

### A iconografia das práticas musicais das Bandas de música do Baixo São Francisco Alagoano: um paralelo entre o passado e o presente

Nilton da Silva Souza

Pablo Sotuyo Blanco

Universidade Federal da Bahia / CNPq

#### 1. Introdução

A falta de documentos comprobatórios<sup>1</sup> sobre a história das bandas de música na região nos motivou a buscar por novas perspectivas analíticas, no intuito de conseguir informações sobre as práticas dos grupos musicais do Baixo São Francisco Alagoano. Nesse sentido, a análise iconográfica surgiu como uma possibilidade de termos mais dados sobre as bandas de música, considerando os documentos imagéticos como documentos históricos.

Nossa pesquisa de campo, realizada entre os meses de dezembro de 2016 e janeiro de 2017, teve – à época – como foco inicial a busca de documentos musicográficos e administrativos das sociedades musicais. Entretanto, ao passo que percebemos a riqueza das fotografias, ampliamos o foco para os documentos iconográficos. Na pesquisa, também colhemos diversos depoimentos que foram úteis, de acordo com a metodologia GLANIM<sup>2</sup>, para o direcionamento dos trabalhos em campo, na possibilidade de encontrarmos acervos particulares perdidos ou considerados perdidos.

A pesquisa de campo foi dividida em grupos de cidades: Penedo e Piaçabuçu; São Brás, Colégio e Igreja Nova; Traipu; Pão de Açúcar; e por último, no Sertão, Piranhas, Delmiro, Olho D’água e Água Branca. Nosso recorte priorizou como critério as cinco cidades em que as bandas de mú-

<sup>1</sup> Ou pelo menos, até o momento, a falta de acesso.

<sup>2</sup> Para maiores informações sobre a metodologia GLANIM Cf. *Dos Acervos de Música em Maragogipe (BA) ao Guia para Localização de Acervos Não Institucionais de Música*, de autoria de Pablo Sotuyo Blanco. Disponível em <http://www2.ufba.br/~psotuyo/dir/artigos/ACERVOS%20DE%20MUSICA%20EM%20MARAGOGIPE%20VI%20EMH%20JF%202004.pdf>.

sica se instalaram inicialmente<sup>3</sup>: Penedo, Traipu, Piranhas, Pão de Açúcar e Delmiro Gouveia.

Após a pesquisa de campo, partimos para uma análise que nos possibilitou suscitar reflexões sobre a atividade musical no Baixo São Francisco Alagoano como, a identificação dos personagens, o seu modo de compor, de ensaiar, de se portar diante de eventos públicos, sociais, religiosos e de entretenimento, como se vestem, quais instrumentos tocam, qual repertório tocam, quais gêneros musicais fazem parte do repertório, como administram as sociedades musicais, quais gêneros estão presentes entre os executantes, como são formados os maestros, se existem maestrinas, como ensinam a música e como a aprendem.

O estudos das práticas musicais a partir das fotografias das bandas de música da região mostrou-se uma rica fonte documental primária que deve ser explorada no intuito de escrever a história da cultura musical das bandas de música.

## 2. Histórico das Bandas de Música do Baixo São Francisco Alagoano

A análise da historiografia musical do Baixo São Francisco Alagoano<sup>4</sup> poderia ser considerada incipiente e pouco explorada pelos autores que, em contexto, apresentam dados históricos e biográficos de músicos, grupos musicais e movimentos artístico-musicais, principalmente por não ter maiores aprofundamentos. Justamente por esse motivo se deva entender que no pouco que foi escrito, ou seja, na literatura disponível desde o século XIX, não se pode querer refletir o volume e a importância que as atividades musicais das Bandas de Música tiveram na região.

Concordamos com Godoy (2009, p. 76) quando coloca que os escritos históricos no Brasil anteriores a 1838, inserem-se num contexto em que

<sup>3</sup> Vale ressaltar que o caso específico da cidade de Belo Monte, que teve a sua primeira banda fundada em 1910, não foi colocado em questão, já que a povoação fazia parte do município de Traipu. Outro fato é que são poucas as evidências de ter havido o grupo na data atribuída, muito embora o maestro da *Banda de Música de Belo Monte*, o mestre Vieira, estava trabalhando à frente da *Banda Lira e Filarmônica* de Traipu, no mesmo período.

<sup>4</sup> Entendermos a historiografia musical ou mesmo uma historiografia musical em contexto, como regularmente se encontra no Brasil, nos ajuda no processo de compreensão dos modelos adotados em diversos períodos. Concordamos com Silva (2009, p. 189) quando coloca que a historiografia “é a reflexão sobre a produção e a escrita da história”. Nesses termos o estudo que empreendemos lançou-se como uma pequena crítica historiográfica sobre a produção literária sobre música na região pesquisada.

“difícilmente poderiam ser vistos como textos historiográficos, mas antes crônicas, relatos, relatórios, ou seja, aquilo que entendemos por fontes.”

Na análise historiográfica, que inicialmente realizamos na região pesquisada, constatamos certa preocupação dos autores em relatar a música em suas crônicas e outros textos históricos. O estudo foi necessário tendo em vista a preocupação em conhecer mais sobre o processo de disseminação das bandas de música a partir dos pequenos relatos de eventos, formação de sociedades musicais, movimentos artísticos, políticos e religiosos, além da identificação dos personagens que contribuíram com a cultura de bandas como maestros, músicos, copistas, compositores, dirigentes de sociedades musicais e fomentadores.

## 2.1 Antecedentes Musicais

Caroatá, em 1871, menciona em Penedo a presença de músicos eloquentes à serviço da Ordem Terceira de São Francisco. Cita o Frei José de Santa Engracia como músico e compositor, ao tempo que salienta que em Penedo o povo em geral é “amante e cultivador da música”. (CAROATÁ, 1962, p.37-39). A pesquisa histórica de Santa Rita (1965) 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 rabeças, 1 rabeção e 4 vozes” (SANTA RITA, 1965, p. 12). Esse seria um dos mais antigos grupos musicais da região abordados pela literatura.

Constatamos que a música sacra esteve, principalmente em Penedo, muito ligada a música das bandas. O maestro Henrique Thomaz, que foi maestro da *Banda Euterpe Ceciliense* e compositor de música sacra, em noticiário do jornal católico *A Fé Cristã*, de 24 de maio de 1902, aparece como regente de um evento religioso na cidade de São Brás, onde apresenta com sua banda a *Missa Portuguesa*<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Da missa Portuguesa referida foram recentemente encontradas em minhas pesquisas na cidade de Traipu, cópias de partes cavadas para instrumentos de banda e voz, em número suficiente para a sua integral execução. As peças estavam sob a guarda da maestrina Maria José Tavares (Dadá), do *Coro de Nossa Senhora do Ó*, da paróquia de mesmo nome. São vários os copistas que assinam as partes, dentre eles, o antigo maestro e professor de música da *Banda Lira Traipuense*, Ranulfo Carmo (1900-1954?).

A primeira referência sobre a música de bandas em Penedo provém do Cônego Theotônio Ribeiro<sup>6</sup>. Segundo Santa Rita<sup>7</sup> (1965, p. 11), o padre musicista “cita as ‘Bandas de Barbeiros’ como uma das organizações precursoras dos conjuntos musicais em Penedo”. O autor nos permite entender que se tratava de música muito usada em tempos remotos e com grupos caracterizados pelo uso de escravos e negros alforriados: “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 o mesmo autor “em 1860 ainda havia em Penedo duas corporações desses músicos iletrados; uma regida por Luiz Campos; outra por José Brim. Figuravam como a marcial daqueles tempos, tocando nas vésperas e matinas das festividades e nas procissões” (SANTA RITA, 1965, p. 12).

Possivelmente a condição de Penedo enquanto entreposto comercial tenha propiciado um contingente regular, e decerto numeroso, 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 que ligava o interior do São Francisco às rotas nacionais de cabotagem.” A autora enfatiza ainda, a partir da década de 1850, a “importância que o comércio de escravos alcançou em Penedo [...] (condição esta, 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)

Esses fatos e relatos nos levam a crer que as primeiras bandas de música da região teriam sido compostas por escravos e que, somente com o fortalecimento do comércio local e do desenvolvimento social, surgiram as primeiras bandas de sociedades filarmônicas.

---

<sup>6</sup> Nasceu em Traipu-AL em 11 de maio de 1855 e faleceu em Penedo-AL em 19 de junho de 1929. Padre, 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.

<sup>7</sup> A pesquisa de Santa Rita, embora ainda atrelada ao modelo de escrita do século XIX, colhe informações por meio de depoimentos de figuras envolvidas no cenário social de Penedo. Embora não apresente a prova do fato, as pesquisas em arquivos institucionais são cuidadosamente descritas e elencadas as possibilidades de acesso aos documentos.

## 2.2 Histórico da disseminação das Bandas das Sociedades Musicais Filarmônicas

Santa Rita aponta o ano de 1864, data da chegada em Penedo do português Manoel Pereira Carvalho Sobrinho<sup>8</sup>, como o início da organização de grupos musicais na cidade. Em 1865 Carvalho Sobrinho funda a *Sociedade Philharmônica Sete de Setembro*<sup>9</sup>. A sociedade manteve suas atividades inclusive com aulas de música até o ano de 1879, ministradas pelo professor Manoel Tertuliano e após essa data pelo maestro Isaac Newton de Barros Leite. (SANTA RITA, 1965, p. 22) Há ainda em 1910 uma referência a apresentação musical no evento de comemoração do 45º aniversário da sociedade: “A banda marcial da Casa tocou às 7 horas da noite no salão de honra, diversas peças de seu repertório”. (SANTA RITA, 1965, p. 23) Em 1944 é fundada a *Sociedade Musical Penedense*, de acordo com o estatuto da associação de músicos encontrado com o seu atual presidente e maestro, Wellington Mota.

Depois de 21 anos da fundação da primeira sociedade musical de Penedo, em 1886 é fundada em Traipu a *Sociedade Clube Domestico Musical Guarany* com funções semelhantes. Medeiros (1944, p. 36-37) enfatiza o papel dos primeiros professores de música da Sociedade Musical, como Lino Ferreira Lima e José Leopoldino de Barros Leite, seu discípulo. O autor deixa-nos a percepção de que os músicos tinham outras profissões, com as quais se sustentavam, como telegrafista e comerciante, no exemplo acima.

O *Almanak do Estado de Alagoas* do período de 1891 a 1894 mostra que há nesta cidade duas sociedades musicais, as quais denomina de modo diferente de Medeiros (1944): *Club Dramático e Musical Guarany* e *União Traipuense Musical*. No início do século XX outras sociedades musicais foram fundadas, inclusive a *Lira e Filarmônica* que até os dias atuais, transformada em associação de músicos, e rebatizada como *Banda Lira Traipuense*, mantém suas atividades (MEDEIROS, 1944, p. 42).

Piranhas é a terceira cidade onde surge uma sociedade musical no Baixo São Francisco Alagoano. Lucena (2016a, p. 148) em suas pesquisas conseguiu relatos de ter havido em 1906, na Vila de Piranhas, uma banda de música que fora regida pelo maestro Avelino de Oliveira.

<sup>8</sup> De nacionalidade portuguesa, Carvalho Sobrinho era sobrinho do comerciante português fixado na Bahia, Manoel Pereira de Carvalho. (SANTA RITA, 1965, p. 15)

<sup>9</sup> A sociedade musical foi criada com o intuito de prover pelo entretenimento urbano, mesmo tendo uma banda de música, as atividades ultrapassam as atividades estatutária, sendo recorrentemente associada a filantropia.

Rodrigues (2013, p. 65) afirma que, em Piranhas, “existiu no passado, na década de trinta (1930), uma grande banda de música, com muitos instrumentos, regida pelo maestro Manoel Vieira Ramos, o Vieirinha”.<sup>10</sup> Entretanto, somente a partir dos anos 1950 que a Banda de Música Mestre Elísio José de Souza firma-se no município.



Figura 1: Mapa Ilustrativo da disseminação das bandas de música na região

Emídio Bezerra Lima (1865-1931) foi um dos iniciadores da música para banda em Pão de Açúcar, ainda no século XIX. Ademar de Mendonça<sup>11</sup> (1975) atesta que o maestro nascido à 17 de outubro de 1865, teria sido o regente da banda de música local até o ano de 1928. Não há referências à formação de grupos musicais anteriores ao século XX nesta cidade, embora Ademar de Mendonça<sup>12</sup> (1975) coloque em suas *Histórias e Efemérides* ter havido uma apresentação com Banda de Música em 1911, tendo como regente o maestro Abílio Mendonça. O autor salienta ainda, nesta data, a “inauguração da Banda Musical ‘Euterpe de Pão de Açúcar de Politeama J. M. Goulart de Andrade’, com instrumentos comprados no Recife”.

<sup>10</sup> Esse maestro era continuo da companhia de trens da cidade de Piranhas. Também aparece na lista de comerciantes de secos e molhados. (ALMANAK, 1891, p. 284)

<sup>11</sup> No livro não há paginação e sim número de ordem dos fatos. Esse citado é de número 36.

<sup>12</sup> No livro não há paginação e sim número de ordem dos fatos. Esse citado é de número 140.

Tabela 1 – Levantamento de todas as Bandas de Música fundadas na região

Cidade	Nome da Banda	Data de fundação
Piaçabuçu	Euterpe de São Benedito	1952
Penedo	Imperial Sociedade Filarmônica Sete de Setembro	1865
	Lyra Operária Seis de Novembro	188?
	Euterpe Ceciliense	1883
	Philantropos Carlos Gomes	1888
	União Caxeiral	1903
	Sociedade Musical Penedense	1944
	Banda da Escola Profissional Lar de Nazaré	1960
	Banda de Música Julio Catarina	2007
Porto Real do Colégio	Banda de Música Sete de Julho	1988
São Brás	Banda de Música Maestro José Mendonça de Oliveira	1979
Traipu	Sociedade Club Doméstico Musical Guarany	1886
	União Traipuense Musical(A)	1891?
	Banda Lira Traipuense	1907?
	Filarmônica de São José	1925?
	Sociedade Musical Jorge Trompete	2007
Belo Monte	Banda Filarmônica de Belo Monte	1910
	Banda Filarmônica Raimundo dos Santos	2008
Pão de Açúcar	Euterpe de Pão de Açúcar de Politema J. M. Goulart de Andrade	1911
	União e Perseverança	191?
	Sociedade Musical Guarany	1918
	Banda de Música Jaciobá	2007
Piranhas	Banda de Música de Piranhas	1906
	Banda Filarmônica Mestre Elísio	1956
Delmiro Gouveia	Banda da Fábrica de Linhas da Pedra (Cia Agro Fabril Mercantil)	1915
	Banda Filarmônica Tenente José Nicácio de Souza	2001
Água Branca	Filarmônica Santa Cecília	1922
(A) Cf. Almanak do Estado das Alagoas (1891-94) à p. 368.		

O surgimento de uma banda de música no vilarejo da Pedra, hoje cidade de Delmiro Gouveia, deve-se principalmente a atividade empreendedora do homem que dá nome a cidade, o empresário cearense Delmiro Augusto da Cruz Gouveia (1863-1917). Seu apoio para a formação de uma banda de música foi fundamental, uma vez que os músicos eram operários da *Cia. Agro Fabril Mercantil*, mais conhecida como *Fábrica de Linhas da Pedra*.

A banda foi inaugurada em 1915, um ano após a fundação da fábrica de linhas. Dentre seus maestros, o tenente José Nicácio de Souza, antigo maestro da Banda da Polícia Militar de Alagoas, exerceu relevante papel a frente do grupo. Após a década de 1980 a banda desativada só foi restaurada por volta de 2001, com a ação do maestro Walmir Fonseca de Souza. Nesse período o grupo passou a ser denominado *Banda de Música Tenente José Nicácio de Souza*, em homenagem a um dos seus mais importantes maestros.

Em 1910 Belo Monte era distrito do município de Traipu. O maestro Vieira (Manoel Vieira Ramos - “Vieirinha”, contínuo da Empresa de Trens de Piranhas), ajudou na fundação do grupo. Segundo Antônio Basílio dos Santos, atuava também a frente da Banda Lira e Filarmônica, na sede do município, em Traipu.

### 3. Conceitos e métodos

#### 3.1 Das práticas culturais às práticas musicais

As práticas são vistas por Burke (2008) como um dos paradigmas da Nova História Cultural (NHC). Buscando uma definição de práticas musicais, nos reportamos à abrangente noção de práticas culturais de Roger Chartier e Michel Certeau, embora tendo em vista que para esses autores não há definição sobre a conceituação de práticas culturais. Em seus textos – principalmente em Chartier – são esboçadas noções de práticas culturais<sup>13</sup> como “o modo de fazer” particular de uma determinada sociedade. Embora não busque em seus textos uma definição, Chartier estabelece um marco para a fixação do conceito tanto de práticas quanto de representações.

Para Chartier (2002, p. 16-17) o objeto da história cultural é “iden-

<sup>13</sup> Para Burke (2010, p.22) o “significado do conceito [de cultura] foi ampliado na última geração à medida que os historiadores e outros intelectuais ampliaram seus interesses”. Nos dias atuais, “seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo ‘cultura’ muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade”. Em outras palavras, pode-se dizer que “a história da cultura inclui agora a história das ações ou noções subjacentes à vida cotidiana”.



tificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler.” Nesses termos, são demandados novos domínios da investigação com fidelidade aos postulados da história social numa perspectiva de nova legitimidade científica.

Partimos do entendimento de que as práticas musicais estão inseridas no contexto das práticas culturais que, na abordagem de Chartier, segundo a análise de Barros,

convêm 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, morem ou adoecem, tratam seus loucos ou recebem os estrangeiros.** (BARROS, 2005, p. 131, grifos nossos)

Chimènes (2007, p. 21-22) reporta-se a René Rémond e Sirinelli<sup>14</sup> para enfatizar o pensamento de que “essa história [cultural] não pode se dissociar da história social e das mentalidades<sup>15</sup>”. Acrescenta ainda, sob a ótica do mesmo autor, “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”. Para a mesma autora, é Pascal Ory<sup>16</sup> quem “inclui a música no campo de pesquisa da história cultural”. Em sua crítica, Chimènes salienta que essa proposta parte de um historiador em oposição à falta de interesse dos musicólogos. (CHIMÈNES, 2007, p. 24)

<sup>14</sup> Cf. RÉMOND, René. Notre siècle 1918-1991. Avec la collaboration de Jean-François Sirinelli. In: FAVIER, Jean (Dir.). **Histoire de France I**. Tome 6. Paris: Fayard, 1985, p. 243.

<sup>15</sup> A Nova História Cultural – assim denominada àquela “problematizadora do social, preocupada com as massas anônimas, seus modos de viver, de sentir e pensar” (CARDOZO, 1997, p. 193-194)-

<sup>16</sup> Consultar a obra de Pascal, onde o historiador escreve um capítulo sobre a música: ORY, Pascal. **La belle illusion**. Culture et politique sous le signe du Front Populaire 1935-1938. Paris: Plon, 1994.

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.” Esse direcionamento tem respaldo no que trata Certeau sobre a 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), dessa forma seu pensamento está focado no cerne 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)

Burke (2006), ao discutir sobre as variedades de história cultural, objetivamente, procurou demonstrar que o questionamento das formas de fazer história resultou em uma multiplicidade de abordagens e objetos. Nesse sentido a interdisciplinaridade apresenta-se como essencial nesse processo de novos e abrangentes dimensionamentos.

Chartier em sua *História Cultural* dá um tratamento a 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 a sua insatisfação quanto a 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 possibilidade das práticas sociais não poderem 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 deste são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam.

Ao que mais interessa ao nosso trabalho, as práticas culturais – embora estudadas dentro de uma realidade europeia – são o pressuposto que tem conexão tanto com a obra de Certeau quanto com Chartier. Em *A Invenção do Cotidiano*, Certeau expõe a cultura popular, a cultura urbana, como “arte de fazer” isto ou aquilo, numa relação de consumos combinatórios e utilitários. Nesta obra, nos interessa a reapropriação do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural pelas várias práticas – *das mil práticas cotidianas* –, ou seja pelas maneiras de fazer, que se apresentam numa relação de cotidiano. Por essa razão a leitura de Bourdier sobre a distinção<sup>17</sup> se faz presente na obra de Certeau assim como a ideia de Foucault, de sociedade disciplinar<sup>18</sup>. Essas leituras ajudam a organizar a abordagem das práticas musicais bem como entender os seus limites e vulnerabilidades.

Os textos acima, uma vez aliados a leitura de Burke, como uma crítica textual ao que já foi escrito sobre a NHC e ao pensamento dos teóricos que a fundamentam, nos possibilita melhor compreensão sobre o pressuposto das práticas e sua relação como o nosso objeto de estudo.

Embora a base conceitual das práticas estejam respaldadas na literatura dos autores supra citados, o conceito de práticas muitos se expandiu em fins do século XX e início do século XXI. Autores como Skinner e Glenn ampliaram a discussão ao atrelar seus estudos a teoria do comportamento. Neste texto essas aberturas não serão colocadas em primeiro plano, haja vista os limites propostos por nosso trabalho.

### 3.2 Proposta de mapeamento de práticas musicais em banda

Para a realização do mapeamento foram observadas as etapas em se apresentam as práticas musicais das bandas de música. Para se chegar as práticas performáticas, as bandas possuem escolas que ensinam aos seus futuros músicos, além de que faz-se necessário escrever, arranjar e copiar música, mesmo quando as partes e partituras são impressas. Neste sentido as práticas musicais foram classificadas em três tipos: performáticas; pedagógicas; e composicionais.

---

<sup>17</sup> Conceituada na obra de Bourdieu como cultura dominante, reconhecida pelas demais classes sociais como cultura legítima.

<sup>18</sup> O conceito de sociedade disciplinar em Foucault remete-se a sociedade de controle com suas “instituições de controle” como a escola, os hospitais, os presídios, dentre outros.

O quadro abaixo ilustra o mapeamento e classificação das práticas musicais das bandas de acordo com os tipos encontrados.

Quadro 1 – Mapeamento das práticas musicais das bandas

Performáticas	Procissionais	Cívicas Religiosas Entretenimento
	Não procissionais	Cívicas Religiosas Entretenimento Ensaio
	Organizacionais	Ensaio Organização Social Instrumental Indumentária
Pedagógica	Metodologia antiga	Princípios da metodologia lancasteriana Modo antigo de marcar compassos Ensino sistematizado para atender as necessidades da banda
	Novas metodologias	Ensino Coletivo Marcação moderna dos compassos Ensino mais próximo de instituições educacionais
Composicionais	Tipo do registro	Grade Partes cavadas
	Tipo composicional	Originais Arranjos Cópia
	Tipo de repertório	Dobrado Marcha Hino Valsa Choro Frevo Jazz Bossa Samba Forró

### **3.3 Análise iconográfica segundo Panofsky**

Utilizamos em nosso estudo a metodologia de análise iconográfica de Panofsky (1979). Assim, a análise será dividida em três níveis. 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, um meio para se chegar a iconologia. Neste nível se identificam as imagens, estórias e alegorias que permeiam os costumes e tradições de determinadas épocas e civilizações.

O terceiro nível, iconológico, por seu status interpretativo, compreende o significado intrínseco ou conteúdo da obra. 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 a sociedade na qual foi concebida.

### **4. Análise iconográfica das fotografias**

As fotografias coletadas na pesquisa de campo, em acervos das Sociedades Filarmônicas e de particulares, somaram cerca de uma centena. O recorte destinado a este trabalho, relacionado aos cinco municípios onde primeiramente as bandas de música se instalaram na região, focou as cidades de Penedo, Traipu, Piranhas, Pão de Açúcar e Delmiro Gouveia. Nessas cidades, as fotografias foram obtidas com agentes diversos: maestros, músicos e diretores das sociedades musicais (Figuras 2 a 24). Grande parte do material coletado já estava digitalizado pelos agentes, o restante foi digitalizado durante a pesquisa.

A análise, que envolve dados quantitativos e qualitativos, a que nos propomos tem por objetivo verificar como algumas práticas do passado chegaram até os dias atuais, enquanto outras sucumbiram ao passar dos anos. A análise iconografia pode responder a uma infinidade de questões sobre as práticas musicais. Verificamos que algumas práticas são passíveis de melhor entendimento a partir da análise das fotografias. As práticas per-

formáticas, tanto precissionais, quanto não precissionais, podem ser facilmente identificadas. Muito embora, como produto final, essas práticas tem como fundo as práticas pedagógicas e composicionais, já que para se ter músicos e repertório faz necessário o ensino e a composição. Entendemos que as práticas performáticas, como produto final da banda de música, podem ser melhor compreendidas, uma vez que é durante esse tipo de prática que os músicos são mais fotografados. Para tanto, o apoio em documentos musicográficos, pedagógicos e administrativos das sociedades são de grande riqueza para a pesquisa empreendida.

O número de fotografias obtidas em cada cidade é bastante irregular. Em Penedo, a única instituição que nos recebeu foi a *Sociedade Musical Penedense*. Em sua galeria, exposta em sala própria, há fotos dos maestros que estiveram à frente de sua banda, assim como algumas fotos de formações do passado. Com o contramestre da Banda – Francisco Morais – conseguimos, de seu acervo pessoal, algumas fotos do período em que regeu o grupo musical, ao todo são oito fotografias.

Em Traipu conseguimos quarenta e três fotografias, a Família Basílio<sup>19</sup> cedeu a maior parte, sendo que outra parte foi conseguida no acervo da *Banda de Música Lira Traipuense*, do maestro Nelson Souza. Em Piranhas, o pesquisador e contramestre da *Banda Mestre Elísio*, Flávio Ventura nos enviou o acervo digitalizado da instituição musical. Foram disponibilizadas sessenta e oito fotografias, muitas delas de um mesmo evento. Em Pão de Açúcar, as seis fotografias, foram conseguidas com o maestro da *Banda de Música Jaciobá*, antigo regente da Banda Guarany, Petrucio Ramos de Souza, fotos do período que esteve à frente do grupo musical e outras foram cedidas pelo filho do mestre Nozinho, as quais fazem parte do seu acervo pessoal. As fotografias de Delmiro Gouveia foram em parte cedidas pelo maestro Ednaldo Alves do Nascimento, outra parte foi conseguida em acervos particulares de músicos como o clarinetista Nozinho Feitosa.

---

<sup>19</sup> Filhos dos músicos da família Basílio que nos cederam as fotografias: Yara Basílio, Paulo Basílio e Carol Basílio.



Figura 2: Banda de Cia. Fabril Mercantil de Delmiro Gouveia. (1915?) Acervo familiar do músico Nozinho Feitosa



Figura 3: Banda Guarany de Pão de Açúcar. (1927) Acervo de Antônio de Melo Barbosa



Figura 4: Banda da Sociedade Musical Penedense. (1945) Acervo da Instituição Musical



Figura 5: Banda Lira Traipuense. (1967?) Acervo da Família Basílio



Figura 6: Banda Lira Traipuense (1977?). Acervo da Família Basílio





Figura 7: Banda Mestre Elísio de Piranhas (1990). Acervo da Instituição



Figura 8: Banda Mestre Elísio (2014). Acervo da Instituição



Figura 9: Banda Guarany de Pão de Açúcar (2008). Acervo pessoal do maestro Petrucio Ramos



Figura 10: Banda Lira Traipuense (1970?). Acervo da família Basílio



Figura 11: Banda Guarany (2012). Acervo pessoal do maestro Petrucio Ramos



Figura 12: Banda Guarany, Pão de Açúcar (1956). Acervo de Antônio de Melo Barbosa



Figura 13: Banda Guarany (1946). Acervo de Antônio de Melo Barbosa



Figura 14: Banda Lira Traipuense e seu Jazz Band (1957). Acervo da Família Basílio



Figura 15- Sociedade Musical Lira Traipuense (1957). Acervo da Família Basílio



Figura 16 - Banda de música Lira Traipuense (1974). Acervo da Família Basílio



Figura 17 - Banda de Música Lira Traipuense (2010). Acervo pessoal do maestro Nelson Souza



Figura 18 - Banda Mestre Elísio (Piranhas - 2013). Acervo da instituição



Figura 19 - Banda Mestre Elísio (Piranhas - 1998). Acervo da Instituição



Figura 20 – Banda Mestre Elísio (Piranhas - 2014). Acervo da Instituição



Figura 21 – Banda da Sociedade Musical Penedense (1987?). Acervo do maestro Francisco Morais



Figura 22 – Banda da Sociedade Musical Penedense (1987?). Acervo da instituição.



Figura 23 – Banda da Sociedade Musical Penedense (2014). Acervo da instituição



Figura 24 – Banda Tenente Nicacio (Delmiro Gouveia - 2015). Acervo da instituição

No quadro abaixo mostramos o resultado da análise das fotografias. Optamos por dividir em quatro períodos históricos: século XIX, primeira metade do século XX, segunda metade do século XX e século XXI. O critério adotado levou em consideração o processo de disseminação das bandas e uma tentativa de periodização. Essa escolha não fixa períodos de desenvolvimento e sim, busca melhor visualizar o processo de disseminação.

Tabela 3 – Quadro analítico das práticas musicais das bandas por período

	Século XIX	1ª metade do séc. XX	2ª metade do séc. XX	Séc. XXI
Indumentária	Semelhante a militar (Fig. 2, 3 e 4)		Traje social (Fig. 5 e 6) Roupas mais simples. (Fig. 7, 8 e 9)	
Instrumental	Presença de helicons e oficleide.	Aparecem sousafones, bombardões, saxofones e bombardinos. (Fig. 4)	Instrumental moderno, maior número de saxofones. Predominância de instrumentos de metal em algumas bandas.	
Distribuição instrumental	<i>Cia. Fabril Mercantil</i> 19 músicos em 3 filas: 3 cla., 2 hel. baixo, 1 hel. tenor, 2 sax., 3 perc., 2 tb., 2 tp., 1 cor., 1 bomb., 1 arq., 1 maestro. (Fig. 2)	<i>Sociedade Musical Penedense</i> 28 músicos em 3 filas: 6 cla., 3 tb., 1 sax., 1 bomb., 4 cor., 5 tp., 1 sousafone, 1 tuba., 1 hel., 4 perc., 1 arquivista. Obs.: O maestro é o trombonista da primeira fila. (Fig. 4)	<i>Lira Traipuense</i> 25 músicos em 3 filas: 4 perc., 2 tubas, 2 arq., 1 bomb., 3 tp., 3 sax., 1 cor., 3 cla., 1 req., 4 tb., 1 maestro. (Fig. 10)	<i>Banda Guarany</i> 41 músicos em 10 filas (disposição procissional): 5 tb., 7 sax., 8 cla., 3 cor., 1 bom., 8 tp., 4 tubas, 4 perc., 1 maestro. (Fig. 11)
Número de músicos	Entre 18 e 24.	Entre 18 e 28.	Entre 24 e 30.	Entre 18 e 41.
Posicionamento	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pose do grupo parado para a fotografia. Geralmente em três fileiras, organizados de modo que haja a visualização de todos os componentes. Maestro em posição de destaque.</li> <li>• Diretoria se destaca dos demais membros pela vestimenta desassociada do fardamento do grupo musical.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pose do grupo parado para a fotografia.</li> <li>• Fotografias durante apresentações musicais procissionais e não procissionais.</li> <li>• Fotografia durante as retretas.</li> </ul>	
Gênero	Essencialmente masculino. Há a presença de crianças (meninos) excepcionalmente na <i>Banda Guarany</i> , de Pão de Açúcar.	Essencialmente masculino.	Essencialmente masculino, embora observa-se na última década do século que a <i>Banda de Música Mestre Elísio</i> de Piranhas tem mulheres (adolescentes) em seu quadro de músicos.	Surtem outras bandas que admitem mulheres musicistas: a <i>Banda Musical Penedense</i> , a <i>Banda Mestre Elísio</i> , de Piranhas; e a <i>Banda Tenente Níacio</i> , de Delmiro Gouveia;
Etnias	Maioria de mestiços (cafuzos, mulatos) e negros. Poucos brancos.			
Locais	Geralmente escadarias que proporcionam a visualização dos componentes.		Espaços diversos	
Hierarquia	Madeiras a frente, seguidos de metais e percussão. Os instrumentos de percussão são sempre deixados na frente ou ao lado do grupo.		Manutenção das hierarquias do passado; Semicírculos; Pirâmide;	

## 5. As práticas musicais e sua condição de temporalidade na região

Nos dados da análise observa-se que algumas práticas persistem ao tempo, enquanto outras são transitórias. As práticas performáticas atendem

as demandas sociais: cívicas e religiosas. Dessa forma, a necessidade demandada regula o surgimento ou desaparecimento de uma prática.

Nas fotografias observou-se a evolução instrumental dos grupos e as adaptações surgidas das necessidades de enquadramento aos movimentos musicais, como as *big bands*. Nesse sentido, surgem novas práticas composicionais articuladas com o instrumental do grupo, a indumentária, o repertório, o modo de compor. Um exemplo dessa prática pode ser observado nas bandas *Guarany*, de Pão de Açúcar e na *Lira Traipuense*. As duas sociedades musicais utilizam o mesmo traje, tanto na banda de música, como em suas *big bands*.

Observamos que não há um padrão numérico de membros das bandas de música. As fotografias mais antigas que conseguimos, do início do século XX, revelam grupos que possuem entre 18 e 28 músicos. Enquanto as mais recentes possuem grupos que variam entre 18 e 41 integrantes.

Em relação as etnias presentes nas bandas de música, o processo colonizador da região se impõe de forma bastante acentuada. As povoações indígenas, que no passado habitavam o vale<sup>20</sup>, se impuseram na região com presença no processo de miscigenação, marcada pela fisionomia dos cafuzos presentes nas fotografias, mais precisamente da região do Sertão do São Francisco, ou seja da região que compreende os municípios de Pão de Açúcar, Piranhas e Delmiro Gouveia.

A presença feminina nas bandas de música, ao que analisamos nas fotografias, aparenta ser tardia. Apenas nos fins de século XX constatamos o aparecimento de mulheres entre homens na Banda Mestre Elísio de Piranhas. Um modelo seguido por poucas bandas da região, que se mantêm essencialmente masculinas. Ao que tudo indica a instrução dos instrumentos de banda, à luz da pesquisa empreendida na região, parece não ter sido direcionada às mulheres<sup>21</sup>. O espaço das mulheres nas bandas de música na região ainda está sendo conquistado.

As poses das bandas nas fotografias curiosamente até a primeira metade do século XX são sempre com a seguinte disposição: 3 filas, a primeira fila sentada, as segunda e terceira de pé; instrumental de percussão colocado

<sup>20</sup> Segundo Ademar de Mendonça (1975) os índios Umarís e Chocós foram os primeiros habitantes da região.

<sup>21</sup> Temos notícias de professoras de piano, bandolim e/ou violão que foram parcialmente responsáveis pela instrução musical de antigos mestres de banda na região. Informações mais detalhadas serão apresentadas na vindoura tese de doutorado



à frente ou do lado da banda; na primeira fila os clarinetistas, e outras madeiras, seguram os instrumentos junto ao braço, enquanto os instrumentistas de metal o seguram frente ao corpo. Não são tiradas fotografias com o grupo em execução o que nos remete ao processo fotográfico e ao tipo de equipamento utilizado. Isso fica mais evidente com as fotografias em movimento, ou seja, em atividade procissional das bandas, a partir da segunda metade do século XX. Isso também caracteriza uma maior disponibilidade de recurso por parte dos músicos durante este período.

## 6. Considerações finais

O estudo das práticas musicais a partir das fotografias das bandas de música do Baixo São Francisco Alagoano nos mostrou um novo e rico campo de estudos. O que percebemos é que as fotografias contam mais que a história das bandas, pois remetem ao contexto sociocultural e econômico tanto de músicos como das próprias instituições musicais às quais esses estão diretamente ligados.

O paralelo que encontramos ente o passado e o presente das práticas musicais se mostra numa defesa da tradição (do passado das bandas, de seus métodos pedagógicos, etc), por vezes desassociada da modernidade. Assim, convivem práticas do século XIX junto às práticas composicionais atuais. Ao que percebemos ser isso um grande complexo de recepções e transmissões, de tradição e de modernidade.

Enquanto trabalho em desenvolvimento no doutorado em Musicologia, a metodologia de análise iconográfica nos tem propiciado um recurso de grande valia. Por acreditarmos que esses documentos iconográficos devem ser tratados como documentos históricos, estamos comprometidos em ampliar as nossas pesquisas para todos os municípios da região e podermos ter um quadro muito mais abrangente e mais preciso da condição de temporalidade das práticas musicais das bandas de música.

## Referências

- ALMANAK, do Estado de Alagoas (1891-1894). Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=707430&pasta=ano\\_189&pesq=](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=707430&pasta=ano_189&pesq=). Acesso em 18 de agosto de 2017.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou o ofício de historiador**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2001.
- BARROS, José D'Assunção. Os Tempos da História: do tempo mítico às representações historiográficas do século XIX. **Revista Crítica Histórica**. Ano 1, nº2. Alagoas: UFAL, 2010. p.180-208.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Trad. Sergio Goes de Paula. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2008.
- CAMPOS, Laura de Sousa. **Penedo na história religiosa das Alagoas**. Maceió: Casa Ramalho, 1953.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. Org. **Domínios da História: ensaio de teoria e metodologia**. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes; verificação técnica Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- \_\_\_\_\_. **História e Psicanálise: entre ciência e ficção**. Trad. de Guilherme J. de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **A interiorização da metrópole e outros estudos**. São Paulo: Alameda, 2005.
- DUARTE, Abelardo. **Dom Pedro II e Dona Teresa 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)**. Edição Fac-Símile. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos; Cepal, 2010.
- GODOY, João Miguel Teixeira de. Formas e problemas de historiografia brasileira. **História Unisinos**. Jan/Abr 2009. Unisinos, p. 66-77. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/5074>. Acesso em 02 de fevereiro de 2017.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Tradução Wilma Patrícia e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; ERd. PUC-Rio, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O conceito de história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013
- LUCENA, Wilson José Lisboa. **Tocando amor e tradição: a banda de música em Alagoas**. Vol I. Maceió: Viva editora, 2016a. **Relatório da 13ª Semana de**

**Estágio ( de 7 a 11 de agosto de 2017)**

- \_\_\_\_\_. **Tocando amor e tradição:** a banda de música em Alagoas. Vol II. Maceió: Viva editora, 2016b.
- MEDEIROS, Rui. **A Cidade de Traipu.** 2ª edição. Maceió: Imprensa Oficial, 1949.
- MERO, Ernani. **O perfil do Penedo.** Maceió: SERGASA, 1994.
- NETTO, Luiz Medeiros. **Centenário da cidade de Traipu.** Maceió: SERGASA, 1990.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1979.
- RÜSEN, Jörn. **Razão histórica. Teoria da história:** os fundamentos da ciência histórica. Tradução de Estevão de Resende Martins. Brasília: Ed. UNB, 2001.
- SANTA RITA, Carlos. **Uma cidade chamada Imperial.** Maceió: DEC, 1965.
- SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos.** São Paulo: Contexto, 2009.
- TEIXEIRA, Luana. Vapores e escravos no Penedo, Alagoas, na década de 1850. **Saeculum – Revista de História.** Nº 34, João Pessoa, jan./jun. 2016, p. 123-142. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/view/26473>. Acesso em 28 de fevereiro de 2017.

