situação privilegiada do que hoje é o território alagoano para a agricultura da cana e para a pecuária, teria sido um dos principais motivos para os muitos confrontos pela sua posse. Para Carvalho, a superação desses problemas no século XVII, ou seja, o fim das lutas contra “os holandeses (1630-1654) e o Quilombo dos Palmares (1630-1695)” (CARVALHO, 2016, p. 12), permitiu o avanço dos colonizadores portugueses sobre todo o território no século XVIII. Até 1817, quando da sua emancipação política do Estado de Pernambuco, Alagoas foi parte da capitania hereditária de Pernambuco que se desenvolveu pela agricultura canavieira no século XVI e, no século XVII, pela expansão da pecuária até o sertão pela via do Baixo São Francisco. Segundo Carvalho,

[no] processo de ocupação, os lusitanos organizaram a economia da parte sul da Capitania de Pernambuco [hoje Alagoas], com a distribuição das sesmarias, iniciativa que permitiu a instalação dos principais elementos produtivos desse período de estruturação da colônia: os primeiros engenhos de açúcar, todos localizados na faixa litorânea; e o rebanho bovino, formador das fazendas de gado que ocuparam o interior. (CARVALHO, 2016, p. 12)

Esse aspecto da exploração pecuária, quando vinculada ao rio São Francisco enquanto via de desenvolvimento socioeconômico, lhe garantiu o mote do rio dos currais. Segundo Arraes,

o rio São Francisco foi antes de tudo um eixo condutor de povoamento dos sertões da América portuguesa, fator de dilatação das fronteiras do Brasil Colonial e estruturador de uma complexa e dinâmica divisão social e territorial do trabalho, percebida em sua hierárquica rede urbana. [...] Pedro Taques de Almeida, em carta de 20 de março de 1700, classificou-o como *o rio dos currais*. (ARRAES, 2013, p. 48)

A primeira freguesia de Alagoas surgiu no século XVI, quando a partir de “1575, Cristóvão Lins recebeu [...] uma sesmaria localizada entre o rio Santo Antônio [hoje município de São Luiz do Quitunde] e o Cabo de Santo Agostinho [em Pernambuco]” (CARVALHO, 2016, p. 16). Posteriormente, entre os séculos XVII e XVIII, surgiram

outras freguesias associadas ao desenvolvimento da capitania. Aquela primeira freguesia foi Porto Calvo (1580-90?), ao norte, seguida de Penedo, ao sul e Alagoas do Sul (1633), hoje Marechal Deodoro, ao centro do que hoje é o Estado de Alagoas. (CARVALHO, 2016, p. 18) Na região do Baixo São Francisco, as freguesias foram criadas ao longo do tempo com ritmo diverso: no século XVII, Penedo; no século XVIII, Traipu e Porto Real do Colégio; e as demais no século XIX ou no XX, de acordo a tabela 4.

Tabela 4 - Cronologia do desenvolvimento urbano do Baixo São Francisco Alagoano

Nomenclatura das cidades		Datas relativas ao desenvolvimento político das povoações					
Nome atual	Nome de Origem	Século	Freguesia	Distrito	Vila	Cidade	Desmembramento
Penedo	São Francisco	XVII	1615?	-----	1636	1842	-----
Traipu	Porto da Folha	XVIII	1714	-----	1835	1892	1835; de Penedo
Pão de Açúcar	Jaciobá	XIX	1853	1853	1854	1877	1854; de Porto da Folha (Traipu)
Água Branca	Mata Pequena	XIX	1864	1864	1875	1919	1864; de Paulo Afonso (Mata Grande)
Porto Real do Colégio ⁵⁵	Colégio do Porto Real	XVIII	1760	1795	1876	1876?	1795; de Penedo
Piaçabuçu	-----	XIX	-----	1859	1882	1882?	1882; de Penedo
Belo Monte	Lagoa Funda	XIX	1885	----	1886	1898	1886; de Traipu
Piranhas	Tapera	XIX	-----	1885	1887	1887?	1885; de Pão de Açúcar
São Brás	-----	XIX	-----	1875	1889	1954	1889; de Porto Real do Colégio
Igreja Nova	Triunfo	XIX	-----	?	1890	1897	1890; de Penedo
Delmiro Gouveia	Pedra	XX	-----	1938	1943	1952	1952; de Água Branca
Olho D'água do Casado	Olhos D'água do Casado	XX	-----	1949	-----	1962	1962; de Piranhas

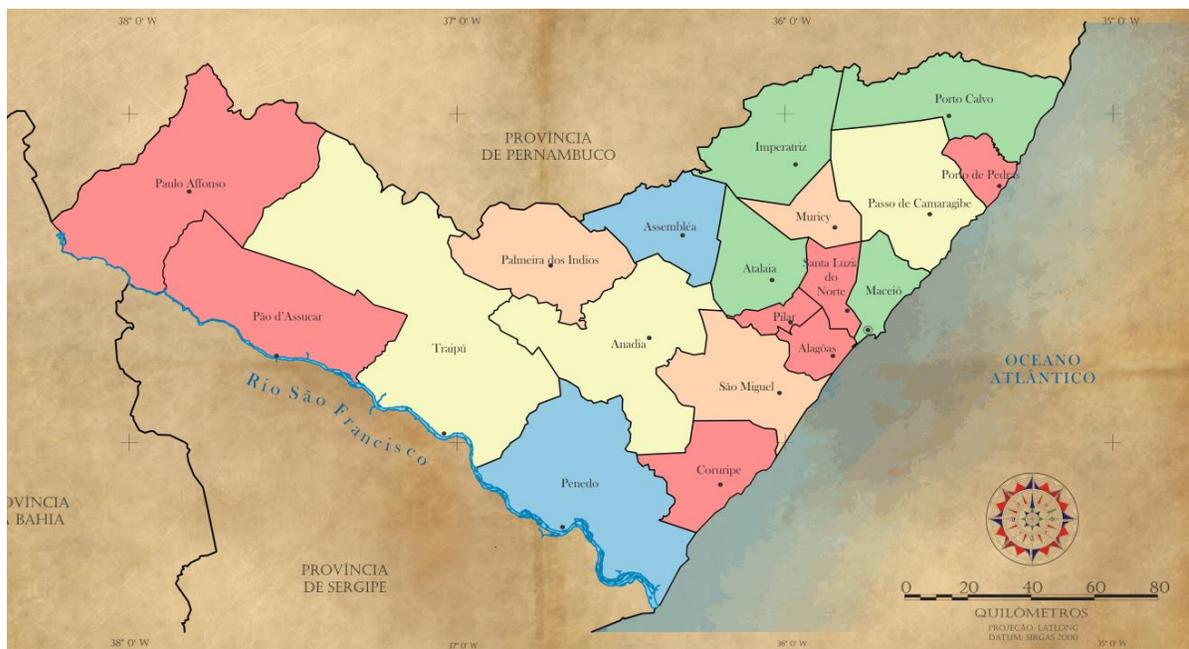
Fontes: ALMANAK, 1873; 1874; 1875; 1877; 1878; 1880; 1891; 1894; ESPINDOLA, 1871; 2001; IBGE, 2020.

Na tabela 4 se incluem os dados relativos à cronologia das povoações partindo de Penedo, no século XVII, na foz do rio São Francisco e avançando rio acima. Entre os séculos XVII e XVIII apenas três freguesias foram instaladas, entretanto no século XIX quase todas as povoações são elevadas a categoria de vila.

⁵⁵ Colonização Jesuítica que culminou com a criação de um Colégio para instrução aos indígenas abundantes na região. Os Jesuítas foram expulsos do Brasil em 1759.

No mapa a seguir observamos a presença de apenas quatro cidades no Baixo São Francisco alagoano: Penedo, Traipu, Pão de Açúcar e Paulo Afonso.

Figura 13 – Mapa da divisão política do Estado de Alagoas em 1872.



Fonte: <http://dados.al.gov.br/dataset/mapas-historicos-do-estado-alagoas/>

A partir da obra de Carvalho, pode-se entender, de modo geral, que durante os primeiros séculos da colonização europeia em Alagoas houve pouco desenvolvimento urbano. Somente a partir do século XVIII começa a se verificar uma crescente organização urbana e social quando do avanço na estrutura governamental, inicialmente quando se torna comarca de Pernambuco e depois vira comarca independente; assim como quando da revolução que culminou com a emancipação de Alagoas do Estado de Pernambuco, no século XIX.

Foi no século XIX que Alagoas passou por uma série de transformações sociais e econômicas advindas, em parte, da sua nova condição de independência política e, por outro lado, pelo desenvolvimento do comércio por meio dos empreendimentos advindos do capital inglês. Segundo Tenório

A partir do final da década de 40, e por toda a segunda metade do século XIX, o império brasileiro assistirá a um acelerado surto de progresso e melhoramentos materiais, resultante não apenas da extraordinária expansão da

economia cafeeira, mas também pelo aumento populacional, pelo florescimento de centros urbanos, a chegada intensa de imigrantes estrangeiros, aparecimento do trabalho livre em choque com o trabalho escravo e, principalmente, pela ampliação do mercado externo. (TENÓRIO, 1987, p. 1)

Para Tenório (1987), esse desenvolvimento econômico ajudou para que houvesse uma expansão na organização da comarca e para a estruturação dos municípios, cidades e vilas. Notadamente percebe-se a partir de 1817 que surge um ambiente propício ao desenvolvimento cultural e, portanto, musical. Antes mesmo do surgimento das bandas de música, pode-se encontrar a música sendo cultivada no âmbito religioso e doméstico nas vilas e cidades mais desenvolvidas economicamente como Alagoas (hoje Marechal Deodoro), Penedo e Maceió.

Penedo, devido ao comércio do seu porto, feito inicialmente com embarcações à vela e depois a vapor, foi “ao longo do século XIX, [...] a única cidade da província de Alagoas que rivalizava com a capital, Maceió, no que diz respeito às atividades comerciais por cabotagem.” (TEIXEIRA, 2016, p. 126). A autora salienta que essa posição comercial favoreceu o comércio interprovincial, inclusive de escravos. Relata também o “impacto que ele [o comércio da primeira metade da década de 1850] teve sobre a cidade, visto que o volume das transações em apenas quatro anos superou o total da população cativa que ali vivia.” (TEIXEIRA, 2016, p. 126)

O desenvolvimento do comércio na região consolidou-se com a navegação a vapor de modo que

quando o Imperador chegou a Penedo, a cidade já recebia a visita regular dos vapores da navegação de cabotagem há cinco anos. A novidade da visita Imperial deu-se, no entanto, quando D. Pedro II e sua comitiva passaram a bordo do *Pirajá*, outro vapor, e seguiram até Piranhas. Foi a primeira vez que um barco com essa tecnologia percorreu as águas do rio até o interior. Em contato regular com os principais portos do Império, fortalecendo os circuitos comerciais que ligavam o interior do São Francisco à navegação de cabotagem e possuindo uma sólida infraestrutura urbana oriunda dos tempos coloniais, Penedo vivia, nos anos 1850, uma nova fase de desenvolvimento econômico. (TEIXEIRA, 2016, p. 132)

Espindola informa que entre 1853 e 1855, quando da contratação por lei provincial das empresas que ficaram a cargo da navegação costeira, o número de embarcações aumentou consideravelmente:

20 são os paquêtes pertencentes a esta companhia [baiana], dos quaes 17 percorrem duas linhas; uma do norte, e outra do sul: aquella tem por escalas Estancia, Espirito Santo, S. Christovão, Aracajú e Penedo. A pernambucana,

cuja sede da directoria é na cidade do Recife, tem 12 paquêtes a seu serviço, que percorrem duas linhas; uma do norte, e outra do sul: esta tem por escalas Barra Grande, Porto de Pedras, Camaragibe, Maceió, S. Miguel e Penedo. (ESPINDOLA, 1871, p. 111)

Como centro comercial de importância e relevância para Alagoas, a cidade de Penedo teve incremento na vida musical a partir de meados do século XIX. Observa-se um ambiente propício ao surgimento de uma cultura musical que terá, com a fundação das sociedades musicais civis, o espaço necessário para o seu desenvolvimento partindo dos centros urbanos mais desenvolvidos como Maceió, Alagoas e Penedo e sendo disseminado pelas vilas e pequenas cidades do interior alagoano.

2.4.2.1 Origem e organização das bandas de música em Alagoas

Nesta seção veremos como as bandas de música no contexto alagoano aparecem na bibliografia. Visando exaurir a literatura sobre o assunto, a escassez da literatura crítica sobre as bandas em Alagoas, nos levou a buscar uma literatura baseada em crônicas e relatos, que somados aos trabalhos acadêmicos mais recentes possam ilustrar o processo almejado.

Um dos mais recentes e importantes trabalhos da literatura sobre bandas de música em Alagoas, realizado pelo jornalista Wilson Lucena (2016a; 2016b) objetivou escrever a história das bandas de música no Estado, bem como levantar a biografia dos maestros vivos e daqueles que estiveram à frente das bandas. Foi um trabalho de 16 anos de pesquisa em arquivos, livros e por meio de entrevista que gerou 651 páginas. Nesse trabalho Lucena divide o território alagoano em quatro regiões: Baixo São Francisco; Metropolitana ou Lagunar; Norte ou Mata; Agreste ou Sertão. Embora essa divisão territorial não tenha uma base científica que a sustente, tanto no processo de difusão das bandas ou mesmo a partir dos polos de difusão que se instalaram no interior alagoano, não deixa de ter certa coerência em parte da divisão proposta, visto que o Baixo São Francisco é, dentre as regiões de disseminação de bandas de música, um dos centros mais antigos, juntamente como a região “Metropolitana ou Lagunar”, que envolve a Zona Lagunar, com o complexo das Lagoas Mundaú e Manguaba, e a Costa Sul do Estado até

Coruripe; Maceió, Marechal Deodoro, Santa Luzia do Norte, Coqueiro Seco, Rio Largo, Pilar, São Miguel dos Campos e Coruripe.

Nesse sentido, em 2011 tínhamos realizado um estudo em que o mapeamento de arquivos públicos e privados prezava por uma divisão territorial do Estado dentro dos padrões geopolíticos adotados em Alagoas:

Em termos musicais, o Estado de Alagoas, a partir das nossas primeiras tentativas de mapeamento, pôde ser dividido em sete pólos de ação de grupos musicais: Baixo São Francisco; Maceió e Orla Lagunar; Zona da Mata; Litoral Norte; Litoral Sul; Agreste; e Sertão. (SOUZA, 2011, p. 100)

Na divisão geográfica segundo Lucena, as outras regiões são uniões de regiões definidas historicamente, mas que diferem das divisões da geografia segundo IBGE⁵⁶. Assim são divididas as outras regiões, Zona da Mata e o Litoral Norte, para “Norte ou Mata”: ao norte do Estado, Porto Calvo, São José da Lage, Matriz de Camaragibe e Passo de Camaragibe; na Zona da Mata, União dos Palmares e Viçosa. Na Região do Agreste: Arapiraca e do Sertão Alagoano: Palmeira dos Índios, Quebrangulo, Santana do Ipanema, Delmiro Gouveia, Água Branca.

Neste estudo sobre as bandas de música em Alagoas, buscamos incluir referências sobre todo tipo de banda musical e suas relações no âmbito das práticas culturais musicais, sejam cívicas, religiosas ou militares. Infelizmente não dispomos de informação bibliograficamente referida sobre as bandas militares na história de Alagoas anteriores ao século XIX.

A Banda da Polícia Militar de Alagoas é um dos grupos musicais militares mais antigos em atividade no Estado. Em seu estudo sobre as bandas militares no Brasil, Binder (2006b, p. 76) apresenta dados da fundação da banda do Corpo de Polícia de Alagoas relativos ao ano de 1860. No entanto, Felix Lima Junior relata a apresentação de duas bandas de música na cidade de Maceió em 1854 durante uma festa dedicada ao presidente da Província das Alagoas, Antônio Coelho de Sá e Albuquerque (LIMA JUNIOR, 1976, p.49). O autor não traz muitos detalhes sobre os grupos e seus maestros, embora considerando as circunstâncias em que se deu o evento, poder-se-ia inferir que um dos grupos era a Banda de Música do Batalhão Policial, hoje Banda da Polícia Militar do Estado de Alagoas.

⁵⁶ Disponível em <http://downloads.ibge.gov.br>

Ainda, pode-se constatar também que na recepção ao Imperador D. Pedro II, quando de sua viagem a Maceió e à cachoeira de Paulo Afonso, realizada entre os anos de 1859 e 1860, a banda da polícia esteve presente, tanto em Maceió, quanto em Penedo. A respeito disso, Duarte enfatiza o noticiário do *Diário das Alagoas* (nº 60 de 06 de outubro de 1859), que trata dos preparativos para a recepção ao monarca:

as cinco horas da tarde, embarcou a bordo da canhoneira ‘Itajaí’, rumo ao Penedo, o Corpo de Polícia da capital, comandado pelo Cel. Manoel da Costa Morais. Também seguiram, no mesmo vaso de guerra, **as bandas de música da Polícia e da Guarda Nacional**. (DUARTE, 2010, p. 39, **grifo nosso**)

Lavenère, ao tratar da música em Alagoas, relativa ao século XIX e as três primeiras décadas do século XX (até 1929), não enfatiza a música das bandas como seu principal foco, entretanto dedica algumas páginas sobre a vida musical da capital, além de citar músicos de banda com atuação em Maceió e São Miguel dos Campos, por exemplo. O autor evidencia a presença de alguns maestros em atuação na capital alagoana nas últimas décadas do século XIX, dentre eles Benedito Raymundo da Silva (1859-1921), Valério Pinheiro (-1895) e Pedro Adolfo Diniz (Pedro Maceió). Lavenère cita um trecho de um confronto entre duas das bandas civis mais prestigiadas de Maceió no século XIX, tendo à frente os maestros Benedito e Valério. Era a Festa do Martírios, promovida pela Igreja dos Martírios, no centro de Maceió. Assim relata o autor,

Uma vez, em uma noite de festa dos Martyrios, tocavam duas bandas: a dos Artistas e a da Minerva. Benedito e Valério desafiaram-se: nenhuma repetiria uma peça; sahiria primeiro quem esgotasse o repertório. Pois bem, tocaram-se as duas bandas a noite inteira; despontou o dia e ninguém esgotou o repertório!
A’s sete horas da manhã, veio a polícia interromper o espetáculo que terminou em pancadaria sem música... (LAVENÈRE, 1928, p. 23-24)

As duas bandas civis de que trata Lavenère foram criadas na última metade do século XIX, por volta de 1880, a Sociedade Recreio Filarmônico Artístico e a Sociedade Filarmônica Minerva (SOUZA, 2008, p. 25). Ao que aparenta, essas bandas contavam com torcida da sociedade. Segundo Castro, as bandas eram carinhosamente apelidadas pelos adeptos frequentadores das retretas no Largo dos Martírios, em que a população se dividia entre dois grupos: “que se bandeava, uma parte, para a Minerva, ‘a fidalga’ e a outra para os Artistas, ‘a popular’”. (CASTRO, 1966, p. 30) Esse episódio aconteceu na

noite de 10 de setembro de 1889 e foi noticiado pelo periódico *O Liberal*. (SOUZA, 2008, p. 23)

Por outro lado, embasado nos escritos de Santana (1966, p. 11), o surgimento em Maceió de bandas de escravos⁵⁷ se deu com a criação do educandário da Escola Central fundada pela Sociedade Libertadora Alagoana, em 22 de abril de 1887, destinada à educação de escravos e menores abandonados. Essa escola dispunha de uma banda de música formada por menores educandos, além de outras atividades como fábrica de móveis, calçados e malas. A escola era dirigida pelo abolicionista alagoano Francisco Domingos da Silva⁵⁸ e tinha como regente de sua banda Benedito Raimundo da Silva (1859-1921), célebre músico alagoano, autor da música do Hino de Alagoas. (SANTANA, 1966, p. 11)

O maestro Benedito Raimundo da Silva⁵⁹ passa a ter atividade musical bastante acentuada em Maceió nas últimas décadas do século XIX. Segundo Santana (1966, p. 14) “em 1893 a Filarmônica Minerva, sob a regência de Benedito Raimundo da Silva, teve a oportunidade de abrilhantar os salões da aristocrática sociedade Cysne Maceioense, fundada a 10 em setembro de 1888, ‘onde se realizavam concertos e *soirées* dançantes”.

O maestro Benedito Raimundo da Silva passou como regente por várias bandas, como a Minerva, a Euterpe Alagoana, a Banda da Escola Central e até mesmo a Banda de Música do Batalhão Policial (SANTANA, 1966), numa época em que os músicos civis eram contratados para atividades musicais nas bandas militares. Entretanto, as sociedades civis, que fomentavam a atividade musical na capital alagoana, abandonaram a atividade no início do século XX, apenas as bandas militares prevaleceram.

O desaparecimento das bandas de música [civis] em Maceió poderia ser explicado como parte de um processo de modernização das fontes de entretenimento urbano que sufocou a função social desses grupos como fornecedores de música, quer para fins religiosos, quer para fins sociais. (SOUZA, 2017, p. 143)

⁵⁷ Cf. Santa Rita (1965) já que ele atesta a presença de Bandas de Escravos com data anterior a de Santana (1966).

⁵⁸ Irmão do músico e compositor alagoano Misael Domingues, nasceu em Alagoas (hoje Marechal Deodoro) em 4 de outubro de 1847 e faleceu em Recife, em 13 de outubro de 1918.

⁵⁹ Benedito Raimundo da Silva nasceu em Maceió a 31 de agosto de 1859. (SILVEIRA, 1981, p. 21)

No século XX em Maceió, praticamente o domínio das bandas foi militar. Entretanto, algumas formações de banda cívicas que surgiram merecem atenção como a Banda de Música Othon Bezerra, pertencente à Fábrica de Tecidos Carmem do distrito de Fernão Velho. Segundo Lucena (2016a, 206), essa banda de música foi “criada em 1948 [...] [e] o comando musical da agremiação foi confiado ao tenente reformado José Nicácio de Souza”, mesmo músico que atuou a frente de bandas de música no Sertão do São Francisco, em Delmiro Gouveia. (LUCENA, 2016a, p. 318)

Um dos trabalhos publicados e analisados foi a série de *Cadernos de Compositores Alagoanos*, compilação de composições de músicos alagoanos (alguns manuscritos) publicada nos anos de 1980. A parceria entre o Arquivo Público do Estado de Alagoas (APA), a FUNARTE e a Universidade Federal de Alagoas (UFAL) teve Moacir Medeiros de Santana à frente da maior parte dos trabalhos de organização dos álbuns com obras para piano de compositores alagoanos. A série traz compositores de várias cidades alagoanas, com foco principal nas publicações da capital, em torno de um período marcado pela difusão de composições para piano solo, e com outros instrumentos, voltadas para a música de entretenimento doméstico e dos saraus próprios do século XIX.

Em Alagoas, no século XX, surgiram vários núcleos de desenvolvimento de bandas no interior. Marechal Deodoro foi certamente o que mais floresceu no Estado. Segundo Lucena (2016a, p. 172) a Sociedade Musical Santa Cecília foi fundada em 1910, pelo padre José Belarmino Barbosa. Em 1915 foi fundada a Sociedade Musical Carlos Gomes com um grupo de 20 músicos dissidentes da Sociedade Musical Santa Cecília (LUCENA, 2016a, p. 179), surgindo assim uma rivalidade entre essas duas bandas que duraria todo o século XX.

Também surgiram bandas de música vinculadas a companhias de tecido, dentre as quais, destacam-se as seguintes: em 1926, a banda de música da Companhia Alagoana de Fiação e Tecidos, em Rio Largo, assim como 10 anos depois, em 1936 fundou-se a Banda Feminina da Companhia Alagoana de Fiação e Tecelagem, também em Rio Largo (LUCENA, 2016a, 214-215), além da mais antiga dessas, a Banda de Música da Companhia Agro Fabril Mercantil, da Pedra, hoje Delmiro Gouveia.

Ainda em Marechal Deodoro, no ano de 1966 surge a Sociedade Musical Professor Manoel Alves de França. Essa sociedade surgiu de um projeto do Serviço Social da Indústria (SESI), fundou-se “a Banda Infanto-juvenil do SESI, que passou a funcionar em [um] prédio da instituição e cujo comando musical foi confiado ao competente e dedicado professor Manoel Alves de França.” (Lucena (2016a, p. 186)

Nessa segunda metade do século XX, mais especificamente a partir da década de 1960, se destaca a publicação de uma literatura caracterizada pela inserção de traços biográficos de músicos e maestros, alavancados pela promoção editorial do recém-criado Arquivo Público do Estado de Alagoas em parceria, muitas vezes, com a Secretaria de Estado da Cultura e a Universidade Federal de Alagoas. (SANT’ANNA, 1966; CASTRO, 1966; MERO, 1974, 1982) Talvez a única fonte disponível, minimamente abrangente que permite expor um panorama das bandas de música atualmente presentes em Alagoas, sejam os dados da FUNARTE, reunidos na Tabela 5.

Tabela 5 - Relação de Bandas de Música de Alagoas

Nº	Nome da Banda	Cidade
01	Bd. Filarmônica Santa Cecília	Água Branca
02	Bd. Santa Cecília	Água Branca
03	Banda Filarmônica	Água Branca
04	Banda Filarmônica	Água Branca
05	Bd. Filarm. N. Senhora da Piedade	Anadia
06	Bd. de Mús. Renascer	Arapiraca
07	Bd. de Mús. Mº Nelson Palmeira	Arapiraca
08	Bd. Filarm. N. Senhora de SantAna	Barra de São Miguel
09	Bd. Filarm. Raimundo dos Santos	Belo Monte
10	Bd. de Mús. Mun. Prof. Tácio Lopes Toledo	Cajueiro
11	Filarmônica Emeriato Pereira Lima	Campo Alegre
12	Bd. de Mús. Mun. de Capela	Capela
13	Ass. Music. Prof. Francisco Pedrosa	Coqueiro Seco
14	Bd. José Azevedo Vasconcelos	Coruripe
15	Bd. de Mús. Verdão do Poxim	Coruripe
16	Filarmônica Tamires Ferreira Alves	Coruripe
17	Banda de Música M. Prof. José Azevedo Vasconcelos	Coruripe
18	Bd. Mun. de Delmiro Gouveia	Delmiro Gouveia
19	Bd. Mun. Braz Henrique	Estrela de Alagoas
20	Bd. Music. Imaculada Conceição	Girau do Ponciano
21	Bd. de Mús. Mun. de Girau do Ponciano	Girau do Ponciano
22	Bd. Filarm. Augusto Buarque de Vasconcelos	Ibateguara
23	Bd. Mun. de Igaci	Igaci
24	Banda de Música João José Pereira	Junqueiro

Nº	Nome da Banda	Cidade
25	Sociedade Musical Prof. Manoel Alves de França	Maceió
26	Associação Musical São Pedro	Maceió
27	Bd. de Mús. Mun. Evaristo Lindoso	Maragogi
28	Soc. Music. Filarm. Santa Cecília	Marechal Deodoro
29	Soc. Music. Carlos Gomes	Marechal Deodoro
30	Bd. Filarm. Bom Jesus	Matriz de Camaragibe
31	Bd. de Mús. São José	Ólho D'Água do Casado
32	Bd. Mun. de Palestina	Palestina
33	Bd. de Mús. Mun. de Palmeira dos Índios	Palmeira dos Índios
34	Soc. Music. Guarany	Pão de Açúcar
35	Filarm. N. Senhora da Conceição - P. de Camaragibe	Passo de Camaragibe
36	Bd. de Mús. Mun. 02 de Dezembro	Paulo Jacinto
37	Soc. Music. Penedense	Penedo
38	Bd. de Mús. Maestro Júlio Catarina	Penedo
39	Santa Cecília	Penedo
40	Banda de Música Doctrin da Rainha	Penedo
41	Soc. Filarm. Euterpe São Benedito	Piaçabuçu
42	Filarmônica Raul Ramos	Pilar
43	Filarm. Sete de Julho	Porto Real do Colégio
44	Banda Doctrin da Rainha	Santa Cecília
45	Ass. Music. Independente	Santa Luzia do Norte
46	Soc. Music. Prof. Vanderlei	Santa Luzia do Norte
47	Bd. Filarm. Mun. Mº José Ricardo Sobrinho	Santana do Ipanema
48	ONG Acema	Santana do Ipanema
49	Bd. de Mús. Mun. Mº José Mendonça de Oliveira	São Brás
50	Ass. Mus. Fil. de São Brás Maestro José M. de Oliveira	São Brás
51	Bd. de Mús. Princesa das Fronteiras	São José da Laje
52	Bd. Mº Bráulio Pimentel	São M.l dos Campos
53	Filarmônica 07 de Junho	São M. dos Milagres
54	Banda de Música Rosa de Castro Fonseca	Tanque D'Arca
55	Bd. Mun. de Teotônio Vilela	Teotônio Vilela
56	Bd. de Mús. Capitão Jonas Duarte	Teotônio Vilela
57	Lira Traipuense	Traipu
58	Sociedade Musical Jorge Trompete	Traipu

Fonte: (FUNARTE, 2020).

Embora abrangente, como afirmamos acima, os dados se encontram bastante desatualizados, com informações repetidas e até mesmo erradas, como a que consta no número 44, em negrito. Dentre outras inconsistências, se constata a inclusão de dados relativos a cidades que não existem em Alagoas, como no caso de Santa Cecília.

2.4.2.2 Antecedentes históricos da formação de bandas de música no Baixo São Francisco Alagoano

Pouco se escreveu a respeito da vida musical em Alagoas nos primeiros séculos da colonização portuguesa, possivelmente pela condição de instabilidade no período, fruto das várias guerras travadas em seu território, dado o pequeno volume da pesquisa sobre o assunto e da pouca documentação encontrada até o momento.

A atividade religiosa teve papel importante para a organização dos grupos musicais sacros em boa parte do Baixo São Francisco Alagoano. Isso incluía as confrarias de leigos, como a Ordem Terceira de São Francisco, até o presente momento atuante em Penedo. Segundo Mero (1982, p. 5) os franciscanos estiveram presentes no Brasil desde a primeira missa. “O território alagoano foi pisado desde os seus primórdios pelos filhos de São Francisco.” (MERO, 1982, p. 11)

A vila de Santa Maria Magdalena (que já se chamou Alagoas e hoje Marechal Deodoro) e a vila do Penedo do São Francisco (também denominada Maurícia, durante a Invasão Holandesa e hoje Penedo) são dois dos mais importantes centros de difusão de bandas de música do Estado, justamente as duas vilas onde foram instalados os conventos franciscanos.

A situação das instalações de conventos franciscanos no nordeste brasileiro mostra as edificações de Alagoas atreladas à capitania de Pernambuco:

Das partes de Pernambuco.

1. N. Senhora das Neves da Cidade de Olinda.
2. S. Antonio da Villa de Iguaraçú.
3. S. Antonio da Cidade da Paraíba.
4. S. Antonio da Villa do Recife.
5. S. Antonio da Povoação de Pojuca.
6. S. Francisco da Villa de Serenhanhem.
7. **S. Maria Magdalena da Villa da Alagoa.**
8. **N. Senhora da Porciúncula⁶⁰ da Villa do Penedo.** (JABOATÃO, 1858, p. 602, grifo nosso)

Sobre a prática musical nos conventos franciscanos, Jaboatão relata passagens da vida conventual e de eventuais réцитas musicais dentro e à parte a liturgia (JABOATÃO,

⁶⁰ Ratificada à página 604 quando se refere ao processo de criação do Convento onde afirma: “Foy fundada esta caza com o título de Santa Maria dos Anjos, ou Nossa Senhora da Porciuncula” (JABOATÃO, 1858, p. 604)

1858, p. 89, 301, 322 e 721). Entretanto, não são citados os nomes dos compositores e músicos que estariam responsáveis pelo serviço religioso e correlato. Sobre a música na Alagoas colonial pouco se sabe, excepcionalmente do período relativo aos dois primeiros séculos de colonização.

Compreendemos, entretanto, entendendo a prática de música não litúrgica como destacado acima por Jaboatão, que a presença de frades músicos poderia mudar significativamente o ambiente musical. Por exemplo, no início do século XIX atuou em Penedo o Frei José de Santa Engrácia, falecido em 1838. Além de religioso, tinha talento musical enquanto cantor e compositor. Outros religiosos músicos que também atuaram em Penedo são os frades Capistrano de Mendonça e José de Nossa Senhora da Piedade. (CAROATÁ, 1962, *apud* CAMPOS, 1953, p. 21-22). De acordo com Bispo, na segunda metade do século XIX, Penedo desponta

como tradicional centro religioso às margens do São Francisco, conhecido pela devoção popular a São Gonçalo e pelo aparato das procissões do Santíssimo Sacramento, patrocinadas pela Câmara, Penedo distinguiu-se pela excelência de seu cultivo sacro-musical. Também aqui fêz-se sentir no decorrer do século um desenvolvimento estilístico na composição sacra, criando uma situação que passaria a ser encarada posteriormente como "exteriorizante" ou "decadente". (BISPO, 1991a)

De acordo com a literatura, nos relatos de autores como Bispo e Mero a música religiosa em Penedo estava ligada principalmente ao Convento de Nossa Senhora dos Anjos, este fundado em 1660. Segundo Bispo (1991d), a partir de 1656, depois da expulsão dos holandeses, houve desenvolvimento da música sacra em Penedo. O autor salienta o florescimento artístico no século XVIII a partir da descoberta de obras utilizadas como repertório da Semana Santa local.

Obras do compositor de origem portuguesa e mestre-capela de Salvador Pe. Theodoro Cyro de Souza (*1766) permaneceram durante décadas no repertório da Semana Santa local, conhecida em toda a região pelo seu aparato: Para a Sexta Feira Santa - Crux Fidelis (cópia de 1897); Passio Domini Nostri Jesu Christi Secundum Joannem; Alleluia para Sábado Santo; Gradual da Missa de Quinta Feira Santa; Ofício de Trevas para Quarta Feira; Motetos para os Passos da Procissão do Senhor (BISPO, 1991d)

Bispo ao comentar a obra de Manoel Nunes de Barros Leite, *Anna Parens* tece um comentário pertinente as práticas composicionais, uma vez que, ao observar os “erros” recorrentes, sugere que esses podem estar atrelados a uma antiga prática musical:

As incongruências nas partes que se movimentam paralelamente e mesmo os inúmeros "êrros" na condução das vozes **parecem indicar que também aqui a composição musical seguia ainda a tradição da escrita direta nas partes**, sem a confecção da partitura. (BISPO, 1991b, grifo meu)

Cabe salientar, que em meio às atividades sacras, no ano de 1858, havia a prática de bandas de música nessas festividades onde grupos de Penedo se apresentavam, como no reestabelecimento da Irmandade do Sacramento em Vila Nova (hoje Anadia) que contaram com a presença da “orquestra do maestro Joaquim da Natividade Reis Caco, do Penedo [que] funcionou nos dous actos mediante quantia de 150\$000” (JOBIM, 1880, p. 98)

Em 1863, nas comemorações da Festa do Orago, comemorada também em Vila Nova (hoje Anadia) há uma série de atividades artísticas que merecem menção:

[Houve] solenidade com três padres de altar, missas cantadas nos 9 dias de novenas, ornada de rica armação em todos os altares e illuminada a grandes candelabros, aos cuidados do artista Jeronymo Costa.

Reuniram-se as duas muzicas de barbeiros de Maceió e Penedo e uma outra pastoril de pífanos e flautas, usada pelos camponeses do sitio denominado – Flexas.

Pregou o sermão da festa o vigário Francisco Vital da Silva e depois da procissão acompanhada da guarda de honra prestada pelo batalhão 16 da guarda nacional teve lugar o Te-Deum.

A orchestra do maestro Benedicto Elfigenio do Rosario composta dos professores de muzica – oficial-major Luiz Joaquim da Costa, chefe de seção José Lopes da Paixão, e empregados provinciaes Affonso Elfigenio do Rosario, Conrado Alves de Moura, padre José Candido, Joaquim Antonio de Almeida Chrispin, Luiz Elfigenio do Rosario, Antonio Simões de Souza, Valencio Romão dos Santos, Marcolino Nobial, José Lopes Filho, Antonio Joaquim Sabucá celebre cantor baixo e outros officios em toda a festa e n’uma palavra faltou tempo para frequencia nas representações theatraes, Fandangos e Quilombos que durante a festividade foram representados. (JOBIM, 1880, p. 98, **grifo nosso**)

Esses relatos ilustram a circulação de uma música de barbeiros entres as cidades e vilas da Província das Alagoas. É interessante ressaltar a distinção que se faz da música de orchestra (para dentro da igreja) e da música de barbeiros (para as atividades externas às festividades religiosas, marcadamente pontuadas nos eventos religiosos de Vila Nova).

Da cultura sacro-musical relatada por Bispo, até a primeira metade do século XX, nos declinamos sobre ao que ele se refere acerca da “música sacra com acompanhamento de orchestra [que] permaneceu, porém, sendo a principal expressão da cultura musical local.” (BISPO, 1991a) Não compreendemos o termo usado por Bispo, “música sacra com acompanhamento de orchestra”, uma vez que, em toda a literatura sobre a música

em Penedo há apenas referência ao grupo musical formado pelo maestro Edson da Silva Porto (1922-1968), para o entretenimento musical. (LUCENA, 2016a, p. 98)

Esse grupo era formado por um misto de instrumentos de banda de música com adição de três violinistas. Teria atuado, principalmente na primeira metade do século XX.

A presença de grupos precursores das bandas de música no Baixo São Francisco foi identificada nas pesquisas de Santa Rita (1965). Segundo o autor, a presença da primeira banda de música na região, composta principalmente por escravos, foi relatada pelo Cônego Theotônio Ribeiro (1855-1929), padre em Penedo que atuou, possivelmente, a partir de 1873⁶¹. Santa Rita informa que o padre Theotônio “cita as ‘Bandas de Barbeiros’ como uma das organizações precursoras dos conjuntos musicais em Penedo” (SANTA RITA, 1965, p. 11). O padre musicista descreve a formação desses conjuntos musicais da seguinte forma: “Composta de cativos ou pretos livres que aprendiam de ouvido todas as peças que tocavam, tomavam parte nos atos da Semana Santa, à porta da igreja, visto como sua condição de escravos não lhes permitia entrar no templo” (SANTA RITA, 1965, p. 11)

Segundo Santa Rita,

Em 1860 ainda havia em Penedo duas corporações desses músicos iletrados; uma regida por Luiz Campos; outra por José Brim. [Esses grupos] figuravam como a marcial daqueles tempos, tocando nas vésperas e matinas das festividades e nas procissões (SANTA RITA, 1965, p. 12)

Observa-se, nos escritos de Santa Rita, que o uso da música nas atividades religiosas na cidade de Penedo se deu de modo marcante no século XIX. Levando-se em consideração que a Procissão do Bom Jesus dos Navegantes – uma das festas religiosas mais tradicionais de Alagoas, que culmina com a mais antiga procissão fluvial do Baixo São Francisco, sempre acompanhada por banda de música – “data de 1884” (TORQUATO JUNIOR, 2018, p. 60). Isto possivelmente evidencie uma prática musical centenária que, como atualmente, está a ela associada e alicerçada na tradição da Igreja

⁶¹ Nasceu em Traipu-AL em 11 de maio de 1855 e faleceu em Penedo-AL em 19 de junho de 1929. Padre Theotônio Ribeiro e Silva, Cônego honorário do Cabido Metropolitano da Sé de Olinda, foi um dos primeiros brasileiros a doutorar-se em Cânones pela Universidade Gregoriana de Roma (1873). Ao retornar ao Brasil, fixa-se em Penedo como vigário da Igreja de Santo Antônio do Barro Vermelho (BARROS, 2005b, p. 485).

Católica, prática religiosa vinda, certamente, de Salvador-BA⁶², com a qual ainda detinha forte relação comercial por meio da navegação.

Na pesquisa de Carlos Santa Rita percebe-se que há em Penedo uma vida musical focada na religiosidade e que se organiza, principalmente, entre os séculos XIX e XX. O autor sugere que anterior à criação das bandas de música, existiu em Penedo um grupo musical sacro em 1804, que apresentava na Igreja Matriz, “as Missas do Santíssimo, celebradas às quintas-feiras, sob a regência do Capitão Manoel Pereira Sampaio Silva”. O grupo musical era composto “de 2 rabecas, 1 rabecão e 4 vozes” (SANTA RITA, 1965, p. 12). Após a atuação desse maestro, seu sucessor foi “Manoel Vieira de Barros Leite, em competição com os maestros José Correa de Mendonça e Antônio de Barros Lima” (SANTA RITA, 1965, p. 13). Segundo Santa Rita, o referido grupo teria apresentado o *Te Deum* durante a visita de Dom Pedro II em 1859, na cidade de Penedo, no Convento dos Franciscanos. No diário do Imperador há o relato da participação do monarca em um *Te Deum* em Penedo. Entretanto, Abelardo Duarte deixa dúvidas sobre o grupo que teria apresentado o *Te Deum*, ser um grupo de Penedo, ou aquele que o recepcionou em Piaçabuçu. (DUARTE, 2010, p. 43)

O historiador Ernani Mero em *O perfil do Penedo* (1994) traz informações sobre a música sacra com dados sobre a compra de um órgão de tubos pela Irmandade do Santíssimo Sacramento em 1824, para ser instalado na Igreja de Nossa Senhora do Rosário (MERO, 1994, p. 91). O autor enfatiza ainda o meio cultural da cidade e dos organistas e organeiro em atuação. Assim, a música sacra parece ter tido um papel importante para a organização dos grupos de músicos barbeiros, do ensino de música para atender ao culto e principalmente para a organização de bandas de música.

Possivelmente a condição de Penedo enquanto entreposto comercial tenha propiciado um contingente regular de escravos no meio urbano. Salienta Teixeira (2016, p. 123) que a cidade de Penedo “ao longo dos oitocentos, consolidou-se como a segunda maior praça comercial da Província de Alagoas e principal entreposto comercial da região

⁶² A tradição no Brasil da Procissão fluvial ao Bom Jesus dos Navegantes remonta-se ao século XVIII embora somente no século XIX ela se torna popular. É importante frisar que eclesiasticamente Alagoas pertenceu a várias dioceses das quais recebeu influências e práticas religiosas: “As terras alagoanas estiveram sob a jurisdição, respectivamente, da Diocese de Funchal (1514-1551), da Diocese de São Salvador da Bahia (1551-1676) e da Diocese de Pernambuco (1676-1900)” (QUEIROZ, 2015, p. 129 *apud* NUNES, 2016, p. 27).

que ligava o interior do São Francisco às rotas nacionais de cabotagem.” A autora enfatiza a “importância que o comércio de escravos alcançou em Penedo [a partir da década de 1850], o que se tornou possível devido sua posição de entreposto comercial entre o Baixo e Submédio São Francisco e os principais portos do Império.” (TEIXEIRA, 2016, p. 140) Essas características podem ter favorecido à formação dos primeiros grupos de músicos percussores das bandas, assim como a primeira organização de uma Sociedade Musical na região.

2.4.2.3 As primeiras Sociedades Musicais e o processo de disseminação das bandas de música na região

Ao que a literatura indica, as primeiras bandas de música da região do Baixo São Francisco deverão ter surgido em Penedo e daí se deu o processo de disseminação por todo o vale ribeirinho. Tendo por base a historiografia abordada verificamos um processo de disseminação paulatino em direção a Cachoeira de Paulo Afonso, ou seja, rio acima.

A margem alagoana do Baixo São Francisco desde o século XIX desenvolveu um gosto particular pela música. Essas manifestações surgiram como música sacra, voltada à Igreja e também como imitação a música das Bandas Militares, ainda no Império, através das Sociedades Filarmônicas Civis. (SOUZA, 2011, p. 101)

Poderíamos pensar o processo de disseminação da cultura de bandas de música na região a partir de três núcleos: o primeiro, com Penedo, como núcleo inicial de irradiação pelos povoados e vilas que faziam parte do município com destaque para Piaçabuçu, Porto Real do Colégio e São Brás; o segundo, com Traipu, que abrangia rio acima o que hoje é o município de Belo Monte (antiga Lagoa Funda); e o terceiro com Paulo Afonso (hoje Mata Grande), que envolvia às povoações de Pão de Açúcar e Mata de Água Branca (hoje Água Branca), que do desmembramento de suas terras dará origem as povoações de Piranhas e Delmiro Gouveia.

Tabela 6 - Cronologia de fundação das Bandas de Música do Baixo São Francisco

Nº	Data	Nome do Grupo	Cidade
01	1865	Imperial Sociedade Filarmônica Sete de Setembro	Penedo
02	188?	Lyra Operária 6 de novembro	Penedo
03	1883	Euterpe Ceciliense	Penedo
04	1886	Sociedade Club Doméstico Musical Guarany	Traipu
05	1888	Philantropos Carlos Gomes	Penedo
06	189?	União Traipuense Musical	Traipu
07	1891	Sociedade Musical República	Piaçabuçu
08	1903	União Caxeiral	Penedo
09	1906	Banda de Música de Piranhas	Piranhas
10	1907	União e Perseverança	Pão de Açúcar
11	1907?	Lira Traipuense	Traipu
12	1910	Filarmônica de Belo Monte	Belo Monte
13	1911	Euterpe de Pão de Açúcar de Politema J. M. Goulart de Andrade	Pão de Açúcar
14	1915	Banda da Fábrica de Linhas da Pedra ou Cia Agro Fabril Mercantil	Delmiro Gouveia
15	1918	Sociedade Musical Guarany	Pão de Açúcar
16	1922	Filarmônica Santa Cecília	Água Branca
17	192?	Filarmônica de São José	Traipu
18	1944	Sociedade Musical Penedense	Penedo
19	1952	Euterpe São Benedito	Piaçabuçu
20	1956	Filarmônica Mestre Elísio	Piranhas
21	1960	Banda da Escola Profissional Lar de Nazaré	Penedo
22	1979	Banda de Música Maestro José Mendonça de Oliveira	São Brás
23	1988	Banda Sete de Julho	Porto Real do Colégio
24	2001	Filarmônica Tenente Nicácio	Delmiro Gouveia
25	2007	Banda de Música Júlio Caratina	Penedo
26	2007	Banda de Música Jaciobá	Pão de Açúcar
27	2007	Sociedade Musical Jorge Trompete	Traipu
28	2008?	Filarmônica Raimundo dos Santos	Belo Monte

Fonte: Elaborada pelo autor a partir de SOUZA (2011, p. 104); ALMANAK (1891).

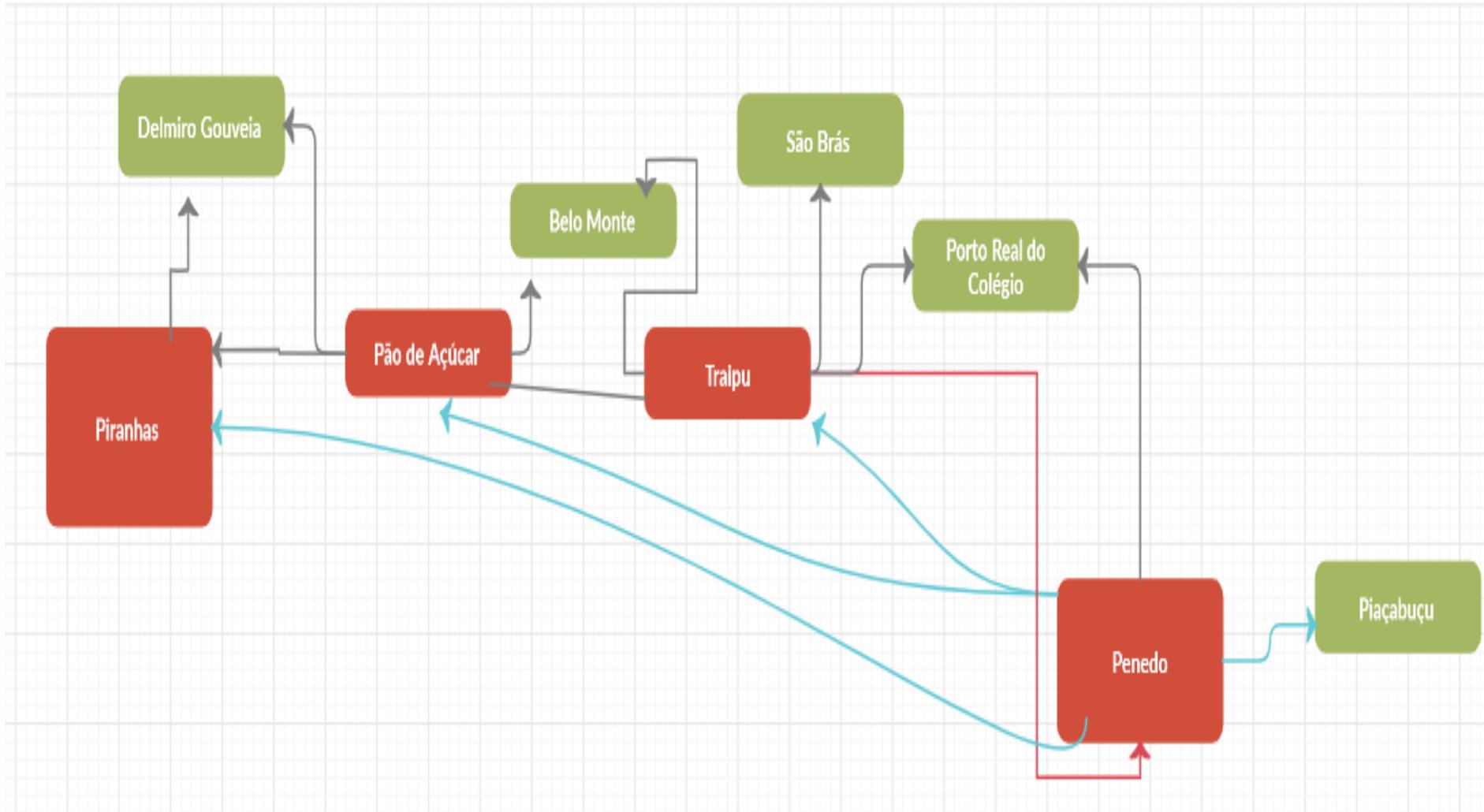
A partir da década de 1880 houve um movimento de criação de várias Sociedades Musicais em várias partes do Estado, principalmente na capital, Maceió (ALMANAK, 1891). Em Penedo, algumas sociedades musicais são criadas nesta década, como a *Lyra Operária Seis de Novembro* (188?), a *Euterpe Ceciliense* (1883) e a *Philantropos Carlos*

Gomes (1888), que teve, dentre outros maestros de destaque, Manoel Tertuliano dos Santos (LEAHY, 1983, p. i).

Entretanto, somente em 1886 surgirá a primeira sociedade musical fundada fora de Penedo, a *Sociedade Club Doméstico Musical Guarany*, em Traipu e possivelmente antes de 1891, segundo informação do *Almanak Alagoas*, em Piaçabuçu a *Sociedade Musical República* (ALMANAK, 1891, p. 485). Após a criação dessas sociedades musicais, somente a partir da primeira década do século XX surgiram sociedades similares em Belo Monte, Pão de Açúcar, Piranhas e Delmiro Gouveia.

Traçando o mapa da disseminação das bandas na região podemos ter um panorama em que se pode afirmar que Penedo é o centro difusor, tendo como polos as cidades de Traipu, Pão de Açúcar e Piranhas. Esses polos serão os novos disseminadores para as cidades circunvizinhas.

Quadro 7 - Mapa da difusão das bandas do Baixo São Francisco Alagoano



Fonte: elaborado pelo autor a partir da Tabela 6.

O mapa demonstra o processo de difusão das bandas de música, sendo que os polos destacados em vermelho exercem influência sobre as cidades destacadas em verde. Nesse processo, os polos de disseminação agem sobre mais de uma cidade ou mesmo, como no caso de Pão de Açúcar sobre outro polo, ou ainda no caso de Pão de Açúcar e Traipu numa relação de reciprocidade. Traipu, como polo, também exerce a sua influência sobre Penedo, quando tem um dos seus músicos, oriundo da Banda Lira Traipuense, como maestro atual da Sociedade Musical Penedense, como será detalhado na bibliografia relativa as bandas em cada uma das cidades pesquisadas.

2.4.2.3.1 As bandas de música em Penedo

Segundo Santa Rita, “desembarcou em Penedo, no ano de 1864 [...] um viajante de nacionalidade portuguesa, por nome Manoel Pereira Carvalho Sobrinho”. O autor menciona que sua chegada à Penedo estava relacionada aos negócios do seu tio, que era “chefe de importante estabelecimento comercial da capital baiana”. (SANTA RITA, 1965, p. 15)

Depois de se estabelecer em Penedo, Carvalho Sobrinho fundou no dia 16 de agosto de 1865 [...] a “Sociedade Filarmônica Sete de Setembro”, juntamente com vários cidadãos penedenses. (SANTA RITA, 1965, p. 17). Essa foi a primeira banda de música fundada no Baixo São Francisco. A sociedade começou com pouca estrutura, alugando espaços para suas atividades, mas ajudada pela sociedade local. Santa Rita esclarece que antes de utilizar o prédio que hoje é o Teatro Sete de Setembro, a sociedade musical alugou vários prédios na cidade

A Sociedade, pobre e modesta, em seus primórdios abrigou-se em um velho sobrado de dois andares à rua da Praia, hoje Praça Comendador Peixoto, esquina com o Beco Nôvo. Daí ter-se-ia transferido para o “Sobrado das Figuras”, prédio outrora existente no local onde atualmente se ergue o Grupo Escolar Gabino Bezouro, vindo a instalar-se mais demoradamente em um outro, da Santa Casa de Misericórdia, à Praça Floriano Peixoto, onde está agira a Mesa de Rendas Alfandegada de Penedo. (SANTA RITA, 1965, p. 20)

Pouco se escreveu sobre a sociedade e sobre a sua atuação em Penedo, muito disso por sua atuação na promoção de bailes e atividades filantrópicas. Santa Rita enfatiza que “desde a fundação da sociedade manteve aulas de Música, ministradas pelo

professor Manoel Tertuliano, até o ano de 1879, quando este regente foi substituído por seu colega Isac Newton de Barros Leite.” (SANTARITA, 1965, p. 22)

Não se tem informações sobre a data em que a banda de música da sociedade, que recebeu o título de *Imperial Sociedade Phylarmonica Sete de Setembro* deixou de funcionar. Entretanto Santa Rita afirma que “em 1925, no 60º aniversário [...] [houve] hasteamento da bandeira, às 6 horas, com salva de 21 tiros e música da “Carlos Gomes” (SANTA RITA, 1965, p. 37). Fato que poderia indicar a não existência de uma banda de música da sociedade nesta data. Contudo, cabe ressaltar um dado importante sobre os investimentos que a sociedade musical fazia já que no relatório fiscal de 1969 dentre o patrimônio ativo declarado, constava 627\$000⁶³ em música no arquivo, o que correspondia a cerca de 1/3 de todos os valores da sociedade.

Ao que a literatura mostrou, a vida musical de Penedo se intensificou na segunda metade do século XIX. Em 1877, o *Almanak* traz a informação da presença em Penedo de um afinador de pianos de nome Joaquim da Natividade Reis Caco⁶⁴ (ALMANAK, 1877, p. 301) e de vários professores de música e maestros. O incipiente mercado em torno das bandas de música, Cecílio apresenta dados importantes sobre o comércio de instrumentos musicais em Penedo a partir da década de 1870 ao fornecer informações sobre recibos da sua alfândega portuária: “Em alguns recibos avulsos da alfândega do porto de Penedo, datados de 1879, estão listadas as entradas de pianos e de caixas contendo instrumentos, não especificados, vindos do Rio de Janeiro no vapor Guarany.” (CECÍLIO, 2010, p. 924)

Segundo o *Almanak Alagoas* de 1891, os professores de música em Penedo eram Francisco Paixão, João Batista dos Santos e Manoel Tertuliano dos Santos; professores de piano e canto eram Cyro Ciarliny, Honorina Ribeiro da Cunha e Manoel Tertuliano dos Santos (ALMANAK, 1891, p. 316). Percebe-se a partir das informações do Almanak que existe um ambiente musical em Penedo propício ao ensino de música, do piano e do canto. Neste cenário temos o maestro Manoel Tertuliano como professor de música e de piano, além de outros músicos que são citados na literatura como pianistas. Importante atentar para a presença de uma mulher lecionando piano e canto na cidade,

⁶³ Para se ter uma noção do valor atual, a grama de ouro custava 1\$000 réis, em 1862. Calculamos então um valor total dos arquivos de música em 627 gramas de ouro. Tendo o valor atual da grama de ouro em R\$ 117,20, chegamos à conclusão de que o valor atualizado seria de R\$ 73.484,40.

⁶⁴ De acordo com o Correio Mercantil de 06 de agosto de 1855, Joaquim da Natividade Reis Caco é “escrivão privativo do jury e execuções criminaes do termo do Penedo, nas Alagoas”. (NOTÍCIAS, 1855, p. 1.)

fato que pode reportar a uma prática musical evidenciada pelo ensino doméstico de música voltado para o piano.

A *Banda Euterpe Ceciliense*, fundada em 15 de agosto de 1883, tinha a sua frente o maestro Henrique Thomaz Ribeiro, compositor dedicado principalmente à música sacra (BARROS, 2005b, p. 625). Após a sua saída da Euterpe, o maestro Júlio Catarina assume o comando do grupo musical. Segundo Santa Rita

A “Euterpe Ceciliense”, agremiação de mais evidência na cidade, com a sua ótima marcial e harmoniosa orquestra [...] depois do falecimento de Henrique Thomaz, [...] passou à direção de um dos mais talentosos e dedicados discípulos do mestre pranteado, Júlio Catarino, que quanto pode, manteve a corporação à altura de seu passado. Com cerca de 81 anos de idade, a “Euterpe” ainda vive mercê da perseverança e dedicação de Homero Thomas, seu atual regente. (SANTA RITA, 1965, p. 10)

A União Caxeiral foi uma banda surgida no século XIX e regida pelo maestro Lauro Augusto do Carmo (LUCENA, 2016b, p. 131), foi professor de inúmeros músicos de Alagoas e Sergipe (SOARES, 2014, p. 31).

A criação da *Sociedade Musical Philantropos Carlos Gomes* é de 10 de março de 1888 e teve a sua frente uma geração familiar. “O seu primeiro maestro foi Manuel Teturliano dos Santos, alcunhado “Manoel Baixo” sucedido por seu filho Manuel Tertuliano dos Santos Filho, (*professor Bembém*)”. (LUCENA, 2016a, p. 99) Verifica-se, como supra citado, que o maestro Manoel Tertuliano já teria pertencido a banda de música da Imperial Sociedade Phylarmônica Sete de Setembro até 1879.

A partir de 1932 já se percebe certa decadência das agremiações musicais em Penedo pelo fato de ter que juntar os componentes da *Euterpe Ceciliense* com os componentes da *Philantropos Carlos Gomes* para a recepção do presidente Getúlio Vargas ao município. Na ocasião o maestro Júlio Catarina regeu o grupo musical. (LUCENA, 2016a, p. 100)

Em 16 de julho de 1944 foi fundada a *Sociedade Musical Penedense* [...] A banda musical pioneira contou com a adesão de músicos das extintas bandas Euterpe Ceciliense e da Philantropos Carlos Gomes. A agremiação passou a funcionar provisoriamente no Monte Pio dos Artistas⁶⁵ e depois no sobrado onde residia o músico e mestre Edson da Silva Porto (LUCENA, 2016a, p. 101-102).

Edson da Silva Porto (1922-1968) foi outro maestro de atuação profícua em Penedo, não somente a frente de bandas locais, mas criando grupos orquestrais para a música de entretenimento. “A criação do *Grêmio Concertista Carlos Gomes*” que, além

⁶⁵ Uma das mais antigas e ativas Sociedade de Penedo, fundada em 1883.

de utilizar os músicos das bandas locais, acrescentou violinos, numa formação denominada na região como *Jazz*. (LUCENA, 2016a, p. 104)

Segundo Pereira,

A Sociedade Musical Penedense encontra-se situada na Praça dos Artistas, nº 86, no bairro popularmente conhecido como Raimundinho. Completados neste ano [2018] 70 anos de fundação, essa sociedade ainda guarda em cada canto de sua sede os momentos de glória que vivenciou ao longo desses anos. (PEREIRA, 2018, p. 88)

Segundo Lucena, A Sociedade Musical Penedense, ao longo de sua história teve vários regentes. Na atualidade são regentes, o maestro Wellington Mota e Francisco Morais” (LUCENA, 2016a, p. 102).

Outras Sociedades Filarmônicas surgiram a partir da segunda metade do século XX, entretanto a centenária *Sociedade Monte Pio dos Artistas*, decide criar uma banda de música à qual teve como iniciador e maestro João Batista Rocha. A banda de música foi criada em 2007 e homenageou um dos mais importantes maestros penedenses com seu nome: *Banda de Música Maestro Júlio Catarina*. (LUCENA, 2016a, p. 105-106)

No volume 6 da série de *Cadernos de Compositores Alagoanos* já mencionados, este dedicado aos compositores penedenses, se incluem obras para piano dos compositores: Alfredo Freire Leahy (1895-1924); Edson da Silva Porto (1922-1968); José de Lemos Lessa (1897-4978); Manoel Tertuliano dos Santos (1842-1910); e Sizino Barreiros da Cunha (1843-1907). Dentre eles, Edson da Silva Porto foi “grande incentivador da *Banda Musical Penedense*, da qual foi maestro, compositor e professor de música” (LEAHY, 1983, p. i). Por sua vez, como mostra a famosa polka “Emília”, de Sizino Barreiros da Cunha, os compositores penedenses dependiam, para a divulgação impressa das suas músicas, do parque editorial da Bahia.

Figura 14 – Capa de “Emília” de Sizino Barreiros da Cunha (LEAHY, 1983, p. 11)



Dos gêneros reunidos no *Cadernos...* nº 6 estão cinco valsas, uma valsa-canção, uma fantasia para piano e duas polkas, repertório típico dos saraus da segunda metade do século XIX. Observando a data de nascimento dos compositores podemos identificar que 2 nasceram na primeira metade do século XIX, 2 nasceram na última década do século XIX e apenas 1 nasceu na primeira metade do século XX. A importância dessa observação está na relação dos compositores com os gêneros musicais compostos, uma vez que os compositores que nasceram na primeira metade do século XIX compuseram

gêneros como valsa (brilhante), polka e fantasia, enquanto os outros compositores compuseram apenas valsas.

Dentre as composições do *Cadernos... n° 6*, algumas estão manuscritas, como as duas peças de Edson Porto, uma valsa canção e uma valsa para violino e piano; e o outro manuscrito que é a valsa de José de Lemos Lessa, com cópia do maestro Lauro Carmo, datada de 22 de janeiro de 1912. Observamos que há uma relação próxima de alguns maestros com a música para piano, como ilustramos no quadro abaixo.

Tabela 7 - Descrição do *Cadernos de Compositores Alagoanos n° 6*

Compositor	Título da composição	Gênero	Condição musicográfica	Vinculação à banda de música
Sizino Barreiros da Cunha	Conceição	Valsa brilhante	Impresso s/ identificação	Sem vínculo direto com as bandas de música. “Musicista e apaixonado pela arte de Euterpe” (LUCENA, 2016a, p. 96)
	Emília	Brilhante polka	Impresso Lithografia M. J. d’Araújo- Bahia	
	Estrela do Norte	Brilhante valsa	Impresso Lithografia M. J. d’Araújo- Bahia	
	Fraternidade Caixeiral	Fantasia para piano	Impresso Lithografia M. J. d’Araújo- Bahia	
	Penedense	Polka	Impresso Lithografia M. J. d’Araújo- Bahia	
Edson da Silva Porto	Francisca Reis Gonçalves	Valsa-canção	Manuscrito de 1944, sem identificação do copista	Maestro da Sociedade Musical Penedense e do Grêmio Concertista Carlos Gomes.
	Joaquim Barreiros Reis	Valsa	Manuscrito s/ identificação do copista. Obs.: para piano e violino.	
Manoel Tertuliano dos Santos	Primeiro de Junho	Valsa	Impresso. Litho. Zincog: Palais Royal - Bahia	Maestro da Sociedade Musical Philantropos Carlos Gomes
José de Lemos Lessa	Souvenir de Printemps	Valsa	Manuscrito com cópia do maestro Lauro Carmo. Datado de 1-22-1912.	Sem vínculo direto com as bandas de música.
Alfredo Freire Leahy	Visão Fugitiva	Valsa	Impresso. Casa Editora Carlos Wehrs – Rio de Janeiro.	Sem vínculo direto com as bandas de música.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Leahy, 1983; Lucena, 2016a.

2.4.2.3.2 As bandas de música em Traipu

Em 1869, na visita do presidente da província de Alagoas à vila de Traipu, José Bento da Cunha Figueiredo Júnior houve uma recepção “ao som de música e foguetes” (INSTITUTO, 2010, p. 96). Entretanto não há referências sobre o grupo musical que saudou o político.

O primeiro registro de uma Sociedade Musical a ser fundada fora da cidade de Penedo, só veio a acontecer em 1886, sob a denominação de “*Sociedade Club Doméstico Musical Guarany*”⁶⁶, que teve como presidente Manoel Firmino Menezes Mattos” (MEDEIROS, 1949, p. 42). O Almanak Alagoas coloca que seu primeiro “diretor foi Manoel Firmino Menezes Mattos, procurador-tesoureiro Antônio Thomaz de Barros” (ALMANAK, 1891, p. 579). A partir de 1894, Menezes Matos foi sucedido por Antônio Thomaz de Barros” (ALMANAK, 1894, p. 368).

Segundo o mesmo Almanak, neste período Traipu contava com três professores de música: “Leoncio Osmundo de Albuquerque, Manoel Felix de Faria [e] Manoel Firmino Menezes Mattos.” (ALMANAK, 1891, p. 580)

Medeiros, ainda inclui na lista de professores de música o “telegrafista Lino Ferreira Lima, que ensinara música ao maestro José Leopoldino de Barros” (MEDEIROS, 1949, p. 36). Acrescenta ainda, que existiu no passado “outra antiga sociedade musical [...] denominada União Traipuense Musical. Posteriormente fizeram-se fundar a Lira e Filarmônica.”⁶⁷ (MEDEIROS, 1949, p. 42) No entanto, o Almanak Alagoas de 1891 menciona apenas as duas primeiras sociedades musicais, deixando margem para o entendimento de que a Lira e Filarmônica só tenha sido fundada na última década do século XIX, ou primeira do século XX. A União Traipuense Musical⁶⁸ teve como diretor Leônicio Osmundo de Albuquerque, que figura como um dos professores de música na cidade como já citado.

Medeiros não dá muitos detalhes acerca da formação musical, muito menos dos regentes que pelas Sociedades Musicais passaram. Cita o maestro José Leopoldino

⁶⁶ Há uma divergência quanto ao nome da Sociedade Musical. O Almanak Alagoas de 1894 traz com nome sociedade como Club Dramático e Musical Guarany (Cf. ALMANAK, 1894, p. 368)

⁶⁷ Suspeitamos que a Lira e Filarmônica a partir dos anos 1950-60, sob o comando de Antônio Basílio dos Santos passou a ser chamada de *Lira Traipuense*, o que tem confundido muitos dos pesquisadores sobre a origem e longevidade do grupo musical.

⁶⁸ Deve-se ressaltar que há uma informação conflitante entre as fontes consultadas: O Almanak (1891, p. 579) coloca a nomenclatura da banda como União Traipuense Marcial, diferente de Medeiros (1949, p. 42) que a nomeia União Traipuense Musical.

de Barros (1881-1912) como um dos mais importantes músicos traipuenses à época, que regressaria da Bahia após um surto de varíola que o acometera. O surto epidêmico, segundo o autor, aconteceu após a Guerra de Canudos, ou seja 1897, certamente neste ano o maestro teria voltado à Traipu. (MEDEIROS, 1949, p. 36)

Em acordo com as datas que expõe Medeiros verificamos que, quando da volta de José Leopoldino de Barros à Traipu, este tinha apenas 16 anos. O autor enfatiza que o maestro se dedicou à música e ao comércio local, dedicação que durou até 1912, quando do seu falecimento (MEDEIROS, 1949, p. 36). Importa salientar que justamente na primeira década do século XX a *Lira e Filarmônica*, como precursora da Banda Lira Traipuense, ganhou importância com o comando do Mestre Vieira. (SOUZA, 2011, p. 104)

Alguns autores citam o Mestre Vieira como o iniciador e maestro de várias bandas de música do Baixo São Francisco desde a última década do século XIX como uma banda de música em São Braz e outra em Belo Monte (Cf. MELO, 1980, p. 87-88; LUCENA, 2016a, p.157).

A Lira e Filarmônica dominou a cena musical da cidade durante toda a primeira metade do século XX com única sociedade musical em atuação na cidade. O maestro Ranulfo Carmo (1900-1955) foi um dos seus maestros e professor de música (SOARES, 2014, p. 31). Segundo Torres (2000, p. 56), foi a partir dos anos 1950 que a disputa política fez formar uma nova sociedade musical na cidade. A *Filarmônica São José* foi criada em desafio a já consolidada *Lira e Filarmônica*, ou *Lira Traipuense*.

A ‘Lira Traipuense’, a Orquestra da ‘Rua de Baixo’, conhecida em Alagoas e em Sergipe, era considerada a orquestra oficial do município; e [a] ‘Filarmônica de São José’, a protegida da ‘Rua de Cima’, chamada pelos moradores da ‘Rua de Baixo’ de banda de forró.” (TORRES, 2000, p. 56)

Ao que a literatura indica, a nova sociedade criada não sobreviveu, já que a partir de 1952, quando da saída do maestro Nelson Soares Palmeira (1910-1995) para fundar uma banda de música em Arapiraca, iniciou-se o legado dos irmãos Basílio à frente da agora denominada *Banda Lira Traipuense*.

Por mais de meio século a Banda Lira se tornou o principal grupo musical de Traipu. Segundo Torres

os músicos traipuenses e a Orquestra [banda] Lira Traipuense foram reconhecidos como Patrimônio Cultural Imaterial do Município de Traipu, através da Lei Municipal nº 659, de quatro de maio de 2016, sancionada pela prefeita Maria da Conceição Teixeira Tavares. (TORRES, 2017, p. 70)

Em 2007, um dos trompetistas da sociedade musical resolveu sair do grupo e formar a *Sociedade Musical Jorge Trompete*, com alguns músicos da Banda Lira e muitos dos seus alunos, associados à escola de música particular criada pelo maestro (LUCENA, 2016a, p.120).

2.4.2.3.3 As bandas de música em Piaçabuçu

Piaçabuçu é a povoação alagoana mais próxima à foz do Rio São Francisco. Até o final do século XIX fazia parte do município de Penedo, que se encontra a cerca de 27km de distância.

A primeira referência sobre a presença de uma banda de música em Piaçabuçu remonta-se ao ano de 1859, quando da visita do Imperador Dom Pedro II à região do Baixo São Francisco em direção à Cachoeira de Paulo Afonso. No diário do Imperador consta que ele foi recebido “com laços de diversas cores atados em varas e uma música de rabecas e outros instrumentos vindos de Penedo.” (DUARTE, 2010, p. 40)

A característica do grupo salientada no diário do Imperador retrata um modelo particular de grupo musical, percussor da banda de música moderna, que seria o grupo denominado por autores como Tinhorão com “banda de barbeiros”. Outro aspecto a ser também enfatizado é a procedência do grupo, “vinda de Penedo”, já que desde a década de 1840 existem referências sobre a presença desses grupos de músicos em Penedo e que até 1882 Piaçabuçu sequer era uma vila e ainda não tinha se desmembrado no município de Penedo.

Apesar da importância desse fato, há outro registro sobre música em Piaçabuçu no decorrer do século XIX. O *Almanak Alagoas*, de 1891, mostra uma Sociedade Musical denominada República, da qual tem como diretor João de Deus Silva Sobrinho, arquivista José Roque da Silva Camarão e mestre, Antônio Lucas dos Santos (ALMANAK, 1891, p. 485). Esse é o dado mais consistente sobre a presença de uma banda de música em Piaçabuçu e coincide com vários dos relatos sobre a música de bandas na cidade, que abordaremos na próxima seção.

Já no século XX, o legado do mestre Euclides de França foi passado ao seu discípulo Manoel Francelino dos Santos em 1928, quando entregou o comando da banda de música local. Entretanto, essa banda de música somente terá sua consolidação

em 10 de junho de 1952, quando é legalizada estatutariamente com o nome de Sociedade Filarmônica Euterpe São Benedito. (LUCENA, 2016a, p. 137)

2.4.2.3.4 As bandas de música em Piranhas

Piranhas, como a maioria das cidades ribeirinhas do Baixo São Francisco alagoano teve seus primeiros grupos musicais ainda no século XIX, quando tinham na administração imperial a denominação de vila.

Em 1873, segundo o Almanak (1880, p. 292) os professores de música no distrito de Piranhas, pertencente à época ao município de Pão de Açúcar, eram Joaquim Bernardo de Souza e Vicente Ferreira Sant'Anna.

A publicação de Rosiane Rodrigues, *Piranhas: retrato de uma cidade*, (de 1999) depois reeditado e ampliado em 2013, tratou de assuntos pitorescos da cidade e dedicou uma página ao movimento musical popular e da banda de música local. Neste livro Rodrigues (2013, p. 65) faz referência às bandas de música em Piranhas na primeira metade do século XX, quando salienta a existência de um grupo musical: “existiu no passado, na década de trinta, uma grande banda de música, com muitos instrumentos, regida pelo maestro Manoel Vieira Ramos, o Vieirinha”.

Segundo a autora, o mestre Vieirinha teria deixado seu aluno, Manoel Teixeira de Souza, o seu Nemésio, a frente do grupo. Esse mestre teria sido responsável por aulas de música na cidade e teria sido o professor do maestro Egildo Vieira.

Lucena (2016a, p. 148) afirma que em “1906, A Vila de Piranhas já possuía a sua banda de música comandada pelo maestro Avelino de Oliveira”. Rodrigues (2013, p. 65) ressalta ainda, que a Banda de Música do Mestre Elísio José de Souza surgiu apenas em 1956, como sucessora das primeiras formações musicais na cidade. Destaca a participação dos maestros vindos de Pão de Açúcar e Delmiro Gouveia, como contribuidores para a formação de músicos e para a organização da banda de música.

A banda de música que recebeu o nome de *Banda Mestre Elísio*, pela atuação do maestro nascido em Jatobá-PE, e que durante sua vida atuou em Penedo, na Sociedade Musical Penedense, como músico e na Banda de Cia. Agro Fabril Mercantil de Delmiro Gouveia, sempre concomitante a sua profissão de sapateiro. (LUCENA, 2016b, p. 91)

2.4.2.3.5 As bandas de música em Belo Monte

Segundo Melo (1980, p. 87-88) a primeira banda de música a ser fundada em Belo monte ocorreu em 1910. O maestro responsável pela iniciação da banda foi o Mestre Vieira de Traipu, que já tinha ficado à frente da Banda Lira Traipuense, e das primeiras formações musicais em São Braz: “Os maestros foram: 1º - Vieira, natural de Traipu, mas residindo em Arapiraca, quando fora chamado; 2º - Levino Paiva; 3º - Lucilo Melo (Lucilão); 4º - Inocêncio Saraiva; os três últimos eram naturais de Pão de Açúcar.” (MELO, 1980, p. 88)

Nos relatos de Melo, um detalhe nos chamou atenção, ao descrever sobre os componentes fundadores da banda de música ele cita ao final que “quando funcionava no coral da igreja, Maria Josefa de Oliveira tocava o violino.” (MELO, 1890, p. 88) Uma formação atípica para banda de música, mas que se configura como comum nas formações corais com acompanhamento de instrumentos de banda, presentes em muitas das cidades ribeirinhas.

A banda, por períodos longos, deixou de atuar e somente nos anos 2000 foi reestruturada pelo maestro Raimundo dos Santos, passando a ser nomeada de Banda *Filarmônica Raimundo dos Santos*. (LUCENA, 2016a, p. 162-163)

2.4.2.3.6 As bandas de música em Pão de Açúcar

A presença, em Pão de Açúcar, do maestro Emídio Bezerra Lima (1865-1931), sugere a possibilidade de ter havido um movimento de banda de música anterior ao século XX. Segundo Lucena, “após baixa do exército, onde era músico, retornou à terra natal, assumindo o comando da banda marcial existente à época” (LUCENA, 2016a, p. 123). Não temos informações sobre a data de retorno do maestro já que a literatura não traz nenhum dado sobre o evento.

De acordo com os dados levantados, a *Sociedade União-Marcial* pode ter sido o primeiro grupo musical organizado em Pão de Açúcar. Anterior a este, há apenas a menção no diário do Imperador, em visita à cachoeira de Paulo Afonso, da música de sua recepção: “uma música de rabecas e outros instrumentos atacou o Hino da Independência, cantado também pelos presentes.” (DUARTE, 2010, p. 47)

Abílio Mendonça (1879-1963) é apontado por Lucena (2016a, p. 123) como o primeiro maestro a reger em 15 de abril de 1911, a banda *Euterpe de Pão de Açúcar, de Politeama Goulart de Andrade*⁶⁹. Sociedade Musical aos moldes das sociedades criadas em Penedo (1865) e Traipu (1886), num descompasso de cerca de 40 anos.

Um dos maestros mais importantes que atuou em Pão de Açúcar foi o maestro Manoel Vitorino Filho. Segundo Mendonça,

nasceu na cidade de Neópolis-SE, [...] foi um benemérito, dado que, sem visar recompensa, ensinou a sublime arte da música a duas ou três gerações. [...] Faleceu às 22 horas do dia 18 de abril de 1960, em Maceió. (MENDONÇA, 1974, p. 94)

Segundo Lucena, “a atual Sociedade Musical Guarany de Pão de Açúcar é a mesma banda de música criada e mantida, ao longo de sua vida, pelo alfaiate e músico Manoel Vitorino Filho (‘Mestre Nozinho’).” (LUCENA, 2016a, p. 124).

2.4.2.3.7 As bandas de música em Delmiro Gouveia

Nascimento (2014), em seu livro *Delmiro Gouveia e a educação na pedra*, cita a importante participação da *Banda de Música da Fábrica de Linhas da Pedra* no processo educacional dos seus operários. Segundo Lucena (2016a, p. 315) a banda de música teria sido criada por volta de 1915. Trata-se de uma exceção dentre as demais bandas de música da região, uma vez que era mantida por uma fábrica de linhas, tendo como músicos os seus funcionários.

Delmiro cuidou de providenciar os instrumentos musicais como saxofone, flautim e clarinete e organizou uma banda de música, cuja participação dos operários adicionava uma gratificação de 10% sobre o salário, bem como eram dispensadas duas horas antes do trabalho para participarem, todos os dias úteis, às 19hs, dos ensaios que eram acompanhado por Delmiro (NASCIMENTO, 2014, p. 177-178)

Nascimento ainda salienta que a banda

filarmônica estava sempre a postos, preparada para tocar retretas e animar as tardes e noites de domingos, feriados, ocasiões especiais, recepção de autoridades, carnavais, festas de casamento e animados e concorridos bailes comunitários. (GONÇALVES, 2010, p. 277 *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 178)

⁶⁹ Goulart de Andrade era o proprietário do cinema da cidade, que também levava o seu nome.

A referida banda, formada por operários, atuou até 1978. Desta data até o fim do século XX o movimento de bandas de música em Delmiro Gouveia esteve suspenso. (LUCENA, 2016a, p. 320)

A partir de 2001 uma nova banda de música foi criada com a ajuda do maestro potiguar Walmir Fonseca de Souza. Para tanto

contou com a assessoria e o suporte operacional dos contramestres Ednaldo Alves do Nascimento (Bacalhau) e Dário Santos, além da participação de músicos já formados por ele [Walmir] e integrantes da Filarmônica Santa Cecília de Água Branca. (LUCENA, 2016a, p. 320)

A banda recebeu o nome de um dos mais importantes maestros que passou pela cidade, o tenente José Nicácio de Souza. (LUCENA, 2016a, p. 319-320)

2.4.2.3.8 As bandas de música em São Brás

Embora a presença de bandas de música se faça nas atividades cívicas e religiosas de São Braz desde a segunda metade do século XIX⁷⁰, não foram identificados na literatura registros de grupos musicais organizados no município neste período. Segundo Lucena, em depoimentos coletados por músicos antigos de São Braz, havia – acreditamos ser no século XX – uma agremiação de músico que sofreu um naufrágio no rio São Francisco e que perderam todos os instrumentos da banda.

O conhecido Mestre Vieira de Traipu foi o professor pioneiro no ensino musical na cidade e o maestro da banda antiga existente, que era a grande sensação das margens. Essa agremiação musical seria extinta e3pois do naufrágio da embarcação que conduzia os músicos, provocando a perda dos instrumentos. (LUCENA, 2016a, p. 157)

O que se sabe sobre esse grupo é que teve como iniciador – ou continuador – o Mestre Vieira de Traipu. Após o naufrágio, que não se tem uma data de referência, o município ficou desprovido de sua banda. Somente em 1979, houve um novo movimento para a criação de uma banda de música no município, sendo que para isso a prefeitura local adquiriu todo o instrumental.

Até que em 1979, o então prefeito Aderbal Quirino Santos, que também era magistrado, numa ação altamente louvável, adquire novo instrumental, propiciando, assim, condições para a fundação, em 25.08.1979, da Associação Musical Filarmônica Maestro José Mendonça de Oliveira. (LUCENA, 2016a, p. 157).

⁷⁰ Dados mais detalhados serão apresentados na próxima seção.

O grupo iniciou as atividades de ensino em 1979 com o maestro José Mendonça de Oliveira, um oficial reformado do Corpo de Bombeiros de Aracaju-SE (LUCENA, 2016a, p. 158). Após a passagem do maestro José Mendonça, Antônio Basílio dos Santos, também regente da Banda Lira Traipuense, de Traipu, assume a regência da banda.

Com a saída de Antônio Basílio da banda outros músicos já pertencentes à banda assumem os postos de maestro e professor de música como Júlio Francisco, Samuel Morais Santos e José Adilmo Cirino Santos (LUCENA, 2016a, p. 158-159).

2.4.2.3.9 As bandas de música em Porto Real do Colégio

Segundo Lucena, foi a forte tradição musical de Traipu e São Braz que despertou o desejo de criação de uma banda de música em Porto Real do Colégio. “Coube ao conhecido e renomado maestro Antônio Basílio dos Santos, de Traipu, a missão de formar a nova banda de música, ficando também responsável pela aquisição do novo instrumental em São Paulo (SP).” (LUCENA, 2016a, p. 165) O maestro Antônio Basílio dos Santos, nesse período estava também à frente das bandas de Traipu e São Braz.

Para Lucena, “a atual banda municipal ‘Sete de Julho’ foi fundada em 07.07.1988 pelo então prefeito Francisco de Assis Silva, seu principal incentivador e benemérito” (LUCENA, 2016a, p. 165). Segundo o autor, o prefeito mantinha a intenção de criar uma banda de música: “ele sempre acalentou o grande sonho de criar uma corporação musical em Porto Real do Colégio, já que os eventos religiosos e cívicos locais eram abrilhantados pelas bandas de Traipu e São Brás.” (LUCENA, 2016a, p. 165)

O grupo passou por vários momentos de desativação e reativação, embora sempre se mantendo em funcionamento, mesmo precariamente.

atendendo aos anseios da população de Porto Real do Colégio, o prefeito Sérgio Reis, por sinal ex-músico, promoveu a sua revitalização. Após o afastamento do maestro Marquinhos [ex-maestro da banda], o músico Dilvo Carlos Correia, de Traipu, coadjuvado pelo trombonista Jairo Lima, está exercendo a regência da corporação. (LUCENA, 2016a, p. 166)

Segundo Lucena (2016a, p. 166), “a banda de música funciona em uma garagem rústica, nas proximidades do cemitério da cidade.”

3. NOVAS ACHEGAS: DA INVESTIGAÇÃO E DA ANÁLISE SOBRE AS PRÁTICAS MUSICAIS DAS BANDAS DE MÚSICA DO BAIXO SÃO FRANCISCO ALAGOANO

Nesta seção dispomos os dados coletados na pesquisa de campo em quatro frentes: hemerográfica, iconográfica, musicográfica, e os dados oriundos das entrevistas.

Esta seção se fez necessária tendo em vista a pouca literatura encontrada acerca das bandas de música em Alagoas, bem como pela ampliação das fontes de dados necessários para a investigação. Assim, devemos também levar em consideração as fontes provenientes da hemeroteca, consultadas para ampliar as fontes escritas sobre a banda de música em Alagoas e mais especificamente, sobre a região pesquisada; as fontes iconográficas, que podem ilustrar e identificar algumas práticas musicais, desde a vestimenta, ao quantitativo e qualitativo instrumental usado em épocas passadas, os lugares de apresentação, a forma como se apresentam; as fontes arquivísticas, que podem mostrar os tipos repertoriais, composicionais, as práticas sociais por traz do repertório, as práticas de ensino nas bandas, os modelos orquestrais utilizados; e as entrevistas, que podem ilustrar os modos de ensinar, estudar, compor, aprender, tocar, reger, apresentar em público, vestir, enfim, como as práticas musicais aconteceram no passado e acontecem nos dias atuais por meio dos relatos.

O tratamento dos dados foi realizado por meio da análise, seguindo a metodologia oportunamente proposta.

Antes de iniciarmos a análise trazemos uma discussão pertinente a um dado disponibilizado na Revisão da Literatura e que poderia causar estranheza caso não fosse devidamente explicado nessa sessão. Trata-se do quadro de bandas de música ativas em Alagoas, disponibilizado pela FUNARTE que está desatualizado e não condiz com a realidade da situação das bandas de música em atividade no Estado. Observamos a ausência na lista da Banda de Música Mestre Elísio de Piranhas, por exemplo, e a repetição de outras bandas, inclusive a inserção de uma cidade que não é do Estado de Alagoas. Em função dessas inconsistências, solicitamos a lista atualizada da Federação das Bandas de Música e Fanfarras de Alagoas, como segue abaixo.

Tabela 8 - Bandas de Música ativas no Estado de Alagoas

MUNICÍPIO	BANDAS	MUNICÍPIO	BANDAS
Água Branca	Filarmônica Santa Cecília	Murici	Filarmônica Augusto Calheiros
Anadia	Filarmônica Nossa Senhora da Piedade	Palmeira dos Índios	Banda de Música Graciliano Ramos
Batalha	Filarmônica Nossa Senhora da Penha	Pão de Açúcar	Banda de Música Guarany
Belo Monte	Filarmônica Raimundo dos Santos	Passo de Camaragibe	Filarmônica Nossa Senhora da Conceição
Campo Alegre	Filarmônica Emeriato Pereira Lima	Penedo	Sociedade Musical Penedense
Coqueiro Seco	Filarmônica Professor Francisco Pedrosa		Filarmônica Maestro Júlio Catarina
Coruripe	Banda de Música José Azevedo Vasconcelos	Piaçabuçu	Euterpe de São Benedito
Delmiro Gouveia	Filarmônica Tamires Ferreira Alves	Piranhas	Banda Mestre Elísio
	Banda de Música Ten. José Nicácio	Porto Calvo	Banda de Música Sete de Setembro
Girau do Ponciano	Banda Musical João de Albuquerque Lima	Quebrangulo	Banda de Música Municipal Graciliano Ramos
Maceió	Filarmônica São Pedro	Santa Luzia do Norte	Filarmônica Professor Wanderlei
Marechal Deodoro	Filarmônica Santa Cecília		Filarmônica Independente
	Sociedade Musical Carlos Gomes	São Brás	Filarmônica Maestro José Mendonça de Oliveira
	Filarmônica Manoel Alves de França	São Jose da Tapera	Banda Filarmônica São José
	Filarmônica Aconchego	São Miguel dos Campos	Banda de Música Maestro Bráulio Pimentel
	Filarmônica Nossa Senhora da Boa Viagem	Taquarana	Banda de Música Santa Cruz
	Filarmônica Santa Rita do Impossível	Traipu	Filarmônica Lira Traipuense
Matriz de Camaragibe	Filarmônica Bom Jesus		Sociedade Jorge Trompete

Fonte: Federação de Bandas de Música e Fanfarras de Alagoas (PARANHOS, 2020)

Na tabela 8 acima, constatamos a presença de todas as bandas que fazem parte do escopo da pesquisa, com exceção da Banda Filarmônica Sete de Julho, de Porto Real do Colégio, que ficou inativa no decorrer da pesquisa, bem como as bandas de música ativas nas outras cidades alagoanas. A lista de bandas de música ativas, ou melhor, em

pleno funcionamento em Alagoas é de apenas 36 bandas, não sendo consideradas as bandas que estão temporariamente inativas por motivos diversos.

3.1 DOS DADOS HEMEROGRÁFICOS

Nesta seção, relativa aos dados provenientes de hemerotecas, além da pesquisa sobre relatos da atuação de bandas de música em jornais de Alagoas e especificamente no Baixo São Francisco Alagoano, localizamos algumas fotografias de bandas de música em um periódico, que ampliaram as possibilidades para uma análise iconográfica. Esses dados ajudaram de forma substancial a pesquisa, uma vez que nos forneceram referências relevantes sobre os grupos instrumentais em uso em Alagoas no início do século XX, de modo abrangente, mas especificamente sobre as bandas de música do BSFAL, além do fornecimento de dados sobre a ação desses grupos em meio social, suas vestimentas, instrumentos usados e organização instrumental, dentre outras possibilidades da análise.

A justificativa de pesquisar, mesmo que minimamente, o entorno da região delimitada pode ser verificado em todo o trabalho, pois não podemos compreender de forma ampla a pesquisa sem conhecermos possíveis agentes determinantes da disseminação das bandas de música no BSFAL.

Utilizando a metodologia de separar cada tipo documental por seção, as fotografias encontradas na hemeroteca foram alocadas na seção de iconografia, assim deixando mais organizada a análise dos documentos.

Nosso recorte de pesquisa objetivou investigar as bandas de música do BSFAL desde o século XIX. Nesse sentido, a análise ampliada do entorno da região pesquisada, aparece por vezes como necessária ao entendimento do que estava acontecendo também na Capital alagoana. Dessa forma, torna-se importante a investigação nos jornais que circulavam na Capital Maceió, do ponto de vista do estudo das possíveis influências que acarretaram a organização e a disseminação das bandas de música na região da pesquisa.

3.1.1 Dos dados hemerográficos no entorno da região da pesquisa e da necessidade de se compreender as possíveis influências externas ao BSFAL

Nesta seção investigamos, a partir da hemeroteca da Biblioteca Nacional, os jornais que tratam da temática da banda de música em Alagoas. Assim, em nossa pesquisa focamos os verbetes “música”, “banda”, “música”, “marcial”, “sociedade”, “filarmônica”, “philarmonica”, “euterpe” e “musical” em busca de notícias sobre as bandas de música na Capital alagoana no século XIX e início do século XX.

Aparecem relatos de banda de música em vários jornais alagoanos a partir de meados do século XIX, tanto da música militar, quanto da música das bandas civis. Um dado importante sobre as bandas em Alagoas refere-se à organização da banda de música da Companhia de Polícia da Capital⁷¹, possivelmente a primeira banda militar⁷² formada no Estado.

A pesquisa em jornais de circulação em Maceió permitiu o entendimento de que desde 1850, pelo menos, essa banda já estava em atividade. O Jornal *O Correio Maceioense*, de 15 de agosto de 1850, por exemplo, na seção que trata do expediente do Governo da Província, traz ofícios que remetem a existência de uma banda de música na companhia de polícia, ofício encaminhando à tesouraria provincial:

Ao agente procurador das rendas desta província em Pernambuco, transmitindo-lhe a relação dos instrumentos e mais objectos precisos para a música da companhia de policia; afim de que de acordo com o mestre della proceda á compra de taes objectos, e por elle os remetta para esta mesma província. (PARTE OFFICIAL, 1850a, p.1)

No mesmo ano, o ofício de número 207 encaminhado à tesouraria provincial trata da contratação de músicos para a Banda da Companhia de Polícia.

Inclusas remetto a Vm. as copias dos contratos feitos aos muzicos que tem de servir na banda de muzica policial, a contar do 1º do corrente ao 1º de julho do anno próximo futuro, para que Vm. á vista dos mesmos mande satisfaser mensalmente os ordenados relativos a cada um, cuja totalidade será tirada por

⁷¹ Cabe ressaltar que na dissertação de BINDER, como apresentado na Revisão de Literatura, p. 122, coloca-se que a banda da Polícia de Alagoas tem como data de fundação o ano de 1860. Esse dado não é corroborado por nossa pesquisa, uma vez que os dados da hemeroteca se mostram conflitantes daqueles fornecidos pelo autor. Entretanto, essa investigação, embora fora do recorte geográfico da pesquisa, tenciona compreender as influências externas que chegavam à região do BSFAL.

⁷² A organização das bandas militares, especificamente no século XIX, como exposto no decorrer da Revisão de Literatura, aqui é entendida a partir do que se instituiu no Brasil, com a adoção das milícias (controle civil das organizações militares), controladas pelos governos estaduais. Mais detalhamento cf. CASTRO, 1977.

uma folha assignada pelo inspector da mesma muzica o alferes José Alves de Souza, e rubricada por esta presidência.

Cumpre prevenir a Vm. que presentemente são esses os muzicos que formão a referida banda, e que quando tenha de se augmentar o seu pessoal, lhe será communicado enviando-se-lhe o competente contrato, se o que não pagará ordenado algum alem dos que se achão declarados nos contratos que ora se lhe remetem por copia. Outro sim a muzica tem ordem para responder às revistas de mostra no quartel da companhia de policia. (PARTE OFFICIAL, 1850b, p. 2)

O texto acima faz referência a contratação de músicos para compor a Banda da Companhia de Polícia, embora civis, precisam responder às revistas no quartel, cumprindo tarefas de cunho militar. Concluindo a compra de instrumentos, observamos o ofício de primeiro de dezembro de 1850 onde encaminha-se ao alferes a quantia relativa a devida compra:

ao inspetor de thesousaria provincial, mandando entregar ao alferes José Alves de Souza, inspector de muzica da companhia de policia, a quantia de 116:000rs. importância de uns instrumentos de muzica comprados no Rio de Janeiro (PARTE OFFICIAL, 1850d, p. 1).

As evidências relatadas em jornais da capital indicam haver, a partir da segunda metade do século XIX, a presença de músicos civis que passam a ser incorporados por contrato à banda da Companhia de Polícia da Capital. É importante ressaltar que esse tipo de corporação militar ainda é organizado como uma milícia⁷³, formadas de acordo com a contratação de pessoal especializado nas diversas funções militares exigidas, inclusive a de músico.

Em 19 de novembro de 1851 a Parte Oficial do jornal traz um ofício que autoriza o pagamento acerca dos “instrumentos comprados para a Música addida á mesma Companhia” (PARTE OFFICIAL, 1851a, p. 1). Já a edição de *O Constitucional* de nº 28 de 1851, traz ofício a Tesouraria Provincial sobre contrato com Joaquim Bernardo de Mendonça para fornecimento de repertório para a Banda de Música da Companhia de Polícia (PARTE OFFICIAL, 1851b, p. 2). Assim como na edição de nº 52 de 1850, que traz ofício à Tesouraria Provincial para provimento de recursos ao alferes José Alves de Souza, inspetor da música da mesma Companhia de Polícia, para pagamento de objetos comprados para o fardamento da referida banda. Em outro ofício do Governo da Província, publicado em *O Correio Maceioense*, de 1850, nº 59, onde

⁷³ Faz-se importante deixar claro o conceito de milícia que empregamos, já que se trata de um conceito aceito no século XIX. Nos dias atuais a palavra ganhou conotações pejorativas e até criminosas, mas no século XIX, a organização das milícias foi uma saída dos governos provinciais para manter a ordem diante da falta de estrutura das forças policiais com o aumento da população e expansão das cidades.

trata da contratação do músico paisano “José Maria Fontoura, para servir na banda de música da companhia de polícia, vencendo a gratificação mensal de 20:000 rs.” (PARTE OFFICIAL, 1850e, p. 1)

Essas evidências comprovam que na década de 1850 a Companhia de Polícia dispunha de uma banda de música que poderia participar ativamente de eventos da sociedade maceioense e alagoana, como na solenidade de aniversário da Independência do ano de 1851, noticiada por *O Constitucional*, de nº 32, em que se espera a apresentação de duas bandas marciais alternando-se para prover com música o intervalo entre os oradores. O texto não se refere especificamente às bandas militares, embora também não se possa dizer que se trata de bandas de música civis, até porque não há essa identificação. O texto, no entanto, mostra que há o costume de se utilizar das bandas para o provimento de música de entretenimento: “É possível que as duas bandas de muzica marcial, que temos, enchão os intervallos, alternando em competência, as mais primosas peças, como costumão.” (PARTE OFICIAL, 1851c, p. 3)

Importante frisar que a constatação da existência de uma banda militar em Maceió anterior à 1859, quando da visita do Imperador ao Baixo São Francisco, assim como apresentada na Revisão de Literatura, constata um possível modelo de banda de música existente na Província e passível de ser disseminado na região da pesquisa, uma vez que a primeira banda de música devidamente instituída em Penedo data somente de 1865, justamente 6 anos após o evento.

Deve-se considerar que as citações anteriores ao ano de 1850 em Penedo referem-se às bandas de barbeiros, que segundo ilustrado na revisão de literatura, não tinham padrões de organização.

3.1.2 Da pesquisa sobre as práticas musicais no BSFAL

Na pesquisa, sobre as práticas musicais na região do BSFAL, identificamos várias apresentações em eventos com a presença de banda de música nos jornais de circulação na região.

Penedo, como cidade mais desenvolvida do Baixo São Francisco, desde a primeira metade do século XIX, teve um movimento em prol da organização de grupos musicais, inclusive das bandas de música. A atividade musical da Imperial Sociedade Philarmonica Sete de Setembro, fez-se presente na vida penedense, como destacado no

Jornal do Penedo, no ano de 1878, nas festividades do Sete de Setembro: “Ao anoitecer a música da distinta Sociedade Phil’armônica percorreu as principais ruas da cidade, dando vivas e soltando foguetes, achando-se iluminadas as frentes de algumas casas.” (NOTICIÁRIO, 1878, p.1)

Em 1879, durante a procissão de cinzas em Penedo, o último pelotão trazia uma banda de música e cantores. (JORNAL, 1879a, p. 1) Embora não haja identificação do grupo musical, a informação de termos a presença de uma banda de música acompanhando as procissões religiosas remete a uma prática musical do século XIX, que atesta a longevidade das práticas procissionais religiosas na região.

No mesmo ano, outra procissão, do mês de Maria (maio), teve a participação de uma banda de música do “maestro Santos”. Também não há referência ao nome do grupo. (DEVOÇÃO, 1879, p. 2) Deve-se levar em consideração que a prática de associar a banda ao nome do maestro é recorrente e tem como significado a compreensão do papel dos maestros e sua importância social.

Neste ano, estava em funcionamento a banda de música da Sociedade Phil’harmonica Sete de Setembro, como noticia o *Jornal do Penedo*, quando da recepção em Penedo ao Presidente da Província das Alagoas. (JORNAL, 1879b, p. 1) Neste mesmo número do periódico, há um anúncio sobre a venda de instrumentos musicais:

Instrumentos para **banda marcial e orchestra**, garantindo-se a boa escolha dos mesmos, por ter sido cuidadosamente feita pelo sócio Sizino [Barreiros da Cunha (1843-1907)], habilitado para tal fim, assim como cordas e todos os mais pertences para os mesmos. (JORNAL, 1879b, p. 3, **grifo nosso**)

O fato de Penedo ter uma loja vendendo instrumentos musicais em 1879 pode indicar a presença de uma vida musical, tanto na cidade, quanto no seu entorno. Em outro anúncio, percebe-se a concorrência com outros centros mais desenvolvidos como na Bahia e Pernambuco

INSTRUMENTOS de musica garantimos a boa qualidade por serem escolhidos no Rio de Janeiro por um maestro habilitado, e vendemos pelos mesmos preços da Bahia e Pernambuco. Harmonicas em quantidade para escolher-se a vontade. (BAZAR, 1880, p. 3)

Em 1875 há referência em São Brás a uma banda de música quando da notícia de soltura do frei Vital⁷⁴:

sahio a banda de muzica marcial d’esta Povoação, acompanhada de muitos cidadãos catholicos e respeitáveis e um grande concurso de pessoas do povo

⁷⁴ Frei Vital foi bispo de Olinda entre 1872 e 1878. Ficou conhecido por seu combate à Maçonaria dentro da Igreja Católica.

e depois de fazerem cortesias as portas das Igreja Matriz e Rozario sahirão a percorrer algumas ruas debaixo dos sons festivos da muzica e dos foguetes, executando o hinno nacional e muitas outras elegantes e arrebatadoras peças. (S. BRAZ, 1875, p. 1)

Neste período é comum aos jornais se referirem à banda de música com termos como “a marcial” e a “muzica”. Percebe-se que a banda de música faz parte da vida das cidades e vilas da região, pois a sua atuação extrapola as atividades civis e religiosas, sendo inserida no contexto ideológico religioso e político.

Em 1877 encontramos citações da presença de bandas de música em vilas e cidades ribeirinhas, como em São Brás (ainda vila). As apresentações musicais estavam em grande parte atrelada às atividades religiosas da localidade, entretanto também são noticiados no *Jornal do Penedo* em 1880, eventos cívicos com a presença de bandas de música, como no desfile cívico do Sete de Setembro em São Braz. Nesse evento foram apresentadas

peças de música executadas por uma banda marcial [...] hymno da INDEPENDENCIA, entoado por aquelles dois symbolisadores do Brazil e acompanhado de musica [...] percorreu em seguida as ruas principaes da povoação que se achavão bem illuminadas, marchando à frente da musica e d’um numeroso acompanhamento. (O DIA, 1880, p. 2)

Ao lado da cidade de Penedo, a vila de Traipu (até 1870, Porto da Folha) seguiu a cultura de bandas de música. A partir da década de 1870 pode-se verificar em jornais os relatos de apresentações de bandas, não só de Traipu, como também de São Brás e Pão de Açúcar, como visto no *Jornal do Penedo*, onde salienta a festa do padroeiro Senhor São Braz, da cidade de mesmo nome:

aportava a banda de musica da Villa de Traipu, que sorprehendia a corporação musical d’esta povoação, sua alliada, mais de uma vez offerecendo-lhe provas do cavalheirismo e intima consideração que lhe tem despensado. (CORRESPONDENCIAS, 1877c, p. 3)

No mesmo evento, durante a procissão da Virgem Maria e do Senhor São Braz, uma banda de música em São Brás, que

percorrerão as ruas principaes, sobre andores decentemente preparados, acompanhados da multidão dos fieis e da banda de música d’esta povoação que por sua vez so distinguiu, executando lindíssimas e escolhidas peças de seu rico repertório. (CORRESPONDENCIAS, 1877c, p. 3)

No mesmo jornal, na cidade de Traipu, em 1877 há uma citação à música marcial local em apresentação durante as festividades de criação do *Club Literario*, onde enfatiza ter havido apresentação musical “ao som da musica marcial d’esta villa” (CLUB, 1877, p. 3). O evento, segundo o noticiário, teria ocorrido em 8 de abril de

1877 e contado com a presença de vários personagens da sociedade, inclusive do advogado Manoel Firmino de Menezes Mattos, o futuro fundador da primeira Sociedade Musical de Traipu (1886), compositor e um dos professores de música local. No noticiário não há referência ao nome da banda de música, embora deva-se considerar a possibilidade de ter sido fundada alguma banda de música anterior a essa data, levando em consideração o que foi apresentado na revisão de literatura, às páginas 144 e 145.

Dentre os maestros e músicos traipuenses do século XIX pouco se sabe, apenas algumas referências levantadas na Revisão de Literatura por meio do Almanak Alagoas de 1891, que mostra os professores de música na cidade, como Leoncio Osmundo de Albuquerque, Manoel Felix Faria e Manoel Menezes Firmino de Mattos (assim citado: ALMANAK, 1891, p. 580). Esses professores de música possivelmente, neste período estavam associados às bandas de música fundadas na cidade.

Sobre o músico José Leopoldino de Barros, senão pela pequena biografia relatada por Medeiros (1949), não encontramos muitas fontes de informação. O autor afirma que seus principais instrumentos seriam o violino e o bombardino, além de ter estudado música com Lino Ferreira Lima⁷⁵. Além desse relato, no jornal *A Fé Chistã*, foi publicado em 9 de março de 1907 a notícia do seu casamento com a Sra. Maria José de Menezes Barros. Na edição de número 449 de *O Malho*, datada de 22 de abril de 1911, há uma partitura para piano denominada *José Lourenço*, dobrado de José Leopoldino de Barros. Curiosamente está escrito para piano (redução), o que não é comum, por se tratar de ser um gênero dedicado à banda de música, mas que, por questões de edição, foi realizada uma transcrição para piano da peça. Essa foi a única composição encontrada de José Leopoldino até o momento.

As nossas pesquisas em jornais também dão conta de que em Pão de Açúcar havia atividade musical na década de 1870. Em relação a música religiosa, com a participação de maestros de banda, identificamos uma passagem, quando dos festejos em Pão de Açúcar, pela anistia dos bispos de Olinda e do Pará: “O digno vigário [...] ali entoou uma Ladainha [...] Para este ato prestou-se gratuitamente a música de orquestra do Sr. Nascimento Mazones”. (CORRESPONDENCIA, 1875, p. 3) Continua,

Findo o ato religioso se dirigio a dita música para a casa do distinto vigário [...] e allí executou lindas valças e contradanças” [...] a música marcial da

⁷⁵ Segundo *O Trabalho*, jornal de circulação em Penedo, o telegrafista Major Lino Ferreira Lima volta para Penedo em 1897, após um período de 5 anos residindo em Traipu, onde trabalhava na Estação Telegráfica.

Sociedade União-Marcial sahio pelas ruas tocando lindas peças” [...] “ no domingo 26, como fora anunciado pelo reverendo pároco, teve lugar a missa solemne pela manha e Te Deum, a noite, deixando de haver procissão a tarde. Para as solemidades desta prestou-se gratuitamente a música de orchestra do Sr. Nascimento Mazones. (CORRESPONDENCIAS, 1875, p. 3, **grifo nosso**)

A primeira constatação, a partir do texto, é a capacidade de adaptação das bandas de música, no período, às necessidades sociais. A segunda é que se percebe uma prática de organização de pequenos grupos a partir das bandas de música para o serviço religioso. Nesse trecho, também surge o nome de uma sociedade musical até então desconhecida. Buscamos mais referência sobre o Sr. Joaquim Mazones e a Sociedade União Marcial, mas não descobrimos informações relevantes, apenas dados biográficos como trazemos na sequência.

O mesmo jornal, Ed. nº 15, p. 3, ainda noticia a Festa do Senhor Glorioso de Pão de Açúcar no ano de 1877 e faz referência à banda de música: “No domingo, depois da missa solemne da ressurreição, tivemos a procissão do Senhor Glorioso, à qual acompanhou a música marcial e grande número do povo.” (CORRESPONDENCIAS, 1877a, p. 3)

Não se pode confirmar que a banda de música em questão é um grupo contratado para as festividades religiosas ou oriundo da vila de Pão de Açúcar. Entretanto, a recorrência da banda de música do Sr. Nascimento Mazones⁷⁶ nas festividades da vila poderia ser um indício de uma atividade musical local.

Identificamos no Jornal do Penedo que o maestro da banda de música, o Sr. Nascimento Mazones, tinha a função de alferes e exerceu interinamente o 2º tabelionato de Pão de Açúcar em 1876. (CORRESPONDENCIAS, 1876, p. 3)

Outra citação traz mais detalhes sobre a prática musical dos maestros de banda de música e sua atuação social e envolvimento nas atividades religiosas locais, como no período da novena do Santíssimo Coração de Jesus de Pão de Açúcar, após o novenário,

do respectivo coro ouvimos [...] os sons mellifluos de uma bem afinada orchestra [...] com a execução das mais lindas e escolhidas cavatinas do Sr. Nascimento Masones, hábil **diretor dessa corporação musical** [...] tendo em seguida o beija-mão, também ao som de música (CORRESPONDENCIAS, 1877b, p. 3, **grifo nosso**)

O jornal, enfatiza o Sr. Nascimento Mazones como diretor da corporação musical (Sociedade União Marcial) no ano de 1877, portanto dois anos após a primeira

⁷⁶ Joaquim Antônio do Nascimento Mazones, nasceu em Pão de Açúcar em 1836, faleceu em 1892, em Penedo. De acordo com a pesquisa em jornais, identificamos que atuou como músico, maestro, militar e professor em várias cidades e vilas do Baixo São Francisco.

citação encontrada sobre a banda de música nesta localidade. Com esse período de atuação e a recorrente menção em jornais, deve-se crer que a banda de música estava consolidada em Pão de Açúcar, embora não haja nenhum registro oficial dessa Sociedade Musical. Esse dado é muito relevante para a pesquisa pois indica que a segunda Sociedade Musical fundada fora de Penedo não seria a *Sociedade Club Doméstico Musical Guarany*, de Traipu, e sim a *Sociedade União Marcial*, de Pão de Açúcar.

Em 1878, o *Jornal do Pão d'Assucar* relata uma manifestação do Partido Liberal com a presença de uma banda de música: “a noite houve iluminação em diversas casas e alguns percorrerão as ruas em passeata acompanhados de musica, foguetes, etc.” (PARTIDO, 1878, p. 3)

Em evento da Festa de Nossa Senhora das Dores, em Pão de Açúcar no ano de 1880, apresenta-se uma banda de música: “principiou hontem o septenario de N. S. das Dores. Tem havido concorrência de grande numero de fieis. A musica tem estado sob a direcção do Sr. Joaquim Bernardes.” (CORRESPONDENCIAS, 1880, p. 2)

Cabe salientar que em 1880 fazia parte do município de Pão de Açúcar o distrito de Piranhas, além vários outros povoados como Limoeiro, Entremontes, Meirús, Santo Antônio do Jacaré e Olha D'agua do Casado. No distrito de Piranhas, de acordo com o que levantamos na Revisão de Literatura, no Almanak Alagoas, são elencados como professores de música, Joaquim Bernardo de Souza, o maestro que estava à frente da banda de música citada e Vicente Ferreira de San'Anna. De acordo com os dados que apresentaremos no decorrer da seção sobre arquivos, esse último seria o pai do maestro Lauro Carmo.

Encontramos em outras cidades e vilas da região da pesquisa algumas citações sobre os eventos sociais e religiosos onde há a presença da banda de música. O *Jornal do Penedo* de 1879 ao referir-se à Festa de Nossa Senhora da Conceição de Piranhas enfatiza o fato de que “as novenas tem sido bem concorridas. É pena não termos uma boa música”. (CORRESPONDENCIAS, 1879, p. 3) A citação ilustra que a cidade ainda não possui uma boa banda de música, certamente, já que este é o termo usual para se referir ao grupo musical, embora tivesse música ou banda de música.

Outra característica comum aos grupos musicais no século XIX na região da pesquisa é a falta de nomes às bandas, o que pode indicar se tratar de *bandas de barbeiros*, similares aos modelos encontrados em outras cidades da região, como em

Penedo, ou mesmo se tratar de bandas de música associadas às organizações militares da região.

Levando em consideração o que levantamos na Revisão de Literatura, com base no Almanak Alagoas de 1891, podemos afirmar que existiu em Piaçabuçu a *Sociedade República*, sendo esse o primeiro registro documental da organização de um grupo musical no município com uma denominação que remete à banda de música. Entretanto, na pesquisa nos jornais sobre essa banda de música não encontramos nenhuma informação.

A partir de 1880, a maioria das referências nos jornais sobre a banda de música volta-se para Penedo, sempre noticiando o cotidiano da vida social e cultural. A banda de música está presente em muitos momentos da vida social de Penedo, como na festa realizada para comemoração da elevação da cumieira do edifício do teatro Sete de Setembro, construído pela Imperial Sociedade, quando houve apresentação musical: “A banda de música da Imperial Phylarmonica tocou escolhidas peças durante a solemnidade” (THEATRO, 1881, p. 01)

Em seguida temos um evento organizado pela *Imperial Sociedade Phylarmonica Sete de Setembro*, relacionado à inauguração da obra quando houve apresentação musical no palco do teatro: “A banda de música da Imperial Phyll’Harmonica, postada no lugar do palco do Theatro, tocara escolhidas peças de seu repertorio durante toda solemnidade. [...] tocando por esta ocasião o hymno nacional” (COMMUNICADO, 1881, p. 2)

A banda de música da Imperial Sociedade manteve-se em funcionamento até as primeiras décadas do século XX, entretanto, aos poucos perdeu seu protagonismo e foi substituída por outros grupos musicais organizados em Penedo nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX.

Nas últimas duas décadas antes da virada do século XIX, surgiu em Penedo uma série de grupos musicais. Nos últimos anos da década de 1880, o maestro Lauro Augusto do Carmo esteve à frente de duas bandas de música, a *Lyra Operária 6 de Novembro* e a *União Caxeiral*, ambas mantidas pela *Cia. Industrial Penedense* e por membros do comércio local, respectivamente.

De acordo com os dados obtidos a partir da Certidão de Óbito de Lauro Augusto do Carmo (Figura 62), ele nasceu em Pão de Açúcar, e faleceu em Propriá-SE no dia 10 de outubro de 1941, aos 68 anos. Era casado e foi sepultado no Cemitério de Propriá. Seus pais eram Vicente Ferreira de Santana e Francisca Maria de Jesus Santana. Essa

informação vem de encontro ao que foi publicado até o momento nas pesquisas sobre o maestro e compositor, já que na seção de revisão da literatura levantamos os dados a partir da literatura, que não podem ser agora corroborados diante das novas achegas.

Com base nesses dados, Lauro Carmo estaria com cerca de 16 ou 17 anos de idade, quando esteve à frente das bandas de música *Lyra Operária 6 de Novembro* e a *União Caxeiral* de Penedo, uma vez que teria nascido em 1873, ainda muito jovem para a atividade de maestro.

O Jornal *O Cruzeiro* do início do século XX mostra a atuação do maestro como arranjador e como diretor do *Centro Concertista*. (LAURO, 1909a, p. 3)

No convite para o sarau literário musical está disponível o repertório executado, excepcionalmente da parte camerística, enquanto faz menção às outras atrações musicais e literárias, tendo com maestro da banda, Lauro Carmo.

PROGRAMMA

1ª PARTE

Ouvertura pela banda marcial

Cavarina "O Cruzeiro", arranjo de Lauro do Carmo, variação para flauta com acompanhamento de piano e violino executada pelo Sr. João Igreja, Mme. Marietta Brandão e o Sr. Vicente Sant'Anna.

Io non ti posso ancor amar! Melodia, poesia de F. Radamés, música de Antônio Rayol, cantada por Mme. Marietta Brandão, com acompanhamento de piano e violino por Mlle. Alice Melo, e Vicente Sant'Anna.

Brilhante Sinfonia pela banda marcial.

2ª PARTE

Variações sobre um thema alemão, Leybach executada ao piano por Mme. Marietta Brandão.

Sento uma força indômita, brilhante dueto do Guarany, para tenor e soprano, cantada por Mlle. Senhorinha Paquinha e Mme. Marietta Brandão, com acompanhamento de piano, violino e flauta.

Palestra litteraria pelo jornalista Aguiar Brandão que desertará sobre o thema

– AS FLORES

Peça brilhante pela banda marcial.

3ª PARTE

C'era uma volta um principe, balada do Guarany, cantada por Mme. Marietta Brandão, com acompanhamento de piano e violino.

O Hospede, bela poesia do inspirado autor das "Espumas Flutuantes", Castro Alves, recitada pelo jornalista Abelardo Brandão.

Lamento, poesia de Felice Rocca, música de Dario Fabiano cantada por Mlle. Senhorinha Paquinha, com acompanhamento de piano e violino.

Il Guarany, fantasia brilhante de Leybach, executada ao piano por Mlle. Alice Mello.

Vibrante marcha pela banda marcial. (SARÁOS, 1909a, p. 3)

Esse tipo de evento, embora traga a descrição do repertório da música camerística, não descreve as peças executadas pela banda de música. Entretanto, deve-

se compreender o contexto onde a banda está inserida socialmente. Observamos ser um repertório baseado principalmente em canções italianas e árias de ópera.

Neste ano, Lauro Carmo aparentemente está fixado em Penedo, observado o anúncio no Jornal *A Semana* em que se mostra: “Lauro Carmo residente nesta cidade, aceita alumnos para leccionar musica. Rua Dr. Fernandes de Barros (antiga Matriz) nº 4” (LAURO, 1909b, p. 4).

A oferta do serviço de aulas de música é uma prática que observamos recorrente no século XIX. Outra prática é a realização de saraus dançantes por parte das bandas de música, como observado no evento de aniversário do gerente da Empresa Textil de Villa Nova⁷⁷ (hoje Neópolis-SE): “A Carlos Gomes, que daqui seguira [banda Philantropos Carlos Gomes que, saída de Penedo], dirigiram-se à sua residência, organizando, em seguida aos cumprimentos, animado sarau dansante, q se prolongou até as 2h da manhã.” (VILLA, 1909, p. 2)

À frente da Philantropos Carlos Gomes, identificamos no jornal *O Monitor*, o maestro Manoel Tertuliano dos Santos, como evidencia o noticiário que ressalva o aniversário da sociedade musical: “passou hontem mais um aniversario da excelente banda de musica *Philantropos Carlos Gomes*, superiormente dirigida pelo maestro Manoel Tertuliano dos Santos.” (PH. CARLOS, 1909, p. 3)

Neste período verifica-se o deslocamento dos maestros penedenses pela região do entorno. No jornal *O Cruzeiro* coloca-se uma pequena nota que anuncia a saída do maestro Lauro Carmo, de Penedo para São Miguel dos Campos: “para São Miguel dos Campos, onde vai reger uma banda marcial, segue amanhã o distinto musicista Sr. Lauro do Carmo, digno director do Centro Concertista, boa viagem e prosperidade.” (LAURO, 1909a, p. 3)

Há ainda, em 1909, referência ao maestro Henrique Thomas à frente da banda de música Euterpe Ceciliense. Mas o que nos chamou a atenção foi a presença de Vicente Sant’Anna como participante do Sarau Litero Musical, apresentado, junto com outros músicos, como “ilustres virtuosos”, possivelmente pode se tratar do pai de Lauro Carmo, Vicente Ferreira de Sant’Anna, que era professor de música. (SARÁOS, 1909b, p. 2)

A partir do século XX, percebe-se um importante momento de declínio das bandas de música em Penedo. Em 1917, o Diário do Povo noticia a saída de Penedo, do

⁷⁷ A empresa citada deve se tratar da empresa de tecidos Peixoto Gonçalves e cia LTDA, fundada em 1907.

maestro Lauro Carmo, para regência da banda de música de Propriá-SE, ocasião da visita do General Gabino Besouro: “abrilhantou a festa a afinada pylarmonica propriaense sob a batuta do competente musicista penedense professor Lauro Carmo.” (GENERAL, 1917, p. 2)

Em 1921, de acordo com o que anuncia o Jornal *O Índio*, o maestro penedense Homero Thomaz está trabalhando em Palmeira dos Índios. Na nota do semanário, coloca-se o retorno às atividades da Sociedade Musical Santa Cecília

Depois de uma interrupção de 4 mezes, voltou a funcionar a nossa Philharmonica “Santa Cecília”. Desta vez tem a batuta o Sr. Homero Thomaz. Espera-se no regente um feliz sucesso para apagar a péssima impressão que nos deixou o Sr. Jovino Cavalcante. (SOCIEDADE, 1921, p. 1)

Em outro momento o maestro está a frente da mesma banda de música durante a procissão de Corpus Christi : “Atraz do pallio a musica “Santa Cecilia” sob a competente batuta do maestro Homero Thomaz, de envolta com os repiques dos sinos e os hymnos que a multidão entoava fazia o odylio da festa.” (PROCISSÃO, 1921, p. 2)

A análise na hemeroteca trouxe informações importantes sobre a presença de bandas de música na região pesquisada, ampliando as fontes para podermos chegar a considerações mais seguras sobre as práticas musicais em uso no final do século XIX e início do século XX. Para entender o passado das bandas de música e poder ter a corroboração dos relatos, a análise empreendida partiu da verificação dos grupos musicais, maestros, músicos, compositores, professores de música, dirigentes de sociedades musicais, locais de apresentação, qualificação da banda de música em termos de: instrumentação, quantitativo instrumental, indumentária e disposição em atividades procissionais ou não.

Nesta seção buscamos fazer um paralelo com a revisão de literatura empreendida em capítulo anterior, mesmo entendendo que muitas das informações que discutimos são passíveis de verificação nas seções seguintes, haja visto que os documentos diversos analisados se complementam enquanto fontes de informação.

Finalizamos a seção trazendo uma análise geral sobre a relação entre as citações em jornais sobre bandas de música e suas práticas de modo cronológico, onde se apresentam os eventos, os jornais e as bandas citadas, como dispostos na Tabela 9, a seguir.

A tabela a seguir abrange um período de apenas 34 anos, entretanto considera-se o período muito importante para a compreensão dos processos de organização e difusão das bandas de música na região. A pesquisa contemplou um número superior a 30

jornais em circulação no BSFAL, dos quais a maioria tinha sede em Penedo. Entretanto, em apenas cinco desses jornais foi possível identificar menção à banda de música e às práticas musicais relacionadas aos objetivos da pesquisa.

Dentre os jornais pesquisados, encontramos o maior número de citações no *Jornal do Penedo* (18 citações), seguido pelos jornais *A Semana* (2 citações), *O Cruzeiro* (2 citações), *O Monitor* (1 citação) e o *Jornal do Pão d'Assucar* (1 citação).

Tabela 9 – Identificação das práticas musicais das bandas contidas nos dados dos jornais da região pesquisada

Data	Cidade	Jornal/nº	Evento	Prática musical	Característica da prática	Banda de música
1875	São Brás	Jornal do Penedo, nº 32	Manifestação com a soltura do frei Vital.	Performática	Procissional/cívica	Banda de São Brás sem identificação
1875	Pão de Açúcar	Jornal do Penedo, nº 41	Festejos da notícia de anistia dos bispos de Olinda e do Pará	Performática	Não procissional/Religiosa	Banda do Sr. Nascimento Mazones
1875	Pão de Açúcar	Jornal do Penedo, nº 41	Festejos da notícia de anistia dos bispos de Olinda e do Pará	Performática	Procissional/cívica	Sociedade União Marcial
1877	Pão de Açúcar	Jornal do Penedo, nº 15	Festa do Senhor Glorioso	Performática	Procissional/religiosa	Banda de Pão de Açúcar não identificada
1877	Traipu	Jornal do Penedo, nº 16	Criação do Club Literário	Performática	Procissional/cívica	Banda de Traipu sem identificação
1877	Traipu	Jornal do Penedo, nº 25	Procissão do Padroeiro Senhor São Brás	Performática	Procissional/religiosa	Banda de Traipu sem identificação
1877	São Brás	Jornal do Penedo, nº 25	Procissão da Virgem Maria e do Senhor São Brás	Performática	Procissional/religiosa	Banda de São Brás sem identificação
1877	Pão de Açúcar	Jornal do Penedo, nº 45	Novena do Santíssimo Coração de Jesus	Performática	Não procissional/ religiosa	Corporação musical do Sr. Nascimtno Mazones
1878	Penedo	Jornal do Penedo, nº 7	Sete de Setembro	Performática	Procissional/cívica	Sociedade Philarmonica Sete de Setembro
1878	Pão de Açúcar	Jornal do Pão d'Assucar	Festejos do Partido Liberal	Performática	Procissional/cívica	Banda de Pão de Açúcar sem identificação
1879	Penedo	Jornal do Penedo, nº 40	Procissão de Cinzas	Performática	Procissional/religiosa	Banda sem identificação
1879	Penedo	Jornal do Penedo, nº 40	Recepção ao Presidente da Província das Alagoas	Performática	Cívica	Sociedade Philarmonica Sete de Setembro
1879	Penedo	Jornal do Penedo, nº 40	Anúncio	---	Comércio de instrumentos musicais	----
1879	Piranhas	Jornal do Penedo, nº 49	Festa de Nossa Senhora da Conceição	Performática	Não procissional/religiosa	Sem identificação
1880	São Brás	Jornal do Penedo, nº 31	Sete de Setembro	Performática	Procissional/cívica	Banda de São Brás sem identificação
1880	Pão de Açúcar	Jornal do Penedo, nº 32	Festa de Nossa Senhora das Dores	---	---	Banda do Sr. Joaquim Bernardes
1880	Penedo	Jornal do Penedo, nº 42	Anúncio	---	Comércio de instrumentos musicais	---
1881	Penedo	Jornal do Penedo, nº 7	Teatro Sete de Setembro	Performática	Não procissional/cívica/retreta	Banda da Imperial Sociedade Philarmonica Sete de Setembro
1881	Penedo	Jornal do Penedo, nº 9	Teatro Sete de Setembro	Performática	Não procissional	Banda da Imperial Sociedade Philarmonica Sete de Setembro
1909	Penedo	O Cruzeiro, nº 12	Sarau do Centro Concertista	Performática	Não procissional/cívica/retreta	Banda do maestro Lauro Carmo
1909	Penedo	O Cruzeiro, nº 12	Sarau Lítero-Musical	Performática	Não procissional/cívica/retreta	Banda Euterpe Ceciliense
1909	Penedo	A Semana	Aula de música	Pedagógica	Ensino	---
1909	Penedo	A Semana	Sarau dançante	Performática	Não procissional/cívica/retreta	Philantropos Carlos Gomes
1909	Penedo	O Monitor	Anúncio do aniversário da Philantropos Carlos Gomes	---	---	Philantropos Carlos Gomes, Manoel Tertuliano dos Santos

A constatação mais evidente na Tabela 9 é que os jornais priorizaram noticiar as práticas performáticas das bandas de música. Observamos uma recorrência de 83,3 % das práticas identificadas como performáticas. Observamos também que os tipos de práticas performáticas procissionais e não procissionais são recorrentes, não importando qual banda e qual a localidade onde são realizadas as práticas.

Um dado importante é que nem sempre o nome da banda de música é enfatizado nos jornais, entretanto há uma identificação com o maestro que está a sua frente. Em apenas 20,8 % dos dados analisados foi possível identificar o nome da banda de música envolvida no evento.

Quanto aos eventos, há uma recorrência de eventos cívicos de 45% do total analisado, enquanto os eventos religiosos com 29,1%. Desses, 25% não puderam ser identificados como procissionais ou não procissionais, enquanto 41,6% foram identificados como procissionais, e os outros 29,1 % foram identificados como não procissionais. Identificamos também apenas uma das ocorrências como pedagógica, 0,4%.

Dentre as cidades pesquisadas apenas cinco delas aparecem nos dados hemerográficos do Baixo São Francisco Alagoano no período compreendido entre 1875 a 1909: Penedo, São Brás, Traipu, Pão de Açúcar e Piranhas. Esses dados podem apontar para a compreensão de que as práticas musicais já estavam disseminadas na região desde as últimas décadas do século XIX, pela recorrência em que encontramos citações sobre as práticas musicais e pela organização e consolidação das bandas de música ao longo de toda a região.

3.2 DOS DADOS ICONOGRÁFICOS

Esta seção objetivou apresentar e analisar a amostra de fotografias das bandas de música coletadas na região pesquisada afim de estudar as práticas musicais. As fotografias foram coletadas nas diversas cidades de abrangência da pesquisa, sendo que para isso, utilizamos a metodologia de fotografar as fotografias em suporte físico e copiar as que se encontravam em suporte digital, sempre com a permissão dos responsáveis pela guarda dos acervos iconográficos das instituições e/ou de agentes individuais. Também recorreremos às fotografias de bandas de música de Alagoas

publicadas no jornal *O Malho* na primeira metade do século XX, tendo em vista a necessidade de compreender o entorno da região da pesquisa e das possíveis influências que provavelmente aconteceram para a organização e a difusão das bandas de música no BSFAL. Assim como na coleta dos dados musicógrafos, utilizamos o GLANIM para localizar os arquivos iconográficos.

Devemos levar em consideração que no estudo relacionado às formações instrumentais e às indumentárias das bandas de música, na revisão de literatura, não conseguimos dados suficientes para compreendermos essas práticas. Nesse sentido, recorreremos às fotografias contidas na hemeroteca por essas poderem ilustrar alguns dos aspectos gerais das bandas de música que estavam em atividade no século XIX e início do século XX. Mesmo não encontrando fotografias do século XIX, relativas às bandas de música alagoanas, compreendemos a importância das fotografias encontradas no início do século XX, caracterizando assim, as bandas do entorno da região pesquisada.

Essas informações tornam-se importantes diante da falta de evidências mais tangíveis sobre as práticas musicais em Alagoas e pela necessidade de compreensão da organização dos grupos musicais, seu quantitativo e qualitativo instrumental, suas vestimentas e organização social.

3.2.1 Da pesquisa iconográfica no jornal *O Malho* e da observação do entorno da região pesquisada

Na pesquisa, encontramos algumas fotografias de bandas de música em Alagoas no jornal *O Malho*. Neste jornal encontramos alguns exemplos importantes para compreender as características da formação instrumental, do quantitativo e da instrumentação utilizada pelas bandas de música, sendo esse um dos aspectos importantes como elemento de organização das bandas na região. O recorte temporal engloba as três primeiras décadas do século XX, com exemplos de 1907, 1910, 1911 e 1923.

Faz-se necessário compreender que bandas de música organizadas em Alagoas antes da segunda metade do século XIX podem ser consideradas possíveis modelos para a organização das bandas de música no BSFAL. Dessa forma, como realizado no estudo anterior na hemeroteca, que apontou para a longevidade da banda de música da Companhia de Polícia da Capital, buscamos fotografias dessa banda, e de outras bandas

por poderem representar um modelo anterior à criação de qualquer outra banda de música em Alagoas.

A banda de música da Companhia de Polícia da Capital, no decorrer do século XIX e principalmente após a República, passa por diversas transformações vindo a ser denominada Banda de música da Força Policial do Estado de Alagoas. Trata-se de uma banda que surgiu provavelmente por volta de 1850, de acordo com o estudo hemerográfico, e que chegou aos tempos atuais como a Banda de Música da Polícia Militar de Alagoas.

Figura 15 - Banda de Música da Força Policial do Estado de Alagoas.



Fonte: *O Malho*, 1923, Ed. nº 1085, p. 2.

Na formação instrumental temos 1 flautim, 1 requinta, 8 clarinetas, 1 sax-soprano, 2 saxes-alto, 1 sax-tenor, 5 bombardinos ou bombardões, 4 trompas Eb, 2 trompas F, 4 trombones a pistão, 2 trompetes, 1 bugle, 2 cornets, 3 hélicons, 1 caixa, 1 prato, 1 surdo, 1 bombo, 1 triângulo (e outra percussão não identificada). Essa foi a fotografia mais antiga encontrada dessa banda de música e pode-se afirmar que ela já segue o modelo de banda de música moderna (segundo SALLES, 1985; BRUM, 1988), com a inclusão quase que completa do naipe de saxofones. A presença dos hélicons

remete muito ao passado da banda, uma vez que esses instrumentos ainda são vistos em Alagoas em bandas de música do interior, como em Delmiro Gouveia (Figura 20) e em Pão de Açúcar (Figura 23), por exemplo, em datas anteriores a 1923. A presença de vários tipos de saxhorns⁷⁸ também faz referência as formações instrumentais particularmente encontradas na região, como veremos em outras fotografias. O quantitativo de instrumentistas também é bem peculiar já que se aproxima de 40 integrantes aos custos do erário.

A indumentária da banda apresenta um modelo de fardamento militar bastante comum para o período composta por coturnos vestidos sobre as calças, camisa de mangas longas com botões frontais até a altura da cintura, cinturão e chapéu (quepe).

Em outras cidades do Estado encontramos referência às bandas de música civis. Como exemplo, a cidade de Palmeira dos Índios⁷⁹ com a Banda de Música União Palmeirense (Figura 17). Nessa foto pode-se ver um padrão de banda de música dentro das proporções das cidades do interior alagoano. Verifica-se a presença de 14 instrumentistas ordinariamente distribuídos entre naipes: madeiras, metais e percussão.

Observamos a instrumentação composta de 3 clarinetas, 2 pistões, 2 trompas (Eb), 1 saxhorne barítono, 1 eufônio, 1 tuba (bombardão), 1 tuba (helicon baixo), 1 prato, 1 caixa e 1 bombo. Total de 14 integrantes músicos.

A indumentária da banda de música tem um caráter social: terno preto, camisa branca, calça branca, gravata borboleta, chapéu branco e sapatos pretos. Em meio aos músicos encontra-se o seu diretor, padre João Guimarães Lessa, algo aparentemente comum ter a presença de padres e outros personagens da vida pública local à frente das Sociedades Musicais.

⁷⁸ Segundo Brum (1988, p. 41-45) a família dos saxhorns é formada pelo Pequeno Bugle em Mib (Flicorno soprano, it.); Bugle em Sib (Flicorno Sib); Saxhorne alto em Mib (Clavicorno Mib); Saxhorne barítono Sib (Flicorno Tenore Sib); Bombardino ou Saxhoene baixo (Eufônio); e Tuba em Mib ou Sib (Contrabasso).

⁷⁹ Palmeira do Índios é um município do Estado de Alagoas localizada a 136 km de distância da capital, na região do Agreste alagoano.

Figura 16 - Banda União Palmeirense.



Fonte: *O Malho*, 1907, Ed. n° 243, p. 33.

O quantitativo instrumental está condizente com uma formação de pequena banda de música, com poucas variações, segundo Brum (1988). A distribuição instrumental é bastante equilibrada pela proporção de metais, madeiras e percussão. No que se refere às possibilidades de execução, há certo equilíbrio: clarinetas e pistões, nos registros médio e agudo; saxhorne alto (trompas Eb) na região intermediária (alto), com a marcação característica da orquestração para banda; saxhorne barítono e eufônio (bombardino) com a região subsequente, de tenor e baixo, com possibilidade de contracantos e reforço dos graves; tuba (bombardão e hélícon) na região de contrabaixo, marcação grave; completando, o trio de percussão: bombo, caixa e pratos.

Um detalhe na foto que chama a atenção é a criança vestida de branco, sem terno e sem gravata, executante da caixa. Pode se tratar de um aprendiz, iniciado na caixa, um instrumento de percussão mais leve, em relação ao trio observado na fotografia.

Em outra fotografia datada de 1910, identificamos a banda de música do Centro Philarmonico Miguelense (Figura 18), de São Miguel dos Campos. Trata-se de uma banda de música composta por 23 instrumentistas: 1 requinta Eb, 2 clarinetas, 4 saxhorns barítonos, 1 trombone à pistões, 2 bugles em Bb, 3 eufônios, 1 tuba

(bombardão), 2 ofcleides (?), 2 tubas (hélicons), 1 prato, 1 caixa, 1 surdo e 1 bombo, 1 lira.

Observamos a presença de uma lira, até então não encontrada dentre os instrumentos componentes de uma banda de música. Devemos observar também que a identificação dos ofcleides não é clara, devido a posição em que os instrumentos estão colocados para a fotografia.

Figura 17 – Banda de música do Centro Philarmonico Miguelense



Fonte: *O Malho*, 1910, Ed. 410, p. 42.

A indumentária da banda tem características militares com adoção de um fardamento composto por terno com gola alta vestido por sobre as calças, com chapéu (quepe) e sapatos.

Encontramos outro exemplo de banda de música civil no mesmo jornal. Essa sociedade apresenta na fotografia um detalhe importante, o estandarte da banda de música, elemento de identificação característico.

Figura 18 - Banda da Sociedade Juvenil Musical Cannabravense.



Fonte: O Malho, 1911, Ed. nº 441, p. 41.

Nesta formação de 1911 (Figura 19), onde apresenta-se a banda da Sociedade Juvenil Musical Cannabravense, de Cannabrava, Limoeiro de Anadia (hoje município de Taquarana-AL), temos na disposição instrumental: 3 clarinetas, 1 trompete, 1 bugle Bb, 3 horns Eb, 6 horns (possivelmente bombardinos e barítonos), 2 helicons (Bb e Eb), 1 caixa, 1 prato e 1 bombo. Total de 19 instrumentistas. Em meio aos músicos o coronel Manoel Paulino e seu vice-presidente capitão Manoel Gomes.

A indumentária assemelha-se a de uma banda militar, com terno branco de botões até a altura da cintura, chapéu branco (quepe), calças brancas e sapato preto.

Nenhuma das três últimas formações apresentadas nas fotografias acima possuem saxofones e em apenas umas delas apresenta o trombone em seu instrumental, o que possivelmente remete a organização dessas formações serem anteriores ao século XX, onde havia originalmente o uso maior de saxhorns e a possível pouca popularidade do saxofone nesta época, ou mesmo viabilidade financeira para a aquisição. Na instrumentação há certo reforço dos instrumentos da região do tenor e baixo, como os saxhorns graves.

Em todas as poses para fotografia observamos um mesmo padrão de aglomeração do grupo musical em que não há uma organização hierárquica no grupo militar, nem nos dois grupos civis. O que aparentemente se tem como orientação é a disposição de parte da banda sentada, enquanto a outra parte fica de pé, facilitando a visualização de todos os componentes da banda, assim como uma distribuição aleatória dos músicos no perímetro fotográfico.

No quadro comparativo (Quadro 8) observamos que a banda da Força Policial do Estado de Alagoas (FPEA) aproxima-se, em termos, da disposição instrumental do Modelo D ampliado, embora com algumas particularidades da instrumentação. Percebemos que o naipe das madeiras é similar ao Modelo D, com exceção ao número de clarinetas, que é menor e o número de saxofones que destoa no quantitativo e de cada um dos instrumentos contidos no naipe. O número de trompas (Eb e F) é muito diferente, sendo que na Banda da FPEA corresponde ao dobro do Modelo D. Podemos considerar que nos outros naites há apenas variações do modelo disposto por Brum, o que nos assegura a afirmação de ser esta uma pequena banda, variante do modelo D.

Em relação as bandas União Palmeirense e Juvenil Musical Cannabravense, observando o quadro comparativo, concluímos serem pequenas bandas do Modelo A, com algumas variações no quantitativo dos instrumentistas por naipe, mas com a particularidade da supressão dos trombones e uso em substituição dos horns tenores e barítonos, bem como o uso dos hélicons, em lugar de instrumentos contrabaixos mais modernos.

Em relação à banda de música do Centro Philarmonico Miguelense há algumas considerações que devem ser salientadas. A banda tem um instrumental bastante eclético, com número de clarinetas bastante reduzido e a inclusão de dois ofcleides (identificação possível), que no quadro comparativo ficou em lugar dos saxofones tenores, por similaridade.

Em relação ao naipe dos metais temos um quantitativo bastante interessante, embora distribuído de forma pouco ortodoxa: com dois cornetes, sem trompas, 3 tubas (sendo dois hélicons) e sete saxhorns e um trombone. Essa formação torna-se diferentes de todas as demais do quadro com uma classificação possível do modelo A, sem as trompas.

Quadro 8 - Comparativo do modelo apresentado por Brum, na Revisão de Literatura com as quatro fotografias encontradas no entorno do BSFAL

Instrumento	Pequena Banda					Média Banda		Banda de música da Força Policial do Estado de Alagoas (Figura 14)	Banda de música União Palmeirense (Figura 15)	Banda de música do Centro Philarmônico Miguелense (Figura 16)	Banda de Sociedade Juvenil Musical Cannabravense (Figura 17)
	Modelo A	Modelo B	Modelo C	Modelo C'	Modelo D	Modelo A	Modelo B				
Flautim					1	1	1	1			
Flauta		1	1	1		1	2				
Oboé						2	2				
Fagote						1	2				
Requinta Eb	1				1	1	2	1		1	
Clarinetas principal						1	1				
Clarinetas ripieno						1	1				
Clarinetas Sib	4	5	9	8	9			8	3	2	3
Primeiras clarinetas						3	4				
Segundas clarinetas						3	4				
Terceiras clarinetas						3	4				
Saxofone soprano Sib			1	1				1			
Saxofone alto Mib		1	1	1	1	2	2	2			
Saxofone tenor Sib		1	1	1	2	3	3	1		2 (ofcleide)	
Saxofone barítono Mib				1		1	1				
Trompas	2	2	3	3	3	4	6	4 (Eb) 2 (F)	2		3 (Eb)
Bugle ou corneta				1	2	2	2	3		2	1
Trompetes	3	3	3	2	2	4	4	2	2		1
Trombones	3	3	3	3	4	4	5	4		1	
Barítonos Sib		1	1	1	1	1	1	3	1	4	4
Bombardino	1	1	1	1	2	2	2	2	1	3	2
Tuba Mib	1	1	1	1	2	1	1	1 (helicons)			
Tuba Sib	1	1	1	1	2	3	3	2 (helicons)	1 (bombardão) +1 (helicon)	3	2 (hélicons)
Tímpanos						1	1				
Bombo	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Pratos	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Caixa clara	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Surdo	1	1	1	1	1			1		1	
Percussionistas						2	2	1 (triângulo) +1		1 (Lira)	
Efetivo instrumental	20	24	30	30	36	50	60	43	14	23	19

Em relação a indumentária apresentamos o quadro abaixo com o resumo da análise iconográfica e o comparativo com os dados elencados na revisão da literatura.

Quadro 9 - Comparativo das vestimentas utilizadas nas bandas de música analisadas

Indumentária da Banda da Força Policial do Estado de Alagoas (1923)	Banda da Sociedade União Palmeirense (1907)	Banda do Centro Philarmonico Miguelense (1910)	Banda da Sociedade Juvenil Musical Cannabravense (1911)	Fardamento das Linhas de Tiro de Pernambuco (1910)
Modelo A	Modelo B	Modelo C	Modelo D	Modelo E
Típico fardamento militar com as características similares a da vestimenta do modelo E, com uma diferença pelo uso de acessórios como o cinturão e as botas.	Fardamento caracteristicamente cível com uso de terno, gravata e sapatos pretos. A única referência a indumentária militar é o uso do chapéu (quepe)	Fardamento similar ao do modelo E, conservando, inclusive, todas as suas características	Fardamento similar ao do modelo E, conservando, inclusive, todas as suas características	

Percebe-se que os fardamentos expostos possuem algumas características como o uso do chapéu (quepe) e dentre as quatro indumentárias analisadas, apenas uma (Modelo B) destoa consideravelmente do Modelo comparativo.

Cabe a observação que a fotografia mais antiga é a do Modelo B (1907), que usa uma indumentária do tipo social com uma discreta gravata, acessório não identificado nas outras bandas. Outra característica interessante é que o patrono da banda é um padre, o que poderia até indicar ser esta uma banda de igreja, diferente da banda do Modelo D, que tem como presidente e vice, um coronel e um capitão,

respectivamente, cargos civis de natureza militar, comuns na hierarquia administrativa do Brasil Império e primeira República. Nesse sentido, devemos observar que a banda do Modelo C também tem na fotografia a presença de dois senhores distintamente vestidos, possivelmente os patronos da banda.

3.2.2 Da coleta e análise das fotografias das bandas de música do BSFAL

Em relação as fotografias referentes a coleta nas bandas de música do BSFAL, foram digitalizadas 400 fotografias com a temática da banda de música e de seus músicos em atividade de performance e ensino principalmente, já que o objetivo era coletar as fotografias que estavam em posse de maestros e músicos. A coleta seguiu os mesmos princípios adotados na busca de documentos, ou seja, o uso do GLANIM na busca por documentos não institucionais de música, acabada a busca dos documentos institucionais.

Na tabela abaixo podemos observar o quantitativo de fotografias coletadas na pesquisa em cada uma das cidades visitadas.

Tabela 10 - Quantitativo de fotografias coletadas

Cidade	Acervo da Banda	Agente	Documentos Iconográficos	Total
Piaçabuçu	FESB	João Ferreira da Silva (em posse de seu filho João Vicente Ferreira)	16	16
Penedo	SMP	Maestro Francisco Morais	23	88
		Maestro Welington Mota	65	
Porto Real do Colégio	FDJ	---	---	0
São Brás	FJMO	Maestro José Adilmo Cirino Santos	17	17
Traipu	BLT	Maestro Nelson Souza	30	54
		Maestro Antônio Basílio dos Santos (em posse do seu neto – Antônio Basílio dos Santos Neto)	24	
Belo Monte	FMMRS	---	---	0
Pão de Açúcar	SMG	Billy Magno	1	28
		Maestro Petrucio Ramos	12	
		Manoel Vitorino Filho (Mestre Nozinho – em posse de sua família)	15	
Piranhas	FME	Maestro Flávio Ventura	194	194
Delmiro Gouveia	BMTJNS	Maestro Dário Santos	3	19
		Maestro Ednaldo Nascimento (Bacalhau)	16	
Total			400	

Dentre as muitas fotografias digitalizadas durante a pesquisa, ilustraremos algumas necessárias para a compreensão do processo de desenvolvimento das bandas de música no BSFAL pois, o que buscamos é compreender como se dão as práticas musicais na região.

Para a digitalização dos acervos iconográficos tivemos que fazer uma busca pormenorizada, já que esses não estavam sob a tutela de um único integrante de cada banda, mas espalhados e, em vários suportes, como álbuns familiares, arquivos digitalizados, inclusive registros em redes sociais e blogs. As fotos foram encontradas em posse de muitos agentes, em grande parte, com os maestros das bandas de música ou dirigentes. Em algumas cidades conseguimos um número significativo de fotografias, tais como Piranhas, Penedo e Traipu. Em outras cidades não conseguimos localizar acervos fotográficos relativos as bandas, ou encontramos poucas fotografias.

Optamos por fazer uma relação cronológica das fotografias coletadas na pesquisa, visando, assim, marcar a evolução da indumentária e de aspectos relacionados à organização das bandas e seu quantitativo e qualitativo instrumental.

A mais antiga fotografia coletada relativa a uma banda de música em atuação no Baixo São Francisco Alagoano data de 1907. Está relacionada à excursão do Governador de Alagoas Euclides Malta pelo rio São Francisco. Neste evento encontramos alguns registros da atividade musical de bandas de música na região, recepcionando o político.

Em Pão de Açúcar a comitiva do governador foi recepcionada com uma banda de música. Percebe-se na fotografia a banda de música dispersa, sem a organização em fileiras para marcha, já que há sinais de que a banda estava em deslocamento. Na frente do grupo o ofeide seguido por hélicons e saxhorns diversos, um pouco mais ao fundo, as clarinetas. As vestimentas aparentemente são de caráter civil, mas sem a padronização que indique ser um fardamento.

Figura 19 - Banda de Música (*União e Perseverança?*) em Pão de Açúcar.



Fonte: Agente Billy Magno

De acordo com os dados levantados na revisão de literatura, acreditamos poder ser essa banda a *União e Perseverança*, que especulávamos estar ativa a partir da segunda década do século XX, anterior a Sociedade Musical Guarany. Levando em consideração uma comparação entre as fotografias (figura 20 e figura 21) podemos perceber que se trata do mesmo instrumental, deixando margem para a compreensão de ser este um grupo musical precursor da Banda da Sociedade Musical Guarany.

As fotografias sobre a banda de música da Sociedade Musical Guarany foram localizadas com o acesso ao acervo do maestro Manoel Vitorino Filho e do maestro Petrucio Ramos de Souza, com a devida intervenção do maestro Billy Magno.

Na fotografia que dispomos abaixo, identificamos um ofcleide, instrumento grave usado por bandas desde o século XIX. Na foto da banda da Sociedade Musical Guarany, de 1917, identificamos um desses instrumentos, junto com dois hêlicons, dentre outros. Trata-se de um instrumental caracterizado pela ausência dos saxofones e a presença de vários instrumentos da família dos saxhorns.

Figura 20 - Banda da Sociedade Musical Guarany, de 1927. Pão de Açúcar.



Fonte: Acervo Sociedade Musical Guarany

O instrumental da banda é composto por 1 requinta Eb, 4 clarinetas Bb, 3 trompetes, 8 saxhorns (sendo que 3 aparentam ser alto em Eb, e os outros 5 eufônios e barítonos), 1 ofcleide, 2 hélicons Bb, 1 bombo, 1 surdo, 1 caixa, 1 prato e o regente. No total, 24 integrantes da banda de música, incluindo o maestro.

A vestimenta tem um caráter militar, em algumas entrevistas foi mencionado que a banda de música usava as vestimentas do *Tiro de Guerra 656*⁸⁰, situado em Pão de Açúcar. A presença de muitas crianças e apenas alguns adultos poderia indicar vínculo a alguma instituição, como as milícias próprias do século XIX, as chamadas segundas linhas de tiro.

Essa é uma das fotografias mais antigas que encontramos no BSFAL e uma fotografia em que encontramos um ofcleide dentre os instrumentos da banda de música.

Em outra fotografia, a mesma banda de música se apresenta com uma indumentária diferente. Observamos que, aparentemente, deve se tratar do mesmo grupo

⁸⁰ Os Tiros de Guerra foram criados como sociedades cívico-militares no início do século XX e denominadas Linhas de Tiro, depois incorporados como instituições militares do Exército Brasileiro.

apresentado na fotografia anterior. Embora alguns detalhes devam ser observados: a presença do estandarte, que remete à identificação da banda de música; a indumentária que, embora tenha perdido alguns caracteres dos uniformes militares, ainda preserva o chapéu (quepe) mas sem ombreiras e sem o cinturão dividindo a cintura por sobre o terno.

Figura 21 - Banda da Sociedade Musical Guarany.



Fonte: Acervo Sociedade Musical Guarany

Na foto, dentre os 21 indivíduos, identificamos os instrumentos: 1 requinta Eb, 3 clarinetas Bb, 1 ofcleide, 6 saxhorns (sendo 3 eufônios), 1 cornet, 2 hélicons, 1 bombo, 1 caixa e 1 prato; além do maestro e do porta estandarte.

Como exposto na revisão de literatura, Penedo manteve durante o século XIX e parte do século XX o protagonismo na criação das bandas de música do BSFAL.

Figura 22 - Banda Precursora da Sociedade Musical Penedense.



Fonte: Acervo da Sociedade Musical Penedense.

A fotografia é, possivelmente, de um grupo antecessor à fundação da Sociedade Musical Penedense, que somente tem seu estatuto registrado em cartório em 1944. Na fotografia acima identificamos o instrumental: 4 clarinetas, 2 saxofones-alto, 3 trompas Eb, 2 cornetes, 3 trompetes, 1 bombardino C, 1 bombardino Bb ou barítono saxhorn, 3 trombones à pistão (sendo 1 o maestro), 1 bombardão, 1 sousafone, 1 hélicon, 1 arquivista, 1 caixa, 1 bombo, 1 prato e 1 surdo.

As vestimentas da banda assemelham-se ao fardamento de um grupo militar, pela vestimenta composta de terno longo com ombreiras, atado por cinturão, chapéu (quepe), camisa branca por baixo do terno, gravata e sapato preto. Trata-se de uma banda de música de certo porte para a época, haja vista a quantidade de instrumentistas.

Figura 23 - A mesma formação anterior com a presença de políticos e do pároco local.



Fonte: Acervo da Sociedade Musical Penedense.

Na foto, certamente feita no mesmo evento da anterior, identificamos os instrumentos: 4 clarinetas Bb, 2 saxes-alto Eb, 3 trompetes Bb, 2 cornets, 6 saxhorns (dificuldade para a identificação da natureza de cada um deles, mas que pelo formato e dimensões poderia ter trompas Eb, bombardinos Bb e barítonos), 3 trombones a pistão (sendo 1, o maestro) 1 hélicon, 1 bombardão, 1 sousafone, 1 caixa, 1 prato, 1 surdo e 1 bombo. Total de 28 instrumentistas, com o arquivista e o maestro.

A presença de um padre e personagens da sociedade na fotografia é bem característica, como visto em outras fotografias. Embora não tenhamos a data da fotografia, sabemos se tratar de um grupo precursor da Sociedade Musical Penedense.

A presença dos saxofones na fotografia também indica poder ser uma fotografia do final da década de 1930 para o início da década de 1940, haja visto que as primeiras bandas de música que identificamos com saxofones em Alagoas, foram a banda do Força Policial do Estado de Alagoas, de 1923 e a Banda de música da Fábrica da Pedra de Delmiro Gouveia (Figura 24).

A formação instrumental é bastante eclética, já que une três gerações de instrumentos do naipe dos contrabaixos: o hélicon, o sousafone e o bombardão. Essa

banda, ao que aparenta, pode ser uma mescla de outras bandas de música, o que justificaria a presença de instrumentos mais comuns no século XIX, como o hélicon junto ao sousafone e ao bombardão.

Outra fotografia do mesmo período (cerca de 1915) foi encontrada em Delmiro Gouveia e trata-se da Banda de Música da Fábrica da Pedra, localizada em Pedra, à época município de Água Branca (hoje Delmiro Gouveia). Assim como a Banda da Sociedade Musical Guarany, essa banda mantém os hélicons como instrumentos graves, entretanto já possui dois saxofones-alto no seu instrumental.

Figura 24 - Banda de Música da Fábrica da Pedra, Delmiro Gouveia.



Fonte: Acervo da Banda de Música Tenente José Nicácio de Souza

Em Delmiro Gouveia, a iniciativa de organizar uma banda de música dentre os funcionários da fábrica de linhas obteve êxito ainda na primeira metade do século passado. Observamos na fotografia, da primeira metade do século XX a formação instrumental: 2 clarinetas, 1 trompete, 2 trombones, 1 bugle, 2 saxofones-alto, 1 trompa Eb, 2 hélicons baixo, 1 hélicon (tenor ou barítono), 1 caixa, 1 surdo, 1 prato, 1 bombo, 1 arquivista. Observa-se que ao centro da banda estão sentados 3 personagens, possivelmente dirigentes da fábrica. Na instrumentação do grupo percebe-se a carência

de número maior de madeiras, em detrimento da quantidade de instrumentos de sopro de metal.

Percebe-se, de acordo com o exposto no Quadro 10, abaixo, que a banda 1 é similar ao modelo A de Brum. Senão pela ausência dos trombones, que entendemos terem sido substituídos pelos saxhorns tenores e barítonos. Há também outra diferença em relação à natureza dos contrabaixos (Eb e Bb), já que, pelas proporções dos instrumentos analisados nas fotografias, identificamos como hélicons Bb, que destoa com o modelo A, onde temos uma tuba Bb e outra Eb.

Quanto ao quantitativo (de 20 a 23 instrumentistas), observamos que são acrescentados alguns instrumentos em alguns naipes, sem que isso possa caracterizar um outro modelo, segundo o Quadro elaborado a partir de Brum.

Os Quadros 10 e 11 objetivaram apresentar principalmente os aspectos relativos a instrumentação e a indumentária das bandas de música da região pesquisada, dentre as fotografias identificadas de cada cidade. Deve-se atentar que foram coletadas poucas fotografias do início do século XX, mas que a partir da amostra analisada, pode-se chegar a algumas generalizações, uma vez que os padrões se repetem.

Quadro 10 - Disposição instrumental das bandas de música do BSFAL na primeira metade do século XX

Instrumento	Pequena Banda					Média Banda		1. Banda da Sociedade Musical Guarany – Pão de Açúcar 1927	2. Banda da Fábrica de Linhas da Pedra – Delmiro Gouveia 192?	3. Banda precursora da Sociedade Musical Penedense – Penedo 194?
	Modelo A	Modelo B	Modelo C	Modelo C'	Modelo D	Modelo A	Modelo B			
Flautim					1	1	1			
Flauta		1	1	1		1	2			
Oboé						2	2			
Fagote						1	2			
Requinta Eb	1				1	1	2	1		
Clarinetas principal						1	1			
Clarinetas ripieno						1	1			
Clarinetas Sib	4	5	9	8	9			4	2	4
Primeiras clarinetas						3	4			
Segundas clarinetas						3	4			
Terceiras clarinetas						3	4			
Sax-soprano Sib			1	1						
Sax-alto Mib		1	1	1	1	2	2		2	2
Sax-tenor Sib		1	1	1	2	3	3			
Sax-barítono Mib				1		1	1			
Trompas	2	2	3	3	3	4	6	3 (Eb)	1	3 (Eb)
Bugle ou corneta				1	2	2	2		1	2
Trompetes	3	3	3	2	2	4	4	3	1	3
Trombones	3	3	3	3	4	4	5		2	3
Barítonos Sib		1	1	1	1	1	1	2 + 1 ofcleide		
Bombardino	1	1	1	1	2	2	2	3	1 (helicon tenor)	2
Tuba Mib	1	1	1	1	2	1	1			
Tuba Sib	1	1	1	1	2	3	3	2 (helicons)	2 (helicons)	3 (1 sousafone, 1 helicon 1 bombardão)
Tímpanos						1	1			
Bombo	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Pratos	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Caixa clara	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Surdo	1	1	1	1	1			1	1	1
Percussionistas						2	2			
Efetivo instrumental	20	24	30	30	36	50	60	23	16	26

Embora não tenhamos encontrado muitas fotografias da primeira metade do século XX, a amostra que apresentamos é bastante ilustrativa das bandas de música que atuaram no período.

A vestimenta apresenta, em grande maioria das bandas, elementos de um fardamento militar caracterizado pelo terno com ombreiras, adornado com botões e um cinturão preto que marca o meio do terno, chapéu (quepe), sapatos e gravata pretos. Percebe-se a tendência, quase que exclusiva das bandas de música usar fardamentos com apropriações de elementos militares.

Quadro 11- Indumentárias das bandas de música do BSFAL na primeira metade do século XX

1907 – Banda de Música em Pão de Açúcar	1927 – Banda da Sociedade Musical Guarany	192 – Banda da Fábrica de Tecidos da Pedra em Delmiro Gouveia	193? – Banda precursora da Sociedade Musical Penedense
Modelo A	Modelo B	Modelo C	Modelo D
			
Aparentemente não se trata de um fardamento. Os músicos fazem uso de paletó e chapéu, sem a manutenção de um padrão que caracterize uma indumentária.	Fardamento caracteristicamente militar, com uso de acessórios como cinturão, chapéu (quepe) e sapatos ou botas.		

A partir dos anos 1950 algumas fotografias apresentam bandas de música caracteristicamente vestidas à paisano. Em Traipu, as fotografias encontradas são justamente a partir dessa década. Basicamente duas foram as fontes para a obtenção das fotografias, o Acervo do maestro Antônio Basílio dos Santos, sob a guarda de seu neto Antônio Basílio dos Santos Neto e o Acervo do maestro Nelson Souza.

Identificamos na fotografia (Figura 25) o maestro Antônio Basílio dos Santos a frente da Banda Lira Traipuense. A banda está disposta em 3 fileiras, aproveitando-se do declive dos degraus da praça onde estão dispostos para apresentação.

Figura 25 - Banda Lira Traipuense, década de 1950.



Fonte: Acervo da Banda Lira Traipuense.

Identificamos na fotografia os instrumentos: 4 clarinetas, 1 saxofone-tenor, 2 trompetes, 1 trompa Eb, 1 bombardino, 5 trombones a pistão, 2 sousafones, 1 caixa, 1 surdo, 1 bombo, 1 prato, 2 arquivistas. A indumentária é composta de terno, camisa social, gravata e sapato. A indumentária é caracterizada pela formalidade do terno branco, gravata e sapato preto.

Nesse período identificamos algumas bandas de música dispoendo formações musicais acessórias à banda. Essas formações têm como objetivo a produção de uma música mais voltada para o entretenimento, assemelhando-se ao tipo de banda caracterizada como *jazz band*, que se popularizaram nos Estados Unidos e se tornaram modelos. As formações são bastante ecléticas e adaptadas a realidade local, como poderemos observar.

Na fotografia abaixo (figura 26) a banda Lira Traipuense, utilizando-se do seu fardamento característico à época, em uma formação instrumental reduzida com a presença de metais, saxofones, bateria, baixo e um instrumento harmônico. Esse tipo de formação característica encontraremos ao decorrer da segunda metade do século XX em

algumas cidades, procedendo como uma prática das bandas de música no intuito de atender as demandas sociais de entretenimento.

Figura 26 - Banda Lira Traipuense em formação de *Jazz Band*.



Fonte: Acervo da Banda Lira Traipuense.

Identificamos na fotografia com a formação de cerca de 1950 na região do Baixo São Francisco, a banda Lira Traipuense e seu *jazz band*, formada pelos irmãos Basílio e outros músicos. Temos na fotografia: 3 saxofones, 2 trombones, 3 trompetes, 1 tuba, 1 instrumento de cordas (possivelmente um banjo), 1 pandeiro e bateria. Do lado direito, o maestro Antônio Basílio, líder do grupo musical. Percebe-se que essas pequenas formações musicais a partir da banda de música evidenciam uma prática musical recorrente que atende a uma demanda social, como visto na fotografia abaixo (figura 26).

Na formação instrumental abaixo verificamos a presença dos metais, saxofones, bateria, percussão e de um cantor sob o comando do maestro Antônio Basílio dos Santos. Os instrumentistas fazem parte de uma formação para o Carnaval onde geralmente são executadas marchinhas carnavalescas, sambas e frevo.

Figura 27 - formação a partir da Banda Lira Traipuense para o Carnaval do Club Margareth, década de 1970.



Fonte: Acervo da Banda Lira Traipuense.

Esse tipo de formação instrumental, e seu aparente vínculo com as Sociedade Musicais, se apresenta em outras cidades da região. Similar a essa formação, encontramos em Pão de Açúcar, o *Jazz Band e Banda Pão de Assucarense*, sob a regência do maestro Manoel Vitorino Filho, o mestre Nozinho.

Trata-se de uma formação de banda de música com a presença das trompas, bombardinos e clarinetas, além dos outros instrumentos que destoam dos modelos típicos das formações orquestrais de jazz da região pesquisada.

Observamos que a formação é uma mescla dos dois tipos de grupos musicais. Inicialmente podemos verificar que não há a presença de nenhum instrumento harmônico ou bateria; por outro lado a caracterização da indumentária com o uso da gravata borboleta faz referência às orquestras (*big bands*) norte-americanas. A identificação, escrita no bombo, é uma prática percebida em mais de uma fotografia e que foi assimilada pelo grupo. Observa-se que está escrito: “Jazz band e Banda Pão de Assucarense”.

A foto abaixo (figura 28) apresenta um instrumental típico de uma pequena banda de música composta por madeiras, metais e percussão. A fotografia data de 1946, e assim como a banda Lira Traipuense já possui saxofone dentre seu instrumental.

Figura 28 - *Jazz Band e Banda Pão de Açucarense*, década de 1940.



Fonte: Acervo da Sociedade Musical Guarany

Figura 29 - Foto do *Jazz-band Pão de Açucarense*



Fonte: Acervo da Sociedade Musical Guarany

A fotografia acima (figura 29), aparentemente, mostra o grupo de jazz percussor da fotografia anterior. Na formação instrumental, ao que parece ser a primeira formação

do *Jazz Band*, temos um banjo, 1 clarineta, 1 sax-alto, 3 trompetes, 1 tuba, 1 bateria e o maestro Nozinho tocando violino.

O grupo, ao que aparenta, está em apresentação em meio público, sobre um tablado de madeira. Esse grupo aparecerá em outras fotografias posteriores a década de 1940, como abaixo. Entretanto, a banda recebe um novo nome, correspondente àquele que mostramos na fotografia da Sociedade Musical Guarany, de 1917.

Figura 30 - Jazz Band Guarany, década de 1950.



Fonte: Acervo da Sociedade Musical Guarany.

Observamos que o mesmo maestro se apresenta a frente da *Jazz Band Guarany*, aparentemente o mesmo grupo oriundo da Sociedade Musical Guarany. Foto de 1956, 4 anos antes do seu falecimento.

Outra cidade, na qual encontramos uma formação característica surgida a partir da banda de música local é em Penedo. O maestro Edson Porto, de pé ao lado direito da fotografia criou o grupo musical, que identificamos na composição instrumental: 3 violinos, 2 flautas, 3 clarinetas, 2 saxes, 1 sousafone, 1 bombardão (tuba). Uma formação pouco diferente de outras encontradas na região da pesquisa. Observa-se também que há a presença de 3 mulheres (primeira aparição de mulheres em fotografias antigas relacionadas às bandas da região), já os homens usam terno com gravata borboleta, assim como o grupo de Pão de Açúcar.

O maestro Edson Porto foi regente da Sociedade Musical Penedense. Na fotografia ele aparece segurando uma batuta, assim como o maestro Manoel Vitorino Filho em fotografia anterior (Figura 31). A formação é concomitante a atuação do maestro à frente da Banda de música da Sociedade Musical Penedense e, possivelmente, se remonte às décadas de 1940 ou 1950, haja vista a falta de elementos que comprovem a data.

O que se percebeu é que, aparentemente, a formação de pequenos grupos associados as Sociedades Musicais tentam satisfazer a determinadas demandas sociais, principalmente para o entretenimento.

Figura 31 - Orquestra de Jazz em Penedo.



Fonte: Acervo da Sociedade Musical Penedense.

Além da música para entretenimento, as bandas de música se apresentam em vários tipos de eventos. As procissões religiosas, os desfiles cívicos e mesmo os féretros são eventos onde as bandas de música, recorrentemente são requisitadas. Na fotografia abaixo (Figura 32), a Banda Lira Traipuense em procissão. É perceptível que a banda se mantém enfileirada durante o percurso, em meio aos demais participantes do evento religioso.

Figura 32 - Banda Lira Traipuense em procissão religiosa, década de 1970.



Fonte: Acervo da Banda Lira Traipuense.

Na sequência apresentamos uma série de fotografias da Banda Lira Traipuense distribuídas por cada uma das décadas, a partir da segunda metade do século XX e que servirá como comparativo da indumentária utilizada pelo grupo musical.

Figura 33- Banda Lira Traipuense perfilada, década de 1970.



Fonte: Acervo da Banda Lira Traipuense.

Na fotografia acima (Figura 33) da Banda Lira Traipuense, temos uma indumentária característica dos anos 1970, com adoção de calças do tipo “boca-de-sino” e de um blazer característico do modismo do vestuário de época. Um detalhe importante que se percebeu na instrumentação é a presença de uma clarineta Eb (requinta) antes não identificada nas fotografias da Banda Lira Traipuense.

Na fotografia abaixo (Figura 34) a banda está com um quantitativo de pelo menos 30 instrumentistas. A qualificação dos instrumentistas ficou prejudicada pela disposição do grupo.

Nos anos 1990 a banda em questão mantém a média de instrumentistas (Figura 34) em que se pode observar o qualificativo de: 1 requinta, 3 clarinetas, 3 saxofones alto, 2 saxofones tenor, 2 trompas (Eb), 4 trompetes, 6 trombones, 1 bombardino, 2 tubas, 1 bombo, 1 prato e 1 caixa.

Figura 34 - Banda Lira Traipuense perfilada, década de 1980.



Fonte: Acervo da Banda Lira Traipuense.

Figura 35 - Banda Lira Traipuense perfilada, década de 1990.



Fonte: Acervo da Banda Lira Traipuense.

Em desfile pelas rua de Traipu, o maestro Antônio Basílio dos Santos se apresenta com a Banda Lira (Figura 36) pouco antes de sua morte em 2010. A formação instrumental não ultrapassa 24 membros.

Figura 36 - Banda Lira Traipuense, década de 2000.



Fonte: Acervo da Banda Lira Traipuense.

Após a morte do maestro Antônio Basílio, Nelson Souza assume a regência da Banda. Percebe-se um quantitativo de cerca de 33 membros.

Figura 37 - Banda Lira Traipuense, década de 2010.



Fonte: Acervo da Banda Lira Traipuense.

Observa-se que há uma evolução na organização da indumentária da banda, comparando o tipo de fardamento adotado pela Banda Mestre Elísio nos anos 1990 e o fardamento atual da banda de música. Também é visível a evolução do quantitativo e qualitativo instrumental da banda que nos anos 1990 não era superior a 15 instrumentistas e na década de 2010 ultrapassa a marca de 30 instrumentistas.

Identificamos, a partir das fotografias, que as formações de banda são instáveis em relação ao quantitativo e qualitativo instrumental. Esse aspecto está associado a vários aspectos sociais relacionados a capacidade de organização das Sociedades Musicais.

Figura 38 - Banda Mestre Elísio, Piranhas, década de 1990.



Fonte: Acervo da Banda Mestre Elísio.

Composição instrumental: 2 clarinetas, 1 sax-alto, 1 sax-tenor, 1 trompa Eb, 2 trompetes, 2 trombones, 1 tuba, 1 prato, 1 caixa.

Na fotografia abaixo (figuras 38 e 39), uma das primeiras formações da Banda Mestre Elísio, depois do processo de reorganização da banda de música caracterizado pelo aumento de componentes e pela adoção de indumentária social composta por calça preta, camisa social, sapatos pretos e gravata.

Figura 39 - Banda Mestre Elísio, Piranhas, década de 2000.



Fonte: Acervo da Banda Mestre Elísio.

As apresentações cívicas e os eventos que envolvem a prefeitura local são oportunidades de mostrar, por parte da banda, a sua capacidade de atender às necessidades sociais. No desfile cívico observado na fotografia abaixo (figura 39), há uma postura de organização mais rígida. Verifica-se o enfileiramento da banda e a hierarquia das disposições instrumentais em cada uma das filas. A vestimenta da banda é composta por terno preto, camisa rosa, por baixo do terno e sapatos pretos. Observamos que o maestro se veste de forma diferente do restante do grupo e faz uso da batuta para a condução da banda de música.

Figura 40 - Banda Mestre Elísio em desfile cívico, a frente o maestro Cicero Campos de Brito, 2010.



Fonte: Acervo da Banda Mestre Elísio.

Composição instrumental: 5 clarinetas, 3 saxofones-alto, 2 saxofones-tenor, 2 trompas, 5 trompetes, 6 trombones, 1 bombardino, 2 tubas, 2 bombos, 1 prato e 1 caixa.

Em Piranhas as procissões religiosas (Figura 41) também têm a participação das bandas de música. Diferente da banda anterior, a disposição dos músicos não segue as características de enfileiramento. Verifica-se que, aparentemente, estão dispostos três blocos de músicos, sendo que os dois primeiros compostos por madeiras e o último, por metais e percussão. O maestro veste um terno preto por sobre a vestimenta que o restante da banda faz uso: camisa azul e calça preta.

Figura 41 - Banda Mestre Elísio na Procissão de Nossa Senhora da Saúde, Piranhas, década de 2010.



Fonte: Acervo da Banda Mestre Elísio.

Figura 42 - Banda Mestre Elísio, Piranhas, década de 2010.



Fonte: Acervo da Banda Mestre Elísio.

Composição instrumental: 1 flauta, 6 clarinetas, 1 sax-soprano, 6 saxofones-alto, 3 saxofones-tenor, 4 trompetes, 5 trombones, 3 tubas, 1 caixa, 1 bombo, 1 prato.

Em Piaçabuçu a tradicional procissão de São Francisco de Borja é acompanhada pela banda de música Filarmônica Euterpe São Benedito. Observamos a disposição da banda de música enfileirada com um número considerável de músicos. Ao lado temos a imagem do são Francisco de Borja disposta em um andor.

Figura 43 - Banda Piaçabuçu Procissão de São Francisco de Borja, década de 1990.



Fonte: Acervo da Banda

Os desfiles cívicos são também ponto de destaque na cidade de Penedo. O desfile do Sete de Setembro é tradicional, nele a Banda da Sociedade Música Penedense fica à frente do Tiro de Guerra local durante a passeata. Assim como na fotografia acima, temos a disposição dos músicos enfileirados e hierarquicamente organizados segundo o instrumental.

Percebe-se que a maioria dos músicos estão tocando o repertório de memória. No entanto, logo na primeira fila, um dos músicos (o tubista) leva uma partitura em uma das mãos, aparentemente lendo em plena atividade procissional (figura 44).

Figura 44 - Sociedade Musical Penedense em desfile cívico, década de 1980.



Fonte: Acervo da Sociedade Musical Penedense.

As retretas são eventos importantes no escopo de apresentações das bandas de música. Na fotografia abaixo (figura 45) a Banda Lira Traipuense, tendo à sua frente o maestro Antônio Basílio, apresenta-se no I Encontro de Bandas de Música do Baixo São Francisco, ocorrido em Penedo e promovido pela Federação Alagoana de Bandas de Música e Fanfarras (FEBAMFAL). A banda está disposta em quatro filas, sendo que na primeira estão dispostas as madeiras: saxofones e clarinetas.

A banda apresenta-se em um palco, montado especificamente para o evento. É um tipo de evento que não tem muita recorrência na região e serve como uma amostra da qualidade de cada uma das bandas de música que se apresentam. O evento não teve por característica a competição entre as bandas e sim, um encontro para ilustrar a cultura de bandas de música da região.

Figura 45 - Banda Lira Traipuense em apresentação no I Encontro de Bandas do Baixo São Francisco, em Penedo, 2001.



Fonte: Acervo da Banda Lira Traipuense.

Na fotografia abaixo, a Banda Lira Traipuense em retreta defronte à Igreja Matriz de Traipu. A banda usa como indumentária uma camisa branca, com calça preta e sapatos pretos. O maestro Nelson Souza está regendo a banda de música numa retreta da festa de Nossa Senhora do Ó, por volta de 2013.

Figura 46 - Banda Lira Traipuense. Retreta em frente à Igreja de Nossa Senhora do Ó.



Fonte: Acervo da Banda Lira Traipuense.

Na fotografia abaixo, a Banda Filarmônica Mestre Elísio faz uma retreta ao lado do Conservatório de Música de Piranhas, que funciona como Sede de Música, onde são realizados ensaios e aulas.

Figura 47 - Banda Filarmônica Mestre Elísio. Retreta ao lado do Conservatório de Música de Piranhas, 2016.



Fonte: Acervo da Banda Mestre Elísio.

A banda Filarmônica Mestre Elísio é um grupo musical apoiado pela Prefeitura Municipal de Piranhas e dentre os seus músicos há a presença de mulheres, principalmente a partir dos últimos 20 anos. Observamos que nas bandas de música, de modo geral, a atividade de músico é quase exclusiva do sexo masculino. Em apenas duas cidades foram identificadas mulheres participando efetivamente das bandas do BSFAL: Piranhas e Piaçabuçu.

Assim como a banda Lira Traipuense, a banda Filarmônica Euterpe São Benedito apresentou-se também no Primeiro Encontro de Bandas de Música do Baixo São Francisco. Na foto abaixo (figura 48) podemos observar a banda de música em disposição para a retreta com os naipes de saxofones e clarinetas na primeira bancada.

Figura 48 - Banda de Piaçabuçu em retreta no I Encontro de Bandas, Penedo, 2001.



Fonte: Agente João Vicente Ferreira

A Banda Filarmônica José Mendonça de Oliveira é uma das mais jovens bandas da região pesquisadas, apesar de termos comprovado, por meio dos dados hemerográficos, atividade musical de bandas em São Brás desde o século XIX.

Figura 49 - Banda Filarmônica José Mendonça de Oliveira, São Brás, anos 1980.



Fonte: Acervo do maestro Adilmo Cirino

Figura 50 - Banda Filarmônica José Mendonça de Oliveira, 2019.



Fonte: Acervo do maestro Adilmo Cirino

A indumentária da banda é composta por camiseta, calça social e sapato preto. A formação instrumental é composta por 5 clarinetas, 2 saxofones alto, 3 saxofones tenor, 4 trompetes (sendo um deles o maestro), 4 trombones, 1 bombardino, 1 tuba, 1 bombo, 1 surdo, 1 caixa e 1 prato.

Figura 51 - Banda Filarmônica José Mendonça de Oliveira, ensaio, 2019.



Fonte: Acervo do maestro Adilmo Cirino.

A banda de música, na ocasião da fotografia, estava comemorando 40 anos de atividade, no ano de 2019, e preparou uma festa com a participação da sociedade local e de políticos. Na foto acima, a banda de música está em sua sala de ensaios fazendo os preparativos para a comemoração do seu aniversário.

A banda da Sociedade Musical Guarany apresentou-se também durante o I Encontro de bandas de música do BSFAL.

Figura 52 - Banda da Sociedade Musical Guarany, desfile em Penedo durante o I Encontro de Bandas de Música do Baixo São Francisco, 2001.



Fonte: Maestro Petrucio Ramos de Souza

Composição instrumental: 8 clarinetas, 4 saxofones-alto, 2 saxofones-tenor, 2 trompas Eb, 4 trompetes, 5 trombones, 2 tubas, 1 caixa, 1 bombo, (além de outros instrumentistas não identificados).

Assim como em Traipu, Penedo e Pão de Açúcar tiveram práticas de formação instrumental a partir da banda de música. Recentemente a banda de música *Tenente José Nicácio de Souza* adquiriu a prática de agregar instrumentos harmônicos, em eventuais apresentações, com o uso de baixo elétrico, teclado e guitarra.

Figura 53 - Banda de Música Tenente José Nicácio de Souza em retreta na cidade de Paulo Afonso-BA, 2018.



Fonte: Acervo da Banda de Música Tenente José Nicácio de Souza

Na fotografia acima a Banda de Música Tenente José Nicácio de Souza apresenta-se na cidade de Paulo Afonso-BA. Embora não consigamos identificar cada um dos instrumentos que a compõe, verificamos a presença de um número expressivos de clarinetas e saxofones, a presença de uma flauta e da bateria. A formação com características de banda de música possui a inserção de instrumentos inusuais, como o teclado e o baixo elétrico.

A amostragem disponibilizada buscou a identificação das várias práticas que podem ser observadas a partir das fotografias das bandas de música da região pesquisada. O recorte temporal das fotografias abarca cerca de 110 anos de atividade das bandas de música (de 1907 a 2019) nas fotos identificadas na hemeroteca e as coletadas na pesquisa de campo. Dividiremos as fotografias em 2 quadros comparativos: o primeiro apresentando as bandas da primeira metade do século XX e o segundo tendo como comparativo as fotografias coletadas do período que vai da segunda metade do século XX até o ano de 2019, no século atual.

Como amostragem, a descrição realizada buscou atender aos quesitos de identificação das formações musicais, do instrumental empregado, dos eventos, das

vestimentas, da participação da banda de música na vida local das cidades pesquisadas. Embora em algumas cidades a disponibilização de fotografias tenha sido muito deficiente, de modo geral, conseguimos uma mostra condizente com as práticas estudadas a partir da iconografia distribuída por toda a região, como resumidos nos quadros a seguir.

Quadro 12 - Comparativo da indumentária das bandas na transição à segunda metade do século XX e início do XXI

Local e data aproximada	Traipu, década de 1950 – A	Traipu, década de 1960 – B	Traipu, década de 1970 – C	Traipu, década de 1980 - D	Traipu, década de 1990 - E	Traipu, década de 2000 – F	Traipu, década de 2010 - G				
Banda Lira Traipuense											
Descrição	<i>Jazz-band</i> formada a partir da BLT. Indumentária social, sem traços das vestimentas militares.	Indumentaria social	Indumentária que segue a um modismo de época, com calças boca de sino.	Indumentaria social	Indumentaria social	Indumentaria social	Indumentaria social				
Outras bandas do BSFAL		----	----								
Descrição	<i>Jazz-band</i> e Banda Pão de Assucarense. 1946-56. – H			Penedo, SMP. – I	Piranhas, BME. – J	Piaçabuçu, FESB. – K	Piranhas, BME. – L	Piranhas, BME. – M	Delmiro, BMTJNS - N	Piranhas, BME. – O	São Brás, BFJMO – P

No intuito de termos um quadro comparativo, tomamos como referência a Banda Lira Traipuense, por esta ter disponibilizado fotografias de todas as décadas a partir de 1950. Dessa forma, fizemos o comparativo com as outras bandas pesquisadas.

Percebe-se que em relação a indumentária as fotos coletadas indicam que a partir da segunda metade do século XX os fardamentos perderam as características antes aferidas de apropriação de elementos militares. Observa-se ainda o uso de acessórios de modismo como identificado no modelo C – calça “boca-de-sino” e H, gravata “borboleta” (Quadro 12).

As bandas usam fardamentos dos mais variados neste período, desde um conjunto composto por camiseta e jeans até o uso do terno com gravata. Mas o que mais marcou a indumentária das bandas da região, a partir da segunda metade do século XX, foi o abandono de elementos característicos dos fardamentos militares. As indumentárias podem mostrar os períodos em que a banda está mais bem organizada, com muitos instrumentistas. Nesse sentido, a vestimenta reflete particularmente a situação financeira da banda de música, possivelmente também, a sua articulação em meio social.

Verifica-se a presença de mulheres na banda de música Mestre Elísio de Piranhas, a partir da década de 1980. Até o momento não tínhamos encontrado fotografias com mulheres executando instrumentos de banda em todas as cidades pesquisadas.

Nota-se que há uma organização crescente das indumentárias da Banda Mestre Elísio, desde os anos 1980 (modelo J, L, M e O) e da Banda Lira Traipuense, (modelo A, B, C, D, E, F e G), desde os anos 1950.

No quadro comparativo não conseguimos inserir todas as bandas por falta de fotografias com a consequente identificação de data ou período aproximado. Diante da incerteza, optamos por não apresentar a informação.

Quadro 13 - Disposição instrumental das bandas de música do BSFAL na segunda metade do século XX e sec. XXI até 2019.

Instrumento	Pequena Banda					FESJ Piaçabuçu		SMP Penedo		BLT Traipu		FJMO São Brás		SMG Pão de Açúcar		FME Piranhas		BMJTNS Delmiro Gouveia	
	Modelo A	Modelo B	Modelo C	Modelo C'	Modelo D	XX	XXI	1980	XXI	1950	2010	XX	2019	1956	2001	1990	2010	XX	XXI
	Flautim					1													
Flauta		1	1	1													1		
Oboé																			
Fagote																			
Requinta Eb	1				1					1				1					
Clarinetas princ.																			
Clarinetas rip.																			
Clarinetas Sib	4	5	9	8	9			6		4	5		5	2	8	2	5		
1ª clarineta																			
2ª clarineta																			
3ª clarineta																			
Sax-soprano Sib			1	1															1
Sax-alto Mib		1	1	1	1			3		4		2	1	4	1	2			
Sax-tenor Sib		1	1	1	2			1	1	2		3	1	2	1	3			
Sax-barítono Mib				1															
Trompas	2	2	3	3	3					1	2			2	2	1	2		
Bugle ou corneta				1	2														
Trompetes	3	3	3	2	2			5		2	4		4	4	4	2	5		
Trombones	3	3	3	3	4			1		5	3		4	3	5	2	6		
Barítonos Sib		1	1	1	1														
Bombardino	1	1	1	1	2			3		1	1		1	2		1	1		
Tuba Mib	1	1	1	1	2														
Tuba Sib	1	1	1	1	2			3			3		1	2	2	1	2		
Tímpanos																			
Bombo	1	1	1	1	1			1		1	1		1	1	1				2
Pratos	1	1	1	1	1			1		1	1		1	1	?	1	1		
Caixa clara	1	1	1	1	1			1		1	1		1	1	1	1	1		
Surdo	1	1	1	1	1			?		1			1	1					
Percussionistas																			
Efetivo instrumental	20	24	30	30	36	*	*	25	*	18	27	*	24	22	30	13	32	*	*

* A disposição das fotografias não permitiu a mensuração do quantitativo e qualitativo instrumental.

Com relação ao Quadro 13, a análise da instrumentação das bandas de música a partir das fotografias não foi tarefa fácil, pois a disposição das bandas nem sempre privilegia essa identificação. Apesar das dificuldades, buscamos ao máximo a identificação exata dos instrumentos pela observação cautelosa das suas especificações técnicas e, na falta da certeza, optamos por colocar uma interrogação em lugar do instrumento.

O quadro comparativo somente se deu em cinco das bandas pesquisadas, pelas dificuldades de identificação dos instrumentos ou da falta de fotografias suficientes de cada um dos períodos propostos, ou seja, a segunda metade do século XX e o século XXI, até 2019.

Observamos que apenas duas das bandas, a banda da SMG e a BLT, tinham requinta em seu instrumental. Em apenas uma das bandas encontramos uma flauta, a Banda Mestre Elísio de 2016.

As bandas, de modo geral, se encaixam no padrão A, B ou C de Brum. Entretanto, há sempre alguma variação na formação instrumental. Há períodos que as bandas estão com o instrumental bastante reduzido e outros em que há número razoável de instrumentistas e equalização na distribuição dos naipes, segundo o que indica Brum.

Percebe-se que a percussão na segunda metade do século XX segue o padrão com 1 bombo, 1 caixa, 1 surdo e 1 par de pratos. Entretanto, há no século XXI certa flexibilização e muitas das bandas não conservam o surdo dentre os instrumentos de percussão, inclusive, substituindo-o por outro bombo, como a FME, de 2010 (figura 38).

Observamos haver sempre número reduzido de clarinetas, enquanto, proporcionalmente, número acentuado de trompetes e trombones. As trompas (geralmente em Eb) são sempre em número reduzido, no máximo uma dupla, em todas as bandas. Na banda FJMO, de São Brás, detectamos a ausência da trompas nas fotografias.

Em nenhuma das bandas encontramos o naipe de saxofones completo (1 saxofone-soprano, 1 saxofone-alto, 1 saxofone-tenor e 1 saxofone-barítono). Há sempre irregularidade no número de instrumentistas, geralmente muitos saxofones alto e uma proporção razoável de saxofones tenores, em apenas uma banda encontramos um saxofone-soprano e não encontramos em nenhuma banda um saxofone-barítono.

Percebemos também a ausência dos barítonos saxhorns e dos instrumentos intermediários como bugles e cornets, ou mesmo instrumentos de palheta dupla ou do flautim.

3.3 DOS DADOS ARQUIVÍSTICOS

Nesta seção dispomos uma amostra dos arquivos arquivísticos encontrados na pesquisa. Os arquivos foram disponibilizados por algumas das bandas pois, não foi possível em todas as cidades encontramos arquivos organizados. Recorrentemente, encontramos os arquivos no decorrer da pesquisa, em posse de antigos maestros e de músicos que os herdaram de parentes. Para localização dos documentos na coleta de dados utilizamos o GLANIM.

Ao passo que avançávamos na coleta das entrevistas, iniciamos ao mesmo tempo a coleta dos acervos das bandas de música por meio da digitalização por fotografia, com a autorização dos responsáveis. A análise dos dados coletados buscou identificar práticas composicionais, performáticas e pedagógicas das bandas de música, mas também práticas organizacionais e sociomusicais por meio de documentos contidos nos acervos.

Observamos que a maior parte dos documentos estavam nas mãos de músicos e maestros das bandas. Geralmente há o acúmulo de partes cavadas de muitos copistas e compositores nos acervos mais preservados. Naqueles mais recentes, observamos que haviam poucos documentos, reduzidos a poucas pastas. Um dado relevante é que, em apenas duas das bandas encontramos um arquivo físico minimamente organizado: em Piranhas, na Filarmônica Mestre Elísio, em um único local, sob a guarda do contramestre Flávio Ventura; e em Traipu, na Banda Lira Traipuense, em dois locais diferentes, em uma sala da casa do maestro Nelson Souza, e na casa do neto do maestro Antônio Basílio dos Santos. Justamente nessas duas cidades foi possível fotografar um número expressivo de documentos.

Os arquivos musicográficos são importantes no contexto da pesquisa pois asseguram a corroboração de muitas das informações coletadas de modo oral, ou mesmo por meio das evidências iconográficas, contidas em várias fotografias coletadas

na pesquisa. Além dessas fontes, buscamos nos dados da hemeroteca, partituras de compositores do Baixo São Francisco Alagoano.

3.3.1 Da coleta na hemeroteca

Na busca na hemeroteca por fotografias das bandas de música em Alagoas, detectamos algumas partituras de compositores da região do Baixo São Francisco Alagoano. Buscamos na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, a partir de palavras-chave como: Alagoas, banda, música, partitura e fotografia, por exemplo. Assim chegamos a um jornal de circulação nacional do início do século XX.

Essas partituras foram encontradas no jornal *O Malho* entre os anos de 1909 e 1911. São duas composições de maestros traipuenses e uma do maestro penedense Manoel Tertuliano dos Santos. As partituras dos maestros traipuenses são de Manoel Firmino Menezes de Mattos e de José Leopoldino de Barros, compositores ligados a banda de música em Traipu.

O *Canto da Siriema*, valsa composta para piano pelo maestro Manoel Firmino Menezes de Mattos, não tem data de composição, entretanto foi publicada no jornal em 1909.

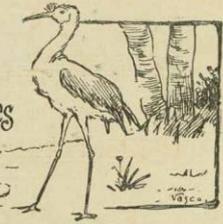
Figura 54 - Valsa *O canto da Siriema*, de Manoel Firmino Menezes de Mattos

O MALHO

O Canto da Siriema

Valsa.

por Manoel Firmino Menezes de Mattos



PIANO



f 30

Fonte: O Malho, 1909, nº 364, p. 28-29.

Devemos observar que, aparentemente, há uma prática entre os maestros de banda para com a música escrita para piano, como arranjos e composições. Pode-se observar, como demonstrado na seção que tratou da literatura sobre as bandas de música na região pesquisada, que dentre as composições dos maestros de banda penedenses há peças dedicadas ao piano, a exemplo do maestro Manoel Tertuliano dos Santos, que além de mastro, acumulava atividades de professor de música, de piano e compositor.

Figura 55 - Valsa *Estrella do Mar*, de Manoel Tertuliano dos Santos

O MALHO

ESTRELLA DO MAR VALSA

Por MANOEL TERTULIANO DOS SANTOS

PIANO.

FIN

Fonte: O Malho, 1909, n° 335, p. 30-31.

Além das duas primeiras peças publicadas, temos uma outra do 1911, composta pelo maestro traipuense José Leopoldino de Barros, o dobrado José Lourenço. A composição está reduzida para o piano, mas trata-se de uma melodia característica da composição do dobrado, embora com apenas duas partes (sem o trio).

Figura 56 - Dobrado José Lourenço, de José Leopoldino de Barros.

DERMOL - Intallivel nos úrtilros, ecetnas, empingens e todas as molestias da pelle. D. ep. Granado & C., 1 - de Março, 114

PIANO

JOSE LOURENÇO
"DORRADO"
por JOSE LEOPOLDINO DE BARROS

ENXOVAES PARA NOIVAS - Gua. Funchal, PALACIO DAS NO...

Fonte: O Malho nº 449, 1911, p. 30-31.

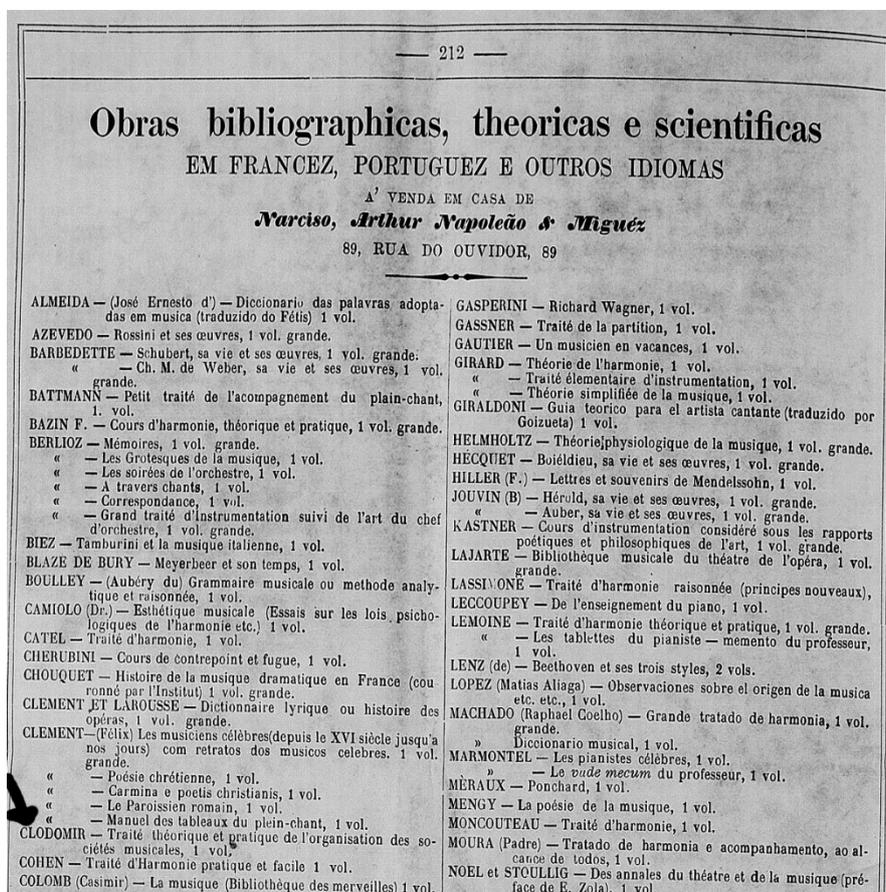
A prática entre os maestros de publicar peças para piano, de acordo com o que foi levantado em arquivos e na hemeroteca ficou restrita a essas duas cidades e faz menção à existência do instrumento musical no período pertinente às publicações. Sem evidências maiores do uso do piano restam apenas as conjecturas de que poderia haver uma prática entre os maestros acima citados enquanto pianistas ou “pianeiros”.

As publicações acima ilustram que havia conexões entre os maestros e os meios de publicação literária. A aproximação com a literatura também pode ser observada em outra atividade bastante difundida entre os músicos de banda: a criação de artinhas e manuais.

Dentre os materiais que tivemos acesso, em pesquisas desenvolvidas por Sotuyo Blanco, estritamente sobre a obra do mestre de música de Cachoeira Tranquilino Bastos, um dado nos chamou a atenção: a tradução e adaptação do *Manuel complet du chef-directeur harmonie et fanfare*, de P. Clodomir.

Trata-se de uma tradução com adaptações do tratado publicado em 1873 e que, segundo a *Revista de Belas Artes*, de 1880, o original já estava disponível para venda no Brasil pela *Casa Narciso, Arthur Napoleão e Miguez*, dentre outras obras bibliográficas, teóricas e científicas da loja.

Figura 57 - Relação de obras disponível para venda na Casa Narciso, A. N. e Miguez.



Fonte: (OBRAS, 1880, p. 212.)

Manoel Tranquilino Bastos faz uma releitura da obra didática de Clodomir, imprimindo suas considerações ao que dispõe o manual. Ele procede com uma adaptação do método à realidade da sua região (Cacheira-BA), um procedimento comum observado na confecção de artinhas encontradas também na região do BSFAL, como pode-se observar na amostra disponibilizada nesta seção.

Observamos que em sua adaptação, Tranquilino omite os oboés, entretanto, acrescenta ao grupo de saxofones, o soprano e o barítono. Uma outra característica é que ele abandona a divisão da banda em grupos sonoros (suaves, brilhantes e palhetas) como preconiza Clodomir.

Sua releitura do método enfatiza o uso dos instrumentos que possivelmente estão ao seu dispor, por isso a retirada (ou falta de menção) a alguns instrumentos. Ressalva-se a justificativa de abarcar essa prática do mestre de banda baiano como uma tendência pedagógica, haja visto que a prática de tradução e adaptação de métodos aqui exposta, remete-se a certa recorrência na região, ou seja, da confecção de artinhas manuscritas em várias das cidades pesquisadas

Figura 58 - Ilustração do número aproximado de instrumentistas para a formação de uma banda com 35 e 27 componentes

18

Como funciona, e bem sucedida, com harmonia, e sobriedade de dissonâncias pensosamente.

Número aproximado de instrumentistas para uma banda de 35 componentes		Número para 27	
1	Flautim em reb.	1	Flautim reb.
1	Flautim	1	Flautim
3	Clarinetas	3	Clarinetas
1	Saxofone soprano	1	Saxofone soprano
1	" alto	1	" alto
1	" tenor	1	" tenor
1	" barítono		
2	Cornets (pitons)	2	Bugles sib.
2	Bugles sib.	2	altos sib.
2	obras sib.	2	Barrytons sib.
2	altos sib.	2	Pitons
1	Barrytons sib.	3	Trombones
1	Obra sib.	2	Barra a 4 pist.
3	Trombones	1	Contrabaixo sib.
1	Ophicleide (do)	1	" sib.
2	Barra a 4 pist. sib.	1	Ophicleide do
2	Contrabaixo sib.	1	Tambor
1	" sib.	1	Bombo
1	gran percussão sib.	1	Orgão
1	Tambor		
1	Bombo		
2	gran percussão		
1	Flauta		
	35		27

Diversas modificações podem ser admitidas nestas organizações, sem por isso prejudicar as qualidades da con-

Na análise da disposição instrumental idealizada por Tranquilino, (Figura 58), verificamos que a diminuição dos instrumentistas mantém as características da banda pelo equilíbrio orquestral dos instrumentos de acordo com suas propriedades. Assim, para o grupo de 27 instrumentistas foram eliminados por família instrumental: no naipe das madeiras⁸¹: 1 flauta e 1 sax-barítono; no naipe dos metais: 2 cornets, 1 trompete Eb, 1 contrabaixo grossa proporção (5/4); no naipe da percussão: 1 par de cymbales (pratos). Essas diminuições no instrumental não chegam a prejudicar sonoramente a formação de 27 componentes pois mantem o equilíbrio retirando instrumentos que possuem substitutos equivalentes de acordo com a disposição (ss: sopranino; s: soprano; a: alto; t: tenor; bb: barítono; b: baixo; cb: contrabaixo): (s) flautas - clarinetas/sax-soprano; (b/bb) sax-barítono - ofleide/barítono Bb; (ss) trompete Eb – Flautim/Requinta; o contrabaixo grossa proporção não tem equivalentes diretos, senão pela adição de outro baixo; a retirada de um dos pares de pratos não proporcionará grandes modificações. Recomenda ainda que diversas modificações podem ser admitidas sem prejudicar a qualidade do conjunto, ou seja, muita flexibilidade para as formações instrumentais.

3.3.2 Da coleta dos dados musicográficos nos acervos das bandas

Para a coleta dos dados arquivísticos aproveitamos as oportunidades em que fomos realizar as entrevistas, uma vez que, dificilmente poderíamos ter outro momento, dadas as despesas de deslocamento para cada município.

O procedimento utilizado para a coleta foi fotografar os documentos de cada acervo, ou pelo menos uma amostra, assim como procedemos em relação aos documentos iconográficos. Para tanto, solicitamos aos entrevistados que mostrassem partes cavadas, composições locais, documentos administrativos, iconográficos, manuais de música, dentre outros documentos disponíveis.

Tabela 11 - Bandas de música e acervos pesquisados

Cidade	Banda	Sigla
Piaçabuçu	Filarmônica Euterpe São Benedito	FESB
Penedo	Sociedade Musical Penedense	SMP

⁸¹ Seguindo a classificação de Reis (1962, p. 12) para o agrupamento das seções de instrumentos das bandas de música: “madeiras ou palhetas”.

Cidade	Banda	Sigla
Porto Real do Colégio	Filarmônica Sete de Julho	FSJ
São Brás	Filarmônica José Mendonça de Oliveira	FJMO
Traipu	Banda Lira Traipuense	BLT
Belo Monte	Filarmônica Municipal Maestro Raimundo dos Santos	FMMRS
Pão de Açúcar	Sociedade Musical Guarany	SMG
Piranhas	Filarmônica Mestre Elísio	FME
Delmiro Gouveia	Banda Municipal Tenente José Nicácio de Souza	BMTJNS

Essa coleta surtiu diferentes efeitos em cada uma das cidades que pesquisamos, pois nem todas as bandas permitiram o acesso aos seus arquivos. Em alguns casos, pela falta dos documentos, noutros por estarem dispersos nas mãos de regentes que pelas bandas passaram. No entanto, nas cidades de Piranhas e Traipu, conseguimos registrar plenamente todos os volumes disponibilizados no acervo, mesmo que apenas amostras de cada uma das peças (ver Apêndice).

Observamos que em muitas das bandas a conservação do acervo é precário e deficiente por condições de espaço de armazenagem. Por questão de economia, cada músico da banda possui a sua própria pasta, o que implica, muitas vezes, em esvaziar os acervos. Geralmente o maestro possui, em seu arquivo pessoal, as partes cavadas originais e fornece cópias fotocopiadas ou copiadas manualmente para cada músico.

Figura 59 - Recorte da parte de pancadaria (percussão) do dobrado *York Restaurant*, composição de Antônio Arcippo (1868-1928).



Fonte: Agente Billy Magno, Pão de Açúcar.

Entender como se dão algumas práticas sociomusicais foi decisivo para conseguirmos encontrar os acervos. Um exemplo claro foi a pesquisa dos arquivos de música em Pão de Açúcar, que no primeiro momento, não encontrou vestígios do acervo da centenária banda de música da Sociedade Musical Guarany mas, com o avanço da pesquisa, encontramos um dos maestros que tinha feito a digitalização de parte do arquivo, das partes cavadas da banda, e dessa forma, identificamos peças de compositores de Pão de Açúcar e de cidades vizinhas, como Traipu.

A composição acima (Figura 58) está datada de 1918 e dispõe da instrumentação: flautim, requinta, 1ª, 2ª e 3ª clarineta, 1º piston (trompete Bb), 2º piston, barítono Bb (saxhorn), 1º bombardino C, 2º bombardino C, 1º trombone C, 2º trombone C, 1º, 2º e 3º saxhorn (trompa Eb), tuba (hélicon Eb) e pancadaria (percussão em uma única parte cavada com a indicação do bombo, caixa e pratos: caixa na linha superior; e na inferior bombo e pratos). Não há partitura, apenas as partes cavadas, dessa forma não se pode afirmar ser esse o instrumental utilizado à época de sua composição. No verso do dobrado há o dobrado nº 2⁸², do compositor alagoano Benedito Raimundo da Silva (1859-1921), prática bastante comum no intuito de aproveitar plenamente o papel de música.

Tabela 12 - Quantitativo dos arquivos encontrados em cada uma das cidades

Cidade	Banda	Agente	Didático pedagógico	Musicográficos		Total
				Pastas	Documentos fotografados	
Piaçabuçu	FESB	João Vicente Ferreira		---	81	81
Penedo	SMP	Francisco Morais	1	18	181	181
Porto Real do Colégio	FSJ	---		---	---	0
São Brás	FJMO	Maestro José Adilmo Cirino Santos		21	23	23
Traipu	BLT	Maestro Nelson Souza		296	3.454	3.454
		Antônio Basílio dos Santos Neto	1 (18 p)	35	237	
		Genivaldo Rufino de Melo	2 (26 p)	0	0	0
Belo Monte	FMMRS	---		---	---	0
Pão de Açúcar	SMG	Billy Magno		6	145	145
Piranhas ⁸³	FME	Flávio Ventura	2 (20 p)	423	423	423

⁸² Em 2018, os maestros Flavio Ventura e Billy Magno das bandas de música das cidades de Piranhas e Pão de Açúcar, como a ajuda da UFAL resolveram transcrever as partes cavadas do dobrado nº 2, de Benedito Raimundo da Silva em software de edição. Dessa iniciativa surgiu a necessidade da pesquisa musicológica, realizada por Felipe Teixeira, graduado do Curso de Música e mestre em regência. Em 2020 o texto revisado e anexado à partitura foi disponibilizado didaticamente no blog da Banda Mestre Elísio. Disponível em: <https://filarmonicamestreelisisio.blogspot.com/p/banco-de-partituras.html>.

⁸³ Cabe explicar que o maior acervo em número de peças musicais foi encontrado em Piranhas, somadas as pastas do repertório e de manuais didáticos somam 423 (já que não foram fotografados todos os documentos), enquanto em Traipu, embora foram fotografadas 3.454 partes cavadas, foram encontradas apenas 296 pastas.

Cidade	Banda	Agente	Didático pedagógico	Musicográficos		Total
				Pastas	Documentos fotografados	
Delmiro Gouveia	BMTJNS	Maestro Ednaldo Nascimento (Bacalhau)		31	31	31
Total			6	809	4.330	4.330

Os acervos encontrados, mesmo que com um mínimo de partes, serão disponibilizados quantitativamente e qualitativamente em tabelas, referentes às bandas de música pesquisadas. Para melhor organização da disposição quantitativa e qualitativa, separamos as bandas pesquisadas e analisamos os acervos individualmente. Priorizamos a identificação dos compositores locais na análise dos acervos, tendo em vista que nos apêndices pode-se verificar os dados dos demais documentos coletados.

Tabela 13 – Lista do acervo da Sociedade Musical Penedense – Penedo

Gênero	Quantidade total	Compositores Locais	Compositores Vivos	Composições Locais
Dobrado	5	2	1	4
Arranjos	9	1	1	9
Valsas	0	0	0	0
Marchas	2	0	0	0
Marchas fúnebres	0	0	0	0
Frevos	0	0	0	0
Hinos	2	0	0	0
Choros	0	0	0	0
Total	18	2	1	13

Agente: Francisco Morais

O maestro Francisco Morais disponibilizou as partituras que estavam em seu domínio, cópias de composições dele e do maestro Raimundo dos Santos, que também regu a banda da Sociedade Musical Penedense. Na tabela abaixo dispomos apenas as composições locais, de alguns compositores que atuaram em Penedo na referida banda de música.

Tabela 14 - Acervo da Sociedade Musical Penedense – Penedo. Dados das composições locais

Compositor	Gêneros					
	Dobrados	Arranjos	Valsas	Choros	Frevos	Hino
Raimundo dos Santos	3	0	0	0	0	0
Francisco Morais	1	9	0	0	2	2
Total	4	9	0	0	2	2
Porcentagem	22,2 %	50%	0%	0%	11,1%	11,1%

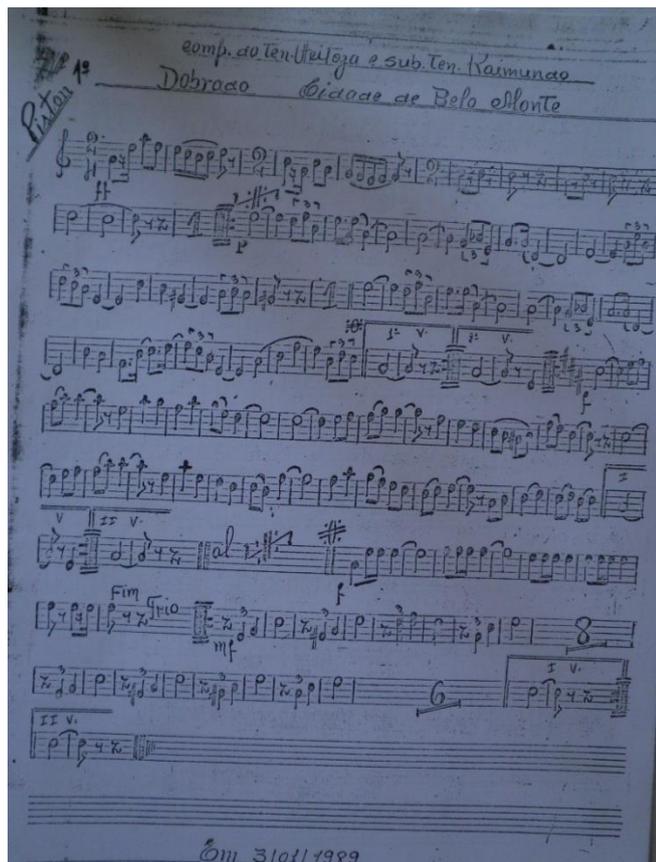
O maestro Raimundo Santos foi um militar da banda de Polícia de Aracaju-SE que trabalhou tanto na Sociedade Musical Penedense, quanto na Filarmônica Municipal Maestro Raimundo dos Santos, de Belo Monte. O dobrado abaixo é uma homenagem a

cidade de Belo Monte. Sua instrumentação é composta de: 1 flauta (adicionada posteriormente à composição, cópia com data de 1991), requinta Eb, 1ª, 2ª e 3ª clarineta Bb, sax-soprano Bb, sax-alto Eb, 1º e 3º piston (trompete Bb), 1ª, 2ª e 3ª trompa Eb, 1º, 2º e 3º trombone, bombardino, baixo Eb, caixa e bombo/pratos.

A orquestração é realizada a três partes para as clarinetas, trompas, trompetes e trombones. Não foi encontrada a partitura, embora as partes cavadas de alguns instrumentos como o sax-tenor e sax-barítono, o segundo trompete e o contrabaixo Bb também não apareçam na relação. Isso pode indicar que as partes cavadas podem ter sido perdidas no processo de uso, mas que certamente fazem parte da orquestração.

Verifica-se que não há a presença de alguns dos instrumentos do modelo de banda de Clodomir, o flautim, e sim do instrumento substituto, a requinta Eb; não há a presença dos saxofones tenor e barítono, o que não se justifica diante de outras orquestrações do mesmo compositor; as trompas são em Eb, em detrimento das modernas trompas em F; não encontramos também a parte de contrabaixo Bb. Algumas dessas partes cavadas podem não estar presentes no acervo por questões do uso e do conseqüente extravio.

Figura 60 - Parte cavada de piston (trompete Bb) do dobrado *Cidade de Belo Monte*, composto pelo Ten. Feitosa e o Sub-ten. Raimundo dos Santos.



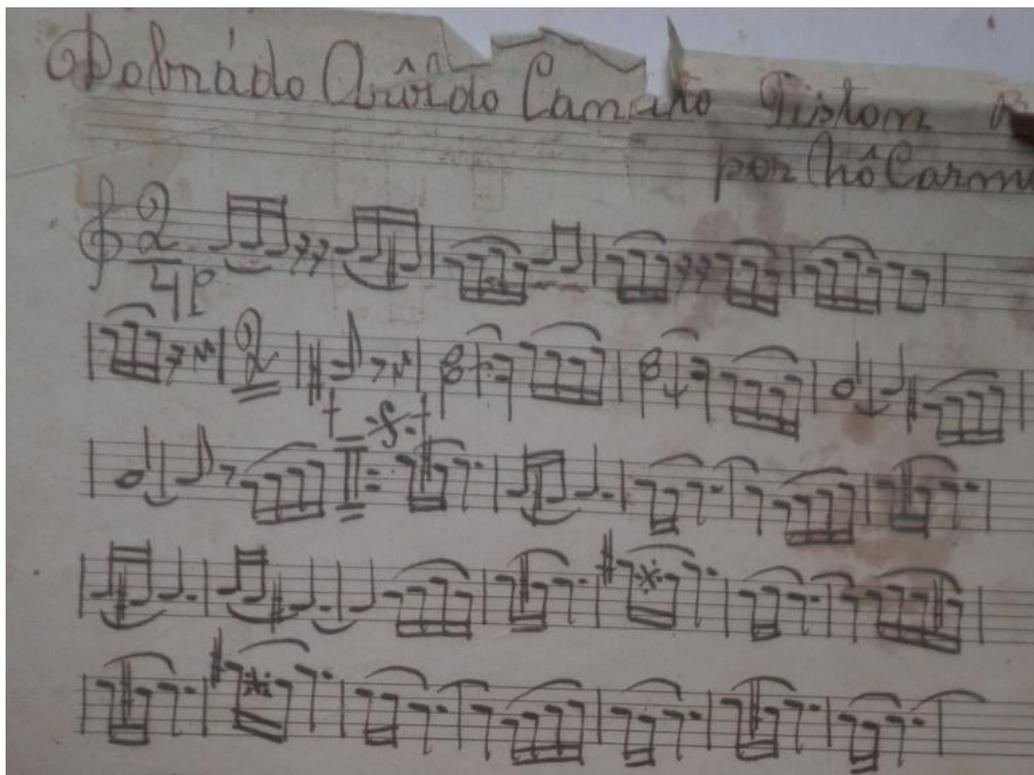
Fonte: Agente Francisco Alves.

É comum encontrarmos maestros militares a frente das bandas de música civis, como o caso do maestro Raimundo dos Santos. Geralmente eles carregam consigo o repertório de suas composições e as coloca nas bandas por onde passam.

Da Banda Lira Traipuense encontramos alguns acervos em mãos de maestros vivos e de parentes de maestros já falecidos. O acervo do maestro Nelson Souza foi aquele que mais documentos encontramos e mostra-se ser um acúmulo de mais de 40 anos com o trabalho de cópia, composição e arranjo, além de outros documentos administrativos e pedagógicos encontrados e referentes a atividade musical da Banda Lira Traipuense e de outras cidades por onde o maestro trabalhou a frente de outras bandas. Na tabela a seguir listamos o número de composições encontradas, além de quantificar as obras dos compositores locais encontrados.

A parte cavada abaixo (Figura 61) refere-se ao dobrado dedicado ao professor Arôldo Canuto, que acreditamos ser uma composição da primeira metade do século XX.

Figura 61 - dobrado Arôlto Canuto, parte cavada de piston B (trompete Bb), composição de Ranulfo Carmo, popularmente Nô Carmo, (1901-1955).



Fonte: Agente Nelson Souza

A data de nascimento do compositor traipuense já era conhecida e citada em alguns trabalhos, entretanto a data de sua morte era desconhecida e somente depois de uma pesquisa pormenorizada que contou com a ajuda do maestro Billy Magno, chegamos a uma documentação comprobatória da data de sua morte como segue abaixo a certidão de óbito.

Figura 62 - Atestado de óbito do maestro Ranulfo Carmo, falecido em 1955.

1274 Em depósito de janeiro de mil novecentos e cinquenta e quatro, digo, cinquenta e cinco, neste primeiro distrito do município de Traipu, comarca do mesmo nome, Estado de Alagoas, sui cartório, compareceu o senhor Otacílio Basílio dos Santos, 54 anos, que exibindo atestado de óbito firmado pelo doutor Wilson Alves Cabral, médico do 3º meses de Saúde Local, dando como causa da morte "elecolismo", e que fica a-querado declarou: que hoje às dez horas, na residência de uma tia onatema a via Dióque de Casias, número vinte e sete, nesta cidade, faleceu Ranulfo Carmo do sexo masculino, de cor parda escura, natural desta cidade, e aqui residente, maestro, de cinquenta e quatro anos, três meses e dois dias de idade, casado neste cartório com Joana Lina Soares de Matos, residente atualmente na cidade de Itacajaí, capital do Estado de Sergipe, filha natural de Joana Melo, natural desta cidade, de serviços domésticos, atualmente residente e doutra eiliada na supra citada cidade de Itacajaí. O falecido não deixou bens ou testamento, deixando os seguintes filhos legítimos: Renato Carmo Matos, Yara Matos, Emanoel Carmo Matos e Diriba Carmo Matos. O cadáver será sepultado no Cemitério Público desta cidade, e para constar, lavrei este termo que lido e lido conforme, e assinado pelo declarante em Maria Rêa de Melo, Oficial do Registro Civil, o promovi.

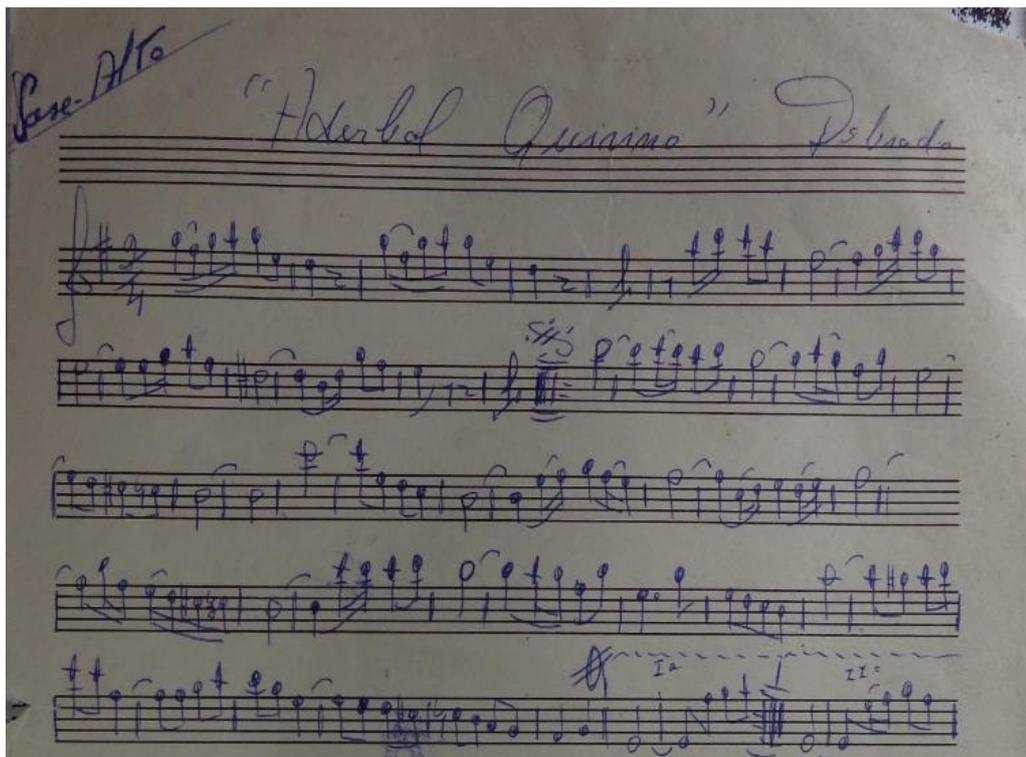
Otacílio Basílio dos Santos.

Fonte: Cartório de Traipu-AL.

Ranulfo Carmo era primo de Otacílio Basílio dos Santos (?-1967), este que era pai de Antônio Basílio dos Santos (15/12/1939-29/04/2010), de José Basílio dos Santos (21/03/1938-10/09/2007), de Pedro Basílio dos Santos (20/04/1937-10/07/1999) e de Manoel Basílio dos Santos (12/11/1946-10/08/1999), todos foram alunos do maestro e se tornaram músicos da Banda Lira Traipuense. José Basílio se tornou contramestre da banda na década de 1950 e Antônio Basílio viria a ser, a partir da década de 1960, maestro da Banda Lira Traipuense.

Antônio Basílio seguiu os passos do seu mestre e se tornou músico, professor de música, compositor e maestro. Dentre as muitas composições de Antônio Basílio encontradas, uma delas marca a sua passagem pela Banda Filarmônica José Mendonça de Oliveira. Trata-se da composição do dobrado Aderbal Quirino, uma homenagem ao prefeito da cidade de São Brás e principal incentivador da criação da banda de música local, nos anos 1970. Embora tenhamos encontrado algumas partes cavadas do dobrado em São Brás, em posse atual maestro da banda, José Adilmo Cirino Santos, uma cópia do maestro Nelson Souza de Traipu apresentou melhores condições de conservação.

Figura 63 – Parte cavada de sax-alto do dobrado Aderbal Quirino, cópia de Nelson Souza.



Fonte: Acervo da Banda Lira Traipuense, agente Nelson Souza.

Em Traipu observa-se existir uma tradição de músicos dedicados à composição para banda de música, de acordo com os dados coletados nos arquivos pessoais de Antônio Basílio dos Santos e de Nelson Souza. A memória registrada nos arquivos soma mais de 70 anos de atuação dos dois maestros, desde a década de 1950 até 2020 e reflete a ação de vários compositores.

Nelson Souza vem da escola de Ranulfo Carmo, por meio de seu professor Alfredo Oliveira Silva. Também é compositor, além de músico, professor de música e maestro. Identificamos tanto no acervo de Antônio Basílio, quanto no seu próprio, uma quantidade interessante de composições de vários gêneros.

Tabela 15 - Lista das composições do maestro Nelson Souza levantadas a partir da coleta nos acervos. Nesta tabela são relacionadas apenas composições originais, não serão listados os arranjos do compositor.

Nº	Nome	Gênero	Instrumentação		Data aproximada da composição		
1	Jarbas no choro	Chorinho	Clarinetas		1965		
2	José Basílio no choro	Chorinho	Trombone		1966		
3	João José no choro	Chorinho	Trombone		1966		
4	Manoel Andrade no choro	Chorinho	Trombone		1968		
5	Chorinho da Fubúia	Chorinho	Trombone		1968		
6	Namorado da lua	Chorinho	Clarinetas		?		
7	José Carlos (Zé de Furiba)	Chorinho	Trompete		?		
8	Gilton no choro	Chorinho	Saxofone		1980		
9	Frevo do Pobre	Frevo	Banda de frevo		Entre 1978-80		
10	Frevo do Mascarado	Frevo	Banda de frevo		Entre 1978-80		
11	Gararu no frevo	Frevo	Banda de frevo		Entre 1980-83		
12	Frevo do Perigoso	Frevo	Banda de frevo		Entre 1984-88		
13	Frevo do Motoqueiro	Frevo	Banda de frevo		Entre 1984		
14	Dorme sujo	Frevo	Banda de frevo		Entre 1984		
15	Passando em Girau	Frevo	Banda de frevo		Entre 1995-2000		
16	O Apagão	Frevo	Banda de frevo		?		
17	O veterano	Frevo	Banda de frevo		?		
18	Pé no freio	Frevo	Banda de frevo		?		
19	Frevo do Gordo	Frevo	Banda de frevo		2013		
20	Pisca-pisca	Frevo	Banda de frevo		?		
21	Ou vai ou vem	Frevo	Banda de frevo		?		
22	Sorridente	Frevo	Banda de frevo		?		
23	18 de dezembro	Dobrado	Banda de música		1970		
24	Manoel Basílio dos Santos	Dobrado	Banda de música		1970		
25	Nabuco Lopes	Dobrado	Banda de música		1975		
26	José Luiz Cerqueira	Dobrado	Banda de música		1977		
27	Artur Olimpio dos Santos	Dobrado	Banda de música		1977		
28	Antônio Rolemberg	Dobrado	Banda de música		1984		
29	José Afonso de Freitas Melro	Dobrado	Banda de música		1991		
30	Ary Resende	Dobrado	Banda de música		1992		
31	Alfredo de Oliveira Silva	Dobrado	Banda de música		Versão 1980		
32	Alfredo de Oliveira Silva	Dobrado	Banda de música		Versão 2005		
33	Marcos Rolim	Dobrado	Banda de música		Entre 1995-2000		
34	Etevaldo Costa Ventura	Dobrado	Banda de música		1999		
35	Ediel Lima Dias	Dobrado	Banda de música		2000		
36	Antônio Basílio dos Santos	Dobrado	Banda de música		2003		
37	João de Albuquerque Lima	Dobrado	Banda de música		2007		
38	22 de novembro	Dobrado	Banda de música		2007		
39	Lira Traipuense	Dobrado	Banda de música		2007		
40	28 de março	Dobrado	Banda de música		2008		
41	Davi Barros	Dobrado	Banda de música		2009		
42	João Lira	Dobrado	Banda de música		2010		
43	Dia de Festa	Dobrado	Banda de música		2013		
44	Francisco Morais	Dobrado	Banda de música		?		
45	Baiano	Samba	Banda de música		2008		
46	Elizabeth Freire	Valsa	Banda de música		2001		
47	Saudação à Nossa Senhora	Marcha religiosa	Banda de Música		?		
	Resumo	Valsas	Dobrados	Choros	Samba	Frevos	Marcha religiosa
	47	1	22	8	1	14	1

Fonte: Agente Nelson Souza; Agente Antônio Basílio dos Santos Neto

Deve-se levar em consideração que o fato de que os últimos maestros que estiveram à frente da Banda Traipuense fixarem residência na cidade tenha sido

elemento importante na conservação dos acervos, especificamente das suas próprias composições. Na tabela abaixo quantificamos e qualificamos o acervo em posse do maestro Nelson Souza.

Tabela 16 – Lista do arquivo da Banda Lira Traipuense.

Gênero	Quantidade total	Compositores Locais	Compositores Vivos	Composições Locais
Dobrado	90	5	1	30
Arranjos	122	2	2	10
Valsas	8	4	1	4
Marchas	2	0	0	0
Marchas fúnebres	2	0	0	0
Frevos	9	1	1	9
Hinos	14	2	1	4
Choros	9	2	2	9
Total	256	---	---	66

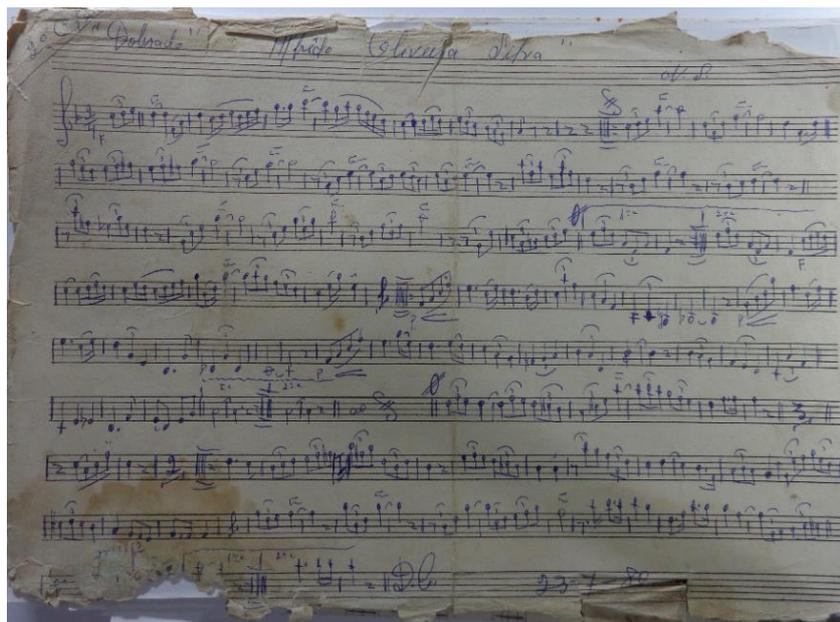
Fonte: Agente Nelson Souza

Analizamos o dobrado Alfredo Oliveira Silva, primeira versão de 1980, composto por Nelson Souza em homenagem ao seu professor de música. Esse dobrado teve uma segunda versão, ou melhor, foi feita outra composição com o mesmo nome, também por Nelson Souza, haja visto que a primeira versão foi extraviada.

Da segunda versão, datada de 2005, identificamos a pasta original com as partes cavadas dos instrumentos: 1ª e 2ª clarineta, saxofone-alto Eb, 1º e 2º piston (trompete), 1º e 2º trombone, saxofone-tenor, bombardino C, 1ª e 2ª trompa Eb, baixo Bb (contrabaixo), baixo Eb (contrabaixo), caixa, bombo e pratos.

Esse padrão de instrumentação se repete na maioria das bandas de música. Na verdade, trata-se de uma simplificação orquestral causada pela falta de alguns instrumentos das categorias sopranino (flautas, flautim e requinta), altos (bugles, trompas) e barítonos (saxofone e saxhorn). Verificamos, especificamente no arquivo da banda Lira Traipuense, que as partes cavadas são compostas de acordo com a presença do instrumento na banda.

Figura 64 - Parte cavada de 2ª clarineta, única parte encontrada da 1ª versão do dobrado Alfredo Oliveira Silva, composição de Nelson Souza.



Fonte: Agente Nelson Souza.

Figura 65 - Segunda versão do dobrado Alfredo Oliveira Silva

Fonte: Agente Nelson Souza

Dentre as composições originais de Nelson Souza, nenhuma delas teve o uso da partitura no processo composicional. Nas pastas referentes a cada composição encontramos apenas partes cavadas sempre aos pares do mesmo naipe, e no caso das trompas, um trio, com exceção do bombardino, saxofone-tenor e caixa e bombo/pratos, com partes individuais.

Entretanto, essa prática composicional aparenta não ser recente, se comparada às composições do maestro Ranulfo Carmo, o Nô Carmo. Na pasta referente à composição da valsa Maria Izabel, datada de 1953, encontramos apenas as partes cavadas dos instrumentos: 1º e 2º clarino B(b), clarino adjunto B(b), saxofone-tenor, 1º e 2º trombone C, 1ª, 2ª e 3ª saxhorn Eb, 1º piston B(b), Tuba E(b), Tuba B(b) e bateria. Observa-se a falta da parte de saxofone-alto e de requinta, o que não pode ser considerado que a composição não possua esses instrumentos.

Figura 66 - Valsa Maria Isabel, composição de Ranulfo Carmo (Nô Carmo)

Fonte: Agente Nelson Souza

Em termos de instrumentação para banda de música, as práticas observadas a partir da análise demonstram padrões de supressão instrumental e da aparente formação

básica de banda de música, sendo respeitadas as regiões de cada instrumento e redução de vozes de um mesmo naipe, na maioria reduzido a primeira e segunda voz instrumental.

Abaixo, quantificamos os tipos de obras de cada um dos compositores locais, por gênero, assim como a porcentagem total.

Tabela 17 – Lista do arquivo da Banda Lira Traipuense. Traipu. Dados das composições locais

Compositor	Gêneros					
	Dobrados	Arranjos	Valsas	Choros	Frevos	Hino
Nelson Souza	19	9	1	8	9	2
Antônio Basílio dos Santos	6	0	1	0	0	2
Ranulfo Carmo	3	0	2	0	0	0
Edmael	1	0	0	0	0	0
Antônio Neto	1	0	0	0	0	0
Wilson Basílio	0	1	0	0	0	0
Jarbas Rodrigues	0	0	0	1	0	0
Total	30	10	4	9	9	4
Porcentagem	45,4%	15,1	6%	13,6%	13,6%	6%

Em outro acervo, originalmente pertencente ao maestro Antônio Basílio dos Santos, em posse do seu neto Antônio Basílio dos Santos Neto, encontramos um acervo considerável, haja vista que depois de sua morte em 2010, muitas das composições foram extraviadas.

Tabela 18 – Lista de gêneros do arquivo da Banda Lira Traipuense.

Gênero	Quantidade total	Compositores Locais	Compositores Vivos	Composições Locais
Dobrado	22	3	1	12
Arranjos	1	0	0	0
Valsas	2	1	0	2
Marchas	3	2	2	2
Marchas fúnebres	0	0	0	0
Frevos	0	0	0	0
Hinos	3	2	1	2
Choros	6	3	2	6
Total	37	---	---	24

Fonte: Agente Antônio Basílio dos Santos Neto.

A seguir temos o quantitativo de composições locais de compositores associados a Banda Lira Traipuense.

Tabela 19 – Banda Lira Traipuense. Dados das composições locais

Gêneros							
Compositor	Dobrados	Arranjos	Valsas	Choros	Frevos	Hino	Marcha
Nelson Souza	7	1	0	0	0	0	0
Antônio Basílio dos Santos	4	0	2	0	0	1	0
W. Paixão	2	0	0	0	0	0	0
Santana	0	0	0	0	0	0	1
Dudu Ribeiro	0	0	0	1	0	0	0
Josenildo Epifânio	0	0	0	4	0	0	0
Total	12	1	2	3	0	1	1
Porcentagem	60%	5%	10%	21%	0%	5%	5%

Fonte: Agente Antônio Basílio dos Santos Neto.

Tabela 20 - Composições de Antônio Basílio dos Santos, levantadas a partir da coleta nos acervos.

Nome	Gênero	Instrumentação
Prefeito Aderbal Quirino	Dobrado	Banda de música
Airton Mendonça	Dobrado	Banda de música
Assis Calazans e Cláudio	Dobrado	Banda de música
Prefeito Lula Mendonça	Dobrado	Banda de música
Prefeito Marcos Santos	Dobrado	Banda de música
Professor Nelson Souza	Dobrado	Banda de música
Saudade de Otacílio Basílio e Rafael Souza	Dobrado	Banda de música
Prefeito Edmar Lima Dias	Dobrado	Banda de música
Aparecida Maria	Valsa	Banda de música
Maria do Socorro Reis	Valsa	Banda de música
Silvana	Valsa	Banda de música
Hino de Girau do Ponciano	Hino	Banda de música
Hino de Traipu	Hino	Banda de música
Resumo	Valsas	Dobrados
13	3	8
		2

Fonte: Agente Nelson Souza; Agente Antônio Basílio dos Santos Neto.

Encontramos em meio aos documentos musicográficos manuais de música dos dois maestros mais recentes que regeram a Banda Lira. No acervo em posse de Antônio Basílio dos Santos Neto encontramos um manuscrito com lições de música destinado a um dos alunos do maestro Antônio Basílio.

Figura 67 - Manuscrito pedagógico do maestro Antônio Basílio

1º Período 2º Período 3º Período = 23-4-98 =

Como conhecem os notas (O nome)

A música está escrita em uma pauta com 5 linhas e 4 espaços.

As notas que ficam nas linhas = MI-SOL-SI-RE-FA
1 2 3 4 5

As notas que ficam nos espaços = FA-LA-DÓ-MI
1 2 3 4

Escala é a sucessão de sete notas seguidas com 5 tons e 2 semitons.

Fonte: Agente Antônio Basílio dos Santos Neto

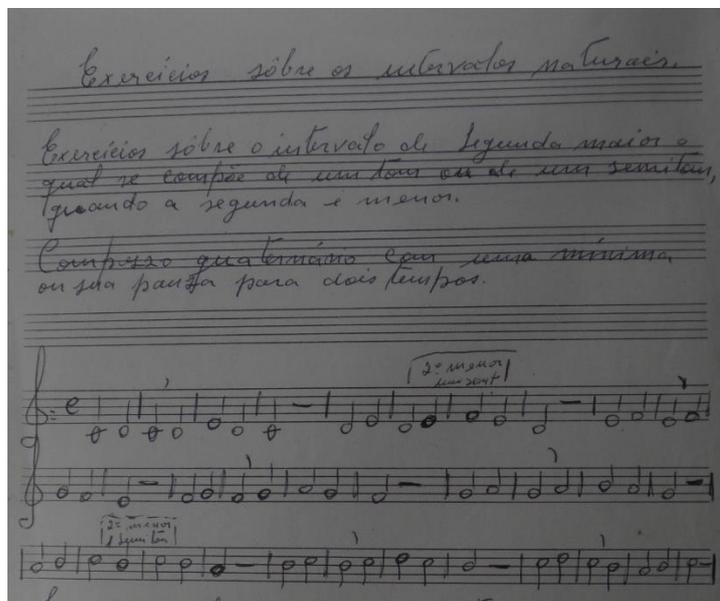
Outros documentos pedagógicos encontrados em Traipu foram confeccionados pelo maestro Nelson Souza. Na figura abaixo, ilustramos parte do manuscrito composto para as aulas de solfejo e outro composto para as aulas com instrumento.

Figura 68 - Manuscrito pedagógico confeccionado pelo maestro Nelson Souza para aulas de solfejo.

Agente: Genivaldo Rufino de Melo

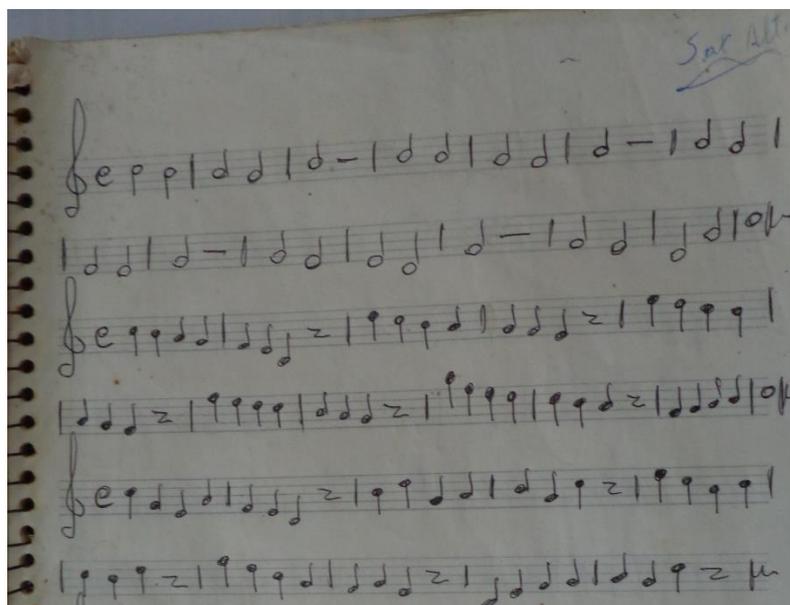
Um detalhe importante que deve ser observado é que cada caderno de atividade pedagógica escrito pelo maestro é único. Para cada aluno é escrita uma nova lição. Há muitas lições similares, porém, na maioria, há diferenças sutis.

Figura 69 - Manuscrito pedagógico do maestro Nelson Souza



Fonte: Agente Nelson Souza

Figura 70 - Manuscrito pedagógico confeccionado pelo maestro Nelson Souza para aulas de saxofone.



Fonte: Agente Genivaldo Rufino de Melo

Na pesquisa encontramos um outro acervo na cidade de Piranhas. O acervo se encontra aos cuidados do contramestre Flávio Ventura, que cuida da sua manutenção, faz arranjos e edita obras musicais já desgastadas pela ação do tempo. No acervo da BME encontramos uma organização não percebida em outras cidades com a arrumação em caixas-arquivo, de acordo com uma classificação de uso corrente do acervo: arquivo morto, arquivo vivo, obras antigas, manuais didáticos antigos. De início focamos no acervo vivo e morto, como especificado na tabela abaixo.

Tabela 21 – Lista de gêneros do arquivo da Banda Mestre Elísio. Piranhas

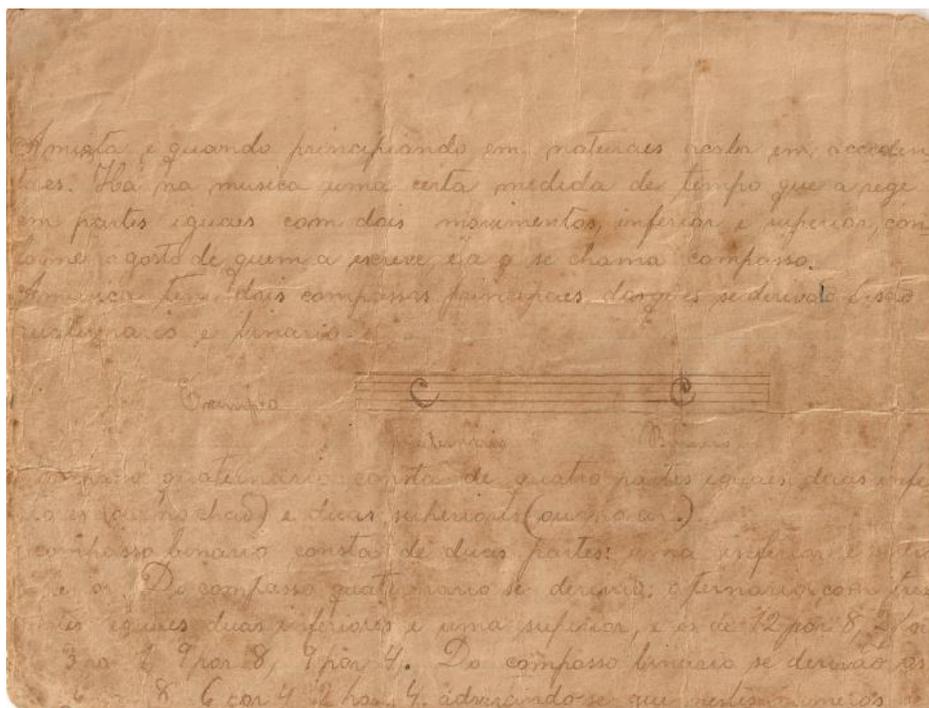
Gênero	Quantidade total	Compositores Locais	Compositores Vivos	Composições Locais
Dobrado	74	1	1	1
Arranjos	122	1	1	20
Valsas	7	0	0	0
Marchas	22	1	1	3
Marchas fúnebres	4	0	0	0
Frevos	4	0	0	0
Hinos	13	1	1	4
Choros	6	0	0	0
Total	252	---	---	28

Fonte: Agente Flávio Ventura

O acesso ao arquivo da Banda Mestre Elísio não permite que façamos tantas considerações como o fizemos sobre a Banda Lira Traipuense, uma vez que apenas um exemplar de cada peça do repertório foi fotografado, tendo em vista o tempo destinado à pesquisa de campo e aos objetivos traçados. Entretanto, pode-se quantificar o arquivo, assim como qualificá-lo em termos de gênero, compositores, se manuscrito ou editado, se impresso, datação, dentre outras qualificações possíveis.

Identificamos, além das peças do repertório da banda, alguns arquivos relativos à atividade pedagógica de maestros que atuaram em Piranhas. O mais antigo documento é uma artinha composta por Nemézio Teixeira (1904-1978) datada de 02 de fevereiro de 1929.

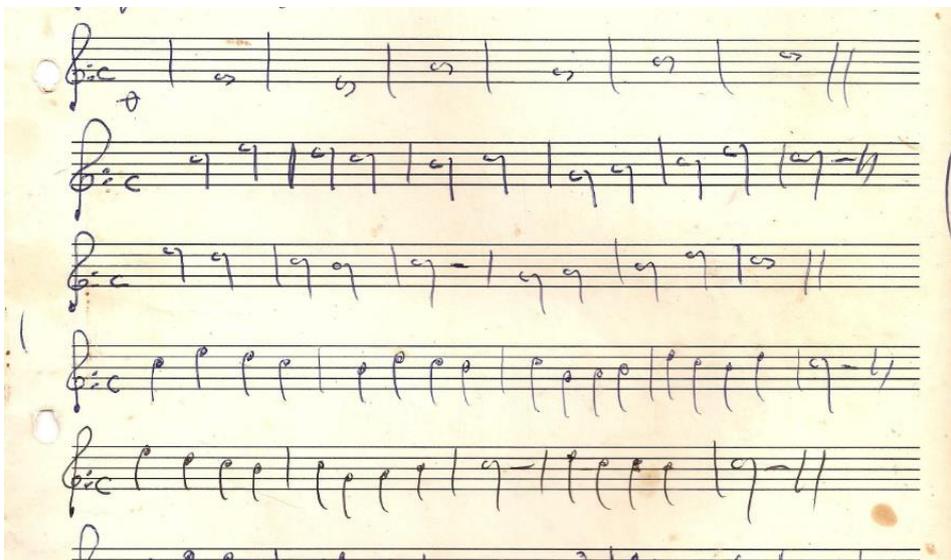
Figura 71 - Artinha composta por Nemézio Teixeira em 1929.



Fonte: Agente Flávio Ventura

Trata-se de um manual composto de apenas 10 páginas onde são expostos os rudimentos da música, com informações relativas à pauta, notas, claves, tonalidade e as noções sobre como marcar o compasso.

Figura 72 - Lições do maestro Afrânio Menezes (Maestro Bubu)



Fonte: Agente Flávio Ventura

Depois do maestro Nemézio, encontramos vestígios da prática de compor exercícios para a prática pedagógica. No exemplo acima, temos um exercício do maestro Afrânio Menezes, da Banda Filarmônica Mestre Elísio, lição individualmente composta para cada aluno, de acordo com o desenvolvimento do seu aprendizado musical.

Em São Brás, tivemos acesso aos arquivos da banda. Encontramos poucas partes, em posse do maestro Adilmo Cirino Santos. Assim como em outras cidades pesquisadas, os maestros detêm a posse das partes, com a prática da distribuição do repertório entre os músicos e como o processo de memorização do repertório para apresentação em atividades procissionais, as partes cavadas são geralmente abandonadas, ao passo que os músicos as decoram. Dessa forma, boa parte do repertório é feito de memória, sem uso da parte.

Tabela 22 - Lista de gêneros do arquivo da Banda Filarmônica José Mendonça de Oliveira – São Brás

Gênero	Quantidade total	Compositores Locais	Compositores Vivos	Composições Locais
Dobrado	7	1	1	1
Arranjos	11	0	0	0
Valsas	0	0	0	0
Marchas	0	0	0	0
Marchas fúnebres	1	0	0	0
Frevos	0	0	0	0
Hinos	2	1	0	1
Choros	0	0	0	0
Total	21	2	1	2

Fonte: José Adilmo Cirino Santos

As outras bandas não se dispuseram a mostrar o repertório disponível nos arquivos da banda. Inicialmente, imaginamos ser uma forma de proteção, mas com o desenrolar da pesquisa, acreditamos que esses acervos já não existem, senão nas mãos de maestros e músicos que já passaram pelas bandas e que com sua saída levaram a documentação junto consigo. Nesses termos ficou difícil localizar plenamente os acervos, levando-se em conta que essa garimpagem poderia tomar muito tempo, comprometendo os prazos estipulados para a pesquisa de campo.

Embora, durante a coleta não conseguirmos ter acesso ao acervo da Banda Municipal Tenente José Nicácio de Souza, em uma das entrevistas, conseguimos acesso ao acervo pessoal do antigo maestro e compositor Ednaldo Alves do Nascimento (Maestro Bacalhau).

Tabela 23 - Composições do maestro Ednaldo Alves do Nascimento – Banda Municipal Tenente José Nicácio de Souza, Delmiro Gouveia

Nome	Gênero	Instrumentação					
Dobrado à Bacalhau	Dobrado	Banda de música					
Guerreiros em Baralha	Dobrado	Banda de música					
Maestro Antônio Silva	Dobrado	Banda de música					
Sociedade musical Jorge Trompete	Dobrado	Banda de música					
Barão de Penedo	Dobrado	Banda de música					
Coronel Delmiro Gouveia	Dobrado	Banda de música					
Paulo Afonso	Dobrado	Banda de música					
Barão de Água Branca	Dobrado	Banda de música					
Barão de Penedo	Dobrado	Banda de música					
Piranhas, lapinha do Velho Chico	Dobrado	Banda de música					
Maestro Waldir	Dobrado	Banda de música					
Bacalhau no samba	Samba	Banda de música					
Fidelis chorando na Paradise	Chorinho	Instrumento Solo com percussão					
Tonho de Rita	Chorinho	Instrumento Solo com percussão					
Só restam quatro	Chorinho	Instrumento Solo com percussão					
Conversando com Flavinho	Chorinho	Instrumento Solo com percussão					
O canto dos pássaros	Chorinho	Instrumento Solo com percussão					
Lobinho das garotinhas	Chorinho	Instrumento Solo com percussão					
Meu compadre Lau	Chorinho	Instrumento Solo com percussão					
22 de novembro	Chorinho	Instrumento Solo com percussão					
Samuel pegue o seu violão	Chorinho	Instrumento Solo com percussão					
Luandeiro	Chorinho	Instrumento Solo com percussão					
Hino da COPVM	Hino	Banda de Música					
Frevo à Bacalhau	Frevo	Banda de Música					
Eloisa no frevo	Frevo	Ensemble frevo					
Nem a pau Juvenal	Frevo	Ensemble frevo					
Mamb'elo	Frevo	Ensemble frevo					
Desculpa a demora	Frevo	Ensemble frevo					
O baião	Baião	Banda de música					
Clamores de um sertanejo	Baião	Banda de música					
Cantos e encantos do sertão ao litoral	Medley	Banda de música					
Resumo	Baião	Chorinho	Dobrados	Hinos	Frevo	Medley	Samba
31	2	10	11	1	5	1	1

Fonte: Agente Ednaldo Alves do Nascimento (Maestro Bacalhau)

Cabe ressaltar, que parte das composições do maestro são mantidas no site da Secretaria de Estado da Cultura, por meio do Projeto Pró-Bandas Alagoas. As demais composições estavam em posse do maestro em arquivo digitalizado e físico.

Dentre todos os compositores da região, nos chamou atenção o fato de que todas as composições do maestro Ednaldo Alves do Nascimento foram digitalizadas em software de edição musical.

O acervo da Sociedade Musical Guarany, desde a morte de Antônio Melo (Tonho do Mestre), filho do maestro Manoel Vitorino Filho, estava dado como perdido, pelos músicos atuais da banda. Com o desenvolver da pesquisa, descobrimos que um

dos músicos arquivistas da banda no passado estava em Alagoas e nos primeiros contatos foi possível ter uma lista de todo o repertório da banda, assim como muitas das partes digitalizadas.

A partir do material disponibilizado foi elaborada uma planilha com o detalhamento do acervo. Desse trabalho foi gerada a tabela abaixo.

Tabela 24 - Lista de gêneros do arquivo da Banda da Sociedade Musical Guarany de Pão de Açúcar

Gênero	Quantidade total	Compositores Locais	Compositores Vivos	Composições Locais
Dobrado	46	6	-	4
Valsas	16	-	-	-
Marchas	8	-	-	-
Marchas fúnebres	1	-	-	-
Frevos	1	-	-	-
Hinos	7	2	-	2
Fox	3	1	-	2
Mazurca	1	-	-	-
Maxixe	2	-	-	-
Fantasia	1	-	-	-
Rumba	1	-	-	-
Cavatina	1	-	-	-
Samba	1	-	-	-
Polca	1	-	-	-
Tango	2	-	-	-
Sem identificação	3	-	-	-
Total	91	6	-	6

Fonte: Agente Billy Magno.

Na tabela a seguir fizemos uma análise dos gêneros contidos no repertório das bandas de música que tivemos acesso aos arquivos. Na análise verificamos a atuação dos compositores locais por meio das composições encontradas.

Das seis bandas que conseguimos analisar o repertório, apenas na banda Tenente Nicácio (BMTJNS) de Delmiro Gouveia não foi possível ter dados precisos sobre o repertório, senão pelas composições do antigo regente da banda, o maestro Ednaldo Alves.

Em algumas bandas foi possível a separação do repertório por gênero, em outras não. Verificou-se que o dobrado ainda é um gênero presente nas composições locais, haja visto que quatro compositores vivos estão em atividade, distribuídos nas cidades de Penedo, Traipu, Piranhas e Delmiro Gouveia.

Tabela 25 – Resumo do repertório e das composições locais levantadas na pesquisa

Gênero	Nome a banda (Sigla) e agente													
	SMP - Penedo	Composições locais em Penedo	BLT – Traipu Agente Nelson Souza	Composições locais em Traipu	BLT – Traipu Agente Antônio Basílio Neto	Composições locais em Traipu	BME – Piranhas Agente Flávio Ventura	Composições locais em Piranhas	FJMO – São Brás Agente José Adilmo	Composições locais em São Brás	BMTJNS – Delmiro Gouveia Agente Ednaldo Alves	Composições locais em Delmiro Gouveia	SMG – Pão de Açúcar Agente Billy Magno	Composições locais em Pão de Açúcar
Dobrado	5	4	90	30	22	12	74	1	7	1		11	46	4
Arranjos	9	9	122	10	1	0	122	20	11	0		0	3	-
Valsas	0	0	8	4	2	2	7	0	0	0		0	16	-
Marchas	2	0	2	0	3	2	22	3	0	0		0	8	-
Marchas fúnebres	0	0	2	0	0	0	4	0	1	0		0	1	-
Frevos	0	0	9	9	0	0	4	0	0	0		5	1	2
Hinos	2	0	14	4	3	2	13	4	2	1		1	7	2
Fox													3	-
Mazurca													1	-
Maxixe													1	-
Fantasia													1	-
Rumba													1	-
Cavatina													1	-
Choros	0	0	9	9	6	6	6	0	0	0		10		-
Samba												1	1	-
Polca													1	-
Tango													2	
Medley												1		
Baião												2		
Total	18	13	256	66	37	24	252	28	21	2		31	91	6

3.4 DOS DADOS RELATIVOS ÀS ENTREVISTAS

As entrevistas foram, dentro das atividades previstas da pesquisa, o momento de entrada na vida e nas práticas das bandas do Baixo São Francisco Alagoano. Foi o momento em que nos apresentamos e conversamos com os atores do processo, conhecemos sobre a suas histórias de vida e as suas conquistas pessoais no campo da música, suas pretensões musicais, suas habilidades e competências. Todas essas informações nem sempre podem ser corroboradas diante dos documentos, mas servem como elementos balizares do discurso que pondera provas documentais com a história oral.

A metodologia de coleta e análise, como descrita na seção pertinente, privilegiou a entrevista guiada e a análise do conteúdo acumulado. Dessa forma, como resultado temos uma série de tabelas que mostram os dados qualitativamente e quantitativamente.

3.4.1 Descrição da Pesquisa de Campo: as entrevistas

Como colocado nas seções de fundamentação teórica e metodologia, utilizamos a entrevista semiestruturada, como segue abaixo a descrição pormenorizada dos procedimentos em campo

3.4.1.1 Descrição das atividades de coleta de dados

Nossa pesquisa buscou primeiramente identificar e mapear, em todos os municípios da região, as bandas de música ativas. Para isso foi necessário a submissão de projeto à Plataforma Brasil, seguindo os trâmites da legislação sobre ética na pesquisa com seres humanos. Foi necessário, após essa etapa, fazer visitas e, por meio de um termo de aceite, obter a permissão das instituições envolvidas para proceder com as entrevistas e a pesquisa documental.

As entrevistas foram iniciadas somente após a aprovação do projeto pelo Conselho de Ética, com todos os documentos necessários assinados e apresentados à Plataforma Brasil. Foi então realizado um calendário de visitas nas diversas cidades.

A metodologia para a coleta dos dados, como previsto no projeto, foi a entrevista semiestruturada. Para a execução da atividade utilizamos o mesmo guia para todas as abordagens, assim, tentávamos uma equalização na sequência das respostas. Entretanto, pela característica de abertura que o tipo de entrevista proporcionou, nem sempre conseguimos seguir o guia plenamente e de acordo com a ordem prevista.

A coleta de dados foi realizada por um único pesquisador durante o período de fevereiro à agosto de 2019, respeitando os prazos do cronograma do projeto, principalmente pelo aumento dos custos de deslocamento e pela necessidade de reincidência de visitas aos locais de realização das entrevistas, além de despesas com hospedagem e alimentação. Todas as entrevistas foram gravadas e todos os TCLEs foram devidamente assinados e organizados em pastas na ordem cronológica de realização das entrevistas.

Em cada município que constatamos a presença de bandas de música, obtivemos o consentimento de apenas uma das bandas locais, apesar de termos procurado cada uma das instituições musicais detectadas.

A meta de amostragem por município na pesquisa foi entre 10 e 12 entrevistas, pensada a divisão média entre os nove municípios visitados e a média de entrevistas estipulada em 100 (cem) para todas as bandas de música. Entretanto, desde o início da coleta de dados, observamos que havia possibilidade de variação no número de entrevistados pelo fato da renovação que as bandas de música tiveram no seu pessoal ativo desde o início da proposta em 2018.

Tabela 26 – Relação das bandas pesquisadas em cada município do Baixo São Francisco Alagoano

Município	Banda	Sigla	Dias utilizados	Visitas
Piaçabuçu	Filarmônica Euterpe São Benedito	FESB	5	4
Penedo	Sociedade Musical Penedense	SMP	12	6
Porto Real do Colégio	Filarmônica Sete de Julho	FSJ	5	5
São Brás	Filarmônica Maestro José Oliveira	FMJO	4	4
Traipu	Banda Lira Traipuense	BLT	10	5
Belo Monte	Filarmônica Municipal Maestro Raimundo dos Santos	FMMRS	4	4
Pão de Açúcar	Sociedade Musical Guarany	SMG	7	4
Piranhas	Filarmônica Mestre Elísio	FME	10	4
Delmiro Gouveia	Banda de Música Tenente Nicácio de Souza	BMTNS	6	4
Total			63	40

A escolha dos entrevistados, em cada uma das cidades, seguiu o critério da importância do indivíduo para a banda de música, ou seja, se dirigente, compositor, maestro, professor de música ou músico. Assim, procuramos iniciar as entrevistas com os maestros e/ou dirigentes da banda de música, depois com os compositores, professores de música, copistas, arquivistas e, por último, os músicos. Entretanto, essa sequência lógica de entrevista nem sempre funcionou a contento, tendo em vista a disponibilidade de cada um desses personagens.

Inicialmente, tínhamos em mente, apenas cinco categorias funcionais dentro da banda, no entanto, no decorrer das entrevistas observamos que as funções que delegávamos aos compositores, muitas vezes eram executadas por outras categorias. Dessa forma, entendemos por exemplo, que a função de copista e arquivista é delegada a qualquer um dos atores e que há o acúmulo dessas funções por um ou mais integrantes da banda, por outro lado o pesquisador, categoria que também procurávamos, foi encontrada associada à componentes das bandas, em parte músicos copistas que acumularam arquivos das bandas. Neste sentido, resolvemos caracterizá-los separadamente.

Tabela 27 - Função desempenhada por cada um dos atores presentes nas bandas de música pesquisadas.

Função na banda	Descrição
Dirigente	Pessoa da sociedade onde está situada a banda, nem sempre músico ou maestro, mas sempre envolvido com a cultura musical da cidade, por vezes pessoa pública ou política. É sempre um elo entre a banda de música e o poder público local.
Maestro	Músico mais experiente, reconhecidamente na área musical por sua contribuição cultural na área compositiva e/ou instrumental.
Compositor	Músico de reconhecimento dentro da banda. Atuam como copista, por vezes arquivista e arranjador da banda. Faz composições regularmente, de acordo com as necessidades político-sociais da banda.
Professor de música	Músico com certa experiência na banda, com certo domínio no seu instrumento e que se propõe a dar aulas como suporte a formação de novos músicos.
Copista	Músico pertencente ao corpo da banda, com certa experiência teórica e de caligrafia musical ou digitalização em <i>software</i> de edição musical, que se dedica a copiar partes cavadas ou partituras para si, para outros músicos, e para o maestro da banda.
Arquivista de música	Indivíduo responsável pelo arquivo da banda, organiza as pastas de ensaio e, por vezes, faz o papel de copista nas bandas.
Músico	Instrumentista com o papel de execução musical por meio de leitura musical das peças que são colocadas no repertório da banda. É um intérprete e solista em muitos dos arranjos da banda.
Pesquisador	Por vezes pode se tratar de um componente ou antigo componente da banda de música por vezes responsável por seu arquivo. Trata-se de um acumulador de partes avulsas e até composições completas adquiridas pelo processo de cópia ou por doação de familiares e/ou amigos músicos. Não é um acadêmico, porém foi detectada ações de cunho musicológico como edição de composições locais embasadas em acervos próprios desses personagens.

Percebemos uma hierarquia institucionalizada na banda de música referente a função desempenhada por cada um dos atores como uma prática sociopolítica. Os dirigentes aparecem no topo de importância dentro da banda, pois embora nem sempre sejam músicos, desempenham práticas sociopolíticas importantes para a manutenção da banda de música. Os maestros seguem na hierarquia de importância e, em muitos casos, assumem cargos de direção na estrutura administrativa da banda. Logo depois vem o compositor por sua importância na criação, adaptação e arranjo de peças musicais. O compositor tem um papel importante na relação de identificação da sociedade com o repertório composto para a banda de música, principalmente pela nomenclatura das peças do repertório, quase sempre homenageando uma pessoa da sociedade local. O professor de música vem logo depois como o responsável pela iniciação dos músicos, desde a leitura de partitura ao estudo do instrumento musical. Abaixo destes, ficam as funções, arquivista e copista, pelo contato direto com a cópia e a organização do repertório da banda. Por último, a função de músico, embora sendo a razão da existência de uma banda de música, desempenha papel secundário dentro da hierarquia. A função a que denominamos pesquisador, trata-se de uma função associada às funções de músico copista e arquivista por tratar diretamente do acervo musicográfico da banda. Esse personagem quase sempre é um acumulador de partes cavadas avulsas e até de obras musicais completas. É um tipo de agente que buscamos pela necessidade de identificação do repertório e dos gêneros compositionais em voga.

Identificamos também duas funções que se apresentam como títulos que ressaltam a importância de algumas funções como o de mestre e o de contramestre. O mestre é, geralmente, o maestro da banda ou o professor de música, já que a função de maestro está muito associada ao professor que ensina a banda a executar o repertório. O título de contramestre é sempre dado a um músico compositor, ou professor, ou chefe de naipe, ou um segundo maestro que tem a função de substituição do mestre em sua ausência.

Nas entrevistas percebemos o acúmulo em mais de uma função pelos entrevistados, dentre as quais, algumas combinações são mais frequentes como: maestro e professor de música; maestro e compositor; maestro, professor de música e compositor; professor de música e músico; dirigente e músico, músico e copista; músico, copista e pesquisador.

Percebemos que a função de músico ganha importância quando associada a outras funções dentro da banda. Assim, o músico compositor, o músico maestro, o músico professor acaba por ter maior importância dentro da hierarquia da banda.

3.4.1.2 Da quantificação dos dados

Foram entrevistados 81 indivíduos, distribuídos nas nove bandas de música pesquisadas, nos nove municípios, de um total previsto de 120 entrevistas, como segue na tabela abaixo.

Tabela 28 - Relação da quantidade de entrevistas realizadas em cada cidade

Cidade	Quantidade de entrevistas
Piaçabuçu	8
Penedo	8
Porto Real do Colégio	2
São Brás	15
Traipu	10
Belo Monte	5
Pão de Açúcar	15
Piranhas	13
Delmiro Gouveia	5
Total	81

As dificuldades encontradas para a coleta de dados foram as mais variadas, dado o espaço geográfico onde foram realizadas as entrevistas e a disponibilidade dos indivíduos, o que acarretou uma sequência de visitas fora do planejamento inicial. Por outro lado, observamos que a dinâmica de renovação das bandas de música na região proporcionou variação do corpo ativo das bandas. Essa dinâmica observada quase inviabilizou a coleta em alguns municípios.

Ao final da coleta percebemos que três das bandas que assinaram o termo de aceite passaram por problemas diversos que chegaram a comprometer o seu funcionamento: A *Banda Filarmônica Sete de Julho*, de Porto Real do Colégio, no momento da coleta estava funcionando precariamente. Essa banda possuía em seu quadro, segundo informado, cerca de seis músicos ativos⁸⁴. Para realizar apresentações, busca músicos em cidades vizinhas, somando um elenco de cerca de 20 elementos. A

⁸⁴ Embora tivessem identificado outros músicos na cidade que fizeram parte da referida banda, mas que não foram elencados pelo entrevistado nem concordaram com a entrevista.

banda não possui escola de música em funcionamento e, por isso, há pouca renovação no quadro de membros ativos. A Banda Filarmônica Municipal Maestro Raimundo dos Santos, de Belo Monte, passa por situação similar. Possui um quadro de músicos, em sua grande maioria, formada por adolescentes e crianças. Não possui os naipes completos, como acontece nas tubas, no bombardino e nas trompas. Apesar de possuir os instrumentos, a escola de música é precária e não dá conta das necessidades da banda. Por último, a Banda de Música Tenente Nicácio de Souza, de Delmiro Gouveia, sofreu uma grande transformação estrutural pois, adicionou baixo elétrico, guitarra e teclado ao instrumental de banda e se percebeu a redução no número de músicos que compõem a banda. Embora ainda executando apresentações sem esse acréscimo, como nas procissões, o repertório da banda tem se transformado consideravelmente.

Esses problemas relatados se refletiram na quantidade de entrevistas realizadas. Nas cidades de Piaçabuçu, Penedo, São Brás, Traipu, Pão de Açúcar e Piranhas as bandas de música aparentam maior robustez e consistência. Embora em alguns casos não conseguíssemos a quantidade mínima de entrevistas, devido aos adiamentos solicitados por parte dos entrevistados.

Nos municípios que não conseguimos a quantidade mínima, como Penedo e Piaçabuçu, deu-se por conta da disponibilidade dos indivíduos, que nos deram datas futuras para a realização das entrevistas, incompatíveis com o cronograma do projeto. Já no município de São Brás e Pão de Açúcar, o excedente de quatro indivíduos foi reflexo da quantidade de integrantes da banda de música que compareceram ao local de entrevista nas datas acertadas para a coleta.

3.4.1.3 Da qualificação dos entrevistados

Depois do mapeamento da fase inicial de visitas identificamos cinco grupos promissores em informações sobre as práticas relacionadas às bandas de música: dirigentes, maestros, compositores, professores de música e músicos. No decorrer da pesquisa identificamos subgrupos relacionados aos grupos iniciais. Por exemplo, dentre as atividades do compositor, a função de arranjador, copista e/ou arquivista é bem comum nas bandas pesquisadas. Em algumas bandas a função de copista pode ser feita

por um músico mais experiente, em outras o arquivista⁸⁵ pode assumir a função de copista, dependendo do seu conhecimento musical.

A função de compositor na banda de música, em grande maioria, refere-se à composição de arranjos. São poucos os compositores, ainda vivos, encontrados na pesquisa que dispõe de uma quantidade considerável de peças autorais. Dentre as mais recorrentes encontramos dobrados, frevos, hinos, valsas e chorinhos.

Tabela 29 – Qualificação dos entrevistados distribuídos por cidade e por suas funções dentro da banda de música.

Município	Banda/Sigla	Quantidade	Qualificação dos entrevistados							
			Dirigente	Maestro	Compositor	Professor de música	Copista	Arquivista	Músico	Pesquisador
Piaçabuçu	FESB	5							X	
		2	X							
		1		X	X		X		X	
		1				X			X	
		1		X		X			X	
Sub-Total		8	2	2	1	2	1	0	6	0
Município	Banda/Sigla	Quantidade	Qualificação dos entrevistados							
			Dirigente	Maestro	Compositor	Professor de música	Copista	Arquivista	Músico	Pesquisador
Penedo	SMP	1	X	X		X	X		X	
		1		X	X	X			X	
		1							X	
		2				X			X	
		1		X	X	X	X		X	
		1			X				X	
		1		X	X	X	X	X	X	
Sub-Total		8	1	4	4	6	3	0	8	0
Município	Banda/Sigla	Quantidade	QUALIFICAÇÃO DOS ENTREVISTADOS							
			Dirigente	Maestro	Compositor	Professor de música	Copista	Arquivista	Músico	Pesquisador
Porto Real do Colégio	FSJ	1	X	X	X	X	X		X	
		1	X						X	
Total		2	2	1	1	1	1	0	2	0
Município	Banda/Sigla	Quantidade	Qualificação dos entrevistados							
			Dirigente	Maestro	Compositor	Professor de música	Copista	Arquivista	Músico	Pesquisador
São Brás	FMJO	9							X	
		1	X	X		X	X		X	
		1		X		X			X	
		1					X		X	
		1			X	X	X		X	
		1				X	X		X	
		1	X	X		X	X		X	
Sub-Total		15	2	3	1	5	5	0	15	0
Município	Banda/Sigla	Quantidade	Qualificação dos entrevistados							
			Dirigente	Maestro	Compositor	Professor de música	Copista	Arquivista	Músico	Pesquisador
Traipu	BLT	1	X	X	X	X	X	X	X	
		1					X		X	
		1		X			X		X	
		1		X			X		X	
		1	X				X		X	
		3							X	
		1					X	X	X	
Sub-Total		10	2	3	3	3	7	1	10	0
Município	Banda/Sigla	QUANTIDADE	QUALIFICAÇÃO DOS ENTREVISTADOS							
			Dirigente	Maestro	Compositor	Professor de música	Copista	Arquivista	Músico	Pesquisador
Belo Monte		4							X	
		1	X	X	X	X	X		X	
Sub-Total		5	1	1	1	1	1	0	5	0
Município	Banda/Sigla	Quantidade	Qualificação dos entrevistados							
			Dirigente	Maestro	Compositor	Professor de música	Copista	Arquivista	Músico	Pesquisador
Pão de Açúcar	SMG	8							X	
		1	X						X	
		2		X	X	X	X		X	X
		3				X			X	

⁸⁵ Faz-se importante frisar que a função de arquivista de música, embora pouco encontrado em nossa pesquisa, não faz referência ao profissional de formação superior na área de CI, mas àquele indivíduo responsável pelo arquivo da banda de música.

		1		X		X			X	
Sub-Total		15	1	2	1	3	1	0	15	1
Município	Banda/Sigla	Quantidade	Qualificação dos entrevistados							
			Dirigente	Maestro	Compositor	Professor de música	Copista	Arquivista	Músico	Pesquisador
Piranhas	BME	9							X	
		1	X		X	X	X	X	X	X
		1	X			X	X		X	
		2	X			X			X	
Sub-Total		13	4	2	1	4	2	1	13	1
Município	Banda/Sigla	QUANTIDADE	QUALIFICAÇÃO DOS ENTREVISTADOS							
			Dirigente	Maestro	Compositor	Professor de música	Copista	Arquivista	Músico	Pesquisador
Delmiro Gouveia	FMTNS	3							X	
		1		X		X	X		X	
		1		X	X	X	X		X	
Sub-Total		5		2	1	2	2	0	5	0
Total	Quantidade	Qualificação dos entrevistados								
		Dirigente	Maestro	Compositor	Professor de música	Copista	Arquivista	Músico	Pesquisador	
		81	14	18	14	28	24	2	79	2

Identificamos, segundo a hierarquia antes apresentada, algumas características percebidas no decorrer da coleta e que implicaram em tendências individuais por uma ou outra função dentro da banda de música. Assim, percebemos que os maestros desempenham, quase sempre, a função de dirigente; compositores desempenham a função de copista, por vezes a função de professor de música. Embora não encontremos padrões definidos sobre a função desses atores, percebemos também que determinadas funções são acumuladas de forma similar em algumas bandas.

Tabela 30 – Quadro do estado final da coleta

Cidade	Banda/Sigla	Mínimo de Entrevistas previstas	Entrevistas realizadas
Piaçabuçu	FESB	10	08
Penedo	SMP	10	08
Porto Real do Colégio	FSJ	10	02
São Brás	FMJO	10	15
Traipu	BLT	10	10
Belo Monte	FMMRS	10	05
Pão de Açúcar	SMG	10	15
Piranhas	FME	10	13
Delmiro Gouveia	BMTNS	10	05
Total		90	81
Porcentagem		100%	81%

3.4.1.4 Do perfil sociocultural e sociomusical dos entrevistados

A escolha dos entrevistados foi aleatória mesmo que em parte direcionada pelos dirigentes e maestros das bandas de música pesquisadas. Dessa forma, buscou-se apenas informar aos maestros e dirigentes o perfil de entrevistas que a pesquisa gostaria de contemplar, visando assim responder aos seus objetivos.

Tabela 31 - perfil social dos entrevistados

Identificação	Data de nascimento	Local de nascimento	Atividade profissional	Cidade onde atua
01	20/03/1942	Japoatã-SE	Func. Publico	Traipu
02	15/05/1987	Traipu-AL	Autônomo	Traipu
03	04/10/1973	Traipu-AL	Func. Publico	Traipu
04	07/12/1976	Traipu-AL	Func. Publico	Traipu
05	10/06/1972	Traipu-AL	Func. Público	Traipu
06	02/07/1964	Maceió-AL	Func. Publico	Penedo
07	15/12/1955	Salvador-BA	Aposentado	Penedo
08	24/07/1963	São Bras-AL	Func. Público	São Brás
09	20/12/1980	Traipu-AL	Func. Pul./Professor	Traipu
10	27/03/1992	Arapiraca-AL	Func. Pul./Policial militar	Traipu
11	28/04/2001	Maceió-AL	Estudante/Músico	São Brás
12	06/08/1993	Propriá-SE	Músico	São Brás
13	04/07/2001	Maceió-AL	Estudante	São Brás
14	11/05/2001	Propriá-SE	Estudante	São Brás
15	26/05/1993	Propriá-SE	Estudante	São Brás
16	14/10/1961	São Brás-AL	Pedreiro	São Brás
17	07/11/1971	São Brás-AL	Func. Público	São Brás
18	10/08/1969	São Brás-AL	Func. Público	São Brás
19	18/05/1966	Traipu-AL	Func. Pul./Músico Militar	Traipu
20	12/03/1955	Traipu-AL	Sec. Paroquial	São Brás
21	30/07/1964	São Bras-AL	Func. Publico	São Brás
22	16/02/1963	São Bras-AL	Func. Publico	São Brás
23	22/03/1974	São Bras-AL	Func. Publico	São Brás
24	15/08/1989	São Bras-AL	Músico	São Brás
25	07/07/1977	São Brás-AL	Músico	São Brás
26	04/03/1989	Traipu-AL	Autônomo	Traipu
27	26/02/1985	Penedo-AL	Func. Pul./Professor	Penedo
28	13/10/1989	Penedo-AL	Serv. Pedreiro	Penedo
29	17/10/1947	Penedo-AL	Aposentado	Penedo
30	24/04/1979	Penedo-AL	Func. Usina	Penedo
31	31/05/1996	Penedo-AL	Músico	Penedo
32	22/07/1988	Penedo-AL	Func. Pul./Sec. Mun. Edu.	Penedo
33	31/01/1993	Piaçabuçu	Func. Pul./Professor	Piaçabuçu
34	06/12/1976	Penedo	Func. Pul./Professor	Piaçabuçu
35	03/06/1997	Piaçabuçu	Func. Pul./Serv. Justiça	Piaçabuçu
36	02/12/2002	Penedo-AL	Estudante	Piaçabuçu
37	25/10/2002	Penedo-AL	Estudante	Piaçabuçu
38	06/11/2001	Penedo-AL	Estudante	Piaçabuçu
39	23/02/1965	Piaçabuçu	Func. Pul./Tec. Enfermagem	Piaçabuçu
40	27/01/1935	Piaçabuçu	Aposentada	Piaçabuçu
41	13/05/1973	Propriá-SE	Func. Pul./Func. Publico	P. R. do Colégio
42	21/07/1973	P. R. do Colégio	Músico	P. R. do Colégio
43	05/07/1978	Pão de Açúcar	Músico	Pão de Açúcar
44	06/07/1953	Traipu-AL	Func. Pul./Militar Músico	Traipu
45	27/12/1993	Pão de Açúcar	Músico	Piranhas
46	21/12/1979	Paulo Afonso-BA	Func. Pul./Motorista	Piranhas
47	17/01/1995	Delmiro Gouveia	Música	Piranhas
48	14/12/1983	Canindé-SE	Func. Publico	Piranhas
49	12/03/1973	Canindé-SE	Func. Público	Piranhas
50	01/08/1990	Olho D'agua	Func. Publico	Piranhas
51	06/11/2000	Maceió	Estudante	Piranhas
52	10/12/1998	Piranhas	Músico	Piranhas
53	29/05/1983	Paulo Afonso-BA	Func. Pul./Vigilante	Piranhas
54	04/12/1978	Paulo Afonso-BA	Músico	Piranhas
55	17/09/1988	Paulo Afonso-BA	Func. Publico	Piranhas
56	03/02/1989	Piranhas	Func. Pul./Prof. De música	Piranhas
57	19/11/1979	Paulo Afonso-BA	Func. Público	Piranhas
58	05/01/1981	São Paulo -SP	Func. Público	Delmiro Gouveia

Identificação	Data de nascimento	Local de nascimento	Atividade profissional	Cidade onde atua
59	25/12/1982	Delmiro Gouveia	Func. Pul./Servidor público	Delmiro Gouveia
60	11/09/2000	Delmiro Gouveia	Professor de música	Delmiro Gouveia
61	23/10/2000	Paulo Afonso-BA	Músico	Delmiro Gouveia
62	07/07/1982	Delmiro Gouveia	Professor/regente	Delmiro Gouveia
63	22/10/1970	Pão de Açúcar	Func. Pul./Analista Judiciário	Pão de Açúcar
64	30/09/1984	Pão de Açúcar	Func. Público	Pão de Açúcar
65	08/06/1988	Pão de Açúcar	Músico	Pão de Açúcar
66	13/05/1959	Pão de Açúcar	Func. Pul./Militar músico	Pão de Açúcar
67	16/04/1946	Pão de Açúcar	Func. Pul./Militar músico	Pão de Açúcar
68	14/09/1988	Pão de Açúcar	Func. Público	Pão de Açúcar
69	24/04/1985	Pão de Açúcar	Professor	Pão de Açúcar
70	12/08/1991	Pão de Açúcar	Músico/Prof. Mus.	Pão de Açúcar
71	07/06/1993	Pão de Açúcar	Func. Público	Pão de Açúcar
72	05/11/1993	Pão de Açúcar	Estudante	Pão de Açúcar
73	14/01/1990	Juazeiro-BA	Empresário	Pão de Açúcar
74	10/03/1997	Pão de Açúcar	Estudante	Pão de Açúcar
75	06/04/1979	Irecê-BA	Func. Público	Pão de Açúcar
76	27/09/1946	Pão de Açúcar	Func. Pul./Militar músico	Pão de Açúcar
77	14/07/1944	Belo Monte	Pedreiro/carpinteiro	Belo Monte
78	31/08/1999	Belo Monte	Servente pedreiro	Belo Monte
79	29/08/1996	Belo Monte	Comerciário	Belo Monte
80	23/09/1998	Belo Monte	Músico	Belo Monte
81	17/09/1985	Batalha-AL	Func. Pul./Professor	Belo Monte

Na tabela acima podemos observar o quantitativo de profissões associadas à de músico, levando em consideração as proporções abaixo, além de características da vida social dos músicos, quando e onde nasceram, qual é a sua profissão principal e a cidade onde atuam.

Tabela 32 - Resumo do percentual das profissões associadas aos músicos

Profissão principal	Quantidade de músicos	Porcentagem
Funcionário público	41	50,64
Empresário/autônomo	24	29,62
Estudante/aposentado	13	16,04
Empregado do setor privado	3	3,70
Total	81	100%

O perfil sociocultural dos músicos das bandas de música da região da pesquisa revela o caráter itinerante caracterizado por seus locais de nascimento e de atuação. Esses personagens se vinculam em grade maioria ao serviço público, como profissão principal, ao tempo que se dedicam às bandas de música locais, como músicos amadores. Neste sentido, as bandas de música da região – embora muitas delas admitidas como Associações Culturais ou Musicais, constituídas com CNPJ – não se configuram como grupos musicais profissionais.

Um dado importante é que dos 24 indivíduos autónomos, 14 vivem apenas de música, sem outra profissão associada, ou seja, 58,33% dos autônomos ou 17,28% do total de entrevistados.

O perfil sociomusical desses indivíduos entrevistados também foi evidenciado, especificamente, por identificar a idade média dos integrantes das bandas de música. Mesmo levando em consideração que as entrevistas só poderiam ser aplicadas a indivíduos maiores de 18 anos, a média etária dos componentes das bandas da região fica entre 25 e 40 anos, nas bandas mais antigas e 18 e 30 anos nas bandas mais jovens, ou com menos tempo de atuação.

As práticas pedagógicas dos professores de música puderam ser identificadas nos relatos dos entrevistados. Há nas falas muito respeito aos maestros que ensinaram aos músicos e que passaram seu conhecimento pedagógico para esses discípulos.

Os professores de música entrevistados possuem graus de instrução diversificados, com algumas exceções de músicos com formação de nível superior em diversas áreas do conhecimento, a maioria possui nível fundamental e médio.

O modo como ensinam música corresponde a maneira como aprenderam, salvo exceções identificadas. Foi detectado que a forma de ensino predominante tem sido passada de professor para aluno há mais de um século, como identificado na amostragem de quatro das cidades pesquisadas.

Tabela 33 - Amostragem da transmissão do ensino de música

Cidade	Professores no processo de transmissão da prática pedagógica			
	Século XIX	Século XX, 1ª metade	Século XX, 2ª metade	Século XXI (até 2020)
Penedo	Luiz Campos;			
	José Brim;			
	Manoel Pereira Carvalho Sobrinho;			
	Francisco Paixão,			
	João Batista dos Santos;			
	Manoel Tertuliano dos Santos (1846 – 1910)			
	Henrique Thomaz Ribeiro			
		Júlio Catarina (1888-1948)		
		Lauro Augusto do Carmo		
		Edson da Silva Porto (1922-1968)		
		Manoel Tertuliano Filho, prof. Bembém (1884-1662)		
		Nelson Silva (1918-2009)		
		Jonas Duarte da Silva (1928-2003)		
		Eraldo Estevam da Trindade (1936-)		
		Wellington Mota (1955-)		
			José Francisco Morais (1979-)	
Traipu	Leoncio Osmundo de Albuquerque			
	Manoel Felix de Faria			

Cidade	Professores no processo de transmissão da prática pedagógica			
	Século XIX	Século XX, 1ª metade	Século XX, 2ª metade	Século XXI (até 2020)
	Manoel Firmino Menezes Mattos			
	Lino Ferreira Lima			
	José Leopoldino de Barros (1881-1912)			
		Mestre Vieira		
		Ranulfo Carmo (1901-1955)		
		Nelson Palmeira (1910-1995)		
		Antônio Basílio do Santos (1939 – 2010)		
			Alfredo de Oliveira Silva	
			Nelson Souza (1942-)	
	Pão de Açúcar	Emídio Bezerra Lima (1865-1931)		
Abílio Mendonça (1879-1963)				
		Manoel Vitorino Filho (1895-1960)		
		Cícero Francisco de Brito, Cafau (1938-2009)		
		José Ramos de Souza (1934-2007)		
		Petrucio Ramos de Souza (1946-)		
			Sergio de Oliveira Santos (1984-)	
Piranhas	José Emiliano de Souza			
	Avelino de Oliveira			
		Manoel Vieira Ramos		
		Manoel Teixeira de Souza, Nemésio (1904-1978)		
		Elísio José de Souza (1911-1978)		
		Afrânio Menezes Silva, Bubu (1936-1991)		
		Damião Ferreira Lima		
		Egildo Vieira do Nascimento (1947-2015)		
		Cícero Francisco de Brito, Cafau (1938-2009)		
			Cícero Campos de Brito	
			Flávio José Vieira Ventura (1978-)	
			Willamy Franciel dos Santos Isidoro (1988-)	

Há uma predominância de professores de música no século XX, justamente o período em que se verifica a consolidação de várias práticas musicais pelas bandas de música.

Um dado importante detectado nas entrevistas foi a forma como se marca o compasso. Essa prática foi encontrada em toda a região pesquisada e será melhor descrita no resumo das práticas, desta seção.

Nas entrevistas foi observado o perfil do aprendizado da leitura musical e do instrumento. Detectamos dois perfis de ensino: um, ao qual convencionamos chamar tradicional ou “antigo”, focado na relação de estudo individual do aluno com orientação do professor no seu desenvolvimento; outro perfil, que denominamos não tradicional, ou “novo”, que diz respeito ao uso de pedagogia voltada para a musicalização com instrumentos como a flauta doce e o piano, assim como para o ensino coletivo de instrumentos.

Os professores de música, na maioria, não conhecem outras formas de ensino, senão a que recebeu de seu mestre. Trata-se de uma pedagogia passada de forma oral, adquirida pela experiência do estudo de música.

Na tabela abaixo identificamos o perfil de iniciação musical dos músicos entrevistados. Esses dados se referem às práticas pedagógicas nas bandas de música e nos dão dados como são os procedimentos de iniciação musical no instrumento, como se dão as escolhas instrumentais, a data de entrada nas bandas de música e em que cidade atuam.

Tabela 34 - Perfil de iniciação musical nas bandas de música pesquisadas

Identificação	Instrumento que iniciou	Instrumento atual	Data de entrada na banda	Cidade onde atua
01	Trompa Eb	Bombardino	1959	Traipu
02	Teclado/piano	Sax-alto	1998	Traipu
03	Percussão	Trompete	1987	Traipu
04	Trombone	Bombardino	1996	Traipu
05	Clarinetas	Cla./sax	1996	Traipu
06	----	----	----	Penedo
07	Trompete	Trombone	1983	Penedo
08	Saxofone	Saxofone	1979	São Brás
09	Trompete	Trombone	2001	Traipu
10	Sax-tenor	Sax-tenor	2007?	Traipu
11	Flauta-doce	Trompete	2015?	São Brás
12	Clarinetas	Cla/sax	2008	São Brás
13	Sax-soprano	Sax-tenor	2017	São Brás
14	Sax-tenor	Sax-tenor	2018	São Brás
15	Percussão	Trombone	2013	São Brás
16	Trombone	Trombone	1982	São Brás
17	Clarinetas	Cla/sax	1989	São Brás
18	Clarinetas	Clarinetas	1984	São Brás
19	Saxofone	Cla/sax	1980	Traipu
20	Tuba	Tuba	1979	São Brás
21	Trompete	Trompete	1979	São Brás
22	Trompete	Bombardino	1979	São Brás
23	Clarinetas	Clarinetas	2000	São Brás
24	Sax-alto	Sax-alto	2012	São Brás
25	Clarinetas	Alto/requinta	198?	São Brás
26	Trompete	Trompete	2008	Traipu
27	Sax-alto	Sax-tenor	2003	Penedo
28	Sax-alto	Sax-tenor	2004?	Penedo
29	Trompa Eb	Tuba	1962?	Penedo
30	Trompete	Trompete	1997	Penedo
31	Bombardino	Trombone	2009	Penedo
32	Clarinetas	Sax-alto	2002	Penedo
33	Sax-tenor	Tuba/tromb.	2007	Piaçabuçu
34	Sax-tenor	Sax-tenor	1995	Piaçabuçu
35	Trompete	Trompete	2012	Piaçabuçu
36	Trompete	Trompete	2017	Piaçabuçu
37	Sax-soprano	Sax-alto	2014	Piaçabuçu
38	Clarinetas	Sax-tenor	2016	Piaçabuçu

Identificação	Instrumento que iniciou	Instrumento atual	Data de entrada na banda	Cidade onde atua
39	-----	----	2005	Piaçabuçu
40	-----	-----	?	Piaçabuçu
41	Trompa Eb	Trombone	1980	Porto Real do Colégio
42	Flauta doce	Cla/sax	1980	Porto Real do Colégio
43	Percussão	sax	1984	Pão de Açúcar
44	Sax-alto	Sax-alto	1970	Traipu
45	Trompa Eb	Trompete	2013	Piranhas
46	Trompa Eb	Sax-alto	1988	Piranhas
47	Clarinetas	Clarinetas	2011	Piranhas
48	Caixa	Trombone	1991	Piranhas
49	Trompete	Trombone	1998	Piranhas
50	Trompa	Trombone	?	Piranhas
51	Pífano	Flauta	2012	Piranhas
52	Sax-alto	Sax-alto	2012	Piranhas
53	Clarinetas	Clarinetas	1997	Piranhas
54	Trompete	Tp/Tuba	1989	Piranhas
55	Trompa Eb	Bombardino	2003	Piranhas
56	Trompa Eb	Trombone	2001	Piranhas
57	Percussão	Tb/Tuba	1992	Piranhas
58	Clarinetas	Cla/sax	1998	Delmiro Gouveia
59	Sax	Sax	1997-8	Delmiro Gouveia
60	Trompete	Trompete	?	Delmiro Gouveia
61	Clarinetas	Clarinetas	?	Delmiro Gouveia
62	Percussão	Clarinetas	?	Delmiro Gouveia
63	Percussão	Clarinetas	1981	Pão de Açúcar
64	Trompete	Tb. /Tuba	1995	Pão de Açúcar
65	Trompete	Trompete	?	Pão de Açúcar
66	Trompete	Trompete	?	Pão de Açúcar
67	Trompa Eb	Trompa Eb	1959	Pão de Açúcar
68	Clarinetas	Cla/sax	1997	Pão de Açúcar
69	Clarinetas	Clarinetas	2002	Pão de Açúcar
70	Clarinetas	Clarinetas	2002	Pão de Açúcar
71	Percussão	Tb/Tuba	2011	Pão de Açúcar
72	Percussão	Tuba	?	Pão de Açúcar
73	Clarinetas	Sax	2002	Pão de Açúcar
74	Sax-alto	Sax-alto	?	Pão de Açúcar
75	Percussão	Percussão	1995	Pão de Açúcar
76	Percussão	Trompete	1954	Pão de Açúcar
77	Percussão	Percussão	?	Belo Monte
78	Sax-alto	Sax-alto	2010	Belo Monte
79	Sax-tenor	Sax-tenor	2016	Belo Monte
80	Trompete	Trompete	?	Belo Monte
81	Sax-alto	Sax-alto	?	Belo Monte

Na tabela acima temos uma dimensão dos instrumentos tocados pelos músicos, além de ter a relação dos instrumentos que começaram o estudo musical e o ano em que entraram na banda. Alguns não conseguiram responder com exatidão a essa questão, e por isso, foi colocada uma interrogação onde necessária. Verifica-se que as necessidades da banda em termos instrumentais são colocadas como prioridade para o

ensino, dessa forma, a identificação do maestro com o ensino de música, geralmente tratar-se da mesma pessoa.

Tabela 35 - Perfil do aprendizado de leitura e instrumento musical

Maneiras de ensinar música	Porcentagem
Aprendizado tradicional	92,59
Aprendizado não tradicional	7,41

Tabela 36 - Perfil de iniciação instrumental

Instrumento que inicia na banda	percentual
Tuba	1,23 %
Eufônio (bombardino)	1,23 %
Trombone	2,46 %
Trompa Eb	11,1 %
Percussão	14,81 %
Trompete	18,51 %
Clarinetas	19,75 %
Saxofone	22,22 %

3.4.2 Identificação e mapeamento das práticas musicais das bandas na região

Esta seção foi planejada para resumir os achados da pesquisa, em relação às práticas musicais, nas diversas fontes pesquisadas.

De acordo com o mapeamento realizado desde o projeto de pesquisa, as práticas culturais musicais foram divididas em três tipos: práticas pedagógicas, práticas performáticas e práticas composicionais. Entretanto, no decorrer da pesquisa, encontramos outras práticas, antes não observadas. Essas práticas, aqui denominadas práticas sociomusicais e práticas sociopolíticas, estão inseridas no cotidiano das bandas de música e nascem das relações sociais e políticas de membros pertencente ao corpo da banda de música que desfrutam de influência política e social.

São práticas sociopolíticas a nomeação de figuras públicas em composições musicais, uma prática que, aparentemente nasce nas corporações militares e se consolida nas bandas de música civis. Há também uma prática sociocultural de atrelar as atividades da banda à vida religiosa local. Durante os novenários e tríduos dos santos

padroeiros a música adequa-se aos rituais religiosos: as bandas fazer apresentações musicais dentro de características definidas em cada cidade, mas que seguem determinado padrão.

Tabela 37 - Padrão predominante nas apresentações musicais em eventos religiosos

Evento	Horário	Apresentação	Tipo
Novenário	6hs	Alvorada	Não procissional
	12hs	Meio dia	
	19hs	Abertura da Procissão de Entrada para a Novena	
	21hs	Retreta (com ou sem leilão)	
Procissão	16hs (em média)	Desfile Religioso	Procissional

Os novenários, geralmente, são destinados aos santos padroeiros nas cidades e vidas da região pesquisadas, já os tríduos são destinados às festas dos outros santos.

Tabela 38 - Padrão predominante nas apresentações musicais em eventos religiosos

Evento	Horário	Apresentação	Tipo
Tríduo	6hs	Alvorada	Não procissional
	12hs	Meio dia	
	19hs	Abertura da Procissão de Entrada para o Tríduo	
	21hs	Retreta (com ou sem leilão)	
Procissão	16hs (em média)	Desfile Religioso	Procissional

O tríduo de um mesmo santo festejado em toda a região da pesquisa é o do Senhor Bom Jesus dos Navegantes. Esse tríduo tem uma característica peculiar, pois depois da procissão que leva o santo da igreja até o porto da cidade, é realizada mais uma procissão, fluvial. O santo, junto com os fiéis e a Banda de Música saem em barcos, em procissão pelo rio São Francisco, enquanto parte dos fiéis esperam no porto o regresso dos barcos para levar de volta o santo até a igreja.

As práticas sociomusicais e sociopolíticas estão ligadas de alguma forma as práticas musicais inicialmente identificadas. Elas surgem no contexto dessas práticas e podem ser identificadas em toda a região.

3.4.2.1 As práticas musicais relativas à *performance*

Uma vez organizadas as Sociedades Musicais, observamos que suas práticas musicais tinham o ponto culminante na *performance*. A *performance* desses grupos

musicais poderia ser realizada em três disposições: em marcha, parado e sentado, ou seja, de forma procissional e não procissional. Nas atividades cívicas e solenidades as bandas desfilam ao modelo das bandas militares e apresentam repertório também similar às bandas militares, focado em marchas, dobrados e hinos, dado constatado também nos acervos das bandas pesquisadas. Nessas solenidades é possível observar também as paradas para hasteamento de bandeiras, inauguração de logradouros públicos e privados, recepção de autoridades, enterros, apresentações em retretas e em eventos para o entretenimento, dentre outras.

As bandas também se apresentam em movimento (procissional) nas procissões religiosas, tanto terrestres quanto fluviais. O repertório executado é similar ao repertório usado em atividades cívicas, com a exceção dos hinos e marchas religiosas.

Em Penedo a procissão do Bom Jesus dos Navegantes foi realizada pela primeira vez em 1884. A presença das bandas de música em seu cortejo surge ainda no século XIX e consolida-se como uma prática procissional que foi disseminada por toda a região. Nas atividades religiosas, as práticas musicais relacionadas às procissões estão presentes em toda a região pesquisada. No estudo realizado, foi verificada, em grande parte das procissões, a presença das bandas de música. Além da Festa do Bom Jesus dos Navegantes, identificamos a mesma prática musical nas festas e procissões terrestres dos padroeiros, geralmente como ponto culminante dos novenários ou tríduos, e nas procissões da Semana Santa, distribuída entre a quarta-feira santa e o sábado de aleluia.

Tabela 39 - Padrões detectados nas entrevistas

Padrão de apresentações na Semana Santa		
Dia	Evento	Repertório
Quarta-feira	Procissão do Encontro ⁸⁶	Dobrados, hinos e marchas religiosas
Sexta-feira	Procissão do Enterro, (Senhor Morto ⁸⁷)	Marchas fúnebres
Sábado	Procissão de Aleluia	Dobrados, hinos e marchas religiosas.

O padrão exposto acima foi detectado nas entrevistas e fazia parte das atividades das bandas de música no passado, mas também foi constatada a ausência dessa prática,

⁸⁶ A Procissão do Encontro, segundo Castagna, “essa cerimônia ainda costumava ser praticada em Lisboa e também ocorre em São João del Rei na noite do quarto domingo da Quaresma” (CASTAGNA, 2000, p. 410)

⁸⁷ A Procissão do Enterro, ou Procissão do Senhor Morto é para Castagna “uma celebração religiosa de origem medieval, praticada ainda hoje em Portugal e no Brasil, como a última cerimônia religiosa da Sexta-feira Santa.” (CATAGNA, 2000, p. 592-593)

atualmente, em muitas das cidades onde pesquisamos. Essa prática procissional tem perdido o seu protagonismo na maioria das cidades, resume-se à Sexta-feira Santa.

A prática musical da retreta também está presente no Baixo São Francisco Alagoano. Nas festas religiosas a banda se apresenta do lado de fora da igreja, logo após a cerimônia sacra⁸⁸, geralmente em um coreto ou palco construído para esse fim. As retretas são o ponto alto da prática da *performance* pela banda de música, pois um tipo de repertório mais complexo pode ser executado. Há uma prática sociocultural recorrente nas cidades pesquisadas de realizar o leilão ao tempo que a banda de música se apresenta. Deve-se isso, ao comprometimento das Sociedades Musicais em ajudar na arrecadação da Igreja Católica. Detectamos também, em algumas entrevistas, a atividade das Sociedades Musicais em eventos de Igrejas Evangélicas, antes não detectado por meio de outros dados coletados.

Observamos que há a prática de criar pequenas formações instrumentais para a promoção do entretenimento: entre o século XIX e início do século XX, os saraus e bailes; a partir dos anos 1940-50, a criação das *Jazz Bands*, denominadas na região de *Jazzes*; e a partir das últimas décadas do século XX, as bandas de frevo.

O ensaio é uma prática performática do tipo organizacional que se coaduna com a prática pedagógica. Os mestres das bandas da região pesquisada, geralmente, acumulam a função de professor de música e exercem sua prática associada a *performance*. O ensaio, neste sentido toma um caráter mais pessoal na relação do maestro com os músicos.

Nos ensaios são definidas as características particulares de uma apresentação como a escolha da indumentária que a banda usará em um evento, ou o repertório que será executado. Essa prática organizacional moldou-se com o processo sociocultural de evolução das bandas de música: no passado, entre os fins do século XIX e primeiras décadas do século XX, como constatado na pesquisa iconográfica, as bandas de música usavam trajes semelhantes aos dos agrupamentos militares, e como grupos organizados assumiam papel semelhante das bandas militares nas pequenas cidades e vilas interioranas. As transformações sofridas pelas bandas em mais de cem anos de atuação, passando da condição de Sociedades Musicais Civas para Associações de Músicos e similares, constituídas com CNPJ e quadro social, modificaram a forma de vestir desses

⁸⁸ Na fase preliminar da pesquisa verificamos que as bandas têm uma função importante durante as retretas, uma vez que sua música está associada aos leilões de prendas e quermesses promovidos pela paróquia local. Essa prática, verificada nos depoimentos, aos poucos tem entrado em desuso.

grupos, até mesmo a forma de fomento às atividades musicais, já que atualmente a indumentária das bandas varia entre um fardamento social (terno) ou um traje simples, composto por camiseta, calça e sapado.

As bandas de música ensaiam em média duas ou três vezes por semana, em alguns locais somente um dia por semana, pois na maior parte do Baixo São Francisco Alagoano, as bandas são formadas por profissionais das mais variadas áreas, diversificadas profissões como a de pescador, comerciário, funcionário público, dentre outras levantadas nas entrevistas.

A prática performática dos instrumentistas e maestros está muito voltada para o repertório que a banda de música executa. Dessa forma, os gêneros musicais em voga, em cada época, estão relacionados às práticas musicais performáticas cultivadas por cada uma das bandas e relacionadas a questões de ordem social, política ou religiosa.

O dobrado está presente no repertório de todas as bandas de música pesquisadas. Os hinos sacros e militares e as marchas militares também estão presentes no repertório das bandas. Valsas e marchas fúnebres estão num menor percentual menor do que os arranjos, em via constante de crescimento, haja vista os modismos musicais que acabam sendo inseridos no repertório das bandas por meio da composição de arranjos musicais. Outros gêneros presentes no repertório são os frevos e chorinhos. Embora as formações musicais difiram do conjunto musical banda, há o cultivo desse repertório pelos músicos de banda, como uma prática para o entretenimento.

A prática performática dos músicos de banda está associada à cultura de cada cidade. A banda de música se apresenta de acordo com a vida cotidiana da cidade: com suas datas cívicas nacionais, estaduais e locais, com as festas de santos e padroeiros, com a tradição carnavalesca do frevo e das marchinhas, com os séquitos fúnebres e procissões da Sexta-feira da Paixão, de Corpus Christi, do Natal e Festas de Santos Reis, das procissões fluviais e terrestres, enfim, das particularidades advindas da estrutura social, política e religiosa local.

A maioria dos maestros não usa a grade para ensaiar ou para apresentação, assim como o uso da batuta também é rejeitada. São confeccionadas partes guia ou é usada a parte cavada de primeira clarineta como guia. Embora os maestros demonstrem em suas entrevistas que conhecem, de modo geral, o uso da partitura, mas não a admitem em suas práticas musicais.

Quanto a marcação dos compassos, mais de 90% dos maestros e músicos entrevistados seguem o modo antigo de marcação onde são marcados dois pulsos no

chão e dois no ar para o compasso quaternário, dois pulsos no chão e um no ar para o compasso ternário, e um pulso no chão e outro no ar, para o compasso binário. Dentre todos os maestros entrevistados, apenas um deles considerou usar a marcação de compassos moderna em cruz, inclusive na condução da banda.

Tabela 40 - Resumo das práticas *performáticas*

Práticas Performáticas	Procissionais	Não-procissionais	Organizacionais
De caráter	Cívico	Cívico	Organização institucional
	Religioso	Religioso	Organização instrumental
	Entretenimento	Entretenimento	Indumentária
			Organização do repertório (ensaio)

3.4.2.2 As práticas musicais relativas ao ensino

As práticas pedagógicas de música têm na figura do mestre ou contramestre da banda a sua maior representatividade. No Baixo São Francisco, o ensino ofertado pelas Sociedade Musicais e similares de música tem o objetivo de preparar o músico para participar da banda, assim, a escolha do instrumento, em grande maioria dos casos, está atrelado às necessidades instrumentais da banda.

Nas entrevistas detectamos que a prática pedagógica dos mestres da região é dividida em três etapas: na primeira etapa o aluno faz um estudo de teoria musical e leitura rítmica com os nomes das notas (geralmente não há entonação), onde tem contato com as células rítmicas e compassos; na segunda etapa o aluno inicia o estudo com o instrumento e faz leituras rítmico-melódicas, recordando o estudo inicial; na terceira etapa o aluno tem contato com o repertório que executará na banda de música. Cada etapa dura em média seis meses, de acordo com o desenvolvimento individual de cada aluno ou das necessidades instrumentais da banda de música, por isso essa estimativa de tempo pode variar para mais ou para menos.

Nem sempre os professores de música mais antigos seguem manuais impressos, observamos que muitos deles aplicam exercícios compilados de vários métodos ou compõem seus próprios exercícios. Algumas práticas relacionadas ao ensino são particularmente arcaicas, como a marcação do compasso quaternário com dois pulsos tocando o chão e dois no ar, diferente do sistema de marcação em cruz.

As práticas culturais musicais relativas ao ensino estão presentes em, praticamente, todas as bandas pesquisadas. Percebe-se que aquelas bandas que não conseguem manter, ininterruptamente, a prática pedagógica passa por dificuldades na renovação dos seus membros.

Os dados coletados nas entrevistas mostram 28 músicos que se consideram professores de música e atuam diretamente ligados às bandas, o que corresponde a 34,56% do total de entrevistados.

A análise dos dados mostra que as práticas pedagógicas são passadas de professor para aluno e poucos são os professores que adquiriram novas metodologias de ensino ao longo de seu labor.

Alguns dos entrevistados comentaram conhecer outras metodologias de ensino, mas não as usam plenamente, ou se as usam, o fazem de modo mesclado àquela aprendida com o seu professor da banda de música.

Em 99% (rever esse dado) das entrevistas coletadas, os professores de música dizem seguir rigorosamente igual ao seu mestre. Assim, generalizadamente, descrevemos o modo como aprendem e ensinam música:

- I. O estudo inicia com uma base de teoria musical onde são aprendidos os elementos da escrita da música: pauta, claves, notas, pausas etc.
- II. O professor, de modo individual, passa lições de solfejo (outros de leitura métrica) para o aluno. Essas lições são diárias e progressivas de acordo com o desenvolvimento do aluno. São iniciadas com notas mais longas (semibreves) e, quando o aluno consegue ler grupos rítmicos mesclados (como colcheias, quiálteras, semicolcheias, sínopes etc.) é direcionado para outra fase.
- III. O estudo no instrumento musical (geralmente trompa Eb) se dá de acordo com a necessidade da banda. Em muitos relatos o aluno inicia com o instrumento que a banda tem e, somente depois, é que adquire o seu instrumento definitivo. O estudo repete toda a iniciação da segunda fase, com exercícios diários de leitura musical.
- IV. Após estar apto à leitura de partitura o aluno é direcionado ao repertório da banda de música. Nesta fase o aluno estuda a parte individual de seu instrumento. Geralmente os alunos se reúnem para ensaiar as peças do repertório, sob a orientação do professor de música.
- V. Aprendidas algumas peças do repertório os alunos são direcionados à banda para as apresentações musicais.

Observamos que em algumas entrevistas são citados métodos impressos usados pelos professores de música, mas também é citado o uso de artinhas confeccionadas pelos professores a partir da compilação de vários métodos ou criados pelo próprio professor.

Há também referência à prática de compor lições exclusivamente para um determinado aluno, focando assim no desenvolvimento do seu aprendizado musical.

Tabela 41 - Resumo das práticas pedagógicas

Práticas pedagógicas	Descrição			
	Tipo	Processo de recepção	Processo de produção	Processo de transmissão
Ensino de música	Ensino individual (tradicional)	Há muita confiança na prática pedagógica dos mestres, uma vez que essa prática foi experimentada e aceita socialmente.	Há pequenas variantes na prática pedagógica, mas essencialmente há fidelidade aos ensinamentos do mestre.	Tem base no que foi passado de mestre para aprendiz por tradição oral
	Ensino Coletivo	Há muita resistência dos mestres em aceitar a metodologia.	Há casos em que se mesclam atividades em grupo às atividades de ensino individual.	A disseminação da pedagogia está associada a aproximação da Universidade Federal, dentre outras que ofertam cursos e oficinas.
Modos de marcar o compasso	Arcaico: no quaternário com 2 pulsos no chão e 2 no ar; ternário 2 pulsos no chão e 1 no ar; binário com 1 pulso no chão e 1 no ar.	É bem aceito no meio musical, uma vez que poucos músicos conhecem outra forma de marcação dos compassos.	---	Tem base no que foi passado de mestre para aprendiz por tradição oral
Sistematização do ensino de música	Ensino pensado para atender às necessidades instrumentais da banda de música.	É bem aceito socialmente. Os alunos se submetem aos interesses da banda.	De acordo com a necessidade da banda pode-se instruir os aprendizes a tocar determinados instrumentos.	As demandas da banda se sobrepõem as necessidades individuais. Essas características são passadas de forma oral.

3.4.2.3 As práticas musicais relativas à composição

A prática musical da composição foi incorporada pelos músicos das bandas a partir das necessidades de expressão musical própria. Dentre os entrevistados, 14 consideraram ser compositores, percentual de 17,28% do total.

Foram identificadas dentre as suas práticas composicionais o dobrado, a marcha, a valsa, o chorinho, o frevo, o hino e o arranjo.

O arranjo é uma prática composicional bastante difundida na região. Está voltada para a composição de peças musicais populares, de veiculação midiática.

Dentre os compositores, a maioria apresenta-se como arranjador. Apenas dois dos compositores entrevistados, cerca de 14%, mostraram um volume de composições considerável e em uso por uma ou mais banda.

Um dos compositores, da banda Lira Traipuense, ainda segue o método de composição sem uso da grade, compondo individualmente cada uma das partes cavadas. Enquanto o outro compositor, maestro anterior ao que hoje atua na Banda Municipal Tenente Nicácio de Souza, de Delmiro Gouveia, compõe utilizando *software* de edição musical.

Em quase todas as cidades observamos que, no passado, havia compositores mais presentes nas bandas. Comumente encontramos nessa atividade o mestre ou o contramestre da banda, que geralmente é o professor de música ou o copista. Os arranjadores, como maioria do que se revelaram compositores nas entrevistas, acumulam as funções de contramestre ou copista da banda.

Além dos dobrados, os compositores entrevistados compõem hinos sacros e pátrios, compõem arranjos diversos, principalmente de música popular. Há também compositores que se dedicam ao frevo e ao chorinho.

As composições de alguns dos maestros são conhecidas em mais de uma cidade. Assim como observamos a passagem do mesmo maestro por mais de uma das bandas pesquisadas. O compartilhamento de partituras torna-se uma prática recorrente, assim como a circulação das composições dos maestros locais.

Tabela 42 - Resumo das práticas composicionais

Práticas composicionais			
Tipo de registro	Registro musicográfico	Tipo de repertório	Tipo composicional
Partitura	Manuscrito	Dobrado	Autorais
Partes cavadas	Edição digitalizada	Marcha	

Parte Guia	Cópia (manuscrita ou digitalizada)	Hino	
	Impresso	Valsa	Arranjos
		Choro	
		Frevo	
		Jazz	Arranjos
		Bossa	
		Samba	Autorias
		Forró	

4 DISCUSSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta seção foi destinada à interpretação dos dados como última etapa da análise proposta, assim como pertinente discussão e as considerações sobre os dados obtidos na pesquisa oriunda da hemeroteca, da iconografia das bandas, da pesquisa musicográfica nos arquivos das bandas e das entrevistas, tendo como base a revisão bibliográfica e de literatura sobre o tema.

A discussão não será dividida de acordo com o tipo de dado obtido e sim de acordo com as práticas investigadas. Assim, para cada tipo de prática nos referiremos aos dados obtidos e a sua significação no contexto da investigação. Para cada uma das práticas, por suas características, os métodos de coleta e análise dos dados foram diferentes, como mostrado nas seções pertinentes. Assim, as análises de documentos iconográficas, musicográficas e mesmo da oralidade permitiram interpretações mais amplas, se observado o cruzamento dessas informações obtidas, gerando novas discussões.

4.1 SOBRE AS PERMANÊNCIAS E MUDANÇAS DAS PRÁTICAS MUSICAIS NA REGIÃO

A sociedade se transforma e modifica também a banda de música, ou melhor, esta se adequa aos novos cenários e lugares da cultura. É dessa forma que percebemos as permanências e mudanças das práticas musicais na região do Baixo São Francisco Alagoano. Entretanto, custa-nos buscar entender e poder explicar essas permanências e mudanças, pois há uma cadeia de fatores que podem ser mostrados como influenciadores do processo.

Inicialmente, conjecturamos quais os fatores de influência (políticos, culturais, sociais, econômicos, geográficos, ambientais), uma vez que a cultura de bandas de música na região foi desenvolvida a partir da hidrovia do rio São Francisco como elo entre as cidades e vilas, como via de transporte que, certamente, ajudou a disseminação da cultura.

Entendemos, a partir da literatura em que buscamos fundamento, que as práticas culturais podem perder o seu alcance simbólico por falta de articulação com as práticas sociais. Para a permanência de uma prática musical é preciso ponderar a sua interação com as práticas sociais vigentes em uma determinada época de uma determinada sociedade. Isso porque, enquanto existir uma ambiência social para as práticas musicais, como os eventos tipicamente bandísticos, como desfiles, retretas e procissões, poderemos constatar a permanência de muitas das práticas musicais das bandas de música. Por outro lado, as mudanças em uma prática são passíveis de interferência social e se dão de acordo com a recepção que se tem dessa prática em épocas, lugares e ambientes diferentes.

Compreendemos que, em cada época, a recepção que se tem de uma prática pode diferir, levando essa prática a adaptar-se ao meio, ou mesmo a desaparecer, ou ainda, a partir dela criar-se outra prática musical (processo de produção). Mas a recepção está para toda e qualquer prática musical, colocando-se em evidência até mesmo as novas práticas pedagógicas, como o ensino coletivo de instrumentos e sua tímida recepção junto às bandas de música da região no século XXI.

4.1.1 Cronologia da presença das bandas de música no Baixo São Francisco Alagoano

Levando em consideração os diversos tipos de dados oriundos da pesquisa, dispomos na tabela abaixo uma relação cronológica da presença das bandas nas cidades e vilas do BSFAL, bem como as datas relativas à institucionalização das bandas de música em cada uma das localidades pesquisadas. Os dados foram obtidos por meio do cruzamento de dados da hemeroteca e da revisão da literatura.

Tabela 43 - Lista da cronologia da disseminação das bandas de música a partir das fontes investigadas

Cidade	Fundação da primeira sociedade musical	Primeira referência escrita encontrada sobre banda de música ou grupo instrumental
Penedo	1865	1844
Traipu	1886	1869
Piaçabuçu ⁸⁹	1891	1859? 1891?
Piranhas	1906	1879
Belo Monte	1910	1910
Pão de Açúcar ⁹⁰	1911	1875
Delmiro Gouveia	1915	1915
São Braz	1979 ⁹¹	1875
Porto Real do Colégio	1988	1988

Fonte: JORNAL DO PENEDO; LUCENA, 2016a. ALMANAK, 1894; 1891.

A tabela 43 mostra que antes mesmo de se ter constituída uma banda de música em uma cidade ou vila da região, há um movimento de grupos musicais percussores citados em diferentes fontes, como jornais centrados em Penedo, mas de circulação pelas vilas e cidades ribeirinhas, ou mesmo em crônicas.

A tabela ilustra que desde a segunda metade do século XIX, o processo de disseminação das bandas de música já havia se dado por todo o trecho navegável do BSFAL, se observado que encontramos citações sobre a presença de banda neste período em Piaçabuçu, Penedo, São Brás, Traipu, Pão de Açúcar e Piranhas. Os dados hemerográficos, neste sentido, ampliaram a pouca literatura sobre o assunto na região,

⁸⁹ Apesar de se atribuir localmente a presença de bandas de música em Piaçabuçu desde 1859, quando da passagem do Imperador em direção à cachoeira de Paulo Afonso, deve-se atentar que a única citação sobre bandas no Diário do Imperador se refere ao grupo musical vindo de Penedo. Sem a constatação de dados novos, não tendo segurança sobre a informação da existência de bandas de música em Piaçabuçu nesta data, optamos por referenciar os dados que obtivemos na pesquisa.

⁹⁰ Cabe ressaltar que há uma citação do Jornal d Penedo de 1875 em que aparece a Banda União e Perseverança, do maestro Joaquim Mazonos. Essa informação é salutar na investigação pois corrobora a ideia de que as bandas foram disseminadas de forma similar no século XIX pela região. Entretanto, apenas com pesquisas mais aprofundadas poder-se-ia chegar a dados mais seguros acerca da afirmação sobre a institucionalização da Banda União e Perseverança, já que não foram encontradas outras referências sobre essa banda.

⁹¹ Segundo Lucena (2016a, p. 157) Existiu uma banda de música anterior a 1979 regida pelo Mestre Vieira de Traipu: “Essa agremiação musical teria sido extinta depois do naufrágio da embarcação que conduzia os músicos, provocando a perda dos instrumentos.”

uma vez que levantamos na Revisão de Literatura dados pouco precisos e escassos pela ausência de uma literatura mais abrangente.

As citações sobre bandas de música em datas anteriores a criação das Sociedades Musicais nas cidades ribeirinhas poderiam indicar um movimento de disseminação a partir de Penedo. Observadas as datas que surgem nos jornais – Traipu (1869), São Brás e Pão de Açúcar (1875) e Piranhas (1879) – percebe-se uma disseminação não linear no processo, em relação ao percurso navegável do Baixo São Francisco. Entretanto consistente, se levado em consideração o período de pouco mais de uma década.

No início da pesquisa tínhamos apenas dados gerais sobre a disseminação das bandas, baseando-se na literatura sobre o assunto. Dessa forma, conhecíamos dois pontos de disseminação, sendo Penedo o polo inicial, com a fundação da Imperial Sociedade Philharmonica Sete de Setembro (de 1865) e a Sociedade Club Doméstico Musical Guarani (de 1886), de Traipu como segundo polo. Com a pesquisa nos acervos hemerográficos pôde-se entender que esses polos consolidaram mais cedo as suas Sociedades Musicais, mas observando a disseminação de modo geral, percebe-se um fluxo em que, a partir de cada polo surgem novos polos, tanto ascendente, quanto descendente em relação ao fluxo do rio.

Esses dados mostram que o trânsito entre as cidades e vilas por meio fluvial possibilitou a disseminação rápida das bandas de música (de 1865 a 1879), em cerca de 14 anos. Nesse sentido, o trânsito de maestros ao longo da região evidencia uma prática de deslocamento referenciada pela constatação nos acervos visitados da circulação de composições locais por vários municípios desde o século XX, bem como a circulação dos maestros. Como exemplo podemos citar o pai de Lauro Carmo, Vicente Ferreira de Santana (século XIX e início do século XX) e sua relação entre Piranhas e Penedo; Lauro Carmo atuando em Penedo e Propriá-SE (século XIX e início do século XX); Joaquim Nascimento Mazones com atuação em Pão de Açúcar e Penedo (século XIX); Mestre Vieira atuando em Traipu, Belo Monte e São Brás (início do século XX); Afrânio Menezes (Maestro Bubu) atuando em Pão de Açúcar e Piranhas (século XX); e Antônio Basílio dos Santos atuando em Traipu, São Brás e Porto Real do Colégio (século XX e XXI).

Verifica-se também a similaridade temporal em que surgem as bandas, embora nem sempre nomeadas, seja por um descuido da redação dos jornais, imprecisos na notícia que informam o evento, ou mesmo pela prática de relacionar a banda de música

ao seu maestro. Entretanto, verifica-se a presença das bandas de música na vida social, política e religiosas das cidades e vilas da região.

No século XIX, na pesquisa sobre as práticas musicais das bandas de música, as únicas informações encontradas estavam nos jornais e em poucas crônicas onde a música aparece no contexto. Sem uma contraprova que possa corroborar as informações coletadas, partimos para a investigação das bandas de música em atuação no início do século XX, buscando dados que pudessem ilustrar as características desses grupos musicais e de suas práticas. Dessa forma, do século XX, conseguimos levantar dados de fontes hemerográficas, iconográficas e musicográficas que, ao passo que analisadas, forneceram dados mais confiáveis que puderam ser discutidos e proporcionar considerações mais precisas.

As entrevistas, nesse contexto, foram consideradas como as fontes mais atuais e que retratam a memória de maestros, músicos, professores de música, compositores e dirigentes. O cruzamento desses dados com outros documentos coletados forneceu uma análise passível de fornecer afirmações mais precisas e pertinentes às práticas culturais musicais estudadas.

4.1.2 Aspectos gerais das permanências e mudanças

Um dos objetivos traçados nesta pesquisa referiu-se ao diagnóstico sobre as permanências e mudanças das práticas musicais na região do Baixo São Francisco Alagoano. Respostas a esse questionamento podem explicar o processo de disseminação, bem como ajudar a entender como as práticas são fixadas socialmente e como aspectos sociais, musicais e culturais podem favorecer ou não à consolidação de uma prática.

Hipoteticamente, tínhamos elencado três tipos de práticas, que nas pesquisas iniciais, serviram de ponto de partida para o estudo em questão. As três práticas se referem ao processo de organização de uma banda de música (práticas pedagógicas): responsável pelo ensino de música, desde o solfejo ao instrumento musical, mas também envolve a sistematização da metodologia de ensino, a confecção de material didático, além de outras atividades didáticas que envolvem o ensino da composição e de todos os rudimentos de instrumentação, orquestração e ensino da regência; o processo de composição musical (práticas composicionais): que evolui os gêneros em uso nas

bandas de música como dobrados, valsas, marchas, frevos, dentre outros, mas que também envolve o processo da composição, titulação das composições, uso da partitura, processos de cópia, inclusive com o uso de softwares de edição musical; e o processo de exibição do produto resultante das bandas (práticas performáticas): onde se observa o uso dos instrumentos musicais, os lugares onde as bandas se apresentam, o seu lugar de atuação, o modo como se apresentam, que envolve também a indumentária usada, as formações em marcha e para a retreta.

Essas práticas, inicialmente identificadas na pesquisa, funcionam como um ponto de partida para a interação entre elas e a partir delas, já que as práticas dialogam e não se resumem apenas aos padrões de classificação sugeridos. Assim, dentro das práticas pedagógicas, o ensaio surge como uma prática associada à *performance*, que é tratada como uma prática de ensino do repertório da banda, não correspondendo apenas a uma prática performática. Outras práticas extrapolam o plano definido inicialmente de práticas musicais investigadas, por funcionarem como práticas sociomusicais ou socioculturais, como na prática de nomear as composições com nomes de personagens políticos, militares, comerciantes, músicos, dentre outros.

Percebemos a partir dos dados coletados e analisados que as práticas musicais, aparentemente, estão ao longo dos séculos XIX ao XXI se moldando para atender anseios da sociedade pela música das bandas. Verificamos que algumas práticas desaparecem ou são modificadas diante do interesse social, dos modismos culturais ou da necessidade de acompanhar movimentos culturais como no caso exclusivo da mudança nas vestimentas das bandas de música, que até a primeira metade do século XX apropriavam-se de características da indumentária militar.

4.1.2.1 Das práticas composicionais

Os aspectos das práticas composicionais foram discutidos nesta seção, tendo em vista a separação segundo padrões detectados na análise dos dados. Assim, optamos por separá-los segundo as propriedades composicionais como a instrumentação, os gêneros composicionais encontrados na pesquisa e o modo de compor. Para a obtenção dos dados a nossa análise priorizou o levantamento de todo o repertório fotografado em cada uma das cidades, além da análise da instrumentação disponível em cada uma das bandas, em diversos períodos. Em casos específicos, que não foi possível encontrar documentos

musicográficos, recorreremos a análise iconográfica, onde foi possível a identificação do instrumental das bandas de música. Neste sentido, os tipos documentais distintos ajudaram na corroboração de algumas práticas.

4.1.2.1.1 Instrumentação

Dentre muitas das práticas musicais identificadas na região, a instrumentação das bandas corresponde a um conjunto de práticas moldadas historicamente pelo processo de modernização dos instrumentos musicais, mas principalmente por aspectos sociais e econômicos que delimitaram o uso instrumental. Entendemos que a instrumentação requer recursos, com isso o respaldo financeiro, ou a falta dele, pode ter sido preponderante no tipo de configuração de banda encontrada atualmente na região.

Uma característica das mudanças diz respeito ao instrumental utilizado pelas bandas e o empobrecimento da orquestração. Esse dado constatado na análise das formações das bandas e no repertório traduzem a dispensa de alguns instrumentos, como trompas, requintas, flautas, flautins, bugles e barítonos na maioria das bandas pela ausência do instrumento em seu conjunto. Percebeu-se também que a maioria das bandas reduziu o quarteto instrumental de percussão, pela supressão do surdo. Isso tem impacto direto na formação para marcha, já que induz a formação com apenas três fileiras, ao invés de quatro. Outro aspecto a ser observado é o problema da sonoridade das bandas em decorrência da falta de instrumentos intermediários.

A análise da iconografia das bandas mostrou a evolução da instrumentação das bandas a partir da identificação dos instrumentos e das formações iniciais observadas no início do século XX. A presença de ofcleides ou hélicons e de um número significativo de saxhorns em relação aos outros instrumentos, em algumas fotografias da primeira metade do século XX, atestam um modelo, aparentemente difundido por se repetir em mais de uma das bandas analisadas. Embora tenha ficado evidente que esse modelo se firmou como prática instrumental das bandas no século XIX, pouco se pode afirmar sobre a real composição dos grupos, uma vez que não encontramos vestígios documentais (musicográficos ou iconográficos) da ação dos grupos encontrados na pesquisa hemerográfica nas cidades de Penedo, São Brás, Traipu, Pão de Açúcar e Piranhas.

A identificação do quantitativo e qualitativo instrumental a partir de Brum (1988), permitiu o mapeamento do tipo de banda de música em voga no início do século XX na região pesquisada como a pequena banda, composta em média, de 20 elementos. Embora tenhamos encontrado exceções, como em Penedo, nesse mesmo período, em fotografia possivelmente da década de 1930, com cerca de 30 elementos.

Os instrumentos como hélicons e ofcleides, que foram identificados nas fotografias coletadas em cidades do Baixo São Francisco Alagoano como Penedo, Pão de Açúcar e Delmiro Gouveia, na primeira década do século XX, aos poucos caem em desuso. A partir da segunda metade do século XX, o instrumental característico do século XIX é substituído por similares.

Um dado importante foi obtido a partir da análise da fotografia da banda precursora da Sociedade Musical Penedense onde observamos a presença de um hélicon, de um sousafone e de uma tuba (bombardão) compondo o grupo musical, em um processo de transição da utilização dos instrumentos musicais que se tornaram arcaicos diante do surgimento de novos instrumentos mais eficientes. Analisando os dados históricos levantados, podemos entender que os anos que antecederam a criação dessa sociedade musical, fundada oficialmente em 1944, foram de instabilidade das bandas, num processo de declínio do movimento musical na cidade de Penedo. A fundação da Sociedade Musical Penedense tinha, justamente, o papel de resgatar o passado da tradição de bandas de música, o que resultou na união dos músicos que ainda existiam na cidade.

Observamos que a banda do Corpo de Polícia da Capital pode ter servido como modelo para as demais bandas de música alagoanas, uma vez que se tratava de um grupo musical em atividade desde 1850, de acordo com os dados obtidos nos arquivos da hemeroteca. No instrumental observado na fotografia datada de 1923, o que chama a atenção, além dos três hélicons, é o quarteto de saxofones (1 soprano, 2 altos e 1 tenor) e da presença das trompas em F, juntamente com as trompas Eb (horns). Ao que aparenta, se trata de um grupo de transição que ainda conservava uma prática instrumental característica do século XIX, mas aos poucos insere novos instrumentos como saxofones, por exemplo e substitui outros.

As fotografias que coletamos, em que a banda posava, sempre traziam os grupos postados, perfiladas em formações lineares, hierarquizando as madeiras, geralmente à frente, com outras filas compostas por metais e instrumentistas de percussão.

Geralmente, para posar para a foto, os instrumentos de percussão são colocados à frente da banda.

Um dado a ser observado é que todo o material coletado, referente ao século XIX não pode ser efetivamente corroborado por outra fonte, pela falta de documentos, inclusive musicográficos das bandas de música pesquisadas. Entretanto, pode-se ter uma noção das dimensões instrumentais da banda a partir da sua orquestração, referente às partituras de compositores de banda na transição do século XIX para o século XX, como Lauro Carmo, em Penedo; José Leopoldino de Barros, em Traipu; e Antônio Areccipo, em Pão de Açúcar, por exemplo.

4.1.2.1.2 Os gêneros musicais e os aspectos sociomusicais

Outro dado importante a ser ressaltado é a datação das composições, uma vez que os copistas, mesmo quando a cópia foi feita pelo compositor, costumam colocar a data da cópia, não a data da composição.

As práticas musicais na pesquisa são encontradas também na associação com as práticas musicais que inicialmente identificamos, como exemplo, podemos citar a prática social de nomear personagens da política e da sociedade local em composições como dobrados, valsas, frevos e chorinhos. Essa prática ainda é notada atualmente e faz referência a uma necessidade dos compositores e maestros de agradar as autoridades locais, aparentemente um jogo de interesses.

Percebemos que, aos poucos, os gêneros composicionais característicos do repertório das bandas de música da região pesquisada estão caindo em desuso. Dentre todos os municípios pesquisados, apenas encontramos compositores em plena ação nos municípios de Penedo, Traipu, Piranhas e Delmiro Gouveia.

As bandas mantêm a prática de compor frevos e chorinhos uma vez que esse repertório é muito cultivado nas formações a partir da banda de música em eventos voltados para o entretenimento. O modo de compor é passado por tradição oral, os mestres ensinam a partir de modelos, usando o próprio repertório como meio para o aprendizado das formas de cada um dos gêneros.

Nenhum dos maestros admitiu o uso da partitura no processo de composição, embora tivéssemos encontrado vários dobrados compostos e editados em software de edição musical. Mesmo assim, o compositor atestou que somente os mandava

transcrever quando terminava a composição das partes principais, como o canto, o contracanto, a harmonia de acompanhamento e o baixo, deixando apenas algumas vozes de cada naipe para preenchimento.

Esse pensamento aparentemente parece estar impregnado como prática composicional, já que os relatos mostram o uso apenas de um guia para a confecção de todas as partes cavadas. Também só são compostas as partes que correspondem aos membros da banda, todas as outras partes só são compostas quando surge um novo músico ou se necessita enviar partes cavadas para outra banda, num processo de compartilhamento de repertório.

Percebeu-se que dentre os gêneros musicais ainda cultivados pelos quatro compositores vivos detectados na pesquisa – Francisco Morais, em Penedo; Nelson Souza, em Traipu; Flávio Ventura, em Piranhas; e Ednaldo Nascimento, em Delmiro Gouveia – resta apenas o dobrado. Esse gênero foi o único encontrado dentre as composições dos quatro maestros citados e reflete as modificações que o repertório das bandas tem sofrido no decorrer dos últimos séculos. Cabe ressaltar, que os processos de cópia desses maestros são distintos, pois, enquanto Francisco Morais e Nelson Souza copiam manualmente as partes cavadas, os maestros Flávio Ventura e Ednaldo Nascimento usam softwares de edição musical.

Os compositores também mantêm outros gêneros como o frevo, o chorinho e a confecção de arranjos. Esse repertório é direcionado à música de entretenimento, identificada como crescente nas bandas pesquisadas, tendo em vista os reflexos de uma menor atividade em eventos cívicos e religiosos.

Os gêneros musicais, observada a variedade das composições disponibilizadas nos acervos das bandas de música, representam os gostos musicais de cada período ou época. A banda de música acompanha esses processos socioculturais e incorpora ou abandona gêneros distintos. Neste sentido, percebemos que os maestros compõem as peças que farão parte do repertório vivo das bandas, sendo esse um balizador daquilo que está em uso pela banda, e daquilo que se tornará arquivo morto.

4.1.2.2 Das práticas pedagógicas

As práticas pedagógicas identificadas nos dados coletados na pesquisa provêm de duas vertentes: as práticas que se consolidaram ao longo do tempo, passadas de professor para aluno, aqui denominadas “antigas práticas” e as “novas práticas”, que são conhecidas recentemente, e diz respeito a inserção na banda por meio de agentes externos.

4.1.2.2.1 Das práticas antigas

Das práticas antigas observamos que a metodologia descrita nas entrevistas e analisada a partir de alguns dos documentos musicográficos obtidos na pesquisa de campo remontam a um modelo de educação onde há a prioridade do ensino individual, direcionado ao aluno para a obtenção de um produto artístico. Entretanto, por se tratar de uma preparação para a integração em uma banda, algumas habilidades são ressaltadas: leitura musical antes de ter contato com o instrumento; estudo dos rudimentos para a execução de um instrumento; estudo de repertório voltado para a atuação na banda de música; e exigência de conhecimento básico de teoria musical, geralmente contido nas artinhas confeccionadas pelos professores de música.

Em várias das entrevistas, referentes a várias das bandas de música pesquisadas há descrições similares da maneira como os professores lecionam. Essa constatação pode indicar que, em algum momento, houve um direcionamento sobre a metodologia apropriada à banda de música. Metodologia que poderia ser originária de algum método impresso em circulação no Brasil, ou mesmo adaptada e adotada por um ou vários maestros que popularizaram a metodologia. Os métodos impressos sobre teoria musical, solfejo e harmonia são conhecidos por alguns dos maestros e compositores entrevistados, embora alguns evitem falar que os possui.

Há também outros indícios de compartilhamento de metodologias de ensino por parte de maestros itinerantes. Na investigação observamos, desde o século XIX, o papel itinerante dos maestros com atuação nas cidades do BSFAL, como vimos no capítulo 3.

A constatação, na região pesquisada, da forte presença da metodologia de ensino, aqui denominada, “antiga” por um lado indica certo isolamento em relação aos centros de fomento à educação musical, mas por outro lado indica a forte tradição desse

modo de ensino e o descrédito em outras maneiras de ensinar música, ressaltado por parte dos entrevistados. Neste sentido, a coexistência dos dois modos de ensinar, na atualidade, implica na permanência do modelo de ensino “antigo” ainda no século XXI.

Visando obter dados sobre a permanência das práticas musicais das bandas, a prática pedagógica foi investigada tendo como principal meio os relatos provenientes das entrevistas, contudo, a busca por artinhas e outros documentos musicais pedagógicos surtiu um efeito positivo por revelar como se deu a prática pedagógica na região em outros períodos.

Verificamos que os professores de música, geralmente o maestro da banda, encontraram meios para auxiliar o estudo dos seus alunos pela confecção de pequenos manuais, artinhas e exercícios para a prática do solfejo e da leitura métrica.

A pesquisa detectou algumas artinhas na região pesquisada. Em Piranhas conseguimos fotografar um exemplar de 1927 da *Arte de Música* do professor Nemézio. Em data mais recente, partindo dos relatos coletados, identificamos que essa prática ainda é corrente. Em Traipu, o maestro Antônio Basílio confeccionava artinhas para o ensino de música, além do maestro Nelson Souza, que ainda dá aulas de música e segue usando a sua artinha, com o detalhe de sempre fazer os exercícios de memória, mas que seguem o padrão de desenvolvimento dos exercícios. Em Penedo, o maestro Wellington Mota também usa uma artinha, compilada de vários métodos impressos e unidas em uma apostila que é distribuída entre os alunos da escola da Sociedade Musical Penedense. O maestro Afrânio Meneses Silva (Bubu), quando ensinou música em Piranhas também compôs exercícios para seus alunos. Dentre os documentos encontrados na cidade, consta alguns desses exercícios.

Verifica-se que essa prática se mantém ativa, embora já se perceba nos depoimentos a busca de outras formas de ensino. Há sempre nas falas uma queixa sobre a rigidez do ensino, sobre a forma agressiva pela qual os professores de música lecionavam, embora seja ressaltada a eficiência do método.

A prática de marcação de compassos detectada entre os músicos e maestros e referenciada na revisão de literatura denota uma tradição bastante antiga em relação às novas práticas advindas da intervenção externa por meio de cursos universitários e oficinas musicais promovidas na região. Essa prática se mantém ativa e reflete a longevidade da cultura de bandas de música no BSFAL. Detectamos que o padrão de marcação é adotado até mesmo pela maioria dos regentes que, embora conheçam outros padrões de marcação, optam por utilizar o padrão antigo.

Um dado relevante detectado na análise diz respeito ao ensino de instrumento. Os músicos mais antigos que entrevistamos sempre relatam que iniciaram o estudo do instrumento na Trompa Eb e que somente depois de algum tempo na banda passaram a tocar outro instrumento, um dado bem diferente do que se tem nos depoimentos dos músicos mais jovens. Essa dinâmica observada no ensino de instrumentos musicais poderia ter algumas explicações: a falta de instrumento para o aluno; a necessidade de se ter instrumentistas para execução desse instrumento, que tem a função de marcação rítmica; e por essa última hipótese, os instrumentistas da Trompa Eb abandonam o instrumento por outro, deixando-o, quase exclusivamente, para os iniciantes na banda. Esse dado reflete a ausência das trompas em algumas bandas de música, bem como a falta de naipes completos do instrumento em todas as bandas de música da região.

As antigas práticas musicais, mesmo com o surgimento de novas, são mantidas pela capacidade dos que disseminam as práticas, mesmo inconsciente, de estabelecer uma relação de confiança sobre a sua eficácia. Assim, a prática pedagógica dos músicos do Baixo São Francisco mantém o processo disciplinar que transmite de mestre para aluno, que se torna mestre e continua o ciclo do ensino nas bandas.

4.1.2.2.2 Das novas práticas

Especificamente sobre as novas práticas pedagógicas pode-se entender que, mesmo com a popularização da educação musical, por meio do avanço das Universidades na região – tanto pública quanto privada – a metodologia antiga se conserva, em alguns lugares concomitantemente ao ensino coletivo de instrumentos, por exemplo. Verifica-se também que a consolidação da prática pedagógica “antiga” não encontra obstáculos para sua manutenção, uma vez que os professores de música, embora abertos ao conhecimento de novas práticas pedagógicas, mesclam e adaptam os novos conhecimentos aos adquiridos de forma oral, pois confiam plenamente na forma de ensinar pela qual estudaram com os seus mestres na escola de música da Sociedade Musical.

Percebe-se que alguns mestres de banda e professores de música buscam as novas pedagogias e as incorporam ao seu modo de ensinar. Assim, parte das práticas pedagógicas “antigas” é mantida em decorrência de novos procedimentos pedagógicos. Entretanto observamos que a presença da prática de marcar compassos em forma de

cruz, principalmente por parte dos maestros, com a prática “antiga” de marcação de compassos pôde ser detectada em Piranhas, na Banda Mestre Elísio.

Observamos que mesmo com algumas das práticas de Ensino Coletivo incorporadas nas bandas recentemente, não há o abandono das práticas “antigas” e isso pode ser justificado, nas falas dos maestros e músicos, pela crédito que se faz da forma como cada músico aprendeu e como essa prática está enraizada na cultura da banda de música na região.

4.1.2.3 Das práticas performáticas

A manutenção dos dois tipos de práticas performáticas, tanto as procissionais, quanto as não-procissionais evidenciam um ambiente de contínua efetividade das práticas musicais. Essas práticas continuam encontrando receptividade social, e, portanto, adquirem relevância.

As práticas performáticas são aquelas que mais facilmente podem ser observadas, visto que é o produto final das bandas. Ela é resultante de outras práticas, afinal se faz necessário ensinar música para se executar um repertório. Como resultante de um processo as práticas performáticas possuem características que ultrapassam o domínio das práticas musicais, uma vez que se situam no âmbito fronteiroço da cultura musical, com as relações advindas das vestimentas (indumentária), das formações em marcha (militarismo), das retretas (música de concerto), e do lugar de expressão (importância social/ arquitetônica: coreto, palco, rua, praça).

4.1.2.3.1 A indumentária

A análise das fotografias junto aos dados coletados nos jornais mostrou práticas culturais aparentemente consolidadas, como a forma de se vestir das bandas, por exemplo. Observamos que as indumentárias de todos os grupos, que encontramos fotografias do início do século XX fizeram apropriação de elementos do militarismo. Isso fica evidente pelos elementos contidos nas indumentárias, como quepes e roupas com características de grupos militares em atuação em período semelhante, como evidenciado no quadro comparativo (Quadro 9).

Além dessa constatação há um elemento presente nas fotografias que merece atenção, a presença de figuras sociais como patronos das bandas – padres e militares (coronéis, capitães). O custeio da banda de música, que aparentemente no passado estava associada aos patronos, a partir da segunda metade do século XX, parece vincular-se às Prefeituras Municipais, a Igreja Católica e, mais recentemente, as Sociedades Musicais constituídas de CNPJ como associações de músicos, ainda assim dependentes do poder econômico municipal.

Há, a esse respeito uma tradição de incorporação a grupos militares ao modo das organizações provincianas na formação das bandas de música, marcadamente herdada do século XIX e que, aparentemente, se trata de uma prática sociopolítica. Essa relação fica evidente nas fotografias das bandas obtidas na pesquisa da hemeroteca (Figuras 14, 15, 16 e 17) e na fotografia coletada da Banda de Música Guarany (Figuras 18 e 19), de Pão de Açúcar, datada de 1917. Nesta última fotografia a banda se apresenta com um fardamento militar, situação compreendida por sua relação com o Tiro de Guerra de Pão de Açúcar, informação obtida em depoimentos.

Nas bandas que pesquisamos identificamos uma transição do tipo de indumentária adotado, marcado inicialmente pelo elemento militar. A partir da segunda metade do século XX, acompanhando o modismo das *bigbands* americanas, há o uso do terno (*smoking*) e gravata – tradicional ou borboleta. Em finais do século XX até a atualidade, observamos em algumas bandas de música o uso de indumentárias mais simples, compostas de calça e camiseta, embora algumas bandas ainda preservem trajes compostos por terno e gravata.

O significado dessas modificações nas vestimentas das bandas de música pode ser atribuído ao molde aos aspectos sociais sentidos pelos grupos que para serem aceitos precisam vestir-se de acordo com cada época. Neste sentido, fica evidente que o uso de vestimentas que se moldam à moda da época, como nas fotografias da Banda Lira Traipuense, em que são usadas calças “boca-de-sino”, denota a tendência da banda de ser aceita socialmente.

Percebemos também, que a simplificação da maioria dos fardamentos das bandas no século XXI, detectada a partir da análise iconográfica das bandas na região, pode indicar um processo de diminuição da formalidade característica das bandas de música militar em prejuízo, de certa forma, da banda civil que se apropriava do caráter formal desses grupos.

4.1.2.3.2 O lugar de expressão da banda

As fotografias mais antigas que coletamos não trazem referências sobre os lugares onde esses grupos se apresentavam, nem sobre os eventos que estavam relacionados a sua prática musical. Entretanto, os dados da hemeroteca trouxeram evidências da presença de bandas de música do Baixo São Francisco em procissões religiosas, desfiles cívicos e eventos sociais, dentre outros. Nas cidades de Penedo, São Brás, Traipu, Pão de Açúcar e Piranhas são relatados esses eventos, o que mostra a partir de 1875 que a banda de música já estava associada a vida das cidades e vilas destacadas.

Em termo da atividade religiosa com a participação da banda de música, cada cidade possuía um calendário de eventos. Observamos em cidades que tinham problemas com a banda local, a contratação de bandas de música da circunvizinhança para suprir a carência, ou para abrihantar o evento. Por outro lado, a atividade política, aparentemente, busca requisitar constantemente as bandas de música locais em eventos como inaugurações públicas, desfiles cívicos e demais festas políticas de cada cidade. Essa dinâmica atestada na pesquisa, evidencia as características do ambiente sociocultural necessárias para a proliferação de práticas musicais, uma vez que as demandas sociais proporcionam a manutenção de várias das práticas musicais.

Detectou-se nas entrevistas, que no passado a banda de música era mais participativa na vida social, política e religiosa das cidades. Percebeu-se que o protagonismo da banda, excepcionalmente por ser, quase unanimemente, o único provedor de música para atender as demandas sociais, se perdeu ao longo dos últimos séculos.

O lugar de expressão da banda é também o lugar de expressão dos músicos, maestros, dirigentes, compositores e professores de música. Um dado inicial que foi constatado e que nos deu o panorama sobre o perfil dos integrantes das bandas de música diz respeito as profissões de cada um dos indivíduos entrevistados. A constatação do perfil dos músicos mostrou-nos que a maioria dos integrantes das bandas possuem profissões diversas e a atividade musical é, em número reduzido, suas principais ocupações.

Como atividade acessória, a condição de músico fica em segundo plano para a maioria dos componentes das bandas de música, como uma atividade amadora. Neste sentido, o atrativo financeiro não poderia estar associado, exclusivamente, à manutenção da cultura de bandas na região, embora perceba-se nas entrevistas que há impacto na falta de recursos financeiros que sejam fomentados por políticas públicas em nível municipal, estadual e federal.

As bandas de música na região do Baixo São Francisco Alagoano, de acordo com os dados obtidos, estiveram presentes nos diferentes momentos da vida pública e social das cidades pesquisadas: das festas e da celebração à condução do féretro ao cemitério. No passado e no presente as bandas têm cumprido a sua função de prover a música para as necessidades de uma sociedade que está em movimento, por assim dizer, e que, ao longo dos últimos séculos se molda para manter o seu lugar de expressão.

4.1.3 Das permanências e mudanças das práticas musicais das bandas de música no Baixo São Francisco Alagoano

Na discussão proposta a partir dos dados relativos às novas achegas à luz da fundamentação teórica, da revisão da literatura e da discussão acima, chegamos a uma definição sobre as permanências e mudanças decorrentes do processo sociocultural em que estão inseridas as práticas musicais.

Ao passo que andamos com a pesquisa compreendemos que as práticas musicais extrapolam o mapeamento, inicialmente estabelecido nos estudos preliminares. Essa particularidade detectada nas práticas musicais se dá por sua correspondência como parte das práticas culturais (práticas culturais musicais) que estão em ativo desenvolvimento diante das questões sociais.

Compreendermos as práticas musicais dentro de um panorama macro de práticas culturais significa atentar para todos os aspectos que rodeiam as formas como, em determinado lugar, as pessoas desenvolvem seus modos de fazer música. Esses “modos de fazer música” extrapolam o que concerne exclusivamente à música como expressão, denotando outros aspectos sociais e culturais de modo mais abrangente. Portanto, a classificação das práticas musicais, inicialmente mapeada nos estudos preliminares, deverá ser mantida por entendermos que todas as outras práticas detectadas têm relação

direta ao conjunto das práticas pedagógicas, composicionais e performáticas pesquisadas.

No quadro abaixo elencamos, resumidamente, todas as práticas detectadas na investigação. Dessa forma, buscamos ilustrar as permanências e mudanças ocorridas ao longo dos últimos séculos, tendo como parâmetro a pesquisa empreendida, naquilo que lhe é pertinente abranger.

Quadro 14 - Disposição das permanências e mudanças nas práticas musicais desde a segunda metade do século XIX até 2019.

Tipo			Característica da prática musical			
			Sec. XIX, segunda metade	Sec. XX, até 1950	Sec. XX, 1950 em diante	Século XXI, até 2019
Performática	Procissional	Cívicas	Encontrada em eventos oficiais relacionados à vida pública das cidades e vilas.	Mantida	Mantida	Mantida
		Religiosas	Principalmente relacionada às atividades da Igreja Católica.	Mantida	Mantida	Também associada as atividades da Igreja Evangélica.
		Entretenimento	Em eventos Comemorativos	Em eventos de recepção de autoridades	No carnaval de rua	No carnaval de rua
	Não-procissional	Cívica	Inaugurações, hasteamento de bandeiras, com execução de hinos cívicos, em datas cívicas.	Mantida	Mantida	Mantida
		Religiosa	Em redução do grupo musical para atender às necessidades da música religiosa católica.	Mantida	Mantida	Em processo de extinção, apenas mantida na cidade de Traipu.
		Entretenimento	Saraus, bailes e retretas.	Mantidos os bailes e retretas	Mantida, mas resumida aos bailes de carnaval e retretas	Os bailes de carnaval estão praticamente em extinção, mantendo-se as retretas associadas principalmente as atividades religiosas locais.
	Organizacional	Indumentária	Sem informações precisas	Fardamento com apropriações de características militares.	Não mantido	Não mantido, há uma simplificação dos fardamentos, reduzido em grande maioria das bandas ao uso de camiseta e jeans.
		Condução/regência	Há forte identificação das bandas com o nome do regente. Não há referências ao tipo de condução dos regentes.	Há forte identificação das bandas com o nome do regente, entretanto as bandas passam a ser constituídas como Sociedade Musicais. Em algumas iconografias temos regentes fazendo o uso da batuta.	Há forte identificação das bandas com o nome do regente, entretanto os regentes apresentam-se como líderes das bandas, mas as conduzem ao tempo que também executam seus instrumentos.	Detectamos que os regentes não usam a partitura para a condução da banda, embora todos declararam ter conhecimento de seu uso. Apenas um dos maestros, da Filarmônica Mestre Elísio, uso a batuta na condução da banda.
		Administrativo	São poucas as Sociedades Musicais constituídas ao logo do BSFAL. As bandas de música localizadas no período estão vinculadas a Organismos Sociais complexos que possuem	Aparentemente as bandas de música que surgem neste período seguem a tendência percebida no século anterior.	As bandas passam a ser constituídas como Sociedade Musicais ou Sociedades Filarmônicas.	Algumas sociedades musicais passam a ter CNPJ e se organizam como Associações de Músicos, outras se vinculam as prefeituras municipais locais.

Tipo			Característica da prática musical			
			Sec. XIX, segunda metade	Sec. XX, até 1950	Sec. XX, 1950 em diante	Século XXI, até 2019
			dentre as suas atividades a organização e manutenção de uma banda de música.			
Pedagógica	Ensino	Individual (antigo, arcaico)	Sem informações precisas	Detectada por meio do processo de transmissão oral, de professores que atuaram na primeira metade do século XX: etapas do processo de ensino, formas de marcar o compasso, atitudes diante da necessidade de formação do instrumentista associadas às necessidades da banda de música.	Mantida	Mantida, embora em algumas bandas seja detectado o convívio com outras metodologias de ensino.
		Coletivo (novo)	Sem informações	Sem informações	Sem informações	Surge a partir de cursos ofertados por agentes de ensino externos à região, como Universidades e outros.
Composicional	Instrumentação	Qualitativo	Formações musicais, em grande parte, sem denominações e disposição instrumental, geralmente associadas ao nome do maestro que conduz o grupo.	Grupos musicais formados por instrumentos que não podem ser considerados modernos, segundo a literatura referenciada (CLODOMIR, 1873; BRUM, 1988). Uso de hélicons, ofcleides, hornes em substituição aos trombones e ausência do quarteto de saxofones, ou formações similares com esse instrumento.	Abandono de alguns dos instrumentos usados desde o século XIX, adoção do uso dos saxofones. Dentre os horns apenas as trompas Eb, bombardinos e Bombardão são conservados.	Simplificação instrumental na maioria das bandas pesquisadas com ausência de instrumentos intermediários como requinta e flautim, barítonos, bugles e da tuba Eb. Redução do naipe de percussão característico (bombo, caixa, pratos e surdo), como a supressão do surdo na maioria das bandas. Consequente redução da instrumentação para duas vozes na maioria dos naites e nas trompas.
		Quantitativo	Sem informações	Formações com pequeno número de instrumentistas. 20 integrantes no máximo, em relação às bandas civis. Formações consideradas como “pequena banda”.	Verifica-se o aumento do efetivo	Mantém-se o efetivo, mas verifica-se que apenas os naites adquirem mais membros.
	Gêneros	Autorais	Verificou-se a composição de dobrados, valsas e outras composições características das bandas de música do período.	Mantida	Mantida, mas também são inseridos novos gêneros como o frevo, o forrá, o samba e choro.	Mantida, mas verificou-se a diminuição de compositores ativos: 1 em Penedo, 1 em Traipu, 1 em Piranhas e 1 em Delmiro Gouveia. Dentre os gêneros cultivados por todos os maestros, apenas o dobrado foi identificado.
		Arranjos	Arranjos voltados principalmente para a música de ópera e canções.	Mantido.	Mantido, mas como a inserção de outras fontes provindas dos modismos musicais.	Os arranjos passam a representar a maior parte dos arquivos das bandas de música pesquisadas, principalmente detectado nas bandas que mantiveram seus acervos mais conservados.
	Processo	Uso da partitura	Sem informações	Dentre todas as composições encontradas	Nos acervos	Nos acervos pesquisados foram

Tipo		Característica da prática musical			
		Sec. XIX, segunda metade	Sec. XX, até 1950	Sec. XX, 1950 em diante	Século XXI, até 2019
	composicional		no período não encontramos nenhuma partitura, apenas as partes cavadas.	pesquisados foram encontradas algumas partituras	encontradas algumas partituras. No acervo pessoal do compositor Ednaldo Alves do Nascimento, de Delmiro Gouveia, todas as composições para banda de música tinham a partitura editadas em software de edição musical. Encontramos também em Piranhas algumas partituras confeccionadas em software de edição musical pelo copista e contramestre da Banda Mestre Elísio, Flavio Ventura, em Traipu esse tipo de atividade também foi encontrado em composições do maestro Nelson Souza.
	Uso de um guia	Sem informações	Sem informações	Aparentemente apresenta-se como um padrão de simplificação do processo de composição musical tanto de gêneros autorais, quanto de arranjos.	Aparentemente mantém-se como um padrão de simplificação do processo de composição musical tanto de gêneros autorais, quanto de arranjos. Há o uso também da partitura, essencialmente por conta da atividade de uso de software de edição musical, mas não na utilização da partitura no processo de composição ou regência.

4.2 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo em questão, que pretendeu investigar as práticas musicais em uma região como o Baixo São Francisco Alagoano, demonstrou ser uma tarefa difícil diante da quantidade de cidades onde foi necessário fazer a pesquisa e pelas características geográficas, climáticas e das delimitações de tempo disponível.

A pesquisa sobre as práticas musicais das bandas de música foi um desafio e um empreendimento de pesquisa dos mais difíceis, pois abrangia uma região inteira com suas particularidades e peculiaridades, mas precisava ser realizada da forma proposta, no todo e nas partes: em cada cidade que possuía banda de música para se ter uma discussão do todo, na região.

Antes mesmo de fazer qualquer consideração sobre as práticas musicais devemos-nos atentar para as características culturais e sociais nas quais a produção, a transmissão e a recepção dessas práticas se dão, ou se deram no passado. Observamos que o elemento social está fortemente presente, por meio da participação que se faz da banda na vida social, política ou religiosa de cada cidade.

Na análise inicial dos dados detectamos a existência de três processos associados às práticas: um processo de produção, outro de transmissão e outro de recepção, que se dá não necessariamente nesta ordem.

O processo de recepção diz respeito à assimilação de uma prática corrente dentre as bandas de música, por um novo membro, geralmente nesse nível são aprendizes da banda, mas também a recepção se dá em relação ao repertório e a indumentária não necessariamente, em relação à pedagogia. Percebe-se que o processo de recepção nas bandas é bastante cauteloso, uma vez que tudo o que é novo é visto como passível de moderação, ou desconfiança.

Em regra, um novo membro inicia uma prática a partir da escola de música associada à banda, uma vez que é a sua porta de entrada, aos poucos adquire um conjunto de outras práticas socialmente aceitáveis. Já o processo de transmissão diz respeito a uma etapa em que o músico, que já está consolidado como membro da banda de música, parte da assimilação de práticas musicais correntes para transmitir, seja por processos de ensino, *performance* ou composição, o seu modo de fazer música. É justamente no processo de transmissão que há a possibilidade de surgimento de novas práticas musicais (produção).

Essas características inerentes às práticas musicais ajudam-nos a entender como se dá o processo de disseminação, uma vez que a partir desses processos é que se percebe a assimilação das práticas musicais. Inicialmente identificamos que o processo de disseminação das bandas pela região, permitiu às cidades assimilar a cultura de bandas de música. Contudo, a pesquisa também teve como objetivo averiguar a incidência, no passado, no presente, bem como, o surgimento de novas práticas.

A identificação, comum em todo o trecho pesquisado do Baixo São Francisco Alagoano atesta o processo de recepção e assimilação das práticas musicais nos diversos municípios, mas também evidencia o papel sociomusical dos indivíduos que, por sua atuação, levam as práticas e as instituem em cada banda de música. Entretanto, deve-se atentar para o processo de transmissão das práticas já que esse consolida a permanência ou mesmo gera uma nova prática, seja a partir da mescla de antigas e novas, ou surgidas do contato com outras experiências, num processo de nova produção.

Dessa forma, o processo de disseminação das bandas surge de forma similar, se observarmos que a partir da década de 1869 aparecem, no noticiário do Jornal do Penedo, a presença de bandas de música em algumas das vilas ribeirinhas. Sem levar em consideração a já instituída cultura de bandas de música em Penedo, nesta mesma década. A partir da década de 1870 encontramos citações de eventos civis e religiosos nas cidades de São Braz, Traipu e Pão de Açúcar. Entretanto, os nomes dos grupos musicais não são relatados, senão a menção como “grupos musicais locais”⁹² – o que nos permite especular não haver instituições musicais fundadas, e sim aglomerações de músicos possivelmente com algum padrão de organização e possivelmente formadas também por escravos e/ou negros livres.

As práticas culturais musicais pesquisadas apontam para um conjunto de elementos com os quais as bandas de música moldam a sua existência, assim se pode justificar os processos de apropriação, como em relação a indumentária dentro da lógica do consumo cultural, tanto do militarismo, quanto de outros aspectos do modismo de época (Chartier, 2002). Observamos que todas as práticas têm como resultado esperado ações de manutenção das atividades da banda de música e sua necessária importância em meio social.

De modo mais abrangente consideramos as práticas, por sua particularidade e individualidade, como modos de fazer de um determinado indivíduo ou grupo de

92 Geralmente o termo usual para se referir a uma banda de música neste período é “a marcial”, ou “a múzica”. Esse é o termo popular como os cronistas dos jornais locais se referem às bandas.

indivíduos. Entretanto, a partir da análise dos dados, compreendemos que há a permanência de muitas das práticas musicais sendo cultivadas por várias gerações de músicos, ao tempo que outras práticas perderam muitos dos aspectos sociais que as faziam relevantes. Neste sentido pode-se corroborar a premissa de que “as práticas culturais perdem também o seu alcance simbólico por falta de articulação com as práticas sociais”. (CERTEAU, 1982, p. 183)

Há um elemento a ser destacado pois, à luz da teoria de Bourdieu, o capital cultural acumulado desde o século XIX, torna muitas das práticas musicais inquestionáveis do ponto de vista dos atores. Dessa forma, a rejeição às novas metodologias detectada por meio da análise dos dados, aparenta uma relação instituída de poder, dessa forma devemos considerar o diz Cunha (2007), de que “a cultura torna-se dominante porque é a cultura dos grupos dominantes”.

Esses grupos dominantes, na concepção aqui defendida são os grupos tradicionais que mantem por meio da “instituição banda de música” as mesmas práticas, que são difundidas, ensinadas, replicadas, adaptadas, modificadas, mas que continuam como um *habitus*, como “o princípio gerador de práticas” (BOURDIEU, 2007b)

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodoro W. **Introdução à Sociologia da Música**: doze preleções teóricas. Tradução Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALGE, Bárbara. Música nos tempos coloniais: um olhar a partir da prática musical em Minas Gerais hoje. In **Música em Contexto**: Revista do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto da UnB, vol. 11, nº 1. Brasília, 2017. p. 143-171. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/issue/view/1032>. Acesso em 05 de maio de 2020.

ALMANAK da Província das Alagoas para o ano 1873. Maceió: Typ. Social Amintas e Soares, 1873. Anual. Ano II. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706035&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=0>. Acesso em 12 de maio de 2019.

ALMANAK da Província das Alagoas para o ano 1874. Maceió: Typ. Social Amintas e Soares, 1874. Anual. Ano III. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706035&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=0>. Acesso em 12 de maio de 2019.

ALMANAK da Província das Alagoas para o ano 1875. Maceió: Typ. Social Amintas e Soares, 1875. Anual. Ano IV. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706035&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=0>. Acesso em 12 de maio de 2019.

ALMANAK da Província das Alagoas para o ano 1877. Maceió: Typ. Social Amintas e Soares, 1877. Anual. Ano VI. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706035&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=0>. Acesso em 12 de maio de 2019.

ALMANAK da Província das Alagoas para o ano 1878. Maceió: Typ. Social Amintas e Soares, 1878. Anual. Ano VII. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706035&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=0>. Acesso em 12 de maio de 2019.

ALMANAK da Província das Alagoas para o ano 1880. Maceió: Typ. Social Amintas e Soares, 1880. Anual. Ano IX. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706035&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=0>. Acesso em 12 de maio de 2019.

ALMANAK do Estado de Alagoas para 1891. Maceió: Typ. Gutenberg, 1891. Anual.
Ano XX. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=707430&pasta=ano%20189&pesq=&pagfis=1>. Acesso em 12 de maio de 2019.

ALMANAK do Estado de Alagoas para 1894. Maceió: Typ. Gutenberg, 1894. Anual.
Ano XXI. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=707430&pasta=ano%20189&pesq=&pagfis=669>. Acesso em 12 de maio de 2019.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

ARAÚO, Carlos Alberto Ávila. Correntes teóricas da ciência da informação. **Ciência da Informação**. Vol. 38, nº3, Brasília, set./dez., 2009. Disponível em:
https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19652009000300013. .
Acesso em de abril de

ARAÚJO, C. M.; OLIVEIRA, M. C. S. L. Contribuições de Bourdieu ao tema do desenvolvimento adolescente em contexto institucional socioeducativo. **Pesquisas e Práticas Psicossociais – PPP** – v. 8, nº 2, São João del-Rei, julho/dezembro, 2013. Disponível em http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/revista_ppp/article/view/534. Acesso em nov. 2018.

ARAUJO, Pedro Ivo Vieira e Assis. **Patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical no Brasil: problemas e soluções**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2018, 638 p.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

ARÓSTEGUI, Julio. **La investigación histórica: teoría e método**. Barcelona: Crítica, 2000.

ARRAES, Esdras. Rio dos currais: paisagem material e rede urbana do rio São Francisco nas capitâneas de Bahia e Pernambuco. In **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. v.21. n.2. p. 47-77. jul.- dez., 2013. Disponível em:
<https://www.scielo.br/pdf/anaismp/v21n2/a03v21n2.pdf>. Acesso em 20 de março de 2020.

ARROYO, Margarete. Educação musical na contemporaneidade. In II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG. Goiânia. **Anais do II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG**, 2002. p. 18-29.

ARRUDA, José Robson; TENGARRINHA, José Manuel. **Historiografia Luso-Brasileira contemporânea**. Bauru-SP: EDUSC, 1999.

ASSUNÇÃO, Maria Clara Rabanal da Silva. Conservación, gestión y valoración del patrimonio musical regional. In: **I Jornada sobre Patrimonio Bibliográfico em Castilla** – La Mancha. Toledo: Consejería de Cultura de Castilla – La Mancha, 2003.

BARBOSA, Joel Luis. Habilitação em EMUCIM no curso de licenciatura em música da UFBA. In TOURINHO, Cristina Org). **Formação profissional em música: experiências e diálogos**. Jundiaí-SP: Paco, 2018.

BARROS, Francisco Reinaldo Amorim de. **ABC das Alagoas**: dicionário bibliográfico e geográfico das Alagoas. Tomo I. Brasília: Senado Federal, 2005a.

BARROS, Francisco Reinaldo Amorim de. **ABC das Alagoas**: dicionário bibliográfico e geográfico das Alagoas. Tomo II. Brasília: Senado Federal, 2005b.

BARROS, José D'Assunção. A história cultural e a contribuição de Roger Chartier. **Diálogos**. v. 9, nº 1, p. 125-141, 2005. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305526860014>. Acesso em 29 de agosto de 2016.

BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História**: A escola dos Annales e a Nova História. Volume V. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. **Teoria da História**: princípios e conceitos fundamentais. Vol I. 5ª edição. Petrópolis: Vozes, 2014.

BARROSO, Gustavo. **Uniformes do Exército Brasileiro, 1730-1922**. Aquarellas e documentação de J. Wash Rodrigues. Texto organizado por Gustavo Barroso. Publicação Oficial do Ministro da Guerra comemorativa do Centenário da Independência do Brasil. Paris: A. Ferroud, F. Ferroud, 1922.

BAZAR Penedense. **Jornal do Penedo**. Penedo, 4 dez. 1880, ano IX, nº 42. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=811777&pesq=&pagfis=971>. Acesso em 05 de maio de 2019.

BELKIN, Nicholas J.; ROBERTSON, Stephen E. Information Science and the phenomenon of information. In **Journal of the American Society for Information Science**. July-august, 1976. Disponível em <https://pt.scribd.com/upload-document>. Acesso em 15 de novembro de 2017.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.

BIASON, Mary Angela. A música de farda: análise iconográfica da publicação Uniformes do Exército Brasileiro – 1720-1922, desenhado e aquarelado por José Wash Rodrigues. In **Anais do 3º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical**. Salvador, jul. 2015, p. 55-78. Disponível em: portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RIdIM-BR/3cbim2015/paper/view/88. Acesso em 22 de set. de 2017.

BINDER, Fernando Pereira. Bandas de música no Brasil: revisão de conceitos a partir de formações instrumentais entre 1793-1826. **Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica**. Juiz de Fora, julho, 2004, p. 276-293. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006a.

_____. **Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889.** 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, 2006b.

BINDER, Fernando e CASTAGA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. In **I SIMPÓSIO LATINOAMERICANO DE MUSICOLOGIA**, Curitiba, 10-12 jan. 1997. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.198-217.

BISPO, A. A. Penedo: centro sacro-musical no Baixo São Francisco na segunda metade do século XIX. Projeto Alagoas II. **Correspondência Brasil – Europa** nº 10, 1991a. Disponível em: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM10-06.htm>. Acesso em 30 de março de 2017.

BISPO, A. A. Documentos da música sacra de Penedo: *Anna Parens* de Manoel Nunes de Barros Leite. Projeto Alagoas II. **Correspondência Brasil – Europa** nº 10, 1991b. Disponível <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM10-03.htm>. Acesso em 30 de março de 2017.

BISPO, Antônio Alexandre. Projeto Alagoas II. Da pesquisa histórico-musical no Baixo São Francisco. **Correspondência Euro Brasileira**. Nº 10, 1991c. Disponível em: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM10-01.htm>. Acesso em 11 de abril de 2016.

BISPO, A. A. Penedo a “Mui nobre e sempre leal” cidade às margens do Opara dos Caetés: a necessidade da pesquisa dos primeiros séculos de sua história da música. Projeto Alagoas II. **Correspondência Brasil – Europa** nº 10, 1991d. Disponível em <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM10-02.htm>. Acesso em 30 de março de 2017.

BISPO, A. A. Penedo: comércio português e a história das bandas de música. Projeto Alagoas II. **Correspondência Brasil – Europa** nº 10, 1991e. Disponível <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM10-07.htm>. Acesso em 30 de março de 2017.

BLOCH, Marc. **Apologia da história: ou o ofício do historiador.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BLUM, Stephen. Composition. In Oxford Music Online. **Grove Music Online**. 2011. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000006216>. Acesso em 19 de junho de 2020.

BOAS, F. **A mente do ser humano primitivo.** Petrópolis: Vozes, 2010.

BOYD, Malcolm. Arrangement. In Oxford Music Online. **Grove Music Online**. 2011. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000001332>. Acesso em 20 de junho de 2020.

BORÉM, Fausto; RAY, Sônia. **Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas.** In Anais do II Simpósio Brasileiro de

Pós-Graduandos em Música – SIMPOM, nº 2, Rio de Janeiro, 20-23, nov., 2012. p.121-168.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas** (5a ed.). São Paulo: Perspectiva, 2007a.

_____. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução Daniel,a Krn; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007b.

BRASIL. Arquivo Nacional. Resolução nº4, de 28 de março de 1996. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**. Conselho Nacional de Arquivos. Brasília, DF, 29 mar., seção 1, p.1-29, suplemento ao nº62, 1996.

BRASIL. Decreto nº 1331-A, de 17 de fevereiro de 1854. Approva o regulamento para a reforma do ensino primário e secundário no Município da Corte. **Coleção de Leis do Império do Brasil - 1854**, p. 45, Vol. 1 pt I (Publicação Original). Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1331-a-17-fevereiro-1854-590146-publicacaooriginal-115292-pe.html>. Acesso em 08 de junho de 2020.

BRASIL, Decreto nº 891, de 08 de novembro de 1980. Approva o Regulamento da Instrução Primaria e Secundaria do Districto Federal. **Coleção de Leis do Brasil - 1890**, p. 3474, Vol./Fasc. XI (Publicação Original). Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-981-8-novembro-1890-515376-publicacaooriginal-> Acesso em 08 de junho de 2020.

BRASIL. Lei nº 5.540 de 28 de novembro de 1968. Fixa normas de organização e funcionamento do ensino superior e sua articulação com a escola média, e dá outras providências. **Coleção de Leis do Brasil - 1968**, Página 152 Vol. 7 (Publicação Original). Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5540-28-novembro-1968-359201-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em 14 de junho de 2020.

BRASIL. Resolução nº 466/2012 – Dispõe sobre pesquisa envolvendo seres humanos. **Conselho Nacional de Saúde**. Brasília, DF: Ministério da Saúde, 2012. Disponível em: <http://conselho.saude.gov.br/resolucoes/2012/Reso466.pdf> .Acesso em 10 de janeiro de 2019.

BRASIL. Resolução nº 510/2016 – Dispõe sobre a pesquisa em Ciências Humanas e Sociais. **Conselho Nacional de Saúde**. Brasília, DF: Ministério da Saúde, 2016. Disponível em: <http://conselho.saude.gov.br/resolucoes/2016/Reso510.pdf> Acesso em 10 de janeiro de 2019.

BRUM, Oscar da Silveira. **Conhecendo a banda de música: fanfarras e bandas marciais**. São Paulo: Ricordi, [1988].

BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. 3ª reimpressão. São Paulo: UNESP, 1992.

BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Tradução Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Variedades de história cultural**. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAMARA TÉCNICA DE DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS, ICONOGRÁFICOS, SONOROS E MUSICAIS – CTDAISM. **CONARQ**. Glossário, v. 3. Out., 2018. Disponível em http://conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctdais/Glossario_ctdaism_v3_2018.pdf. Acesso em 19 de maio de 2019.

CAMPOS, Laura de Souza. **Penedo na história religiosa das Alagoas**. Maceió: Casa Ramalho, 1953.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da história: ensaio de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CAROATÁ, José Próspero Jeová da Silva. **Crônica do Penedo** (1872). Reedições D.E.C. Introdução e notas de Moacir Medeiros de Sant'Ana. Maceió: D.E.C., 1962.

CARVALHO, Cícero Péricles de. **Formação Histórica de Alagoas**. Maceió: EDUFAL, 2016.

CARVALHO, Herbert. Nos tempos das big bands. **Revista do SESC**. São Paulo, 2014, nº 426, out. 2014. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8432>. Acesso em 10 de maio de 2020.

CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, nº1, p. 7-31, 2008a.

_____. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. **Revista do Conservatório de Música da FFPel**. Pelotas, nº1, p. 32-57, 2008b.

CASTANHA, André Paulo. A introdução do método Lancaster no Brasil: história e historiografia. In **IX ANPEDSUL**, 2012 (Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul). Disponível em: <http://www.uces.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/1257/12>. Acesso em maio de 2017.

CASTRO, Celso. **Pesquisando em arquivos: Ciências sociais passo-a-passo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

CASTRO, Guiomar Alcides de. **Dois músicos de outrora: para a história da música em Maceió**: APA, 1966.

CASTRO, Jeanne Berrance de. **A milícia cidadã: a Guarda Nacional de 1831 a 1850**. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.

CLODOMIR, P. François. **Manuel complet du dictateur musical ou traité d'organisation des sociétés musicales civiles**. Paris: A. Leduc, 1873.

CECILIO, Handel; NOGUEIRA, Lenita W. A arte organística do estado de Alagoas: um resgate de sua história nos séculos XIX e XX. In **XX Congresso da Associação**

Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Florianópolis, 2010. Disponível em: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2010/ANALIS_do_CONGRESSO_ANPPON_2010.pdf. Acesso em 10 de jan. 2017. P924-931.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della Musica nel Brasile**: dai tempi coloniali sino ai nostril giorni. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CERVO, Amado L.; BERVIAN, Pedro A.; SILVA, Roberto da. **Metodologia científica**. 6. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2ª Edição. Alges-Portugal: DIFEL, 2002.

CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e história. Fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas? **Revista de História** 157, 2º semestre 2007, p. 15-29. Disponível em: <file:///C:/Users/usuario/Downloads/19060-22591-1-PB.pdf>. Acesso em 10 de setembro de 2016.

CLUB Litterario da villa do Traipu. **Jornal do Pendo**, Penedo, 28 de jun. 1877, ano VII, nº 16. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=811777&Pesp=Piranhas&pagfis=419>. Acesso em 03 de maio de 2019.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. **Per Musi**. Belo Horizonte, nº 14, 2006, p. 5-22. Tradução de Fausto Borém. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf. Acesso em 14 de junho de 2020.

COMTE, Auguste. **Curso de filosofia positiva**: discurso sobre o espírito positivo; discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo; catecismo positivista. Coleção os pensadores. Tradução de José Arthur Giannotti e Miguel Lemos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

COMMUNICADO. **Jornal do Pendo**, Penedo, 26 de fev. 1881, ano XI, nº 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=811777&pesq=&pagfis=1007>. Acesso em 03 de maio de 2019.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: História e interdisciplinaridade: algumas interpretações (1926-80). In: **Anais do XVI Simpósio Nacional de História** (ANPUH). Rio de Janeiro, julho, p. 151-189, 1991. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/component/cobalt/user-item/542-sergiomariz/4555-musica-no-brasil-historia-e-interdisciplinariedade-algumas-interpretacoes-1926-80?Itemid=1092>. Acesso em 10 de jan. de 2020.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. Câmara técnica de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais – CTDAISM. **Glossário**, v. 3. Out, 2018. Disponível

em:

http://www.documentoseletronicos.arquivonacional.gov.br/images/ctdais/Glossario_ctdaism_v3_2018.pdf. Acesso em 15 de maio de 2019.

CORRESPONDENCIAS. Jornal do Pendo, Penedo, 16 de nov. 1875, ano V, nº 41. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=811777&Pesp=mazone&pagfis=147>. Acesso em 03 de maio de 2019.

CORRESPONDENCIAS. Jornal do Pendo, Penedo, 18 de fev. 1876, ano VI, nº6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=811777&pesq=&pagfis=205>. Acesso em 03 de maio de 2019.

CORRESPONDENCIAS. Jornal do Pendo, Penedo, 20 de abr. 1877a, ano VII, nº 15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=811777&Pesp=Nascimento&pagfis=413>. Acesso em 03 de maio de 2019.

CORRESPONDENCIAS. Jornal do Pendo, Penedo, 16 de nov. 1877b, ano VII, nº 45. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=811777&Pesp=Traipu&pagfis=533>. Acesso em 03 de maio de 2019.

CORRESPONDENCIAS. Jornal do Pendo, Penedo, 28 de jun. 1877c, ano VII, nº 25. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=811777&Pesp=sao+braz+banda&pagfis=453>. Acesso em 03 de maio de 2019.

CORRESPONDENCIAS. Jornal do Pendo, Penedo, 12 de dez. 1879, ano IX, nº 49. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=811777&Pesp=Nascimento&pagfis=821>. Acesso em 03 de maio de 2019.

CORRESPONDENCIAS. Jornal do Pendo, Penedo, 25 de set. 1880, ano X, nº 32. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=811777&pesq=&pagfis=943>. Acesso em 03 de maio de 2019.

COSTA, Manuela Areias. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. **Tempos Históricos**. Vol 15, 1º semestre, 2011. P. 240-260.

COSTA, Manuela Areias. Música e história: as interfaces das práticas e bandas de música. **Caminhos da história**. Vassouras, v. 6, nº 2, p. 109-120, jul./dez., 2010. Disponível em: http://www.uss.br/pages/revistas/revistacaminhosdahistoria/V6N22010/pdf/007_Musica_Historia.pdf. Acesso em 10 de setembro de 2016.

COTTA, André Guerra. **O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Biblioteconomia. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2000.

COTTA, André Guerra. Novas considerações sobre o acesso ao Patrimônio Musical no Brasil. **Liinc em Revista**. V. 7, nº 2, set. 2011. Rio de Janeiro, p. 466-484. Disponível em: <http://revista.ibict.br/liinc/>. Acesso em 10 de jan. de 2019.

COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006.

CRUVINEL, Flávia Maria. **Educação musical e transformação social: uma experiência com ensino coletivo de cordas**. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005.

CUCHÉ, Dennys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

CUNHA, Maria Amália de Almeida. O conceito “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica. **Perspectiva**. Florianópolis, v. 25, nº 2, p. 503-524, jul/dez, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/viewFile/1820/1584>. Acesso em 02 de maio de 2020.

DE LAVAL, Francisco Pyrard. **Viagem de Francisco Pyrard às Índias Orientaes (1601 a 1611)**. Vertida do francez em portuguez por Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara. Tomo I. Nova-Goa: Imprensa Nacional, 1858.

DEVOÇÃO do mez de Maria. **Jornal do Penedo**, Penedo, 10 out. 1879 ano IX, nº 40. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=811777&Pesq=Traipu&pagfis=785>. Acesso em 05 de maio de 2019.

DIAS, Maria Odila Leite das Silva. **A interiorização da metrópole e outros estudos**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2005.

DIRETRIZES PARA A GESTÃO DE DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS EM CONJUNTOS MUSICAIS DO ÂMBITO PÚBLICO. **CONARQ – CTDAlISM**, 2018. Disponível em http://conarq.gov.br/imagens/ctdais/diretrizes/Diretrizes_musicais_completa.pdf. Acesso em 19 de maio de 2019.

DUARTE, Abelardo. **Dom Pedro II e Dona Cristina nas Alagoas: a viagem realizada ao Penedo e outras cidades sanfranciscanas, à cachoeira de Paulo Afonso, Maceió, Zona Lacustre, e região norte da Província (1859-1860)**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2010.

DUCKLES, Vincent; REED, Ida. **Music Reference and Research Materials**. 5. ed. New York: Schirmer Books, 1997.

DUCKLES, Vincent, et al (a). Musicology, §1: The nature of musicology. In: **Oxford Music on line. Grove music on line**. 2007a. Disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com.ez10.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/grove/music/46710-2014-01-31pg1#S46710.1>. Acesso em 12 de novembro de 2017.

DUCKLES, Vincent, et al (b). Musicology, §2: Disciplines of musicology. In: **Oxford Music on line. Grove music on line.** 2007b. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com.ez10.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/grove/music/46710pg2#S46710.2>. Acesso em 12 de novembro de 2017.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura.** São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ELIOT, T.S. **Notas para uma definição de cultura.** Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ESPINDOLA, Thomaz do Bom-Fim. **Geographia Alagoana ou descrição physica, política e histórica da Província das Alagoas.** Segunda Edição. Maceió: Typ. Liberal, 1871.

ESPINDOLA, Thomaz Bomfim. **A geografia alagoana.** 2ª Ed. Maceió: Catavento, 2001.

FARIAS, Maurício Marques de. O tratamento documental dos arquivos musicais e a busca de práticas comuns no tratamento da música brasileira para orquestra. **OPUS**, Goiânia, v. 15, nº 1, p. 85-90, jun. 2009. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/267/247>. Acesso em de jan. de 2019.

FEBVRE, L. **Combates pela História.** 2. ed. Trad. Leonardo Martinho Simões e Gisela Moniz. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

FERNANDES, António Teixeira. **Para uma sociologia da cultura.** Porto: Campo das Letras, 1999.

FOUCAUT, Michel. **A arqueologia do saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANÇA, Cecília Cavaliere; SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. **Em Pauta.** Porto Alegre, v. 13, nº 21, p. 5-42, 2002. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/8526/4948>. acesso em 21 de maio de 2019.

FREITAS, Sônia Maria de. **História oral:** possibilidades e procedimentos. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FUNARI, Pedro Paulo A; SILVA, Glaydson José da. **Teoria da História.** São Paulo, Brasiliense, 2008.

FUNARTE: Fundação Nacional de Arte. **Projeto Bandas de Música.** [S.I.], 2020. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/projeto-bandas-2/>. Acesso em: 10 de maio de 2020.

GALLI, Amintore. **Manuale del Capo-musica**: trattato di strumentazione per banda. Milano: G. Ricordi e C., 1889.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GENERAL Gabino Besouro. **Diário do Povo**. Maceió, 25 nov. 1917. Ano III, nº 631. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=215414&pasta=ano%20191&pesq=Lauro%20Carmo&pagfis=965>. Acesso em 10 de maio de 2019.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Tradução de Alexandra Figueiredo, et al. 6ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª edição. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GODOY, João Miguel Teixeira de. Formas e problemas da historiografia brasileira. **História Unisinos**, jan./abril, 2009. p. 66-77. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/5074>. Acesso em 11 de agosto de 2017.

GONÇAVES, Maria das Graças Reis. **Villa-Lobos, o educador**: Canto Orfeônico e o Estado Novo. Tese de doutorado do Programa de Pós Graduação em História, UFF. Niteroi, 2017. Vol. 1. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/2166.pdf>. Acesso em 10 de out. 2019.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Revisão técnica de Adriana Latino. 5ª edição. Lisboa: Gradiva, 2007.

HARMON, G. On the evolution of Information Science (opinion paper). **JASIS**, v.22, n.4, p.235-241, July-August 1971.

IGLESIAS, Francisco. **Os historiadores do Brasil**: capítulos de historiografia brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: UFMG, IPEA, 2000.

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE ALAGOAS. **Viagens de José Bento da Cunha Figueiredo Junior à Província das Alagoas (1869)** Reedição. Maceió: Grafmarques, 2010.

JABOATÃO, Antonio de Santa Maria. **Chronica dos frades menores da província do Brasil**. Rio de Janeiro: Typ. Brasiliense de Maximiliano Gomes Ribeiro, 1858.

JARDIM, José Maria. A produção de conhecimento arquivístico: perspectivas internacionais e o caso brasileiro (1990-1995). **Ciência da Informação**. Brasília, DF, v. 27, n.3, 1998.

JASMIM, Marcelo. Apresentação. In KOSSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-RIO, 2006. P. 9-12.

JOBIM, Nicodemos de Sousa Moreira. **História de Anadia.** Imperatriz: s/ed., 1880.

JORNAL do Penedo. **Jornal do Penedo**, Penedo, 7, mar. 1879a, ano IX, nº 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=811777&Pesq=Traipu&pagfis=68> 1. Acesso em 05 de maio de 2019.

JORNAL do Penedo. **Jornal do Penedo**, Penedo, 14 nov. 1879b, ano IX, nº 45. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=811777&Pesq=Traipu&pagfis=80> 5. Acesso em 05 de maio de 2019.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira:** dos primórdios ao início do século XX. 4ª edição. Porto Alegre: Movimento, 1997.

KOSSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-RIO, 2006.

KREITNER, Kenneth, *et al.* Instrumentation and orchestration. Oxford music online. **Grove music online.** 2011. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000020404>. Acesso em 20 de junho de 2020.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

LALANDA, Piedade. Sobre a metodologia qualitativa na pesquisa sociológica. **Análise social**, vol. XXXIII, 148, 1998. p. 871-883. Disponível em http://www.analisesocial.ics.ul.pt/?page_id=14. Acesso em 28 de maio de 2019.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura:** um conceito antropológico. 14ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LAURO do Carmo. **O Cruzeiro.** Penedo, 11 de out. Ano I, nº 12, 1909a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=242519&pasta=ano%20190&pesq=&pagfis=47>. Acesso em 08 de maio de 2019.

LAURO Carmo. **A Semana.** Penedo, 19 de set. Anno I, nº 34, 1909b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=226638&pasta=ano%20190&pesq=Lauro%20Carmo&pagfis=1>. Acesso em 19 de mar. 2020.

LAVENÉRE, Luiz. **A música em Alagoas.** Maceió: s/ed., 1928.

LEAHY, Alfredo Freire, et ali. Compositores penedenses: Alfredo Freire Leahy; Edson da Silva Porto; José de Lemos Lessa; Manoel Tertuliano dos Santos; Sizino Barreiros da Cunha. **Coleção Cadernos de Compositores Alagoanos nº 6**. Maceió: Coordenadoria de Extensão Cultural – UFAL; Arquivo Público de Alagoas – SEC. 1983.

LE COADIC, Yves François. **A Ciência da Informação**. Brasília, DF: Briquet de Lemos/Livros, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

LIBÂNEO, José C. **Pedagogias e pedagogos, para que?** 5ª Ed. São Paulo: Cortez, 2002.

LIMA JUNIOR, Felix. **Maceió de outrora**. Volume I. Maceió: A.P.A. – SENECA, 1976.

LUCENA, Wilson José Lisboa. **Tocando amor e tradição: a banda de música em Alagoas**. Vol. I. Maceió: Viva, 2016a.

LUCENA, Wilson José Lisboa. **Tocando amor e tradição: a banda de música em Alagoas**. Vol. II. Maceió: Viva, 2016b.

MAJOR LINO. **O Trabalho: orgam do comercio, da lavoura e dos interesses sociaes**. Anno XVI, nº 730. Penedo, 1897, p. 3.

MAURICIO, José. **Methodo de musica**. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1806.

MEDEIROS, Rui. **A cidade de Traipu**. Monografia. Maceió: Imprensa Oficial, 1949.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

MELO, Cleisson de Castro. **A influência do jazz: a swing era na música orquestral de concerto brasileira no período de 1935-1965**. Dissertação (mestrado). Composição. Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2010.

MELO, Reginaldo José de. **Belo Monte: subsídios para a sua história**. Maceió: Tipografia Maciel, 1980.

MENDONÇA, Aldemar de. **Pão de Açúcar - História e Efemérides**. 2a. edição, revista e ampliada por AMORIM, Etevaldo Alves. Maceió AL: Ecos, 2004.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Rumo a uma "história visual". In: **O imaginário e o poético nas ciências sociais** [S.l: s.n.], 2005.

MERO, Ernani O. **História do Penedo: elementos de história da civilização das Alagoas**. Maceió: SERGASA, 1974.

_____. **Os franciscanos em Penedo**. Maceió: SERGASA, 1982.

- _____. **Perfil do Penedo**. Maceió: SERGASA, 1994.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 28ª ed. Petrópolis: Rio de Janeiro, 2009.
- MORAIS FILHO, Melo. **Festas e tradições populares do Brasil**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.
- MUESSIG, Raymond H; ROGERS, Vincent R. (Org.). **Iniciação ao estudo da antropologia**. Rio: Zahar editores, 1977.
- NASCIMENTO, Edvaldo Francisco do. **Delmiro Gouveia e a educação na Pedra**. Edições do Senado Federal, vol. 199. Brasília: Senado Federal, 2014.
- NEVES, Árcipio Francisco Gomes. A música do Recife Colonial: 7 *mottetos* de Luiz Álvares Pinto no acervo de Diniz do Instituto Brennand. In **Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música (SIMPOM)**, 2012. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2628/1975>. Acesso em 29 de set. de 2018.
- NOGUEIRA, M. A.; NOGUEIRA, C. M. M. A sociologia da educação de Pierre Bourdieu: limites e contribuições. **Educação e Sociedade**, 23, nº 78, 15-35, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v23n78/a03v2378>. Acesso em nov. 2018.
- NOTÍCIAS diversas. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro. 06 de agosto de 1855, p. 1.
- NOTICIÁRIO. **Jornal do Penedo**, Penedo, 13 de set. 1878, ano VIII, nº 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=811777&Pesp=Traipu&pagfis=593>. Acesso em 03 de maio de 2019.
- NUNES, Márcio Manuel Machado. **A criação do Bispado das Alagoas: religião e política nos primeiros anos da República dos Estados Unidos do Brazil (1889-1910)**. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal de Alagoas – ICHCA, 2016. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/bitstream/riufal/1375/>. Acesso em 10 de maio de 2018.
- O DIA 7 de setembro em São Braz. **Jornal do Penedo**, Penedo, 18 set. 1880, ano X, nº31. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=811777&Pesp=sao+braz+banda&pagfis=939>. Acesso em 05 de maio de 2019.
- OBRAS bibliográficas, theoreticas e scientificas. **Revista Musical e de Belas Artes**. Rio de Janeiro. 18 set. 1880. Anno II, nº 26. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=146633&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=627>. Acesso em 15 de junho de 2020.
- OLIVEIRA, Ines Barbosa de; SGARBI, Paulo. A invenção cotidiana da pesquisa e de seus métodos. **Educação e Sociedade**. Vol 28, nº 98, Campinas, jan-abril, 2007, p. 15-22. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302007000100002. Acesso em 05 de jan. de 2019.

OLIVEIRA, Marlene de (Org.). **Ciência da Informação e biblioteconomia: novos conteúdos e espaços de atuação**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

OLIVEIRA, Paulo de Salles. **Metodologia das ciências humanas**. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1998.

PACHECO, Kátia Lúcia. **Manifestações de obras musicais: o uso do título uniforme**. Dissertação de mestrado em Ciência da Informação, UFMG, 2009, 159 p. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECID-7Z6KCV>. Acesso em de jan. de 2019.

PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. Lisboa: Presença, 1989.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PARTE OFFICIAL. **O Correio maceioense**. Maceió: Typ. Maia, Serie II, 15 de agosto, nº 32, 1850a, p.1.

PARTE OFFICIAL. **O Correio maceioense**. Maceió: Typ. Maia, Serie III, 27 de outubro, nº 51, 1850b, p.2.

PARTE OFFICIAL. **O Correio maceioense**. Maceió: Typ. Maia, Serie II, 29 de agosto, nº 36, 1850c, p.1.

PARTE OFFICIAL. **O Correio maceioense**. Maceió: Typ. Maia, Serie III, 1 de dez., nº 61, 1850d, p.1.

PARTE OFFICIAL. **O Correio maceioense**. Maceió: Typ. Maia, Serie III, 24 de Nov., nº 59, 1850e, p.1.

PARTE OFFICIAL. **O Constitucional**. Maceió: Typ. Silva Maia, Serie II, 19 de novembro, nº 51, 1851a, p.1.

PARTE OFFICIAL. **O Constitucional**. Maceió: Typ. Silva Maia, Serie II, 2 de agosto, nº 28, 1851b, p.2.

PARTE OFFICIAL. **O Constitucional**. Maceió: Typ. Silva Maia, Serie II, 23 de agosto, nº 32, 1851c, p.3.

PARANHOS, Luís. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <niltonsouzamail@hotmail.com> em 13 de junho de 2020.

PARTIDO Liberal. **Jornal do Pão d'Assucar**. Pão de Açúcar, 13 jan. 1878, anno 1, nº 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=811289&pasta=ano%20187&pesq=musica&pagfis=13>. Acesso em 19 de março de 2020.

PAYEN, Pascal. A constituição da história como ciência no século XIX e seus modelos antigos: fim de uma ilusão ou futuro de uma herança? Tradução de Gustavo de Azambuja Feix. **História da Historiografia**. Ouro Preto, nº 6, mar. 2011. p. 103-122.

Disponível em <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/250>. Acesso em 16 de nov. de 2017

PEDROSO, Manoel de Moraes. **Compendio Musico**, ou arte abreviada em que se contém as regras mais necessarias da cantoria, acompanhamento, e contraponto. Porto: Officina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1751.

PEREIRA, Ana Grayce Moraes. **A Banda de Música da Sociedade Penedense**. Rio de Janeiro: Publit, 2018.

PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política**: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PEREIRA, M. N. F. Prefácio. In: PEREIRA, M.N. F.; PINHEIRO, L.V. R. (Orgs.). **O sonho de Otlet**: aventura em tecnologia da informação e comunicação. Rio de Janeiro, Brasília: IBICT/DEP/DDI, 2000.

PEREIRA, Flavia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. Tese (doutorado) Programa de Pós-graduação em Artes, Musicologia da Universidade de São Paulo. 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-24062011-104128/publico/tese.pdf>. Acesso em 02 de abril de 2020.

PERROTA, Christian. **Por uma definição unificada de textura musical**. 159 p. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Bahia, Escola de Música. Orientado: Pablo Sotuyo Blanco. Salvador, 2018.

PH. CARLOS Gomes. **O Monitor**. Penedo, 15 mar. 1909. Anno I, nº 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=761524&pasta=ano%20190&pesq=CARLOS%20GOMES&pagfis=43>. Acesso em 19 de março de 2020.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Processo evolutivo e tendências contemporâneas da Ciência da Informação. **Informação e Sociedade**: Estudos. João Pessoa, v. 15, nº 1, p. 13-48, jan./jun., 2005. Disponível em: <http://ridi.ibict.br/handle/123456789/23>. Acesso em 22 de maio de 2017.

POLK, Keit, et al. Band. In **Grove Music Online**. [s.l.]: Oxford University Press, [2001]. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>. Acesso em 10 de janeiro de 2017.

POZZOLI, Ettore. **Sunto di teoria musicale**. I Corso. Milano: Ricordi, 1903.

PROCISSÃO de Corpus Christi. **O Índio**. Palmeira, 5 jun. 1921, ano I, nº 19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720925&Pesq=Homero&pagfis=65>. Acesso em 10 de maio de 2019.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RAY, Sônia. (Org.) **Performance Musical e suas Interfaces**. Goiânia: Vieira/Irokun, 2005.

REIS, Dalmo da Trindade. **Bandas de música, fanfarras e bandas marciais**. Rio de Janeiro: Ricordi, 1962.

REIS, José Carlos. **Teoria & História: tempo histórico, história do pensamento histórico ocidental e pensamento brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. 3ª ed. São Paulo: Atlas, 2012.

RIDIM: Répertoire International d'Iconographie Musicale. Versão inglês. 2020. Disponível em: <https://ridim.org/association-ridim/about-ridim/>. Acesso em 14 de junho de 2020.

RODRIGUES, Rosiane. **Piranhas: retrato de uma cidade**. 2ª ed. ver. e amp. Maceió: EDUFAL, 2013.

RUSSO, Mariza. **Fundamentos em biblioteconomia e ciência da informação**. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2010.

SALLES, Vicente. **Sociedades de euterpe: as bandas de música no Grão-Pará**. Brasília: Ed. do autor, 1985.

SANTA RITA, Carlos. **Uma sociedade chamada Imperial**. Maceió: Departamento Estadual de Cultura, 1965.

SANTANA, Moacir Medeiros de. **Benedito da Silva e sua época: contribuição à biografia do esquecido compositor maceioense**. Maceió: APA, 1966.

SARACEVIC, Tefko. Ciência da informação: origem, evolução e relações. In **Perspectiva em Ciência da Informação**. v. 1, nº 1, p. 41-62, jan./jun., 1996. Disponível em <http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/235>. Acesso em 22 de maio de 2017.

S. BRAZ. **Jornal do Pendo**, Penedo, 16 de nov. 1875, ano V, nº 32. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=811777&Pesp=banda&pagfis>. Acesso em 03 de maio de 2019.

SARÁOS. **O Cruzeiro**. 11 de out. Ano I, nº 12, 1909a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=242519&pasta=ano%20190&pesq=&pagfis=47>. Acesso em 08 de maio de 2019.

SARÁOS. **O Cruzeiro**. 29 de out. Ano I, nº 14, 1909b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=242519&pasta=ano%20190&pesq=Honorina&pagfis=53>. Acesso em 08 de maio de 2019.

SCANDAROLLI, Denise. História e musicologia: duas apropriações do passado. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**. Ouro Preto, nº 22, dez. de 2016. p. 225-237. Disponível em:

<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1050>. Acesso em 10 de maio de 2020.

SCWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. 2ª edição. São Paulo: companhia das Letras, 1998.

SILVA, Leonardo Dantas. A música das procissões: 500 anos de fé. **Ciência & Trópico**. Recife, v. 28, nº 2, p. 209-218, jul-dez, 2000.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. 2ª reimpressão. São Paulo:Contexto, 2009.

SILVA, Francisco Manoel da. **Compendio de principios elementares de musica**: para uso do Conservatorio do Rio de Janeiro. 4ª Edição. Moguncia: B. Schott hijos, s.d.

SILVEIRA, Paulo de Castro. **Benedito da Silva**: uma saga da música das Alagoas. Maceió: FUNTED, 1981.

SIMON, George Thomas. **As grandes orquestras de jazz**. São Paulo: Ícone, 1992.

SOARES, Joel Bello. **Alagoas e seus músicos**. 2ª edição. Maceió: EDUFAL, 2014.

SOCIEDADE Musical Santa Cecília. **O Índio**. Palmeira, 29 maio 1921, ano I, nº 18. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720925&Pesq=Homero&pagfis=61>. Acesso em 10 de maio de 2019.

SOTUYO BLANCO, Pablo. O Patrimônio Musical da Bahia: Diagnóstico, Estratégias e Proposta. In COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo (orgs.). **Arquivologia e Patrimônio Musical**. Salvador: EDUFBA, 2006. P. 57-74.

_____. Diagnóstico, estratégias e caminhos para a musicologia histórica brasileira. **Revista Música Hodie**. V. 4, n. 2, maio 2004a. ISSN 1676-3939. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/3938/11480>. Acesso em: 16 nov. 2018.

_____. Dos Acervos de Música em Maragogipe (BA) ao Guia para Localização de Acervos Não Institucionais de Música. **Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica**. Juiz de Fora, jul., 2004b.

SOTUYO BLANCO, Pablo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira (Org.). **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador: EDUFBA, 2016.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Mudanças na relação institucional entre performance e ensino musical na Bahia dos séculos XIX e XX. In **Anais do XIX congresso da ANPPOM**, 2009. Curitiba. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/II_MusicologiaHistoricaeEsteticaMusical.pdf. Acesso em 10 de fev. de 2019.

SOTUYO BLANCO, Pablo. **Subsídios à pesquisa em música no Brasil**: música sacra do acervo de partituras de “Manoel Tranquilino Bastos”. Vol. 1. CD-Rom produzido

pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (PPGMUS-UFBA) e desenvolvido nas instalações próprias do Campus Universitário do Canela (Salvador, Ba) pelo doutorando Pablo Sotuyo Blanco, entre Agosto de 2000 e Março de 2001. Salvador, 2001.

SOTUYO BLANCO, Pablo. 10 anos de RIdIM-Brasil: retrospectiva e desafios. In PASCOA, Márcio Leonel Farias Reis. **Diálogo Musical**. Manaus (AM): Ed. UEA, 2019.

SOUZA, Nilton da Silva. Mapeamento de arquivos musicais públicos e particulares do Baixo São Francisco: novas perspectivas à luz de novos documentos. **Atas do I Colóquio/Encontro Nordestino de Musicologia Histórica Brasileira**, p. 97-106. Salvador, 2011. Disponível em: <http://www.portaldeeventosufba.mus.ufba.br/index.php/CNM/I-CENoMHBra/paper/view/45>. Acesso em 14 de Abril de 2016.

SOUZA, Nilton da Silva. **O gosto popular e as modificações das fontes do repertório da banda de música em Maceió**. 2008, 110 p. Dissertação (mestrado) Campbellsville University School of Music. Recife/Campbellsville, 2008.

_____. A mudança das fontes de repertório da banda de música: análise do processo de desaparecimento das bandas de música civis em Maceió no início do século XX. In **Atas do III Colóquio Nordestino de Musicologia**. SOTUYO BLANCO, Pablo; DIAS, Sérgio (ed.) p. 121-146. Recife: Editora UFPE, Capes, 2017.

SHIGUNOV NETO, A.; STRIEDER, D.M.; SILVA, A.C. da. A reforma pombalina e suas implicações para a educação brasileira em meados do século XVIII. **Tendências Pedagógicas**, nº 33, p. 117-126, 2019.

SWANWICK, Keith. **A basis for music education**. London: Routledge 1979.

SYLVA, Manoel Nunes da. **Arte minimna**. Lisboa: Joam Galram, 1685.

TEATRO Sete de Setembro. **Jornal do Penedo**, Penedo. 13 mar. 1881, Anno I, nº 9, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=811777&Pesq=Traipu&pagfis=1007>. Acesso em 06 de maio de 2019.

TEIXEIRA, Luana. Vapores e escravos no Penedo, Alagoas, na década de 1850. In **SAECULUM – Revista de História**, nº 34; João Pessoa, jan./jun. p. 123-142, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/view/26473/15833>. Acesso em: 03 de agosto de 2018.

TENÓRIO, Douglas Apratto. O início da modernização na província de Alagoas. **Revista do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal de Alagoas - CHLA**, Ano II, nº 4, junho de 1987.

TORQUATO JUNIOR, Emiliano. **“E lá vem ele”**: Uma etnografia da procissão do Senhor Bom Jesus dos Navegantes em Penedo/AL. Dissertação (mestrado) do Programa

de Pós-graduação em Antropologia Social/PPGAS da Universidade Federal de Alagoas. 154p., Maceió, 2018.

TORRES, Jenner Glauber Melo. **A história de Traipu**. Arapiraca: Grafcenter, 2017.
_____. **Vivendo...Traipu**. Maceió: JJ Santos, 2000.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**: cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **Os sons que vêm das ruas**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Música popular**: um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 1997.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

VALENTIM, Marta Ligia Pomim. A indústria da informação e os produtores de bases de dados em C&T. **Perspectiva em Ciência da Informação**. Belo Horizonte, V.7, nº 1, p. 23-37, jan./jul.,2002. Disponível em: http://www.brapci.inf.br/_repositorio/2010/11/pdf_57477e8cc7_0012832.pdf. Acesso em 22 de abril de 2019.

VILLA Nova. **A Semana**, Penedo. 26 set. 1909, anno 1, nº 35. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=226638&pasta=ano%20190&pesq=Lauro%20Carmo&pagfis=5>. Acesso em 19 de março de 2020.

WEBER, Max. **Conceitos básicos de sociologia**. São Paulo: Centauro, 2008.

ZAMACOIS, Joaquín. **Teoría de la música I**: dividida em cursos. Reedición. Madrid: Mundimúsica, 2007.

**APÊNDICE A - Formulários para aplicação de entrevista semiestruturada:
Guia da Entrevista**



Universidade Federal da Bahia
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

1ª Fase: Identificação	
1. Número de controle	
2. Data	
3. Local	
4. Nome completo	
5. Nome artístico ou apelido	
6. Nível de escolaridade	
7. Endereço do entrevistado	
8. Data de nascimento	
9. Local de nascimento	
10. Ocupação (principal)	
11. Banda (s) de música onde atua, local	
12. Atividades que exerce junto à banda de música	<input type="checkbox"/> Ensino; <input type="checkbox"/> regência; <input type="checkbox"/> instrumentista; <input type="checkbox"/> Compositor; <input type="checkbox"/> Arquivista; <input type="checkbox"/> Copista; <input type="checkbox"/> Quadro Administrativo, Especificar: _____. <input type="checkbox"/> outras, especificar: _____.

2ª Fase – Temas a serem explorados	
Tema	Sugestões para direcionamento da entrevista
13. Atividade como maestro e/ou instrumentista	quando iniciou? Onde? qual a banda de música? qual instrumento?
14. Onde se apresenta(vam)	Procissões? Desfiles? Saraus? Outros lugares, especifique:

2ª Fase – Temas a serem explorados	
Tema	Sugestões para direcionamento da entrevista
15. Quais períodos se apresenta(vam)	datas e festas cívicas e religiosas? Especifique-as: semana santa? Carnaval? Natal? festa de padroeiro (a)? Especifique-as: Outras, especifique-as:
16. Qual repertório	Dobrados? Choros? Frevo? Valsa? Samba? Outros, Especifique:
17. Era remunerado pela atividade	Quais atividades eram remuneradas? Quem pagava?
18. Sobre a forma com aprendeu música	Quem foi o seu professor? Que tipo de escola? Ligada a Associação ou Sociedade Musical? Como era a forma de ensino de música (a maneira de ensinar)? Poderia descrever? Você segue o modelo que aprendeu para dar aulas de música (caso seja essa a condição do entrevistado)? Conhece outras maneiras de ensinar música? Se sim, como e onde aprendeu?
19. Sobre a forma como ensina música (se for o caso)	Qual a técnica usada para ensinar: (ensino coletivo, ensino tutorial, outra técnica de ensino, descrever)
20. Sobre a composição para banda	Compõe? Já compôs? Faz arranjos? Dentre o que compôs, quais são os gêneros, especifique:
21. Como compõe (procedimentos; descrever)	Usa grade? Usa um guia? Descreva como faz:
22. Existe arquivo relativo as composições?	Onde estão? Como são armazenados? São arquivos particulares?
23. Como atua (como regente ou instrumentista)	segue os ensinamentos do seu professor? aderiu a novas técnicas instrumentais/regenciais? Descreva-as:
24. Possibilidade de novas entrevistas	Quais pessoas poderia indicar para uma entrevista?

APÊNDICE B - Lista de composições do Acervo da Banda de Música da Sociedade Musical Guarany, Agente Billy Magno

Nome	Compositor	Atuação	Gênero
Temporada	----	----	Dobrado
Alonso de Oliveira	----	----	Dobrado
Marcha nº 15 (Manoel Sérgio)	Lauro Carmo	Penedo	Marcha
Marcha do Rosário	Livno Bahia	----	Marcha
Silvino Rodrigues	----	----	Dobrado
Risonha	----	----	Mazurca
Guiomar	Agérico Lins	Pão de Açúcar	Valsa
João e Jorge	----	----	Maxixe
Tenente Eury	Manoel Passinha	Pão de Açúcar	Dobrado
Almachio Costa	Manoel Passinha	Pão de Açúcar	Dobrado
Hino de Pão de Açúcar	Manoel Passinha	Pão de Açúcar	Hino
Tenente Nascimento	Antônio Passinha	Pão de Açúcar	Dobrado
Hino da Sociedade Gladiantes	Benedicto Silva	Maceió	Hino
Gonzaga Netto	Benedicto Silva	Maceió	Polca
Marcha Fúnebre nº 2	Benedicto Silva	Maceió	Marcha
Dobrado nº 2	Benedicto Silva	Maceió	Dobrado
Américo Castro Barbosa	Benedicto Silva	Maceió	Dobrado
Abilio Mendonça	Benedicto Silva	Maceió	Dobrado
Laura Rego	Benedicto Silva	Maceió	Valsa
Anna Roza Campos	Benedicto Silva	Maceió	Valsa
Iork Restaurant	Antônio Arecippo de B. Teixeira	União dos Pal.	Dobrado
Sargento Caveira	Antonio Manoel do Espírito Santo	----	Dobrado
Marietta Silva	João Moreyra	----	Valsa
Hino do Tiro de Guerra nº 656	Manoel Victorino Filho	Pão de Açúcar	Hino
Celina	Benedicto Silva	Maceió	Valsa
Celina Medeiros	Ranulfo Carmo	Traipu	Valsa
Dobrado nº 155	Lauro Carmo	Penedo	Dobrado
Campo Osório	----	----	Dobrado
Antonio Augusto	Manoel Leite	----	Dobrado
Betinha	----	----	Tango
Sonhador	Oswaldo Cabral	----	Dobrado
Haidee - (Valsa) 1929	Euclides da Silva Novo	----	Valsa
Coração de Jesus	Antônio Manoel do Espírito Santo	----	Dobrado
Alma Doris	José Bento Lima	----	Valsa
A vingança de Judas	Aquino Japyassu	Rio Largo	Dobrado
Tiro de Guerra nº 656	Américo Castro	Pão de Açúcar	Dobrado
Paixão de sertanejo	Américo Castro	Pão de Açúcar	Tango
Club dos toureiros	Américo Castro	Pão de Açúcar	Marcha
Miss Alagoas	Américo Castro	Pão de Açúcar	Valsa
Minha Paixão	Américo Castro	Pão de Açúcar	Valsa
Sentimentos do coração	Américo Castro	Pão de Açúcar	Valsa
Hymno Nacional Brasileiro	Francisco Manuel da Silva	----	Hino
Dobrado 222 (Bombardeio da Bahia)	Antonio Manoel do Espírito Santo	----	Dobrado
Hymno Alagoano	Benedicto Silva	Maceió	Hino
Nazinha Oliveira	Manoel Leite	----	Valsa
Marcha Natalina	----	----	----
De Paris a Londres	----	----	Dobrado
Ricardo Moraes	Domingos Queirós	----	Dobrado
Traidores	Ubaldo de Abreu	----	Dobrado
Dois Corações	Pedro Salgado	----	Dobrado
Experiência	Antonio Passinha	Pão de Açúcar	Dobrado
Pedro Quintela	----	----	Dobrado
Tenente João Bezerra	----	----	Dobrado
Japyassu	----	----	Fox
Silvio Romero	José Machado	----	Dobrado

Nome	Compositor	Atuação	Gênero
Cariolano Amaral	Severino Távora	----	Dobrado
Obrigado Jesus	Mozart de Abreu	----	Dobrado
Rumo a lua	Ubaldo de Abreu	----	Dobrado
Olyntho Mattos	Antônio Neves (Melo?)	Traipu	Dobrado
Santa Cruz	----	----	Dobrado
General Manuel Rabelo	Tenente João Nascimento	----	Dobrado
Repatriado (dobrado) 1943*	----	----	Dobrado
Saudade de minha terra	Izidoro Castro de Assumpção	----	Dobrado
Capitão Cassulo	Israel Maranhão	----	Dobrado
Major Pantaleão	Manoel Leandro Simplicio	----	Dobrado
Os 18 do Forte	Tertuliano Santos	Penedo	Dobrado
Eu te digo	Manoel Passinha	Pão de Açúcar	Fox
Procura teu lugar	Manoel Passinha	Pão de Açúcar	Fox
Melindrosinha	----	----	Maxixe
Quebranto	Marcelo Tupinambá	----	----
Botafogo	----	----	Samba
Quando o Jahu chegar	----	----	----
Eterno Enlevo	Zequinha de Abreu	----	Valsa
Mademoiselle Cinema	---	----	Valsa
Pequena Cavatina	Benedicto Silva	Maceió	Cavatina
Adaíl	Francisco Paixão	----	Dobrado
Dobrado nº 47 (Veranista)	Waldemar da Paixão	----	Dobrado
Dobrado nº 48 (Waldemar Barbosa)	Waldemar da Paixão	----	Dobrado
Honra aos trombones	Waldemar da Paixão	----	Fantasia
Hymno Pontifício	----	----	Hino
Regresso	Raul Moraes	----	Marcha
Quem quebrou sua cuíca	----	----	Marcha
Tire a mão do meu baú	----	----	Frevo
Continental	----	----	Rumba
Therezinha	----	----	Marcha
6 de junho	----	----	Dobrado
Coronel Gavião	----	----	Dobrado
Amélia Pinheiro	Lauro Carmo	Penedo	Valsa
Genros e sogras	Lauro Carmo	Penedo	Valsa
Padre Medeiros Neto	----	----	Dobrado
José Pinto de Barros	----	----	Dobrado
A cruz de Cristo	----	----	Marcha Fúnebre
A Praça	----	----	Marcha
Hino do sesquicentenário	----	----	Hino

APENDICE C - Lista de composições do Acervo da Banda de Música Lira Traipuense, Agente Antônio Basílio dos Santos Neto

Nome da peça	Compositor	Atuação	Nº de partes	Gênero
José Luiz Cerqueira	Nelson Souza	Traipu	4	Dobrado
Prefeito Aderbal Quirino	Antônio Basílio dos Santos	Traipu	8	Dobrado
Ediel Lima Dias	Nelson Souza	Traipu	1	Dobrado
Hino da cidade de Traipu	Antônio Basílio dos Santos	Traipu	21	Hino
Prefeito Edmar Lima Dias	Antônio Basílio dos Santos	Traipu	8	Dobrado
Cocotinha	Jalmeris	Maceió/Santa Luzia	1	Choro
Recordação de Traipu	W. Paixão	Traipu	11	Dobrado
Aparecida Maria	Antônio Basílio dos Santos	Traipu	12 + partitura	Valsa
Brigada Leituga	Estevan Moura		26	Dobrado
Tema de Zarathusta	? (Arr)		1	Samba
Raul Alberto da Cunha Pinto	M. Passinha	Pão de Açúcar	3	Dobrado
Velhos Camaradas	Teik		1	Marcha
Tem. Edison Camilo de Moraes	Eraldo Trindade	Maceió/Penedo	1	Dobrado
55 de Caçadores	Araújo de ...		1	Dobrado
Capitão Caçula	?		1	Dobrado
Berilo Mota no choro	Josenildo Epifânio	Traipu	1	Choro
Passando em Propriá	Dudu Ribeiro	Traipu	1	Choro
Saudação à Nossa Senhora	Nelson Souza	Traipu	20	Marcha religiosa
Ary Resende	Nelson Souza	Traipu	3	Dobrado
Hino de Nossa Senhora	Nelson Souza (arr)	Traipu	1	Hino
Manoel Basílio	Nelson Souza	Traipu	1	Dobrado
Alfredo de Oliveira Silva	Nelson Souza	Traipu	15	Dobrado
Saudade de Otacílio Basílio e Rafael Souza	Antônio Basílio dos Santos	Traipu	1	Dobrado
José Afonso	Nelson Souza	Traipu	1	Dobrado
Batista de Melo	Antônio do Espírito Santo		1	Dobrado
Recordação de Nazareth	Luiz Magno		6	Dobrado
Bombardeio da Bahia	Antônio do E. Santo		1	Dobrado
Antônio Basílio dos Santos	Nelson Souza	Traipu	10	Dobrado
Hino do Estado de Alagoas	Benedito Silva	Maceió	11	Hino
Nossa Senhora do Ó	Santana	Traipu	4	Marcha
Silvana	Antônio Basílio dos Santos	Traipu	33	Valsa
Assis Calazans e Cláudio	Antônio Basílio dos Santos	Traipu	5	Dobrado
Modesto Tavares	W. Paixão	Traipu	11	Dobrado
Sidronilio Firmino	Josias Cruz Nascimento		20	Dobrado
Total			237	

**APÊNDICE D - Lista de composições do Acervo da Banda Lira Traipuense,
Agente Nelson Souza**

Nome	Compositor/Arranjador	Atuação	Gênero
1º Grupo de aviação embarcada	João Nascimento		Marcha
18 de dezembro	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
22 de novembro	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
28 de março	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
Dobrado 220			
Dobrado 1870	José Chagas		Dobrado
A barca	Padre Zezinho		Bolero (arr.)
A batuta do Tonho Basílio	Jovelino Luiz		Dobrado
A vida é mesmo assim	----		Bolero (arr.)
Adalgiza	----		Marcha
Aderbal Quirino	Antônio Brasílio	Traipu	Dobrado
Airton Mendonça	Antônio Brasílio	Traipu	Dobrado
Alfredo de Oliveira Silva	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
Alleluia	F. Handel		----
Alto Camarada	----		----
Amapola	----		Marcha (arr.)
Amar não é pecado	Luiz Paranhos (Arr.)	Maceió	
Amigo	Antônio Aparício Guimaraes (Arr.)		
Amigos para sempre	----		Arranjo
Anjo Querubim	Ewerton Luiz (Arr.)		Arranjo
Antônio Basílio dos Santos	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
Antônio Brasileiro	----		Dobrado
Antônio Rolemberg	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
Aquarela do Brasil	----		
Aqueles olhos verdes	Ray Conniff (Arr.)		
Ararygboia	Anacleto de Medeiros		Dobrado
Aroldo Canuto	Ranulpho Carmo	Traipu	Dobrado
Ary Resende	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
Asa Branca	Wilson Basílio	Traipu/Maceió	Baião
Asa Branca	Nelson Souza (Arr.)		
Ave Maria	----		
Ave Maria no morro	Mauricio Martins (Arr.)		Samba
Baiano	Nelson Souza	Traipu	
Barão do Rio Branco	----		Dobrado
Batista de Melo	----		Dobrado
Batuta	Oswaldo Passos Cabral		Dobrado
Bem-vindo Governador	Gilberto Gagliardi		Dobrado
Besame Mucho	Consuelo Velasques		Arranjo
Bolero de Ravel	Ravel		Arranjo
Bombardeio na baía	A. do E. Santo		Dobrado
Brejeiro	Ernesto Nazareth		Tango brasileiro
Cabelo de fogo	José Nunes de Souza		Frevo
Café da manha	Eudes de Oliveira	Traipu/Maceió	Pagode
Canção do exército	----		
Cantos Nordestinos	----		
Canzone per te	----		
Capitão Procópio	F. Braga		Dobrado
Carinhoso	----		Arranjo
Carmem do Bizet	Bizet		Arranjo
Carnaval Marcial	----		Marcha
Cecília Cavalcante	José Aniceto de Almeida		Valsa
Cel. Fernando Theodomiro	Jalmeriz	Santa Luzia	Dobrado
Cel Souza Aguiar	Amabílio Bulhões		Dobrado
Celina Medeiros	Ranulpho Carmo	Traipu	Valsa
Chora me liga	João Bosco e Vinicius		Arranjo

Nome	Compositor/Arranjador	Atuação	Gênero
Choro da Fubua	Nelson Souza	Traipu	Choro
Cidade de Traipu	Edmael	Traipu/Vitória-ES	Dobrado
Cisne Branco	A. do E. Santo		Dobrado
Clementino Silva	----		Dobrado
Comandante Hélio da Rocha	Sargento Melo		Dobrado
Como é grande o meu amor por você	Roberto Carlos		Arranjo
Concerto para um verão	Edilson da Silva Teixeira (Arr.)		Arranjo
Concerto para uma voz	----		Arranjo
Confidencia	----		Arranjo
Coração de estudante	Milton Nascimento		Arranjo
Coronel Borgey	----		Dobrado
Deixa a vida me levar	----		Pagode
Depois do prazer	----		Pagode
Deslizes	Sargento Pires (Arr.)		Arranjo
Deus te proteja de mim	Maurício Alves (Arr.)		Bolero
Dhema	França (Arr.)		Arranjo
Dia de festa	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
Dizendo adeus	----		Arranjo
Dois corações	Pedro Salgado		Dobrado
Domingo	----		Pagode
Dorme sujo	Nelson Souza	Traipu	Frevo
Duda no frevo	Senô		Frevo
É proibido cochilar	Diógenes Catunda (Arr.)		Arranjo
Ediel Lima Dias	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
El condor passa	Sena Rosa (Arr.)		Arranjo
El gato montês	Manuel Penella		Passodoble
Elizabeth Freire	Nelson Souza	Traipu	Valsa
Emoções	Roberto Carlos/Te. Paixão (Arr.)		Arranjo
Esperança	----		Arranjo
Espírito, espírito	----		Arranjo
Espumas ao vento	----		Arranjo
Estrada de Canindé	Manoel Ferreira		Dobrado
Estreia	----		Dobrado
Estrela de Friburgo	J. Naegele		Polca
Estrelita	Silvio S. cirino (Arr.)		Arranjo
Eterna Saudade	J. B. de Brito		Dobrado
Etevaldo Costa Ventura	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
Eu quero ser pra você	Francisco Morais (Arr.)	Penedo	Arranjo
Eu só quero um xodó	----		Arranjo
Exodus	----		Arranjo
Fascinação	----		Arranjo
Final Feliz	----		Arranjo
Flor de liz	----		Arranjo
Flor do mamulengo	----		Arranjo
Foi um rio que passou em minha vida	----		Arranjo
Forró	----		
Francisco Morais	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
Frevo do Gordo	Nelson Souza	Traipu	Frevo
Galito	----		Passodoble
Gararu no frevo	Nelson Souza	Traipu	Frevo
Garçon	----		Arranjo
General Manoel Rabelo	J. Nascimento		Dobrado
Glória a Sergipe	----		Dobrado
Gogó da Ema	Renato de Melo Silva	Maceió	Dobrado
Grand Russian Fantasian	----		Arranjo
Grande Povo	----		Dobrado
Guarapari	----		Arranjo
Hay	----		Arranjo
Hei de vencer	José Barbosa de Brito		Dobrado
Hino de Gararu – SE	Nelson Souza (Arr.)	Traipu	Hino
Hino de Girau do Ponciano	Antônio Brasília	Traipu	Hino
Hino de Nossa senhora do Ó	Nelson Souza (Arr.)	Traipu	Hino

Nome	Compositor/Arranjador	Atuação	Gênero
Hino de Nossa Senhora do Rosário	----		Hino
Hino de Penedo	Manoel Tertuliano	Penedo	Hino
Hino de São João	----		Hino
Hino de São Roque	----		Hino
Hino de Traipu	Antônio Basílio dos Santos	Traipu	Hino
Hino do Estado de Alagoas	Benedito Raimundo da Silva	Maceió	Hino
Hino Nacional Brasileiro	Francisco Manoel da Silva		Hino
Intermezzo da Cavalaria Rusticana	P. Mascagni		Arranjo
Isabel	Ranulpho Carmo	Traipu	Valsa
Isso aqui tá bom demais	----		Arranjo
It's now or never	----		Arranjo
IV Centenário	----		Dobrado
Jadilson Nascimento	Luiz Xavier e Jadilson Nascimento	Traipu/Anadia	Dobrado
Janjão	J. Naegele		Dobrado
Jarbas no choro	Nelson Souza	Traipu	Choro
Jeferson	----		Dobrado
Jesus alegria dos homens	----		
João de Albuquerque Lima	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
José Afonso	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
José Ailton Reis Mattos	Ranulpho Carmo	Traipu	Dobrado
José Basílio no choro	Nelson Souza	Traipu	Choro
José Carlos	Nelson Souza	Traipu	Choro
José Luiz Cerqueira	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
Jubileu	Anacleto de Medeiros		Dobrado
Judia de mim	----		Pagode
La cumparsita	----		Tango
La mer	----		Bolero
Labamba	----		Lambada
Landu	----		Arranjo
Lira Traipuense	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
Luar de Nápolis	----		Arranjo
Luar de Nilópolis	----		Arranjo
Luar do sertão	----		Arranjo
Maestro Adoastro	Joaquim A. Naegele		Dobrado
Mambo 8	----		Mambo
Mambo Espanha	----		Mambo
Mania de você	----		Pagode
Manoel Basílio dos Santos	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
Manoel Andrade no choro	Nelson Souza	Traipu	Choro
Mao de luva	----		Dobrado
Marcha Fúnebre Deodoro	Francisco Braga		Marcha fúnebre
Marcha fúnebre nº 2	----		Marcha fúnebre
Marcha Municipal	----		Marcha
Maria do céu	----		Arranjo
Maria do Socorro Reis	Antônio Basílio dos Santos	Traipu	Valsa
Maria espanhola	----		Dobrado
Massa de mandioca	----		Arranjo
Mau acostumado	----		Arranjo
Maxixão	----		Arranjo
Me chama que eu vou	----		Arranjo
Mestre Francelino	João Vasconcelos		Dobrado
Meu querido meu velho meu amigo	----		Arranjo
Meu sentimento	----		Arranjo
Mila	----		Arranjo
Moça	----		Arranjo
Mulher brasileira	----		Arranjo
My way	----		Arranjo
Nabuco Lopes	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
Nada poderás	----		Arranjo
Namorado da lua	Nelson Souza	Traipu	Choro
Não deixe o samba morrer	----		Arranjo
Não posso te esquecer	----		Arranjo

Nome	Compositor/Arranjador	Atuação	Gênero
Natal feliz	----		Arranjo
Nem morta	----		Arranjo
New York	----		Arranjo
Nino	Duda		Frevo
Nivaldo no choro	Silvino Araújo (Arr.)		Choro
Nossa Senhora	----		Arranjo
O apagão	Nelson Souza	Traipu	Frevo
O bode preto	Julio César		Dobrado
O bombardeio na baía	Antônio do E. Santo		Dobrado
O papa-capim solitário	----		Polaca
O que é que é	----		Arranjo
O quinteto	----		Arranjo
O rebate	Heraclis Guerreiro		Dobrado
O veterano	Nelson Souza	Traipu	Frevo
Olinto Matos	Antônio Neto	Traipu	Dobrado
Onofre Tavares	Ranulpho Carmo	Traipu	Dobrado
Onze de dezembro	----		Dobrado
Oração pela família	----		Arranjo
Osmar Luiz dos Santos	Enock Dias	Traipu/Rio de Janeiro	Dobrado
Ou vai ou vem	Nelson Souza		Frevo
Ouro negro	----		Dobrado
Padre João Barbalho	José Silva		Dobrado
Pai nosso do evangelizador	----		Arranjo
Parabéns	----		Arranjo
Patrícia da Silva	Jarbas Rodrigues de Melo	Traipu	Valsa
Pé no freio	Nelson Souza	Traipu	Frevo
Pelados em Santos	----		Arranjo
Perigoso	José Ferreira	Traipu/Vitória-ES	Choro
Petit fleur	----		Arranjo
Pisca-pisca	Nelson Souza	Traipu	Arranjo
Pot-pourri nº 2	Nelson Souza	Traipu	Arranjo
Pot-pourri nº 3	Nelson Souza	Traipu	Arranjo
Pot-pourri nº 4	Nelson Souza	Traipu	Arranjo
Pot-pourri nº 5	Nelson Souza	Traipu	Arranjo
Pot-pourri de chorinhos	Nelson Souza	Traipu	Arranjo
Pot-pourri Beto Barbosa	Nelson Souza	Traipu	Arranjo
Prá lembrar de você	----		Arranjo
Prefeito Davi Barros	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
Prefeito Lula Mendonça	Antônio Basílio dos Santos	Traipu	Dobrado
Prefeito Marcos Santos	Antônio Basílio dos Santos	Traipu	Dobrado
Professor Nelson Souza	Antônio Basílio dos Santos	Traipu	Dobrado
Quatro dias de viagem	----		Dobrado
Quatro tenentes	----		Dobrado
Quem for podre que se quebre	Benedito Pontes	Maceió	Marchinha
Quem sabe...	----		Arranjo
Queremos Deus	----		Arranjo
Quiças...quiças	----		Arranjo
Radiante	----		Dobrado
Recordação de Nazareth	----		Dobrado
Reginaldo Rossi	----		Arranjo
Revivendo o passado	----		Arranjo
Riacho do navio	----		Arranjo
Rindo atoa	----		Arranjo
Rita de Cassia Paixão	Manoel Passinha	Pão de Açúcar/Maceió	Valsa
Romeu e Julieta	----		Arranjo
Royal cinema	----		Arranjo
Ruaceiro	----		Arranjo
Sabiá	----		Arranjo
Saigon	----		Arranjo
Samba do avião	----		Arranjo
Santo Antônio	----		Hino
Sargento Calhau	Antônio do E. Santo		Dobrado

Nome	Compositor/Arranjador	Atuação	Gênero
Sargento Hermes Peixoto Morais	----		Dobrado
Saudação à Nossa Senhora	Nelson Souza	Traipu	Marcha religiosa
Saudade de minha terra	----		Dobrado
Saudade de Otacílio e Rafael Souza	Antônio Basílio dos Santos	Traipu	Dobrado
Secretário Marcos Rolim	Nelson Souza	Traipu	Dobrado
Seleção Roupa Nova	----		Arranjo
Seleção Tim Maia	----		Arranjo
Show de melodias	----		Arranjo
Siboney	----		Arranjo
Silvino Rodrigues	----		Dobrado
Silvio Romero	J. Machado		Dobrado
Sino de Belém	----		Arranjo
Soberano	Armando Nolne		Dobrado
Solidão	W. da Paixão		Dobrado
Sonhador	Oswaldo Cabral		Dobrado
Sorridente	Nelson Souza	Traipu	Frevo
Soul trumpets	----		Arranjo
Swing do amor	----		Arranjo
Tareco e mariola	----		Arranjo
Tem. Everaldo	Amilton vieira de Aguiar		Dobrado
Tico-tico no fubá	----		Arranjo
To rindo atua	----		Arranjo
To te oiando	----		Arranjo
Tormento D'amore	----		Arranjo
Traipu	Igayara Índio	Traipu	Polaca
Traipu no rumo certo	Alvacir/Nelson Souza (Arr.)	Traipu	Canção
Tres joias da MPB	----		Arranjo
Trompeta Espanha	----		Arranjo
Tropicaliente	----		Arranjo
Trovador	----		Arranjo
Tubas de papelão	Severino Ramos		Dobrado
Um chorinho em Montreaux	----		Arranjo
Um sonhador	----		Arranjo
Uma lembrança	----		Arranjo
Upa neguinho	----		Arranjo
Utopia	----		Arranjo
Vá com Deus	----		Arranjo
Verde e Branco	E. Moura		Dobrado
Visitando Traipu	Renato Melo Silva		Frevo
Vivendo e aprendendo	Jarbas Rodrigues de Melo	Traipu	Valsa
Você não me ensinou a te esquecer	----		Arranjo
Você vai ver	----		Arranjo
Vovô	----		Dobrado
Vozes da primavera	----		Arranjo
Zaratrusta	----		Arranjo

APÊNDICE E - Lista do acervo da Banda Mestre Elísio, agente Flávio Ventura.

Nº	Título	Gênero	Autor	Arranjador
1	Acredite	Forró	Caviar com Rapadura	Divacy Pereira
2	Against All Odds	General Jazz	Phill Collins	David Stout
3	Além do Arco-Íris (Over The Rainbow))	Blues	Harold Arlen	Anacleto J. de Souza
4	Além do Horizonte	Samba	R. Carlos/E. Carlos	Solano Ventura
5	Alvorada Brasileira	Dobrado	José Vicente de Brito Filho	
6	Amar Não É Pecado	Sertanejo	Marco Aurélio/Márcia Araújo/Fred & Gustavo	Ewerton Luiz
7	Amigos para Sempre	Canção	Andrew Lloyd Webber	
8	Amigos para Sempre	Marcial	Andrew Lloyd Webber	Jardilino
9	Amor de Um Pai	Dobrado	Silvestre Pereira de Oliveira	
10	André de Sapato Novo	Choro	André Victor Correia	F. Ventura
11	Aquarela do Brasil	Samba	Ari Barroso	Manoel Ferreira
12	Aquarela do Brasil	Samba	Ari Barroso	Wagner Tiso
13	Aquarela do Brasil	Samba	Ari Barroso	Neves
14	Aqueles Olhos Verdes	Bolero	E. Rivera/E. Woods/Menendez/Utrera	
15	Arrocha de Silvano Sales, O	Medley		Fábio Azevedo
16	Asa Branca	Baião	Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira	Clayton Rocha
17	Assum Preto	Baião	Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira	Robson Maia
18	Avante Camaradas - 220	Dobrado	E. Santo	
19	Ave Maria	Canção	Bach/Gounod	Amilton Vieira de Aguiar
20	Ave Maria Sertaneja	Balada	Julio Ricardo/O. de Oliveira	Luiz Dantas
21	Bananeiro	General Jazz	João Donato/Gilberto Gil	
22	Banda, A	Marcha-Rancho	Chico Buarque de Hollanda	
23	Barão do Rio Branco	Dobrado	Francisco Braga	
24	Batista de Melo	Dobrado	M. Leite	
25	Boiadeiro	Xote	A. Cavalcante/Klecius Caldas	F. Ventura
26	Bombardeio da Bahia	Dobrado	E. Santo	
27	Branca	Valsa	Zequinha de Abreu	Zico Malzagão
28	Brasil	Marcha	T. Cardoso	
29	Brasileirinho	Choro	Valdir Azevedo	
30	Bráulio Coutinho	Dobrado	Zé Davi	
31	Brigada Jacinto	Dobrado	José Vieira de Barros	
32	Canção da América	Canção	Milton Nascimento/Fernando Brant	Rogério Moreira Campos
33	Canção do Expedicionário	Dobrado	S. Rossi	Sílvio Soares
34	Canção do Soldado (Cap. Caçula)	Dobrado	T. de Magalhães	
35	Canções Mineiras	Pot-pourri	<i>Anônimo</i>	Wagner Tiso
36	Canto do Pajé, O	Marcha-Rancho	H. Villa-Lobos/Paula Barros	Rogério Moreira Campos
37	Capitão Caçula	Dobrado	T. de Magalhães	
38	Carinhoso	Marcha-Rancho	Pixinguinha/João de Barro	Rogério Moreira Campos
39	Chega de Saudade	Bossa Nova	Tom Jobim/Vinícius de Moraes	Duda
40	Christiano Matheus no Frevo	Frevo	Edmael Santos	
41	Cidade de Antonina	Dobrado	Gilberto Gagliardi	
42	Cisne Branco	Dobrado	Antônio E. Santo	

Nº	Título	Gênero	Autor	Arranjador
43	Coelhinho, O	Forró	Saia Rodada	F. Ventura
44	Com Minha Mãe Estarei	Religiosa	<i>Anônimo</i>	
45	Com que roupa	Samba	Noel Rosa	F. Ventura
46	Comandante Narciso	Dobrado	A. Francisco	
47	Comandante Rufino	Dobrado	A. F. Vilas Bóas	
48	Concerto para um Verão	Balada	Alain Morisod	
49	Conquista do Paraíso, A	Marcha	Vangelis	Gilberto A. Camargo
50	Coração de Mãe	Dobrado	Pedro Salgado	
51	Coronel Almir Barreto	Dobrado	<i>Anônimo</i>	
52	Coronel Bogey	Dobrado	Kenneth J. Alford	
53	Coronel Holanda	Dobrado	Manoel Ferreira	
54	Cristiano Matheus no Frevo	Frevo	Edmael Santos	
55	Cristo Sepultado	Marcha-Fúnebre	<i>Anônimo</i>	
56	Cruz de Cristo, A	Marcha-Fúnebre	<i>Anônimo</i>	
57	Deixa a Vida Me Levar	Samba	Serginho Meriti/Eri do Cais	Edmael Santos
58	Delírio	Valsa	Tonheca Dantas	
59	Dengoso	Choro	Manoel Rodrigues da Silva	
60	Deputado Freitas Nobre	Dobrado	Arlindo Previtalo	
61	Desfile de Boleros	Pot-pourri	<i>Vários Autores</i>	Antônio Franco
62	Desfile e Física	Pot-pourri	<i>Vários Autores</i>	Ivanildo — Harm. Toinho
63	Diana no Frevo	Frevo	Manuel Ferreira Lima	
64	Dobrado nº 2	Dobrado	Raul Elizeu	
65	Dois Corações	Dobrado	Pedro Salgado	Mauro Cerdeira
66	Dr. Miranda	Dobrado	Anônimo	
67	E Por Isso Estou Aqui	Canção	R. Carlos/E. Carlos	Daniilo Xisto
68	É Preciso Saber Viver	MPB	R. Carlos/E. Carlos	Ewerton Luiz
69	E vamos à luta	Samba	Gonzaguinha	Maurício Alves
70	El Bimbo	Rock	C. Morgan	Naohiro Iwai
71	El Tiburon (The Shark)	Marcial	Mike Story	
72	Elayni	Canção	Fr.co de Assis	
73	Em Algum Lugar Lá Fora	Canção	James Horner/Barry Mann/Cynthia Weil	Cap. Jacy
74	Em Um Mercado Persa	Erudito	Albert Ketèlbey	
75	Emblema Nacional	Dobrado	John Phillip Sousa	
76	Esperando na Janela	Xote	Targino Gondim/Manuca Almeida/Raimundo do Acordeon	Jackson Vieira
77	Espírito Santo	Religiosa	Fernanda Brum	Edson Porto
78	Esporte Espetacular	Rock	Carnaby Street Pop Orchestra And Choir	
79	Esse Cara Sou Eu	Samba	Roberto Carlos	Marcelo Vilor
80	Estrada de Canindé	Baião	Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira	Manoel Ferreira
81	Eterna Saudade	Dobrado	J. B. de Brito	
82	Eu sei que vou te amar	Bossa Nova	Tom Jobim & Vinícius de Moraes	Eduardo Fideles
83	Faça um Milagre em Mim	Religiosa	Regis Danese	Edmael Santos
84	Fascinação	Bolero	Marchetti/Feraudy	F. Ventura
85	Favela	Samba	Roberto Martins/Valdemar Silva	F. Ventura
86	Feira de Mangaio	Baião	Sivuca	Rildon B. Sales
87	Flagelados, Os	Dobrado	Cap. Joaquim Pereira	
88	Flagelados, Os	Dobrado	Cap. Joaquim Pereira	
89	Flor de Lis	Samba	Djavan	Carlos Oscar Procat
90	Flor do Mamulengo	Xote	Luiz Fideles	Manoel Ferreira
91	Força e Vitória	Canção	Eliane Ribeiro	Luiz Paranhos

Nº	Título	Gênero	Autor	Arranjador
92	Frei Damião	Xote	Luiz Gonzaga	F. Ventura
93	Frevo dos Vassourinhas e Fogão	Pot-Pourri	Mathias da Rocha & Joana Batista/Sérgio Lisboa	Manoel Ferreira Lima
94	Gallito	Paso-Doble	Santiago Lope	
95	Garota de Ipanema	Bossa Nova	Tom Jobim/Vinícius de Moraes	Daniel Apolaro
96	Gaúcho (<i>corta-jaca</i>)	Choro	Chiquinha Gonzaga	Enelrui F. Lira
97	General Manuel Rabello	Dobrado	J. Nascimento	
98	General Manuel Rabello	Dobrado	J. Nascimento	
99	Governador Leonel Brizola	Dobrado	Joaquim A. Naegele	
100	Guarani, O	Erudito	Carlos Gomes	Herbert L. Clark
101	Guerreiros, Os (H.C. 212)	Religiosa	<i>Anônimo</i>	
102	Haydée	Valsa	Silva Novo	
103	Hino à Bandeira	Hino	Francisco Braga/Olavo Bilac	
104	Hino da Independência do Brasil	Hino	D. Pedro I/Evaristo da Veiga	
105	Hino da Proclamação da República	Hino	Leopoldo Miguez/Medeiros e Albuquerque	Antônio Pinto Jr. (<i>Instr.</i>)
106	Hino de Delmiro Gouveia	Hino	Wodson F. Santos/Roberta Maria S. Feitosa	Walmir Fonseca de Souza
107	Hino de Inhapi	Hino	<i>Anônimo</i>	F. Ventura
108	Hino de Nossa Senhora da Saúde	Religiosa	<i>Anônimo</i>	Divacy Pereira
109	Hino de Piranhas	Hino	Rosiane Rodrigues	F. Ventura
110	Hino de Poço Redondo	Hino	Elson Brasil / Frei Enoque	F. Ventura
111	Hino do Estado de Alagoas	Hino	Benedito Raimundo da Silva	Luiz Paranhos
112	Hino do Estado de Alagoas	Hino	Benedito Raimundo da Silva	
113	Hino Nacional Brasileiro <i>in Bb (para Continência)</i>	Hino	Francisco Manuel da Silva/Joaquim Osório Duque Estrada	Antônio Pinto Jr. (<i>Instr.</i>)
114	Hino Nacional Brasileiro <i>in F (para Canto)</i>	Hino	Francisco Manuel da Silva/Joaquim Osório Duque Estrada	
115	I Just call to say I Love you	Canção	Toniolo	Petrúcio Ramos
116	Imagine	Canção	John Lennon	Rogério Moreira Campos
117	Infeliz Artista	Dobrado	Ubaldo de Abreu	
118	IV Centenário	Dobrado	Mário Zan/J. M. Alves	
119	Já Sei Namorar	Funk	Tribalistas	Edmael Santos
120	João e Ires	Dobrado	José Gomes de Assis	
121	Jony's Mambo	Mambo	Erich Bulling	Manoel Ferreira
122	José Pinto de Barros	Dobrado	<i>Anônimo</i>	
123	Juazeiro-Petrolina	Xote	Vítor Galvão	F. Ventura
124	Jubileu	Dobrado	Anacleto de Medeiros	
125	Libera o Tonho	Forró	Saia Rodada	F. Ventura
126	Lira da Saudade	Dobrado	Manoel Passinha	
127	Lira de Ouro	Dobrado	<i>Anônimo</i>	
128	Longe da Pátria	Dobrado	Arlindo Lamonge	
129	Louvando Maria	Religiosa	<i>Anônimo</i>	
130	Love Story	Canção	Francis Lai/Carl Sigman	
131	Maestro Cafau	Dobrado	F. Ventura	
132	Maestro João Macedo	Dobrado	Joaquim A. Naegele	
133	Maestro João Massaini	Dobrado	Pedro Salgado	
134	Maestro Joaquim Naegele	Dobrado	Moisés A. Qita	
135	Maestro Joaquim Naegele	Dobrado	Moisés A. Qita	
136	Mãezinha Querida	Valsa	G. Macedo/L. Faisal	
137	Mambo nº 8	Mambo	Perez Prado	
138	Marcas do que se foi	Canção		Edmael Santos
139	Marcha (Gospel) nº 1	Marcha	<i>Anônimo</i>	F. Ventura
140	Marcha (Gospel) nº 2	Marcha	<i>Anônimo</i>	F. Ventura

Nº	Título	Gênero	Autor	Arranjador
141	Marcha (Gospel) nº 3	Marcha	Anônimo	F. Ventura
142	Marcha do Governador	Marcha	Anônimo	
143	Marcha do Prefeito	Marcha	Anônimo	
144	Marcha Fúnebre nº 2	Marcial	Benedito Raimundo da Silva	
145	Marcha Nupcial	Erudito	Mendelssohn	Costa Holanda
146	Marcha Nupcial	Erudito	Mendelssohn	Jackson Vieira
147	Marcha Real (Hino da Espanha)	Hino	(N.N.)	F. Ventura
148	Maringá	Dobrado	Joubert de Carvalho	Ubaldo de Abreu
149	Meu Ébano	Samba	Nenéo/Paulinho Rezende	Sgt. Márcio Renato de Souza
150	Meu Querido Meu Velho	Canção	R. Carlos/E. Carlos	
151	Meu Querido, Meu Velho	Canção	R. Carlos/E. Carlos	Manoel Ferreira Lima
152	Miguel Lima Dias	Dobrado	Anônimo	
153	Minha Recordação	Marcha-Fúnebre	Anônimo	
154	Minueto em Sol Maior	Minueto	Beethoven	Walmir Fonseca
155	Moça	Samba-Canção	Wando	Anacleto J. de Souza
156	Mulher Brasileira	Samba	Benito de Paula	Cb PM Jardilino (Jardel)
157	Mulheres	Samba	Toninho Geraes	Sgt. Alves
158	My Love	Canção	Paul McCartney/Linda McCartney	Elias N. Martins
159	My Way	Bolero	François/Thibaud/Revaux/Paul Anka	Edson Rodrigues
160	Não Sou Criança	Samba	Venâncio/J. Costa/J. Batista	F. Ventura
161	Noite de Paz (H.C. 120) <i>Silent Night</i>	Religiosa	Franz Xaver Gruber	Edmael Santos
162	Noites Traioeirias	Religiosa	José Carlos Papae	Ewerton Luiz
163	Noites Traioeirias	Religiosa	José Carlos Papae	F. Ventura
164	Nordeste (<i>suite</i>)	Erudito	Manoel Ferreira	
165	Nordeste, Baião e Zabumba	Pot-Pourri	Vários Autores	Maurício Alves
166	Nossa Senhora	Religiosa	R. Carlos/E. Carlos	Rogério Moreira Campos
167	Novo Tempo	General Jazz	Ivan Lins/Vítor Martins	Hudson Nogueira
168	Oficial de Dia	Dobrado	Anônimo	
169	Olyntho Mattos	Dobrado	Anônimo	
170	Oração de São Francisco	Religiosa	Padre Irala	Manoel Ferreira
171	Oração de São Francisco	Religiosa	Padre Irala	Divacy Pereira
172	Oração Pela Família	Religiosa	Padre Zezinho	Jorge Nobre
173	Ou vai ou racha	Maxixe	Anônimo	
174	Ovo, O	Baião	Hermeto Pascoal	F. Ventura
175	Pablo do Arrocha	Medley		Paulo Nascimento
176	Padre Medeiros Neto	Dobrado	Anônimo	
177	Passeio Trágico	Dobrado	Joaquim A. Naegele	
178	Passo	Dobrado	Anônimo	
179	Pelos Prados e Campinas	Religiosa		Luiz Paranhos
180	Perdido de Amor	Reggae	Edson Gomes	F. Ventura
181	Perfídia	Bolero	Alberto Dominguez	Maurício Alves
182	Poço Redondo Você é Meu Bem-Querer	Baião		F. Ventura
183	Porto	Dobrado	(N.N.)	
184	Praça, A	Marcha-Rancho	Carlos Imperial	
185	Quatro Dias de Viagem	Dobrado	Antônio M. E. Santo	
186	Quatro Tenentes	Dobrado	José Machado	
187	Queremos Deus	Religiosa		

Nº	Título	Gênero	Autor	Arranjador
188	Quiçás... Quiçás...	Medley	Vários Autores	Maurício Alves
189	Raimundo Santos	Dobrado	Ten. Feitoza	
190	Raposa e as Uvas, A	Rock	Reginaldo Rossi	
191	Raul Seixas Vive	Medley		J. Seridó
192	Recordação de Nazaré	Dobrado	<i>Anônimo</i>	
193	Recordando o Trio Nordestino	Medley	<i>Vários Autores</i>	Marcelo Vilor
194	Relembrando o Gonzagão	Pot-Pourri	<i>Vários Autores</i>	Manoel Ferreira
195	Riacho do Navio	Xote	Luiz Gonzaga/Zé Dantas	F. Ventura
196	Ricardo Moraes	Dobrado	Domingos Queiroz	
197	Ronda	Samba	Paulo Vanzolini	
198	Santa Cecília	Dobrado	Ten. A. G. Degobbi	
199	Santa Isabel	Marcha	<i>Anônimo</i>	
200	Santo Antônio	Marcha	<i>Anônimo</i>	
201	Sargento Caveira	Dobrado	E. Santo	
202	Saudades da Minha Terra	Dobrado	(N.N.)	
203	Saudades de Antonina	Dobrado	Prisco de Freitas	
204	Saudades de Maceió	Pot-pourri	<i>Vários Autores</i>	Manoel Passinha
205	Saudades de Matão	Valsa	J. Galati	
206	Saudades de Ouro Preto	Valsa	J. Nascimento	
207	Se Deus me Ouvisse	Bolero	Almir Rogério	
208	Seleção de Roupa Nova	Medley	<i>Vários Autores</i>	Ewerton Luiz
209	Seleção Tim Maia	Medley	<i>Vários Autores</i>	Sgt. França
210	Seleção Verde e Amarelo	Pot-pourri	<i>Vários Autores</i>	Manoel Ferreira
211	Seqüência de Bossa Nova nº 2	Pot-pourri	<i>Vários Autores</i>	Manoel Ferreira Lima
212	Silvino Rodrigues	Dobrado	H. Escudero	Ubaldo de Abreu
213	Sílvio Romero	Dobrado	José Machado	
214	Sinatra in Concert	Medley	<i>Vários Autores</i>	Jerry Nowak
215	Sobre as Ondas	Valsa	J. Rosas	
216	Somewhere My Love (Tema de Lara)	Bolero	Maurice Jarre	Brasil Loureiro
217	Sonhador	Dobrado	<i>Anônimo</i>	
218	Suíte Nordestina	Erudito	Robson Maia	
219	Suíte Nordestina	Erudito	Duda	Marcelo Jardim (revisão)
220	Suíte Nordestina	Erudito	Duda	
221	Tema de Abertura do Esporte Espetacular (Hyde Park)	Marcial	Carnaby Street Pop Orchestra And Choir	Nadir F. Soares
222	Temporada	Dobrado	<i>Anônimo</i>	
223	Terra Tombada	Sertanejo	Carlos César/José Fortuna	Rogério Moreira Campos
224	The High School Cadets	Dobrado	John Phillip Sousa	
225	The Phantom of the Opera	Erudito	Andrew Lloyd Webber	Márcio Renato de Souza
226	The Stars and Stripes Tower	Dobrado	John Phillip Sousa	
227	Theme From New York, New York	General Jazz	John Kander	Frank D. Cofield
228	Thriller (Rod Temperton)	Rock	Michael Jackson	Luiz Paranhos
229	Tico-Tico no Fubá	Choro	Zequinha de Abreu/Eurico Barreiros	Manoel Ferreira Lima
230	Tico-Tico no Fubá	Choro	Zequinha de Abreu/Eurico Barreiros	Walmir Fonseca
231	Toma Conta de Mim	Forró	Limão com Mel	Márcio Mizael
232	Traidores	Dobrado	Ubaldo de Abreu	
233	Trem das Onze	Samba	Adoniran Barbosa	Adauto Camilo
234	Tribute to Elvis, A	Medley	<i>Vários Autores</i>	James Christensen
235	Triunfo da Virgem	Marcha	<i>Anônimo</i>	
236	Tudo Passará	Balada	Nelson Ned	Eraldo Trindade

Nº	Título	Gênero	Autor	Arranjador
237	Uberaba	Dobrado	(N.N.)	
238	Último Adeus – 222	Dobrado	E. Santo	
239	Um Adeus	Dobrado	E. Santo	
240	Vaca Estrela e Boi Fubá	Xote	Patativa do Assaré	Jardilino Maciel
241	Vassourinhas & Fogão	Medley	Mathias da Rocha & Joana Batista/Sérgio Lisboa	Manoel Ferreira
242	Velho Chico e Eu	Xote	Joselito	F. Ventura
243	Velhos Camaradas	Dobrado	Teik	
244	Vencedor, O	Dobrado	José Carlos da Piedade	
245	Vida de Viajante – Súplica Cearense	Medley	L. Gonzaga & H. Cordovil/Gordurinha & Nelinho	Walmir Fonseca
246	Você Não Vale Nada	Forró	Calcinha Preta	Edmael Santos
247	Washington Post March	Dobrado	John Phillip Sousa	
248	Wave	Bossa Nova	Tom Jobim	Rocha Sousa
249	We are the Champions	Balada	Freddie Mercury	Gilberto A. Camargo
250	West Americano	Pot-pourri	<i>Vários Autores</i>	Francisco A. Lima
251	Xote da Alegria	Xote	Fala Mansa	Cb. Aranha

APÊNDICE F – Transcrição das Entrevistas (em mídia digital)

APENDICE G – TCLEs (em mídia digital)

ANEXOS (em mídia digital)