

Bandas de Música em Alagoas

Conexões da musicologia; o Baixo São Francisco e os dobrados do Maestro Aquino Japiassu.

MARCOS MOREIRA

ORGANIZADOR

PUBL!T SOLUÇÕES
EDITORIAIS

Copyright© 2019 Marcos Moreira

Título Original: Bandas de Música de Alagoas: Conexões da musicologia; o Baixo São Francisco e os dobrados do Maestro Aquino Japiassu.

Editor

Marcos Moreira

Autores da Coletânea:

Ana Greyce Moraes Pereira

Arnaldo Paiva Filho

João Paulo Lima da Cruz

Marcos dos Santos Moreira

Nilton da Silva Souza

Pablo Sotuyo Blanco

Willbert Yvan Barbosa Fialho

Equipe Publit

Editor: André Figueiredo

Editoração eletrônica: Victor Bianchi



PUBLIT SOLUÇÕES EDITORIAIS

Rua Bulhões de Carvalho, 524 – casa 3

Copacabana - Rio de Janeiro - RJ - CEP: 22.081-001

Telefone: (21) 2525-3936

E-mail: editor@publit.com.br

Endereço Eletrônico: www.publit.com.br

Sumário

Introdução	5
PARTE I - Contexto das Bandas de música e o Baixo São Francisco	7
Práticas culturais musicais em contexto: as bandas de música no Baixo São Francisco alagoano	8
A Sociedade Musical Penedense	21
Retrato das Bandas de Música	35
PARTE II - Aquino Japiassu e os dobrados Alagoanos	59
Aquino Japiassu e os dobrados didáticos nas Alagoas	60
Os Dobrados	71
Referências	72
PARTE III - ANEXOS	77

Introdução

Marcos dos Santos Moreira

A musicologia alagoana, especificamente sobre bandas, em foco os trabalhos resultantes da Universidade Federal de Alagoas, vem ganhando destaque através dos escritos produzidos pelos grupos de pesquisa da instituição em diversos congressos nacionais e internacionais. Tais textos da obra *Bandas de Música de Alagoas: Conexões da musicologia; o Baixo São Francisco e os dobrados do Maestro Aquino Japiassu* se debruçam sobre o estudo, catalogação e preservação das obras do gênero bandístico pesquisados pelo Grupo Metodologia e Concepção Social do Ensino Coletivo Instrumental vinculado ao CNPq.

Esta obra propõe dividir em três partes distintas da musicologia recente de Alagoas:

- 1- Textos referentes aos locais de atuação do Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico Nacional, IPHAN no Estado de Alagoas, citadas nestes inscritos.
- 2- Obra para Banda de Música do Maestro Aquino Japiassu, radicado em Alagoas desde 1928.
- 3- Anexos dos dobrados com grades e partes.

Desta parceria do IPHAN, UFAL e Governo do Estado de Alagoas, nasce esta coletânea com artigos oriundos de teses e monografias produzidas por alagoanos ou radicados em Alagoas que corroboram com a pesquisa bandística do Estado bem como com a preocupação do registro da resignificação e memória de instituições e obras musicais instituídas ou produzidas no recorte temporal do final do século XIX e século XX. São conexões de dois tempos distintos mas ao mesmo tempo considerados conexos tanto para a fundamentação histórica das bandas de música como a homenagem a Aquino Japiassu, dentre os maestros que foram ativos nos contextos bandísticos nas Alagoas por boa parte do século XX.

Nilton Souza, que nos brinda em participação especial no nosso grupo, expoente musicólogo da atualidade, Professor da Escola técnica de Artes coloca em seu artigo *Práticas culturais musicais em contexto: as bandas de música no Baixo São Francisco alagoano* a relação da iconografia e a temática das performances dos núcleos bandísticos da região sul de Alagoas sendo trabalho desenvolvido para a Tese de Doutorado em Musicologia

pelo Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia e que tem como coautor deste paper o renomado Prof.Dr. Pablo Sotuyo Blanco.

No segundo texto iniciando o material do grupo de pesquisa citado, em similar peculiaridade das ações do IPHAN no Baixo São Francisco, *A Sociedade Musical Penedense* objeta a resignificação da Instituição Sociedade Musical Penedense, da pesquisadora e Professora Ana Greyce Moraes Pereira, nascida neste importante município de Penedo que abriga um dos maiores e relevantes sítios arquitetônicos e culturais do Estado e porque não dizer do Brasil.

Encerrando a primeira parte, o organizador deste livro, o Prof. Dr. Marcos dos Santos Moreira contribui com um excerto da sua tese de Doutorado, em *Retrato das bandas de música*. Traz na fundamentação a situação de forma geral do Quadro de bandas de música no Brasil e em particular no nordeste, destacando o resultado de trabalhos acadêmicos registrados no país nos últimos anos.

Na segunda parte da obra, o mesmo Professor Moreira juntamente com o pesquisadores Arnaldo Paiva Filho, membro da Academia Alagoana de Letras e o mestre em Música Willbert Yvan Barbosa Fialho, analisa e destaca em *Aquino Japiassu e os dobrados didáticos nas Alagoas* o trabalho realizado pelo Grupo de Pesquisa Metodologia e Concepção social do Ensino coletivo instrumental em duas obras do compositor Aquino Costa Japiassu que juntamente com o industrial Gustavo Paiva realizou na Companhia Alagoana de Fiação e Tecidos a possível primeira banda de música feminina da America Latina em 1936. São dois capítulos (4 e 5) que destacam duas obras do gênero Dobrado, gênero este que caracteriza de fato a importância das filarmônicas, como é tradicionalmente chamada no nordeste do Brasil.

Encerrando este livro *Os dobrados* a edição desta restauração de uma das peças citadas e realizado pelo Professor e trompetista sergipano João Paulo Lima da Cruz, pertencente ao citado grupo de pesquisa.

Esperamos assim poder contribuir de forma coletiva ratificando a preocupação desta Universidade no sentido de afirmar uma musicologia de qualidade e que atenda aos anseios de uma pesquisa séria, relevante e de destaque no Estado de Alagoas a serviço dos graduandos em Música, pesquisadores, historiadores e toda a comunidade afim.

PARTE I

Contexto das Bandas de música e o
Baixo São Francisco

Práticas culturais musicais em contexto: as bandas de música no Baixo São Francisco alagoano

Nilton da Silva Souza¹

Pablo Sotuyo Blanco²

Por uma definição de prática musical a partir da noção de prática cultural da Nova História Cultural (NHC)

Buscando uma definição do termo práticas musicais no contexto da pesquisa em desenvolvimento, 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 (ou musicais). Em seus textos – principalmente em Chartier – são esboçadas noções de práticas culturais³ como “o modo de fazer” 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.

1- Possui graduação em Música pela Universidade Federal de Alagoas (2001), Especialista em Mídias na Educação - CEDU/UFAL, Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Práticas Interpretativas - Regência pela UFRN; Doutorando pelo PPG-MUS-UFBA, em Musicologia sob orientação do Dr. Pablo Sotuyo Blanco. Atualmente é professor da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas (ETA-UFAL- sob licença) onde leciona nos Cursos de Graduação em Música e Curso Técnico em Música. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Regência. Vice-líder do Grupo de Pesquisa História, Memória e Documentação da Música em Alagoas (HmDm-AL/CNPq) vinculado à UFAL onde desenvolve pesquisas voltadas à Banda de Música, Coros e a documentação referente ao repertório de músicos eruditos e semi-eruditos; e ao Grupo de Pesquisa NEMUS, vinculado à UFBA.

2- Docente e pesquisador da Universidade Federal da Bahia (UFBA) onde também obteve seu doutorado em 2003, é um dos iniciadores de diversos projetos nacionais relacionados à documentação relativa à música, incluindo o estabelecimento do Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil (RidIM-Brasil) do qual é atualmente o presidente, do capítulo nordestino do Repertório Internacional de Fontes Musicais no Brasil (RISM-Brasil).

3- 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”.

Buscando entender os pressupostos teóricos que fundamentam essa abordagem, recorreremos ao que alguns autores compreendem sobre o ponto de partida para a Nova história Cultural (NHC). Para Chartier (2002, p. 16-17) 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.” 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, nesse sentido faz-se importante entender como age o historiador diante do seu modo de escrita da história. Na abordagem de Chartier, segundo Barros,

convém ter em vista que esta noção deve ser pensada não apenas em relação às instancias 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)

O termo práticas é um dos paradigmas da NHC, com isso, sua abordagem permite estudar “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 poderia ser aqui aplicado quanto à história das práticas musicais das bandas e não da sua historiografia.

Chimènes (2007, p. 21-22) reporta-se a René Rémond e Sirinelli⁴ para enfatizar o pensamento de que “essa história [cultural] não pode se dissociar da história social e das mentalidades⁵”. 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 Ory⁶ quem “inclui a música no campo de pesquisa da história cultural”. Em sua crítica, Chimènes salienta que

4- 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.

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

6- 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.

essa proposta parte de um historiador em oposição à falta de interesse dos musicólogos. (CHIMÈNES, 2007, p. 24) Concordando com Chimenès, Volpe (2007, p. 110) coloca que “os poucos trabalhos que têm trazido novas abordagens e ampliado o campo teórico-conceitual sobre a música e o discurso historiográfico-musical no Brasil são muitas vezes oriundos de pesquisadores alocados em outras disciplinas”. Nesse contexto a autora cita vários trabalhos na pretensão de enfatizar autores que tenderam para a Nova História. Embora em seu texto, de modo geral, Volpe faça uma crítica ao retardo em que a mudança de paradigma atinge o pensamento brasileiro, ela tece um panorama que enaltece uma musicologia que deve levar em consideração “o pensamento brasileiro sócio-antropológico, histórico e crítico, formado por longa tradição” (VOLPE, 2007, p. 111).

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 ao tempo que permite que a pesquisa musicológica seja compreendida plenamente por sua capacidade de integração das disciplinas oriundas da Ciência da Informação, da Sociologia e da História, por exemplo.

Chartier em sua História Cultural 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 a 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 contes-

tação 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 de Chartier e suas implicações e influências de autores como Bourdieu. 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 Bourdieu sobre a distinção⁷ se faz presente na obra de Certeau assim como a ideia de Foucault, de sociedade disciplinar⁸. 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. Essa discussão ilustra a possibilidade de construção de uma historiografia musical embasada em princípios interdisciplinares e amparada na musicologia histórica e na Nova História Cultural⁹. Essa proposta, longe de ser inédita, está sendo construída como metodologia da pesquisa na perspectiva de um fazer historiográfico orientado por concepções de domínio de disciplinas afins.

O estudo das práticas das bandas de música do Baixo São Francisco, no período correspondente ao recorte da pesquisa, pode ser inicialmente verificado e entendido a partir da análise de fontes documentais como os jornais do século XIX e século XX, os documentos oficiais do governo Imperial e Republicano, as partituras tanto da música sacra como da música destinada às atividades cívicas, de entretenimento e de concerto, a iconografia, os documentos textuais relativos à música, os instrumentos musicais, os programas de apresentações e saraus, as atividades relacionadas ao ensino de música, dentre outros documentos.

7- Conceituada na obra de Bourdieu como cultura dominante, reconhecida pelas demais classes sociais como cultura legítima.

8- 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.

9- Faz-se necessário distinguir a pesquisa proposta nessa abordagem daquela desenvolvida na França em busca de dados estatísticos da população. Para melhor detalhamento ler Girard in RIOUX, 1998, p. 281-289.

Valemo-nos da afirmação de Chimenès (2007, p. 29) de que “os musicólogos têm de dar sua parte na construção da história cultural” para salientar a importância da interdisciplinaridade para o trabalho da musicologia na atualidade tendo em vista suas disciplinas vizinhas. Dessa forma, a partir das noções de práticas, alicerçadas segundo Chartier e Certeau, buscamos nos apoiar nos pressupostos de uma historiografia embasada nos modos de fazer música pelas Bandas do Baixo São Francisco: os modos como se apresentam em público, se vestem, desfilam; como compõem e como 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 apresentação¹⁰.

As práticas musicais no âmbito das bandas de música

Para iniciar uma discussão sobre as práticas das bandas de música, obrigatoriamente devemos nos deter no conceito sobre o tipo de banda ao qual estamos nos referindo. Binder (2004, p. 276-277) em estudo sobre as formações instrumentais das bandas de música expõe os problemas relacionados à classificação das bandas no Brasil por um aspecto apenas funcional: bandas civis, bandas militares e bandas religiosas. Coloca que a classificação do *Grove*¹¹ vai além do que se refere a função, por distingui-la segundo a formação, a função e o estilo ou gênero musical.

Em seu trabalho o autor chama a atenção a pouca atenção dada ao estudo das formações instrumentais das bandas militares procedendo com a análise a partir de obras escritas ou arrançadas para banda entre 1789 e 1853 e na legislação militar. A análise comparativa entre as formações no Brasil com as da Europa, em especial com as de Portugal nos dá um panorama das diferenças e semelhanças praticadas no período e ajuda-nos a nortear a pesquisa no período proposto. Binder (2004, p. 277) ressalta que o desconhecimento das formações instrumentais trazem prejuízos ao pesquisador uma vez que “atrapalham a compreensão deste fenômeno tanto no Brasil quanto em Portugal”.

Tratamos nesse texto de bandas civis não apenas pelo critério da função, mas pela formação e gênero (s) musical (is) que executa. Dessa forma as semelhanças entre bandas civis e militares são evidenciadas a partir da observação da apropriação de costumes de caráter militar pelas bandas civis: como por exemplo, repertório e vestimentas¹². As bandas civis vinculadas às sociedades filarmônicas possibilitaram o desenvolvimento de uma cultura musical instrumental urbana que teve nos fins do século XIX forte vínculo com a cultura popular e com o processo de desenvolvimento e urbanização das cidades.

10- Cabe salientar que, como pesquisa em andamento, os pressupostos teóricos e metodológicos já foram definidos para a abordagem de campo. Somente após a divulgação dos postulados da pesquisa, não divulgados neste paper por questões éticas e de força maior (Conselho de Ética), poderemos dar uma compreensão melhor de todo o processo.

11- Ver verbete POLK, Keith, et al. Band. In: Grove Music Online.

12- Sobre o processo de apropriação a que se refere o texto Cf. BINDER, 2006, p. 78; AREIAS, 2011.

No período marcadamente intitulado *Belle Epoque* as práticas musicais das bandas de música disseminaram-se adquirindo um status de costume tanto em termo da produção musical quanto da necessidade social por seus serviços musicais. O conhecimento da vida musical, do modo de fazer música pelos músicos, dos instrumentos que tocavam e ainda tocam, do repertório que executavam e ainda executam, dos locais onde tocavam e ainda tocam, dos compositores e suas composições; além das festividades civis, de entretenimento, religiosas e do modo como aprendem música e também como ensinam, nos permite uma análise do panorama de suas práticas musicais.

Essas informações são de grande relevância para o entendimento das práticas musicais das bandas de música uma vez que serão estudados aspectos que abrangem desde a *performance*, o ensaio, a composição e o ensino. Neste sentido, nosso estudo tem seu foco na Banda de Música Civil, tradicionalmente atrelada ao conceito de Banda Filarmônica ou mesmo Sociedade Musical, mesmo entendendo que essas possuem uma ligação peculiar com as bandas militares, que não podem ser desprezadas.

Da Europa para o Brasil

Ao iniciarmos o estudo das práticas musicais das bandas de música nos reportamos às suas origens no continente europeu. Partiremos da definição sobre a sua organização e consolidação histórica para com isso entender como se davam as práticas:

Na Europa, a banda de sopros e percussão é descendente dos grupos ‘altos’ ou ‘fortes’ [...] do período medieval e dos *civic waits* ou *Stadtpeifer*, que geralmente se apresentavam ao ar livre e por isso usavam instrumentos de metal muito sonoros e percussão. As bandas eram frequentemente móveis, tinham um apelo vernacular (executavam formas mais ligeiras de música, frequentemente para uma audiência não paga; desta forma elas também serviam como importante ferramenta de propaganda, ou ao menos ajudavam em promover um fervor nacionalista ou patriótico), eram frequentemente associadas com tarefas civis e militares e por isso eram uniformizadas.” (POLK, p. 622, tradução nossa)

As bandas militares, a partir do século XVIII¹³, tiveram atuação em todo o continente europeu. O surgimento das bandas civis deu-se progressivamente acompanhando as

13- É bastante comum certa confusão entre a banda marcial – destinada à “música funcional para tarefas de campo – conduzir sinais e ordens, auxiliar a manutenção da cadência da marcha e os movimentos da tropa – além de tomar parte nas cerimônias militares – como paradas e formatura; e a banda de música com a função de prover “com música as atividades sociais e recreativas, também tomando parte nas cerimônias militares” (BINDER, 2006a, p. 278). Para maiores informações sobre o surgimento das bandas de música ver BINDER, 2006a; BINDER, 2006b, CORREIA, 2006.

tendências de profissionalismo e independência do músico naquela sociedade. O verbete do Grove acima traz muitas informações sobre as práticas das bandas na Europa como: as apresentações ao ar livre; apresentações em movimento (o que poderia sugerir em marcha); o repertório próprio, baseado principalmente em música que poderia ser escutada no teatro (ferramenta de propaganda); a condição de prover música para o entretenimento (associação com tarefas civis) e para a exaltação do sentimento pátrio (associação com tarefa militar).

Um número significativo de autores¹⁴ atribui à Banda da Brigada Real, chegada em 1808 com a Corte Portuguesa ao Brasil, o modelo para as nossas bandas militares e, um pouco mais tarde, também para as bandas civis. Entretanto vale salientar que a pesquisa empreendida por Fernando Binder (2004, p. 291) revelou um panorama diferente ao mostrar que já havia bandas no Brasil dentro dos padrões portugueses anteriores a 1808. Neste sentido, a compreensão do desenvolvimento das bandas militares no Brasil e sua equiparação com o que estava sendo praticado em Portugal nos permite analisar o ambiente musical em que surgiram as bandas civis no Brasil, e dessa forma entender como se davam as práticas musicais nesses grupos.

A discussão em torno das contribuições da Banda da Brigada Real para o desenvolvimento de um modelo a ser seguido pelas Bandas de Regimento, ou a partir da segunda metade do século XIX também pelas bandas de música vinculadas às Sociedades Musicais Civis, amplia o horizonte da nossa pesquisa. Compreendemos que as contribuições dessa banda não devem ser resumidas apenas as características de formação instrumental, tipo de repertório executado e também ao tipo de fardamento que usavam, mas, principalmente – em nossa pesquisa – as suas práticas musicais de modo mais abrangente.

No Brasil

“Na segunda metade do século XIX e início do século XX, ao lado ou dentro da igreja, as bandas de música foram uma das mais sólidas e presentes instituições de ensino e de prática musical existente no Brasil.” (BINDER, 2004, p. 198) Nesses termos, Binder situa a prática musical das bandas de música no Brasil como uma prática cultural instituída na sociedade. Instituída, pois tinha nas Sociedades Filarmônicas ou similares o aparato legal de funcionamento e promoção de várias atividades tais como as apresentações, o ensino de música, o ensaio, etc.; prática cultural, pois as Sociedades Musicais consolidaram “fazeres ou hábitos” que ao longo dos anos foram sendo fixados como costumes ou práticas musicais particulares da sociedade à qual estavam ligadas.

14- Cf. TINHORÃO, 2005; BINDER, 2006; SCHWEBEL, 1987.

Desde o Período Colonial, as narrativas que dão conta da presença de bandas de música no Brasil falam das Bandas de Escravos¹⁵ e Bandas de Barbeiros como precursoras das bandas de música civis.

As práticas das bandas de música no Brasil foram sendo moldadas de acordo com a necessidade social, cível ou religiosa. Como por exemplo, no relato de Silva (2000, p. 212) sobre as bandas de *chameleiros* presentes na procissão de Cinzas do Recife entre 1731 e 1741 e nas festas das irmandades do Divino Espírito Santo compostas por “negros chameleiros, organistas e tocadores de gaita de foles, tambores e trombetas”.

A partir da segunda metade do século XIX em Minas Gerais, as práticas musicais das bandas, tinham relação íntima com as Sociedades Civis. Os músicos ligados a essas sociedades realizavam diversas práticas: desde a composição de valsas, o ensino de música, apresentações e saraus. Segundo enfatiza Sousa (2005, p. 1408), as práticas musicais se davam com as apresentações de “óperas e as *partidas de baile*, que ocorriam em *clubs* mineiros, teatros e casas particulares, além da música sacra, onde era marcante a presença das bandas de música”.

Neste período, a popularização de repertório voltado ao entretenimento se deu por todo o país, essencialmente pela prática das bandas de música referente à execução, à cópia e ao compartilhamento de partes cavadas. Em Diamantina, por exemplo, “há registro dessa prática musical em partituras e outros documentos disponíveis em arquivos públicos” (SOUZA, 2016, p. 834). Souza ainda salienta a prática do choro na cidade de Diamantina, em fins do século XIX e início do século XX, onde se observou o fato de que os “músicos que atuavam em bandas possuíam habilidades de leitura e de escrita nas notações musicais formais, deixando registrada boa parte daquela produção.” (SOUZA, 2016, p. 830)

As práticas musicais das bandas de música estão associadas muitas vezes a um processo de apropriação de serviços da música militar como: a execução de hinos nas solenidades para hastear bandeiras; apresentação em desfile cívico; uso de fardamento; e, a execução de repertório caracterizado por gêneros como o dobrado, a marcha e o hino. Por outro lado também observamos outras práticas que foram sendo consolidadas, modificadas e mesmo renovadas a exemplo das práticas referentes ao ensino de música e as práticas musicais relacionadas às procissões religiosas.

15- Para mais informações sobre as bandas no Brasil anteriores à chegada da Corte Portuguesa ao Brasil Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 – neste livro a autora dedica-se, em certa medida, as bandas de música e à música tanto nos períodos anteriores a chegada da Corte Portuguesa ao Brasil, quanto durante os anos de sua permanência, dando-nos informações relevantes sobre as práticas dos grupos musicais em atividade; ver SALES, Vicente. Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará. Brasília: Ed. do Autor, 1985; ver também TINHORÃO, José Ramos. Os sons que vêm da rua. São Paulo: Ed. 34, 2005.

As práticas musicais no contexto das Bandas de Música do Baixo São Francisco Alagoano

O Baixo São Francisco alagoano está localizado próximo à foz do Rio São Francisco, no trecho entre as cidades de Piaçabuçu e Delmiro Gouveia, ao longo da margem alagoana. A região pesquisada está na divisa entre os estados de Alagoas e Sergipe e possui uma tradição centenária de bandas de música.

Um dos primeiros relatos históricos sobre práticas musicais na região é de 1859, quando da visita do Imperador D. Pedro II à região em sua jornada em direção à Cachoeira de Paulo Afonso. O Imperador deixou registro em seu diário sobre a presença de grupos musicais: “Receberam-me com laços de diversas cores atados em varas e uma música de rebecas e outros instrumentos vindos de Penedo.” (DUARTE, 2010 p.40)

Ao longo da segunda metade do século XIX o desenvolvimento econômico provindo da abertura do Porto de Penedo à navegação, bem como da construção da Ferrovia Paulo Afonso, ligando o Médio ao Baixo São Francisco – entre as cidades de Petrolina-PE e Piranhas-AL –, colaborou para que surgissem as Sociedades Musicais na região.

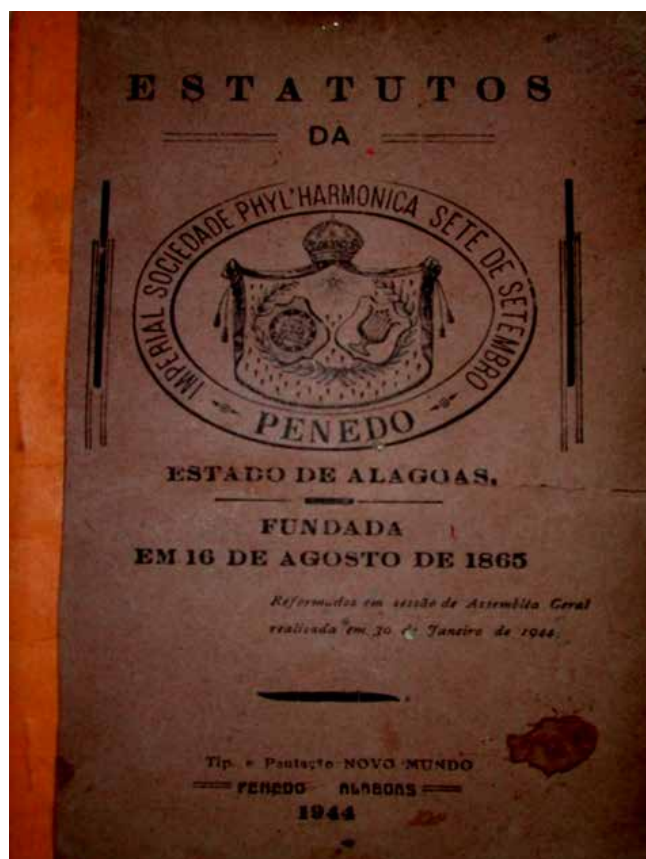


Figura 1 - Estatuto da Imperial Sociedade Philarmônica Sete de Setembro de Penedo.
Fonte: Museu da Imagem e do Som de Alagoas (MISA)

Essas instituições tinham o papel de prover música para o entretenimento da sociedade. Pode ser colocada como exemplo, a criação das sociedades musicais: em 1865, *Imperial Sociedade Phylarmonica* Sete de Setembro, de Penedo; em 1886, *Sociedade Club Domestico Musical Guarany*, de Traipu; em 1911, a *Sociedade de Politeama José Maria Goulard de Andrade*, de Pão de Açúcar. Nem sempre essas sociedades apresentam formações fixas de bandas de música, entretanto contavam em seus estatutos com a promoção das artes, inclusive da música por meio de bailes e saraus dançantes. Dos poucos documentos preservados dessas sociedades, o estatuto da Sociedade penedense citada ainda se encontra em bom estado de conservação. Nele observamos a conduta rígida da sociedade para com seus sócios e para com o bom trato com as artes, de modo geral.

A criação de sociedades musicais é típica do movimento denominado *Belle Époque*¹⁶, principalmente por essas sociedades musicais terem a função de prover pelo desenvolvimento artístico, tanto da música como das outras artes.

Essas sociedades musicais foram precursoras, na região do Baixo São Francisco, das Sociedades Filarmônicas modernas, com organização de estrutura capaz de manter o funcionamento de uma banda de música como: a construção local para ensaio e recreação dos sócios; a promoção do ensino de música; a manutenção de ensaios regulares; a ampliação do quadro de sócios colaboradores; a participação em atividades sociais, políticas e religiosas; dentre outras ações.

Embora essa pesquisa não tenha tido o propósito de chegar a todos os arquivos e observado um percentual considerável das bandas de música da região, a amostra pode ser considerada significativa, abrangendo as cidades de Penedo, Traipu, Pão de Açúcar e Piranhas, ou seja, coletar dados ao longo de todo o vale pesquisado. Dentre as práticas musicais observadas nesse estágio preliminar da pesquisa podemos destacar: as práticas relacionadas à *performance*; as práticas relacionadas ao ensaio; as práticas relacionadas à composição; e as práticas relacionadas ao ensino, abaixo descritas:

16- A Belle Epoque foi um movimento de mudanças no âmbito político, artístico e cultural do Brasil. Iniciou logo após a queda do Império e instalação da República, culminando nos anos 1930. O movimento de maior impacto se deu na região Norte pelo ciclo da borracha e na região Sudeste, pelo ciclo do café, entretanto, nas grandes e pequenas cidades houve impacto significativo tanto em termos arquitetônicos, quanto artísticos. Nesse período as Bandas de Música se disseminaram por todo o país, junto ao rádio, como principal meio de difusão de repertório e performance musical. Para maior aprofundamento Cf. VASCONCELOS, Ary. Panorama da música popular brasileira na belle époque. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.



Figura 2 - Mapa da região pesquisada

I - Práticas relacionadas 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. 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. Nessas solenidades é possível observar também as paradas para hastear bandeiras e recepcionar autoridades.

As bandas também se apresentam em movimento nas procissões religiosas, tanto terrestres quanto fluviais. 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. Nas atividades religiosas as práticas musicais relacionadas às procissões estão presentes em toda a região pesquisada. Em um estudo preliminar, 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 terrestres dos padroeiros e nas procissões da Semana Santa.

A prática musical da retreta também está presente no Baixo São Francisco. Nas festas religiosas a banda se apresenta do lado de fora da igreja, logo após a cerimônia sacra¹⁷. As retretas são o ponto alto da prática da *performance* pela banda pois um tipo de repertório mais complexo pode ser executado.

A prática musical relacionada aos músicos da banda em pequenas formações para a execução da música sacra também aparece com frequência na região. Identificamos essa prática, a partir do repertório pesquisado, embora se possa observar que a mesma se manteve em muitas das cidades que fizeram parte da amostra da pesquisa. Por outro lado a prática de criar pequenas formações instrumentais para a promoção do entretenimento tem crescido bastante. Entre o século XIX e início do século XX, os saraus e bailes; a partir dos anos 1920, a criação

17- Na fase preliminar da pesquisa verificamos que as bandas tem uma função importante durante as retretas, uma vez que sua música está associada aos leilões de prendas e quermesses promovidos pela paróquia local.

das *Jazz Bands*; e a partir da segunda metade do século XX, as bandas de frevo.

II - Práticas relacionadas ao ensaio

O ensaio é uma prática musical que está diretamente relacionado à outras duas, a do ensino e a da *performance*. Os mestres das bandas da região pesquisada geralmente acumulam a função de professor. O ensaio, neste sentido, toma um caráter mais pessoal na relação do maestro com os músicos. Nos ensaios são definidos desde a indumentária que a banda usará em um evento até o repertório que será executado.

As bandas de música ensaiam em média duas ou três vezes por semana, pois na maior parte do Baixo São Francisco as bandas são formadas por profissionais das mais diversas áreas, desde o pescador, o comerciante, ao funcionário público.

O maestro geralmente não usa a grade (partitura) para a condução do grupo, em geral usa uma parte guia (parte cavada melódica com indicações de entradas de vários instrumentos). Sua marcação de compasso em geral é arcaica e remonta-se a uma prática centenária em desuso na academia¹⁸.

III - Práticas relacionadas à composição

A prática musical da composição foi incorporada aos músicos das bandas a partir das necessidades de expressão musical própria. Foram identificadas dentre as suas práticas composicionais: no século XIX, o dobrado, a marcha, a valsa e o tango (brasileiro); a partir do início do século XX, há a incorporação do frevo.

O arranjo é uma prática composicional bastante difundida na região. No século XIX essa prática estava relacionada a transcrição e adaptação de obras orquestrais. A partir da difusão do rádio como meio de comunicação, as bandas de música passaram a executar obras da música popular veiculada, arranjadas para as bandas.

Geralmente não encontramos grade (partitura) das obras compostas na região. Na pesquisa nos arquivos em toda a região poucas foram as partituras encontradas. Quando encontradas se tratavam de cópias ou originais não produzidos na região.

IV - Práticas relacionadas ao ensino

As práticas de ensino de música nas bandas têm na figura do mestre ou contramestre da banda a sua maior representatividade. No Baixo São Francisco, como em várias regiões do Brasil, o ensino de música tem o objetivo de preparar o músico para participar da banda.

18- Os maestros e músicos marcam compassos de forma diferente do que é estudado modernamente. Este estudo faz parte da nossa Tese e em breve poderei dar maiores detalhes sobre a sua história.

Em estudo de (SOUZA, 2001) a prática de ensino dos mestres da região é dividida em três etapas: na primeira etapa o aluno faz um estudo de leitura rítmica com os nomes das notas (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; na terceira etapa o aluno tem contato com as obras que executará na banda de música. Cada etapa dura em média seis meses, de acordo com o desenvolvimento de cada aluno.

Nem sempre os mestres mais antigos seguem manuais, eles aplicam exercícios compilados de vários métodos ou compõem seus próprios exercícios. Foram encontradas ar-tinhas compostas desde o início do século XX, como em Piranhas, pelo mestre Nemézio, e no século XXI, pelo mestre Nelson Souza, de Traipu; além de compilações de lições de música, pelo mestre Welington Mota, de Penedo.

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.

Considerações Finais

As práticas musicais, assim entendidas a partir das práticas culturais, foram tratadas nessa abordagem como um paradigma para a historiografia musical das bandas do Baixo São Francisco alagoano. Nosso estudo preliminar tem buscado direcionamentos que visam a expansão da abordagem histórica da musicologia como uma possibilidade de diálogo interdisciplinar com a sociologia e a nova história cultural.

Nossa compreensão nesse estágio da pesquisa é de que, embora preliminar, o esforço empreendido avança para uma fundamentação mais robusta ao passo que a identificação das práticas musicais das bandas de música da região – sejam práticas musicais do passado ou do presente; ativas ou inativas – são levadas a um estágio que permita a utilização das ferramentas da escrita musicológica.

A nossa proposta nesse artigo esteve sempre vinculada ao compromisso de apresentar uma forma de abordagem historiográfica que ainda encontra muita resistência no meio acadêmico – mesmo compreendendo que os postulados dessa metodologia não são novos. Entendemos que empreender propostas que saiam dos modelos tradicionais da abordagem musicológica tem estimulado discussões pertinentes ao meio acadêmico. Dessa forma, nosso desejo, antes de ser uma provocação é uma tentativa de possibilidade diante do campo imenso que se desdobra para a musicologia no século XXI.

O estudo das práticas, inicialmente pensado a partir dos arquivos musicais; investigado a partir de uma abordagem empírica de análise do campo que se pretende abordar; concebido dentro de uma conjuntura epistemológica capaz de dar vazão à interdisciplinaridade característica da ciência musicológica, apresenta-se oportunamente como campo a ser explorado em prol da pesquisa em música.

A Sociedade Musical Penedense

Ana Greyce Moraes Pereira¹⁹

A Sociedade Musical Penedense surgiu, segundo pesquisas em documentos históricos, jornais, registros da própria Sociedade Musical e relatos colhidos para a pesquisa em questão, de uma tentativa de resgatar o brilho das antigas bandas de música que abrilhantavam com digníssima honra as festividades cívicas, políticas e religiosas dos tempos áureos da cidade de Penedo. Uma certa homenagem em que o empresário de transportes o Sr. Mario Temístocles Dantas havia de prestar até então a um político importante em sua visita à cidade colonial, não convenceu a muitos que ali estavam presentes. Esperava-se que a apresentação da banda de música estivesse à altura da solenidade, o que não aconteceu. De acordo com Wellington Mota, presidente da Sociedade Musical Penedense, em sua entrevista concedida em maio de 2012, o respeitado maestro Nelson Silva, um dos fundadores da Banda da Sociedade Musical Penedense (falecido em 2009, com 90 anos de idade), a banda seletiva que recepcionou o tal político, só possuía 11 músicos, insuficientes para uma digna banda de música se apresentar. Não muito satisfeitos com a situação em que se encontrava Penedo com a falta de uma banda de música para as festividades municipais, alguns empresários do local se reuniram e decidiram montar uma banda de música, a então Sociedade Musical Penedense, com os remanescentes músicos das duas bandas já citadas anteriormente, e outros músicos de regiões próximas para compor a nova banda de música.

Nos anos de 1942 e 1943, o empresário do setor de transportes de ônibus que fazia linha Penedo/Maceió, o Sr. Mário Themistocles Dantas, juntamente com o presidente do Sindicato da Fábrica Penedense, o Sr. Benedito Fausto, idealizadores do projeto, resolvem

19- Possui graduação em História pela Universidade Federal de Alagoas-UFAL (2013). Tem experiência na área de História, com ênfase em História de Filarmonias e grupos sociais. Tem participado de Congressos e palestras sobre sociedade, arte e musicologia. Ultimamente tem debruçado suas ações na historiografia e coletas documentais sobre as Fábricas alagoanas do século XIX. Apresentou-se em Congressos não só no Brasil como em Portugal decorrente de ações realizadas na UFAL inseridas no Grupo de Pesquisa Metodologia e Concepção social do ensino coletivo instrumental coordenado pelo Prof.Dr. Marcos Moreira atua em pesquisas musicológicas do grupo. Também atuou como bolsista de Permanência em trabalhos técnicos no Instituto de Comunicação, Ciências Humanas e Artes da UFAL. Atualmente é bolsista CAPES no Programa de Pós Graduação em História -PPGH na Universidade Federal de Alagoas, sob orientação do Prof.Dr. Elias Ferreira Veras. Tem apresentado comunicações sobre temas de Música, História e Gênero.

fazer uma campanha junto aos comerciantes locais para arrecadar fundos para a compra de novos instrumentos vindos diretamente de São Paulo. Com o apoio garantido, conseguiram uma boa quantia e completaram o restante com seus recursos próprios.

Em 16 de julho de 1944 é fundada a Sociedade Musical Penedense, CNPJ – 00.617.728/0001 – 67, aprovada em Assembleia Geral realizada em 11 de julho de 1944, somente registrada em cartório no livro 18, fls. 01 a 10, em 01 de abril de 1945, conforme seu estatuto.

Ainda não dispondo de uma sede própria, a nova banda de música foi convidada por Gerson Espinheira, que era na época o presidente da Sociedade Monte Pio dos Artistas e que também foi presidente da banda da Sociedade Musical, para ensaiar na sede da Sociedade Monte Pio dos Artistas. Lá permaneceu a banda de música por um certo tempo e logo mudaria para um sobrado (atualmente a Procuradoria do Município) do pai do primeiro maestro dessa banda, Edson Porto, que recebera o convite diretamente de Salvador para fazer parte da nova banda de música.

Não demoraria muito para que a Sociedade Musical Penedense tivesse sua própria sede, com o apoio do prefeito da época, o Sr. Alcides Andrade, que atendendo ao requerimento do poder legislativo, através do empenho do vereador José Miguel doou o terreno para a construção da sede, contando também com a ajuda do deputado federal penedense, o Sr. Freitas Cavalcante, , que autorizou a obra, por meio de recursos federais, sendo a pedra fundamental iniciada em 1955 e a sede concluída entre 1958 e 1963, com a ajuda também do governador de Alagoas da época, o Sr. General Luiz Cavalcante, como consta em uma nota de agradecimento do *Jornal do Penedo*, preservados nos arquivos da Casa do Penedo:

A Sociedade Musical Penedense, por seus diretores abaixo assinados, vem de público agradecer ao Exmo. Governador do Estado, General Luíz Cavalcante, a doação feita pelo mesmo da importância de Trinta Mil Cruzeiros, como ajuda para o término da sua sede social nesta cidade de Penedo. Aproveitando o ensejo que se oferece, apresentamos os nossos sinceros agradecimentos e fazemos votos para que V. Excia continue a sua obra de recuperação econômica e social da nossa mui querida Alagoas.

Nelson Silva Tesoureiro (*Jornal do Penedo*, 13 de outubro de 1963).

Segundo nos informou o Sr. Sebastião Ramos, que esteve com a banda de música há 50 anos, como músico e também presidente, que os próprios músicos da época ajudaram como pedreiros na construção da sede, como o maestro Nelson Silva e Edson Moura, que juntos mobilizaram os outros músicos a abrirem mão do cachê que recebiam das toadas para ajudar nos custos da construção da nova sede da Sociedade Musical. Aos poucos, a sede foi ampliada para atender e acolher seus sócios e a comunidade com áreas recreativas de lazer e diversão.

A nova Sociedade Musical teve efetivamente a sua primeira diretoria composta pelos Srs. Presidente: Mário Themistocles Dantas; Vice: Jonas Sales; 1º secretário: Odjas Souza; 2º secretário: Homero Thomaz; Diretor fiscal: Antônio Porto; Apontador: José Ramos.

Os primeiros componentes da banda de música formados pelos músicos:

Clarinetas: Manoel Gomes, Nelson Silva, Manoel Amaral, Elias Gomes e Eduardo Gomes; Trompetes: Antônio Porto, Elísio Sousa, Leonardo Marques, José Eduardo e José Antônio Santos; Trombones: Homero Thomaz e Thomaz Barbosa; Sax Alto: José Vaz e Gerônimo Vieira; Trompas: José Cassiano, Moacir Porto, Ricardo Souza e Abílio Pereira; Bombardino: José Cunha; Contrabaixos: Avelino Ricardo, Mauro Silva, Tinô Camarão e Walter Porto; Percussão: Miguel Oliveira, Tarcísio Thomaz, Agnaldo Oliveira e Francisco Catarino. Sob o comando da batuta do maestro Edson Porto.

Primeira Formação da Banda Sociedade Musical Penedense



Fonte: Casa do Penedo

Nos primeiros anos da sua fundação, a Banda da Sociedade Musical Penedense era solicitada para vários eventos importantes na cidade de Penedo, como foi a posse do prefeito eleito, o Sr. Carlos Santa Rita, em janeiro de 1948, cuja solenidade ocorreu na Prefeitura de Penedo, em que a população lotou a praça da Catedral Diocesana para saudar o recém prefeito eleito.

Quinta feira última, realizou-se a posse do Sr. Carlos Santa Rita na prefeitura de Penedo, cargo para o qual escolheu a preferência do eleitorado livre de nossa terra. Muito antes das 20 horas, já todas as dependências do edifício da municipalidade estavam superlotadas e uma imensa massa popular se derramava por todos os quadrantes da praça da Catedral [...] “A Banda Musical Penedense” que esteve presente animando todos os atos da solenidade de posse do novo prefeito, organizou uma animada retreta na praça Jacomi Calheiros que prolongou até muito tarde (Jornal do Penedo, 8 de fevereiro de 1948).

Em agosto de 1950, Penedo esperava receber novamente um dos mais ilustres políticos na cidade colonial, o candidato à presidência da República Getúlio Vargas, em sua campanha política pelo país. De acordo o Sr. Raimundo Santos, ex-tenente aposentado da polícia militar de Sergipe, em sua entrevista concedida em abril de 2013, a Sociedade Musical Penedense, através do seu maestro Edson Porto, na época Deputado Estadual pelo Partido dos Trabalhadores, recebeu Getúlio Vargas no antigo aeroporto, conhecido como Campo de Aviação, onde o candidato foi recepcionado pela Banda de Música da Sociedade Musical Penedense.

Quando o primeiro avião da comitiva de Getúlio Vargas desceu em Penedo, levando a herculea equipe da sua guarda pessoal, já o aeroporto estava apanhado de enorme multidão ansiosa por rever o candidato paulista à presidência Nacional [...] Edson Porto, o dinâmico da festa trajando o seu impecável terno azul, o deputado (sic) propulsora das manifestações em Penedo a Getúlio (Jornal de Alagoas, agosto de 1950).

A Sociedade Musical Penedense, segundo nos relatou o Sr. Sebastião Ramos (que entrou para a banda de música com apenas 14 anos de idade), na década dos anos de 1960, os músicos mais antigos da Sociedade Musical Penedense já estavam bastante idosos, ficando essa banda de música conhecida na época como “banda de velhos”, que segundo a lógica popular, era uma forma de demonstrar a seu carinho e respeito pela mesma. Entretanto fez-se necessário a renovação do seu quadro de musicistas, o que veio a acontecer posteriormente de forma gradativa.

Essa renovação se deu a partir dos anos de 1962/63 com o fim da Banda de Música da Entidade Filantrópica Lar de Nazaré, entidade religiosa comandada pelo padre Aldo de Melo Brandão, que cuidava de crianças órfãs e da comunidade com cursos gratuitos de datilografia e de música. O motivo do fim dessa banda foi porque o seu maestro, o Sr. Raimundo Santos, que também foi músico da Sociedade Musical Penedense, foi para a Banda da Polícia Militar de Sergipe nessa época. Na ocasião, o maestro da Sociedade Musical Penedense, na época Nelson Silva, atendendo ao pedido dos próprios jovens da banda Lar de Nazaré, aceitou os meninos para fazerem parte e se integrarem na escola de música da Sociedade Musical e posteriormente da própria banda de música.

Nos anos de 1970, a Sociedade Musical realizava efetivamente os seus compromissos e se dedicava ao bom funcionamento de sua instituição. As atas de reunião desse período (que se encontram guardadas em sua sede) demonstram a dinâmica dessa Sociedade Musical, como era a relação entre o corpo diretor, os músicos e os sócios da dessa entidade. A forma como elas eram escritas demonstram a seriedade e o comprometimento com a instituição enfatizando o compromisso da diretoria com a entidade, a responsabilidade de cada função exercida pelos que faziam parte dela, o zelo, a or-

ganização e o respeito como sendo primordiais para o bom convívio entre os diretores, músicos, sócios e a comunidade.

As reuniões que aconteciam na sede da sociedade musical eram frequentemente realizadas todos os meses. Se necessário, poderia ser mais de uma vez por no mês. Nessas reuniões, eram discutidas questões de eleição para diretoria, financeiras com prestação de contas, organizações festivas como bingos, sorteios de prêmios e competição de jogos que aconteciam na própria sede. Afinal, além das atividades musicais, a sede também sempre teve o seu espaço recreativo para atender aos seus associados. Um fato que chamou a atenção, nas atas de reunião, era a preocupação dessa sociedade com o comportamento dos componentes da diretoria, dos músicos e de seus sócios. O seu estatuto era rigoroso em relação a atitudes consideradas imorais e que afetassem a reputação da entidade. No caso de má conduta de algum integrante, sócio ou diretor, fazia-se uma reunião em assembleia para a votação de sua permanência ou saída do quadro dessa sociedade. Vejamos um trecho de uma reunião sob a presidência do Sr. Epaminondas Procópio da Rocha:

Usando da palavra o secretario solicitou explicação do Sr. Presidente conser-nente o caso do Sr. João mais conhecido por João da padaria quando este cidadão completamente embriagado e acompanhado de uma prostituta tentou desmoralizar a nossa Sociedade. Isto aconteceu justamente quando se festejava o aniversário de duas, digo, de 3 senhoritas que além de serem filhas de dois diretores elas também compõem o quadro diretório desta Sociedade. Como resposta o Sr. Presidente respondeu que a opinião dele é expulçar (sic) pois não acha este individuo com possibilidades de continuar como associado, mais gostaria de ouvir os demais diretores quando todos foram unanimes (sic) pela expulsão (sic) apenas o diretor José Bomfim solicitou algumas explicações inclusive procurou saber se o mesmo foi adivirtido (sic) particularmente quando o diretor Mabel Delgado afirmou que não só ele como outros diretores procuraram contornar o caso mais que não foi possível pois o Sr. João se encontrava muito exaltado não obedecendo a ninguém inclusive ao Sr. Presidente, Portanto o assunto foi colocado em votação e o resultado foi que o Sr. João receberá a carta de expulsão quando todos os diretores votarem por esta atitude do Sr. Presidente (Ata de Reuniões da Sociedade Musical Penedense, 1979, fls.7 e 8).

O que podemos observar nas atitudes tomadas pelo corpo diretor da Sociedade, nessa época, não era apenas a preocupação com a qualidade musical de sua banda de música, mas acima disso, com a integridade moral, com a imagem que ela poderia passar perante a comunidade penedense. Portanto, atitudes que comprometessem a integridade dessa sociedade musical seriam severamente punidas.

Na década de 1980, a Sociedade Musical Penedense vivia o auge de seus quarenta anos de serviços prestados à comunidade penedense, realizando efetivamente os seus compromissos com dedicação às comunidades ribeirinhas e circunvizinhas. A sua participação em eventos de grande importância como as festividades religiosas, cívicas e folclóricas, como os carnavais de rua, bailes e festas juninas realizadas em sua sede com direito a transmissões exclusivas da rádio emissora Rio São Francisco, animavam a população penedense, que prestigiava com bastante respeito e admiração. Outro evento importante em que a banda contou com a sua participação foi no Concurso de Bandas de Alagoas, ocorrido em Maceió, no dia 12 de outubro de 1985, promovido pelo governo do Estado de Alagoas, onde a banda teve o apoio total do prefeito da época, o Sr. Tancredo Pereira, que custeou todas as despesas da viagem.

Na sua gestão municipal, ele fez uma reforma na sede da Sociedade Musical Penedense no ano de 1986, com pintura, forro do teto e dos estofados. Além disso, fez doação de instrumentos e uniformes, como podemos ver na fotografia da época.

Essa entidade sempre foi agraciada com grande ajuda e apoio constantes de Tancredo Pereira, independente do seu cargo como prefeito do município de Penedo. Por essa razão, acabou se tornando o patrono da Sociedade Musical Penedense.

Também não poderia ficar sem registrar a grande contribuição do prefeito, o Sr. Dr. Raimundo Marinho, nas primeiras décadas de 1980, conforme consta nas atas de reunião, a qual demonstra o seu incentivo e apoio dado a essa instituição enquanto esteve à frente da gestão municipal de Penedo.

A Sociedade Musical Penedense, como já citado anteriormente, sempre esteve em eventos de grande importância para Penedo, o que só faz reafirmar a sua relevância para animar e enaltecer as solenidades na cidade de Penedo, como a maior festa religiosa de tradições populares do Baixo São Francisco, a festa do Bom Jesus dos Navegantes, que é comemorada sempre na segunda semana de janeiro de cada ano e que tem mais de 100 anos de história. E no ano de 1986, como de costume, contou com a participação da Sociedade Musical Penedense.

Processo de declínio da Banda Sociedade Musical Penedense

Nos anos de 1990, a Sociedade Musical Penedense começa a sentir o peso de seus 50 anos de atuação. As dificuldades começaram a evidenciar a falta de iniciativa por parte do poder público, que por tantos anos havia dado apoio essa sociedade. As dificuldades eram tão evidentes que os apelos nos jornais da época (Tribuna Penedense), preservados no Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, traziam reportagens sobre o descaso de como o poder público local tratava aquela entidade musical.

Como do conhecimento do público tem sido sérios as dificuldades da corporação para substituir. No momento, a directoria, no comando do jornalista Evaldo Araujo e com o irrestrito apoio do bancário Wilson Lucena, está envidando todos os esforços no sentido de sua revitalização, de modo que a mesma tenha condições de se apresentar condignamente em qualquer evento artístico. Integramos as comemorações do aniversário da Banda Musical Penedense, foi realizado na madrugada de hoje uma alvorada pelas principais ruas da cidade com a presença em massa dos penedenses que prestigiaram o evento. A fim de que o transcurso da data fosse devidamente prestigiado (Tribuna Penedense, 22-07-1990).

Nesse período, Evaldo Araújo, que era presidente da Sociedade Musical Penedense e jornalista, utilizava o Jornal como meio de demonstrar as dificuldades que a Sociedade Musical estava enfrentando e chamava a atenção do poder público e da sociedade para com os problemas que a sociedade vinha atravessando.

Nesse mesmo ano, sendo atendida pelos apelos da diretoria dessa sociedade, através da prefeitura na gestão do prefeito, o Sr. José Alves, com o apoio da Secretaria de Cultura do Estado, na pessoa da Sr^a Alita Andrade, a Sociedade Musical recebeu 15 instrumentos musicais:

Na noite da última quinta feira a Sociedade Musical Penedense voltou a viver seus dias de glória, quando recebeu das mãos abnegadas da secretária da cultura Dr. Alita Andrade cerca de 15 instrumentos, que vieram preencher a vasta carência existente nesse setor há vários anos. Marcando a presença de todos os integrantes do conselho diretor, musicistas e convidados e associados além das autoridades, o presidente daquela entidade de cunho musical musicista Evaldo Araujo abriu a solenidade enaltecendo a figura da Secretaria Estadual da Cultura ao tempo em que agracia o benefício que ela acabava de conceder a Sociedade. Falaram ainda o presidente de honra Wilson Lucena recordando os áureos tempos que sempre foi a glória para nossa cidade. Também fizeram uso da palavra os diretores Carlos Belo, Paulo Calumby e Paulo, além do secretário Municipal da Cultura Moacir Atayde, que representando o prefeito José Alves ratificou o apoio da municipalidade a nossa sociedade, e associou-se a ação dinâmica da titular da cultura, que encerrando a solenidade disse da sua alegria em beneficiar uma Sociedade que sempre admirou, prometendo todo (sic) fazer pelo seu soerguimento (Evaldo Araújo, Tribuna Penedense, 06 de janeiro de 1991).

Apesar de ter sido agraciada com os instrumentos, a Sociedade Musical necessitava de mais apoio para poder manter as suas atividades. E foi a partir de uma parceria com a recém-inaugurada Fundação Casa do Penedo, que juntas assinaram um contrato de aproximadamente 1 ano que visava colaborar com a preservação e manutenção da cultura e da tradição musical na nossa cidade.

A FUNDAÇÃO CASA DO PENEDO, através de seu presidente Francisco Alberto Sales, assinou contrato com o maestro Raimundo dos Santos, regente da banda de música da Polícia Militar de Sergipe, com o objetivo de reativar e organizar a banda da sociedade musical penedense. Há muito que os músicos penedenses encontram dificuldades para desenvolver sua arte. A ausência de condições e incentivos são os principais entraves encontrados pelos músicos da cidade. A musicalidade de outros tempos, já não existe com a mesma força e os novos talentos estão adormecidos. Tentando reverter esse quadro é que a fundação casa do penedo deu o primeiro passo para a organização desses artistas. No contrato assinado, o maestro Raimundo dos Santos deve realizar esse trabalho, organizando, incentivando e ensinando a todos os músicos que através da casa do penedo o procurar. Os ensaios acontecerão duas vezes por semana durante um período de doze meses. O sucesso dessa iniciativa, no entanto, depende não apenas do maestro, mas principalmente desses novos talentos, dos novos “Bembem” e “Julios Catarina”, que deverão estar envolvidos no objetivo único de aprender para que a cidade novamente encontre a sua antiga intimidade com a música. Esse é o primeiro de uma serie de convênios que a fundação casa de penedo pretende firmar. Nesse momento quando inicia sua missão de preservar a memória e valorizar novos talentos, “aqui e além São Francisco, sem fronteiras. E os penedenses exilados, degredados, voluntariamente, passarão a ser os nossos ‘embaixadores’. Faremos ecoar todo o nosso decantado sabe [...]” (Tribuna Penedense, 26 de setembro de 1992).

Além do apoio irrestrito da Casa do Penedo, foi convidado também para integrar a banda de música da Sociedade Musical o maestro Eraldo Trindade, que junto com o maestro Raimundo dos Santos comandariam a regência da Banda da Sociedade Musical Penedense por um bom tempo.

Nos anos de 1993, a Sociedade Musical, a fim de uma tentativa de alavancar a Sociedade Musical, resolve reativar as retretas como uma forma de incentivar e sensibilizar a população da importância da tradição cultural das Bandas de Música em Penedo. Porém, nos meses seguintes, noticiava o jornal *Tribuna Penedense*, que a Sociedade Musical poderia ser desativada.

A banda de música da sociedade Musical Penedense está sob a iminência de ser desativada nesses breves dias. A informação é de um membro do conselho diretor daquela entidade social e mantedora da escola de música na cidade há 49 anos. Na oportunidade o musicista Wellington Mota, enfatizou na reportagem de TP os motivos que se relacionam com a provável desarticulação da banda são diversos, especialmente a falta de incentivo e do apoio condicional relegado pela prefeitura, que segundo seus estatutos compete zelar e preservar o patrimônio da cidade, principalmente quando se trata de uma acervo cultural-artístico de grande tradição no município e que no próximo ano estará comemorando seu cinquentenário prestando relevantes serviços alegrando os eventos de penedo. Esta notícia vem repercutindo de maneira negativa no seio da população penedense porquanto se concentra uma perda irremediável da tradição da cidade em termos de banda de música na qual a cidade foi ostentadora de grandes orquestras, entretanto se vê hoje no prenúncio de perder a única que ainda sobrevive, assim mesmo, graças ao apoio de pessoas abnegadas que vem empreendendo esforços mútuos pela preservação (Tribuna Penedense, 27 de novembro de 1993).

Mesmo com todas as dificuldades, a Banda de Música da Sociedade Musical nunca sofreu uma interrupção. Apesar da chegada dos Trios elétricos, que passariam a ser as principais apresentações musicais, culturais, quanto cívicas na cidade de Penedo como demonstrava as notas no jornal da Tribuna.

Numa promoção da prefeitura municipal de Penedo, através da secretaria de cultura e turismo, Penedo a partir das 8:00 de hoje, estará sendo palco de uma das mais animadas festas de carnaval no nosso estado. Para isso foi contratado o trio e banda cor e brilho, que durante os quatro dias de folia, realizará bailes para o povão na Avenida Floriano Peixoto, bem como duas matinês para a garotada [...] a iniciativa da prefeitura de Penedo nas pessoas de D. Dirson Albuquerque e Carlos Hora, prefeito e secretário de cultura e turismo (Tribuna Penedense, 12 de fevereiro de 1994). Se depender da festa que a administração municipal está prometendo, Penedo vai passar o dia do seu aniversário em grande estilo [...] Culminando com o show de trios elétricos, o dia 12 de abril passará a ser um marco, lembrado e vivido por todos, como era os festivais de cinema (Tribuna Penedense, 09 de abril de 1994).

Com todas as dificuldades que a Sociedade Musical vinha atravessando nos anos de 1990, ela nunca deixou de exercer a sua função social, promover a alegria da música e transmiti-la.

As bandas de música nunca deixaram de marcar presença a duras penas em momentos mais significantes da cidade de Penedo, o que demonstra a necessidade de valorizá-las, dando sentido identitário para a própria cidade e município de Penedo, e por que não a Alagoas? Em um estado tão carente de políticas públicas de preservação do seu patrimônio cultural material e imaterial, que urge com necessidade urgente, urgentíssimo, decretá-las como patrimônio material do povo alagoano e penedense, tanto como uma dívida histórica a ser resgatada.

A Sociedade Musical Penedense encontra-se situada na Praça dos Artistas, nº 86, no bairro popularmente conhecido com Raimundinho. Completados neste ano 70 anos de fundação, essa sociedade ainda guarda em cada canto de sua sede os momentos de glória que vivenciou ao longo desses anos. A prova disso é a quantidade de fotografias espalhadas no salão, de ex- presidentes, maestros e músicos que contribuíram e deixaram seu legado às futuras gerações. Isso nos faz perceber e compreender o zelo, a admiração e o respeito com que os discípulos revelam ao falar dos mais antigos ilustres membros dessa instituição, como os nomes de grandes mestres, os precursores maestro Edson Porto e Antônio Porto, e os notáveis Nelson Silva e Raimundo dos Santos, que deram a vitalidade de seus anos para essa sociedade musical. O amor do maestro Nelson Silva por essa instituição era tanta, que fazia dela a sua casa. Afinal, foi ele mesmo quem ajudou com suas próprias mãos a erguer aquela que seria um dos seus maiores sonhos, afirmou Wellington Mota atual presidente. E sem contar também nos outros maestros e componentes da diretoria e músicos que foram importantes e fundamentais na vida e na construção dessa sociedade musical. A Sociedade Musical Penedense, ao longo de 7 décadas de atividades ininterruptas prestadas à sua cidade, vem realizando ativamente e de forma incontestável um trabalho fundamental, seja nos eventos mais significativos como nas solenidades cívicas, políticas, folclóricas e religiosas, estando sempre envolvida com questões de grandes relevância na cidade, simbolizando a importância da tradição e da arte musical cultivada há tanto tempo nesse lugar. E não somente pela sua tradição, mas também porque essa sociedade musical exerce um papel social e educativo bastante significativo na sociedade penedense.

A Escolinha de Música Nelson Silva

A escolinha Nelson Silva, obra que leva o nome de um dos primeiros componentes da banda de música e um dos fundadores da Sociedade Musical, encontra-se num espaço reservado na própria sede da Sociedade Musical. Para o ingresso na escolinha de música, é necessário apenas que o aluno tenha uma idade mínima entre 7 e 8 anos e que saiba ler e escrever. A partir disso, o aluno ingressará na escolinha e começará as atividades de teoria. Para o auxílio da aprendizagem, a escolinha fornece aos seus alunos um módulo de 50 páginas que contém as notas musicais pautadas, no qual em sua primeira etapa os alunos começam a aprender a ler e a interpretá-las, com o solfejo das notas musicais levando apro-

ximadamente de 3 a 4 meses. Depois da primeira etapa concluída, os alunos vão aprender na prática a teoria estudada, quando serão direcionados aos instrumentos. A partir daí, será verificado se esses alunos têm aptidão para a música. Com base no desenvolvimento de cada um, será determinada a sua permanência na escola de música ou até o ingresso na banda de música. Mas para ingressar na banda de música, de acordo com as normas da sociedade, é necessário também que o aluno tenha disciplina, e saiba tocar pelo menos 50% do repertório da banda para somente assim fazer parte dela.

Hoje a escolinha da Sociedade Musical necessita de reparos. A falta de recursos para melhorar o ambiente e a técnica de ensino dificultam a aprendizagem dos alunos que necessitam de um espaço confortável e de novos métodos de ensino, como recursos tecnológicos por exemplo. Por isso, o modo de ensino transmitido é um método antigo, que é passado de geração em geração pelos maestros. A escassez de assentos apropriados e de instrumentos impede a permanência dos jovens que queiram ingressar na escolinha de música, pois o desconforto das bancas antigas e os poucos instrumentos disponíveis não são suficientes e acabam por não atender aos propósitos do projeto. Isso também contribui para que haja um número restrito de vagas disponíveis para jovens que se interessam em ingressar na escolinha.

As únicas verbas que entram para custear suas despesas é uma parcela de 10% do cachê quando a banda de música realiza uma tocata, o restante é para o salário dos músicos da banda. Uma outra alternativa encontrada para custear as suas despesas é quando o seu salão é alugado para festas da comunidade, como batizados e aniversários etc. Mesmo assim, esse dinheiro não é suficiente para custear todas as despesas, pois além disso os 70 sócios, segundo o presidente Wellington Mota, não se sabe por qual razão, deixaram aos poucos de contribuir com uma taxa mensal no valor de R\$ 5,00 reais. Mesmo com todas essas dificuldades, com problemas de estrutura e falta de recursos, a missão de querer desenvolver e transmitir a arte musical de Júlio Catarina e Manoel Tertuliano Filho, conhecido como professor Bembem, ainda fala mais alto.

Atualmente a escolinha de música retomou as atividades depois de estar temporariamente desativada no primeiro semestre pela ausência do maestro e presidente o Sr. Wellington Mota que teve que tratar de um problema de saúde. A escolinha, que aos poucos está retomando as atividades, conta hoje com 8 alunos que assistem as aulas às segundas e quintas feiras na sala de ensaios Nelson Silva ao comando de Francisco Moraes.

A Sociedade Musical Penedense vem desempenhando um trabalho bastante significativo na formação dos jovens penedenses através de sua escolinha de música Nelson Silva, que inserem crianças e adolescentes aptos a desenvolverem suas habilidades musicais junto à banda de música, tendo uma tamanha importância social, pois os jovens que não têm oportunidades veem na música um caminho de crescimento econômico, uma profissão que lhe assegure um futuro, além do prazer musical. Muitos jovens que ali se formaram hoje são grandes músicos, que ingressaram em várias bandas militares nos estados de Alagoas, Sergipe e em outros estados do Brasil.

Wellington Mota, atual presidente da Sociedade Musical, disse em sua entrevista concedida em maio de 2012, que o objetivo maior dessa entidade, é o compromisso social de dar oportunidades aos jovens carentes e proporcionar uma educação musical para que esses jovens tenham a oportunidade de crescer e ter um futuro digno, longe da criminalidade das ruas e das drogas, como afirma o estatuto dessa sociedade, que tem como um dos objetivos e finalidades: “[...] Zelar pela qualidade de vida dos músicos visando incentivar a participação de todos na luta por direitos musicais e sociais [...]”.

Hoje, não muito diferente dos tempos áureos, a Banda de Música da Sociedade Musical Penedense ainda é um referencial na sociedade penedense pela sua história e trajetória, pelo seu trabalho social através da sua escolinha de música que há tantas décadas vem desempenhando um trabalho bastante significativo dentro da comunidade penedense, levando jovens a seguir carreira profissional em diversas áreas militar, ou mesmo ingresso em universidades nos cursos de música e em outras áreas. De acordo com o integrante da banda de música, o universitário Alysson Pereira, o seu primeiro “ganha pão” foi através da banda de música, na qual viu a oportunidade de conseguir algo melhor através da música, unindo a sua vocação, o lazer, e ao mesmo tempo o seu trabalho. Alysson Pereira é mais um exemplo dos vários jovens que já passaram por essa instituição e que hoje compõem diversas bandas militares em vários estados do Brasil.

Sem fins lucrativos e de cunho filantrópico, a Sociedade Musical além das atividades musicais e recreativas que fazem parte da sua instituição como um todo, tem mantido a preservação da cultura musical na comunidade penedense através de sua escolinha de música Nelson Silva, que há anos vem formando jovens músicos profissionais em várias bandas militares espalhadas pelo país.

A referida banda de música possui em seu patrimônio um corpo instrumental de 18 instrumentos, dentre os quais só 10 estão em perfeitas condições de uso. Os instrumentos pertencentes ao patrimônio da Sociedade Musical foram doações do Ministério da Cultura, através da FUNARTE, que disponibilizou através do projeto que lhe foi enviado através da diretoria representada pelo presidente, na época o Sr. Sebastião Ramos, com o apoio da Prefeitura de Penedo na Gestão do Prefeito Alexandre Toledo, conforme documento em sua cláusula, sendo esse seu último agradecimento em 2004. Neste ano, a Sociedade Musical espera receber 5 instrumentos do Ministério da Cultura, que disponibiliza esses instrumentos através de projetos que incentivam as bandas de músicas cadastradas e registradas oficialmente. Segundo Francisco Moraes, foi enviada toda documentação necessária para o tal beneficiamento. Os instrumentos solicitados foram: 1 trompete, 2 clarinetes, 1 sax Tenor e 1 sax alto. A banda de música conta com os instrumentos pertencentes aos músicos, já que a maioria dos instrumentos que compõe o seu patrimônio está em péssimas condições de uso.

O Repertório da Banda da Sociedade Musical Penedense é bastante eclético. A Banda possui um repertório variado de acordo com a ocasião em que vai se apresentar, seja em eventos cívicos, folclóricos, religiosos ou fúnebres. Dentre vários, estão incluídos:

Os ensaios da banda acontecem na própria sede, onde os músicos se reúnem de uma a duas vezes na semana de acordo com a disponibilidade dos músicos ou da necessidade da banda quando é convidada a se apresentar em algum evento, tendo que ensaiar o repertório de acordo com a solenidade.

Há aproximadamente 18 anos, a orquestra Azes do Frevo da Sociedade Musical penedense, desde a sua fundação em 1995, participa efetivamente das comemorações carnavalescas em Penedo, na capital alagoana e na cidade de Neópolis-SE. E nesse ano, participou da prévia carnavalesca do bloco O Pinto da Madrugada em Maceió-AL, que participa há mais de dez anos, e na cidade de Neópolis-SE junto às orquestras do Zé Pereira.

Recentemente, a sociedade Musical participou do projeto Palco Aberto, que completou este ano a sua 7ª edição, que foi realizada na cidade de Penedo. Esse projeto contou com apresentações de movimentos artístico-culturais alagoanos, e não poderia ficar sem contar com a presença da Banda de Música Sociedade Musical Penedense, que é o símbolo da tradição cultural em Penedo.

Esse reconhecimento é o resultado de um trabalho que vem sendo realizado há 70 anos, com um compromisso que visa a colaboração de desenvolver uma educação através da arte musical, da manutenção e da tradição cultural para os jovens penedenses, que tem como mediadora a escolinha da Banda de Música Nelson Silva, da Sociedade Musical Penedense. E sobretudo o resgate de uma herança tão antiga que nasceu com a chegada dos portugueses em terras brasileiras, com a importante contribuição dos africanos e indígenas, que resultaram numa identidade cultural musical genuinamente brasileira. E Penedo sempre soube valorizar a arte dessa tradição, uma herança dos nossos antepassados através das bandas de música que contribuíram na formação social e cultural do povo penedense. As bandas sempre fizeram parte de momentos importantes no desenvolvimento e na construção dessa sociedade. E foi por essa razão que este trabalho foi desenvolvido, para que fique o registro de reconhecimento na história do povo penedense.

Considerações Finais

Sabe-se que as Bandas de Música sempre contribuíram com a História, a educação e a cultura do Brasil. Em Penedo não foi diferente. Os testemunhos vivos, os registros do contexto historiográfico e textual da instituição nos remete a reflexão da sua relevância para o povo penedense. Muitas gerações tiveram em seu contexto formativo pessoal em algum momento histórico a participação efetiva da Sociedade Musical Penedense.

Sendo a região do baixo São Francisco uma região de forte tradição cultural, esperamos que com este Trabalho de Conclusão de curso, tal pesquisa possa contribuir para o resgate histórico e social da Instituição e a volta da cultura filarmônica no município e sua expansão de campo de pesquisa nas regiões circunvizinhas para diversos graduandos de História que se interessem pelo tema Filarmônica. Deixo, portanto, como cidadã penedense, a minha referência desta importante agremiação da minha Penedo-Alagoas.

Retrato das bandas de música

"A banda de música foi, é, e será sempre, a grande escola de música. Nos coretos e praças desse nosso Brasil haverá sempre uma banda de música tocando para alegrar a vida da gente" (Ailda Lemos, 2006)50

Marcos dos Santos Moreira²⁰

Revisão de literatura sobre bandas e a influencia portuguesa até os dias atuais

Iniciamos a abordagem sobre um breve histórico das bandas de Música seguindo a linha de trabalho anterior deste autor em dissertação de mestrado, quando da história de grupos filarmônicos, mesmo de maneira resumida, escrito em 2007. Dando continuidade, atualizamos os dados sobre este assunto, citando os nomes das instituições encontradas nas regiões pesquisadas, como também nas regiões relacionadas diretamente com o objetivo de tese, tanto no Brasil como em Portugal.

As Guildas, já explicitado em Massim (1997, p.71) e Raynor (1986, p.53), exemplo de grupos instrumentais que podem ter sido a origem das formações filarmônicas, os primeiros grupos próximos de concepções de bandas, eram conjuntos musicais de origem renascentista, em forma de agrupamentos musicais. Na Renascença, os grupos filarmônicos surgem como as guildas, que eram agremiações de artistas, geralmente funcionários públicos, vigias, que tocavam seus cromornes, sacabuxas ou sacabutes e charamelas, em vários eventos nas cidades onde "... tinham estruturas profissionais mais ou menos definidas com uma série de regulamentações estatutárias" (Massim, 1997, p.71)

O nome banda é para Pereira (1999, p.17) provavelmente descendente do latim *Bandum*, que tem como significado principal estandarte, mas traz também várias definições, a exemplo de sociedade, associação, grupo, corporação, filarmônica, no Brasil.

20- Professor da universidade Federal de Alagoas desde 2008. Mantém o Grupo de Pesquisa Metodologia e concepção social no ensino coletivo. Atua desde 2009 como coordenador de Estágio Supervisionado, atuando na Educação Básica dentro do currículo da Licenciatura. É pesquisador convidado ISET do Instituto de Ensino Superior Piaget, vinculado ao FCT (Fundação de Ciência e Tecnologia) em Viseu-Portugal.

No nordeste do país, é muito comum as bandas de música serem denominadas de tersíopes, euterpes e liras ou simplesmente filarmônicas.

Estas definições remontam similarmente à Antiguidade Grega e Romana - séc. IV, V, VI; Época Bizantina - séc. VII, VIII, IX e X; Idade Média- XI, XII, XIII; e Ars Nova - séc. XIV. Para Moreira (2007, p.19) com o advento das fábricas de metais e principalmente com a revolução industrial, outros instrumentos foram aparecendo, tendo produção em maior escala. Afirmamos que houve uma adesão de instrumentos de culturas diferentes, sendo a banda de música, de certa maneira, resultado dessas complexas formações e “misturas” em relação à composição dos conjuntos instrumentais através dos séculos. Como evidencia Brum (1980,p. 9) citando que “na Turquia as trompas e trompetes... da Índia gongos e tambores; flautas e oboé, da China e Japão...”.

Outra questão encontra-se no século XVII, quando Jean-Baptiste Lully (1632-1687), compositor italiano radicado na França, compôs várias músicas instrumentais que foram executadas na corte de Luís XIV. O compositor Lully também foi o primeiro responsável pela estruturação do conjunto instrumental em relação à divisão de naipes. A partir disso, segundo Pereira (1999, p. 34) principia a aparecer as primeiras coleções de cunho pedagógico, com programas sobre aprendizado de instrumentos de sopro, a exemplos das cornetas bombardas, também chamadas de charamelas graves.

Na era Clássica e, conseqüentemente, no Romântico, alterações ocorreram devido à evolução dos instrumentos de sopro no que diz respeito à extensão, recursos técnicos (válvulas, pistos) e também elementos de percussão. Também se ressalta alguns fatos históricos: a invenção em 1843 por Adolf Sax, Luthier e músico, da família dos saxhorns ou sax trompa, denominado também por *fliscorne* em Portugal (MASSIM, 1997, p. 3) e o crescimento das cidades (evolução social urbana), gerando o desenvolvimento de instituições de bandas de música por funcionários das fábricas e usinas. Esta prática de bandas operárias iniciou-se na Inglaterra e na Alemanha logo após a citada revolução industrial, auxiliando na estatística que cooperou na evolução das filarmônicas entre os períodos da história. Moreira (2007, p.20) destaca que, no início do século XX, o jazz norte-americano estabelecia novas formações de sopro com características em que predominava a improvisação. O trabalho de Moreira (2007) ainda registra a história dos músicos King Oliver, Louis Armstrong, Bill Johnson, entre outros, que se destacavam naquela época com as *jazz-bands*. Mugiatti (1999, p. 33) cita que em Nova Orleans a jazz-band delineava um formato “clássico” como um quarteto de cordas e, basicamente, eram compostas por 2 trompetes, 1 clarineta, 1 trombone, 1 tuba, 1 piano ou banjo e bateria. Nomeadas em muitos lugares como “Orquestra de Sopros”, decorrentes do desenvolvimento dos grupos existentes e aumento do número de instrumentos, a partir da metade do século XX passou a admitir amplo número de integrantes e formações.

Pereira (1999, p.17) relata que no Brasil, quanto a esta especificação de nomenclaturas e expressões, as *marching band* podem ser comparadas comumente chamadas de Bandas Marciais ou Fanfarras. Ainda verificamos que Mário de Andrade (1989, p.34), em

seu Dicionário Musical Brasileiro, refere-se à filarmônica como “amigos da música”. Moreira (2007, p.17) cita algumas definições que são bem claras no nosso país: Fanfarra simples - corporação composta de percussão e so- pro, geralmente sem pistos; Fanfarra com ‘pisto ou válvula’ - composta de instrumentos com ‘gatilhos e pistos’; Banda Marcial - composta de instrumentos utilizados em orquestras e toda a parte de percussão, sendo o diferencial, a ‘marcha’; Banda musical - semelhante à marcial incluindo as madeiras, como clarinetas e flauta transversal (AFABAN apud WERIL, 2007). A evolução das formações das bandas é também encontrada nos anais registrados em fábricas industriais. Era comum relacionar a banda de música com o trabalho industrial, de acordo com o desenvolvimento destas instituições. As bandas serviam para representar estas empresas e entreter também seus funcionários. Isto se alastrou na Europa central, nos países anglosaxônicos, enfim, praticamente em toda Europa no final do século XIX. Tanto em Portugal quanto no Brasil esta prática foi seguida, sendo que em épocas um pouco distintas. Em terras lusitanas se deu no período oitocentista, enquanto que no nosso país passou a ser mais comum no início do século XX.

Muitas filarmônicas brasileiras, por uma questão de *status*, se autointitulam a “primeira do Brasil”, a “primeira da América Latina” ou a “primeira da região”. Sem o intuito de levantar polêmicas históricas, consideramos complexa tal constatação. Qual euterpe detém estes títulos? Afirmamos ser este um difícil e árduo trabalho para a musicologia atual. Muitos dos documentos, atas, ou missivas históricas que poderiam nos dar confirmações ou pistas exatas a respeito de alguma associação postulante, estão perdidos ou não foram conservados. O tempo se encarregou de apagar estas informações em muitas das instituições seculares no nordeste e no Brasil, de forma geral, seja por desleixo ou por falta de estrutura das próprias filarmônicas. O certo é que as filarmônicas, por séculos, se caracterizaram também como objetos de lutas sociais e focos políticos para decidir eleições. Famílias e até mesmo comunidades inteiras se dividiam de acordo com a filarmônica preferida, criando certa rivalidade. Famosas “guerras” entre filarmônicas são exemplificadas nesta história e em depoimentos relatados nesta pesquisa. Estes fatos, por mais absurdo que possam parecer, se situam em tempo histórico bem recente. Casos de assassinatos de músicos de associações “rivais”, instrumentos utilizados como armas em festas tradicionais promovidas em cidades interioranas, plágios de obras entre maestros adversários de um mesmo município, entre outras situações ocorridas desde o século XIX até meados das décadas de 50 e 60, já no século XX, ainda insistiam de fazer parte deste “universo euterpiano”. São famosas as rivalidades nordestinas e portuguesas, como os exemplos citados a seguir:

- Euterpe Lira Ceciliana Cachoeirana x Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana (Cachoeira-Bahia)
- Lira Eufrosina x Filarmônica Santo Antonio (Itabaiana-Sergipe)
- Sociedade Cultura Musical x Filarmônica São Sebastião (Belo Jardim- Pernambuco)
- Sociedade Curica x Sociedade Musical Saboeira (Goiana-Permabuco)

- Sociedade Santa Cecília x Filarmônica Carlos Gomes (Marechal Deodoro-Alagoas)
- Filarmônica Pinheirense x União Sanjoanense (São João de Loure--Portugal)
- Filarmônica Bom Jesus x Filarmônica Nossa Senhora da Conceição (Matriz do Camaragibe-Alagoas)
- Filarmônica Euterpe Japaratubense x Filarmônica Santa Teresinha (Japaratuba-Sergipe)
- Filarmônica Apolo Juazeirense x Filarmônica 28 de Setembro (Juazeiro –Bahia)
- Filarmônica 18 de setembro x Sociedade Filarmônica Lyra Mundo-novense (Mundo Novo-Bahia)
- Lira Popular x Filarmônica 15 de Setembro (Belmonte-Bahia)
- Sociedade Filarmônica Bomfim x Sociedade Filarmônica Lyra Popular (Castro Alves-Bahia)
- Lira Santa Cecília x Lira Sant’ana (Simão Dias-Sergipe)
- Filarmônica Praiense x Filarmônica Recreio dos Artistas (Açores-Portugal)
- Filarmônica Flor da Mocidade Junqueira x Filarmônica do Vale de Cambra (Vale de Cambra-Portugal).

Evidentemente que muitas destas rivalidades ainda existem, mas apenas como disputas musicais, sem violência física. Talvez por causa de um ambiente mais ameno e outras justificativas, dentre tantas já relacionadas, a presença feminina nas filarmônicas dos dois países tenham sido ratificada nos dias atuais.

Histórico de Bandas do Brasil

Realizar um histórico sobre as bandas de música no Brasil é se deparar com uma diversidade de classificações e certa falta de dados precisos quanto à sua quantidade e especificação. Neste tópico, apenas exemplificamos algumas situações locais de regiões brasileiras, sem a intenção de realizar um panorama completo e definitivamente aprofundado. Também comentamos de forma esporádica as bandas militares, pois acreditamos que há escritos bem aprofundados sobre o tema no Brasil sobre estas agremiações. Dentre muitos, o texto de dissertação de mestrado de Binder (2006), que será citado posteriormente neste trabalho e *História e Tradição da Música Militar* (2006) de Vinícius Mariano de Carvalho. Além disso, foram revistos livros sobre a história da música brasileira, como: Mariz (2007), Carpeaux (2009), Almeida (1942), Tinhorão (1997) que, juntamente com outras dezenas de dissertações e teses, traçam um panorama considerável sobre estes grupos filarmônicos abordados. Assim, atentamos para um conciso memorial sobre associações civis no país. Afirmamos que muitas filarmônicas não foram citadas, apesar de encontradas, por não apresentarem a data de fundação exata, ou mesmo sua localização, apesar de dentre elas certamente estarem presentes bandas oitocentistas.

Para compreendermos a cultura musical portuguesa que influenciou os grupos brasileiros no decorrer do séc. XIX é fundamental promover a integração do estudo musicológico na relação entre Portugal e o Brasil na difusão da música erudita. Esta perspectiva, não sendo nova, foi abordada com preocupação por Lopes-Graça, em 1955, em *Relações musicais luso-brasileiras*, e de novo aferida por Castagna (1995), no seu artigo *Musicologia Portuguesa e Brasileira: A Inevitável Integração*.

A contemporaneidade desta problemática, segundo Andrade (2008, p.2), é corroborada pelo crescente cultivo musicológico português, conhecedora da necessária pesquisa sistemática da música brasileira, entre o fim dos séculos XVIII e XIX, consentindo um conhecimento mais extenso e integrado, e, por conseguinte, abrindo uma nova fase de interesse, rigidez, recepção e extensão nas pesquisas sobre música no período oitocentista.

Na verdade, a maioria das fontes revistas que apresentam mais precisão e quantidade de documentos das atividades das bandas de música brasileiras encontram-se no século XIX, com a Banda da Brigada Real do monarca D. João VI no ano citado. Por conta desta dimensão, por volta de 1495, a corte portuguesa era considerada o Centro de Cultura Musical da Europa (REIS, 1962, p.18). Este parâmetro nos faz contextualizar a decisiva influência que Portugal exerceu sobre a concepção das primeiras bandas do Brasil Colonial, ainda por volta de 1802. A transferência da corte para o Brasil em 1808 intensificou as festas reais, com a efetiva participação das Bandas Militares que, segundo Binder (2006, p.19), citando Salles, (1985, p.20) marcaram o período entre 1808 e 1816.

Binder (2006, p.19) ainda traz alguns fatos novos sobre o início da tradição das bandas filarmônicas no Brasil. Ele concluiu, após a análise de vários documentos no Brasil e em Portugal, que o início das bandas brasileiras deu-se através de bandas militares antes de 1808, fato também comentado por outros autores similarmente.

Esses novos relatos [sobre o trabalho de Binder] se mostram mais coerentes e atuais, diante de tamanha polêmica, pois expõem fatos novos com data anterior ao ano de 1808, e se fazem relevantes frente à abrangência de sua pesquisa, que analisou vários documentos no Brasil e em Portugal. (MENDES e SOTUYO, 2007, p.2).

Assim, ainda há a necessidade de desenvolver mais trabalhos sobre este campo tão profícuo para a música de ambos os países.

Região Sudeste

No Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX, compositores e executantes estavam relacionados a instrumentos de sopro. Eram oriundos de bandas e contribuíram para acontecimentos históricos relativos à extensão desses grupos na história da música

brasileira, como, por exemplo, Anacleto de Medeiros (1866-1907), filho de escrava que “... *ficara famoso também como fundador da Banda do Corpo de Bombeiros*” (ALBIN, 2004, p. 51). Formado pelo Conservatório de Música deste Estado em 1886, Medeiros compôs diversas obras para Bandas de Música.

Quanto à forma de aprendizado, a instrução musical era de responsabilidade da igreja e tais ensinamentos contribuíram bastante para algumas formações de banda no País. José Maurício Nunes Garcia (1767- 1830), padre, mestre de capela, músico da corte portuguesa no Brasil no século XIX, criou uma banda de músicos destinada a crianças órfãs do Rio de Janeiro. Era também muito comum entre os jesuítas a inclusão da música nas primeiras cidades, em seus ofícios catequéticos:

Documentos históricos têm suas origens através dos registros de ensinamentos dos jesuítas que tinham como característica e objetivo a catequese dos indígenas. As aulas de música que tinham objetivos de formação de conjuntos instrumentais aconteciam em ambiente católico, nas Irmandades, instituídas em pequenas cidades e vilas existentes como, por exemplo, Salvador e Cachoeira (Bahia), São Vicente (São Paulo), São João Del Rei e Sabará (Minas Gerais), por volta do século XVI ao XVIII, sendo os homens em sua totalidade a participar das formações instrumentais religiosas (MOREIRA, 2007, p.10).

Ainda no Rio de Janeiro se encontram bandas de ascendência portuguesa, como a Banda Portugal, de 1921, e a Banda Irmãos Pepino, de 1958. Outras filarmônicas centenárias estão registradas em anais da Federação carioca. Citamos como exemplos: as centenárias Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense e Sociedade Musical Campesina Friburguense, ambas de Friburgo e de 1870; Sociedade Musical Deozílio Pinto - Pedra de Guaratiba (1870); Sociedade Musical Lira de Apolo - Campos dos Goytacazes (1870); Sociedade Musical Nova Aurora – Macaé (1873); Sociedade Musical Lira Conspiradora Campista - Campos (1882); Banda de Música Colégio Salesiano Santa Rosa - Niterói (1888) e Sociedade Musical Euterpe Sebastianense – Campos (1903), são apenas exemplos.

Em São Paulo as bandas de música têm diversas vertentes em sua história. A contribuição das bandas militares em relação às bandas civis é decorrente também de um número considerável de regimentos musicais, principalmente na baixada santista, ainda no século XIX. Segundo Binder, as capelas musicais existentes no Vale do Paraíba possibilitaram constituições de bandas formadas por negros (bandas de fazenda) que eram negros escravizados das fazendas de café, no auge da cafeicultura paulista oitocentista.

O vale do Paraíba, entre o Rio de Janeiro e São Paulo, foi uma região onde existiram algumas capelas musicais formadas por músicos escri-

vos, principalmente depois da expansão cafeeira na região e o surgimento dos barões do café ... Possivelmente feita por volta de 1880. (BINDER, 2006, p.68).

Segundo Veronesi (2006) algo que cooperou com a expansão de bandas civis no século XX, foram os campeonatos de bandas e fanfarras promovidos por meios de comunicação, entre eles, o ocorrido em 1956, pela Rádio Record, para desfiles cívicos. Hoje, em São Paulo, existem Federações de Bandas que auxiliam na organização das bandas do Estado, a exemplo da citada AFABAN e FFABESP, que movimentam centenas de bandas e fanfarras nos seus campeonatos estaduais. Outro fato está relacionado à citação de Igayara-Souza (2011,p.244) sobre a resistência de uma das bandas antigas de São Paulo em relação a integrantes femininas.

A Corporação Musical Euterpe de Pindamonhangaba, banda fundada em 22 de Agosto de 1825, que se considera a mais antiga corporação do gênero no Brasil, só recebeu as primeiras mulheres em 1989, uma clarinetista e uma trompista. (IGAYARA-SOUZA, 2011, p.244).

Em Minas Gerais, berço de filarmônicas do Brasil Colônia, constatando sua existência antes da chegada da família Real em 1808, as primeiras formações instrumentais se ampliaram com rapidez, devido à pujança social da época colonial, principalmente com a influência do desenvolvimento comercial da exploração do ouro, particularmente na segunda metade do século XVIII. Podemos dizer que, no período colonial, o que prevaleceu como constituição de grupos instrumentais ocorreu nas Irmandades. Estabelecidas pela Igreja para fim de catequização indígena e negra, os grupos musicais eram organizados não só nas irmandades, como também nas ordens terceiras de brancos ricos. Para o pesquisador mineiro Gentil Rocha (1985, p. 5), tal conjectura é confirmada, pois a “... ocorrência de música nas Irmandades e Ordens Terceiras em Vila Rica era grande. Mesmo as Irmandades mais pobres e de composição social de menor prestígio despenderam em música”. Em Pereira (1999, p. 38), Lange (1965, p.27) cita estudos históricos mineiros, que mencionam que as bandas mineiras estiveram ligadas às irmandades confrarias e que foi na Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos que surgiu pela primeira vez, o nome de José Moura como chefe de uma corporação musical. São antigas as filarmônicas Teodoro Farias, de 1902 de São João Del-Rei, Banda de Música de Divinópolis de 1840, a Banda Nossa Senhora das Dores, Itapeverica, com mais de 100 anos de fundação. Também as bandas remanescentes do século XVII, como a reestruturada no século XIX, denominada Banda Santa Cecília de Sabará, que foi continuidade da orquestra homônima de 1781. Na sua história também se encontra a Banda Operária, da cidade de Mariana de 1910.

Somente na região do município de Ouro Preto, podemos citar agremiações importantes, algumas sem data de fundação definida, como a Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição da Lapa, que teria sido criada em 1827 ou 1910. Também fazem parte desta lista as Bandas Euterpe Cachoeirense, criada no distrito em 1856 e Sociedade Musical União Social, de 1864, ambas de Cachoeira do Campo, além da Sociedade Musical Bom Jesus de Matosinhos, de 1932, e a Banda São Sebastião de Inhotim, de 1929. Outras centenas fazem parte do cenário filarmônico mineiro para a história musical brasileira. Hoje são quase 400 bandas em atividade no Estado. Destacamos também a já citada Maestrina Maria Stella Neves Vale, regente da Orquestra Ribeiro Bastos desde 1977, que faleceu no dia 28 de abril de 2013, em São João Del-Rei (MG). Stella Neves, fora uma das responsáveis pela preservação e valorização da música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX. Entre outras instituições, fundou o CEREM - Centro de Referência Musicológica José Maria Neves em São João Del-Rei, município de relevância histórica em Minas Gerais.

No Espírito Santo, alguns trabalhos vêm sendo desenvolvidos na expectativa de resgate histórico destas agremiações. Dentre os trabalhos, citamos *O Acervo da Filarmônica do Rosário: Uma visão Histórica e Conceitual* e *A Banda de Música do Rosário Vitória: Abordagem à prática musical capixaba desde o século XVI*, ambos dos autores Sergio Dias e Carlos F. Secomandi (2004 e 2008). No Estado capixaba encontra-se a Philharmonica Rosariense, fundada em 1839 e que funcionou até 1940, sendo reativada a partir de 2000. Também registra-se a Recreio dos Artistas e a Lira do Norte, que desde segunda metade do séc. XIX até as primeiras décadas do séc XX eram ativas, fundindo-se posteriormente com a criação da atual Estrela dos Artistas. A Lira Mateense, da cidade de São Mateus, possui relatos de atividade desde o começo do séc XIX. Tais datas marcam a transição do século XIX para início do século XX, sendo as euterpes da cidade de Alegre algumas das filarmônicas mais antigas do Estado capixaba. São elas: Lira Aurora Alegrense, de 1882; Liras Polymia e Encatado, ambas de 1905; De 1912, a Lira Alegrense; de 1920, a Euterpe Santo Antonio; de 1925, a União Musical Aurora. Hoje, na mesma cidade, apenas atua a Lira Carlos Gomes, desde 1938.

Região Sul

Na região Sul, a própria história do Brasil revela, por diversos ângulos, a influência e a herança musicais europeias. Também há registros de ensino musical diversificado em bandas, muitas vezes aplicados de forma peculiar, decorrentes dos métodos instrumentais trazidos pelos imigrantes italianos, alemães e poloneses, mais especificamente em Santa Catarina e no Paraná, onde a concentração imigrante europeia é bem evidente. No caso do estado paranaense, Kiefer (1982, p. 27), citando Lange (1965, p. 12), encontra a presença de agremiações filarmônicas, a exemplo dos municípios de Paranaguá e Cananéia, em grupos que exercitavam ofícios fúnebres desde 1726. Há exemplos das agremiações do Estado do Rio Grande do Sul com suas históricas bandas militares nos movimentos políticos do séc. XIX.

Região Centro-Oeste

Em Goiás, região centro-oeste do país, a participação das bandas na história se concentra na cidade secular de Goiás (homônima do Estado), muito antes da sua divisão para a criação do estado do Tocantins, na década de 80 [Séc.XX], estendendo-se ao Mato Grosso do Sul. No Mato Grosso, filarmônicas mais recentes perpetuam a tradição, como a Banda Municipal de Comodoro e Juara (Sem datas de criação encontradas). Uma nova geração de sociedades euterpenses surgiu a partir da década de 60 no Distrito Federal, formando os primeiros grupos filarmônicos da capital do Brasil. Voltando a Goiás, citamos historicamente, entre dezenas, a Filarmônica União Corumbaense de 1866, e a Filarmônica 13 de Maio de 1890, esta última em atividade, ambas da cidade de Corumbá, de Goiás.

Região Norte

Na região norte, o escritor Vicente Salles (1970, p. 15), em um trabalho intitulado *Bandas do Grão-Pará*, uma das pesquisas sobre bandas dentre as apoiadas por diversas instituições ligadas à cultura, refere-se às bandas como “*Conservatório do Povo*”. Seus livros escritos no século passado (XX) contribuem abundantemente para achados de documentações sobre as bandas da região Norte, incluindo bandas existentes desde o Acre, passando por Roraima, até o Amazonas (relatos do Tocantins não foram encontrados). No Estado do Pará, a tradição de bandas de música também remonta ao período do Brasil Colônia. Só no município de Vigia de Nazaré podemos exemplificar as Bandas 31 de Agosto de 1876, a segunda mais antiga do Estado e primeira banda civil; a Banda União Vigiense, de 1916 e a Filarmônica 25 de Dezembro, de 1925.

Os textos de Salles, já citados por Binder (2006, p. 45), comentam as centenas de grupos existentes, mas, ao mesmo tempo, revela que no Estado paraense só se registrou a presença de grupos filarmônicos e bandas militares a partir de 1836. Dentre outros registros do Pará e de outros estados da região norte, encontram-se vários artigos de Salles sobre atividades de músicos nortistas, paraenses, ressaltando as atividades de sua capital, Belém, ainda no Brasil Colônia, em especial aquelas ocorridas no imperial Conservatório Carlos Gomes, como também os integrantes de bandas.

Região Nordeste

Atualmente, no Nordeste brasileiro, as bandas de música se concentram principalmente nos municípios do interior dos nove Estados que compõem esta região do país.

No quadro abaixo temos a relação atual do censo de 2010 da FUNARTE, onde se registra o número de Bandas de Música do Brasil. Nocadastro atual são 940 bandas na região nordeste. Há uma ficha-cadastrada fornecida pela Secretaria de Música e Artes Cênicas, de-

partamento vinculado ao Ministério da Cultura, que colhe os dados enviados pelas bandas, repassando-os para o banco de dados da FUNARTE. Estas fichas não são os registros das Secretarias Estaduais de Cultura locais, o que contribui fortemente para um imbróglio a respeito da fidelidade das informações. Também é verídico que alguns dados já tenham sido modificados ou omitidos por algumas bandas de música que não devolvem a ficha de inscrição à Fundação. Isto vem dificultando a atualização e, conseqüentemente, a obtenção do número exato de bandas brasileiras.

Número de Bandas cadastradas até 2013

Estado Nordestino	Numero de Bandas cadastradas na FUNARTE/MINC
ALAGOAS	57 Bandas
BAHIA	139 Bandas
CEARÁ	172 Bandas
MARANHÃO	60 Bandas
PARAÍBA	102 Bandas
PERNAMBUCO	183 Bandas
PIAUÍ	70 Bandas
RIO GRANDE DO NORTE	115 Bandas
Sergipe	42 Bandas

Há certa carência de dados sobre as filarmônicas nordestinas brasileiras, centro temático desta tese. Os registros destes grupos são mencionados em relatos históricos, principalmente da segunda metade do século XVI. Os registros oficiais, entretanto, são datados em cartório a partir da segunda metade do século XIX.

Neste pedaço territorial brasileiro, nas fazendas coloniais se organizavam *bandas de negros ou bandas de fazenda*, como denomina Cajazeira (2004, p. 12). Isto ocorria por volta de 1583, tanto Bahia como em Pernambuco, que tinham em média mais de 100 engenhos. Geralmente, estas bandas de negros escravizados eram decorrentes de engenhos de cana de açúcar, que exerciam o apogeu econômico no Brasil Colônia. No desenvolvimento das primeiras cidades nordestinas aparecem paralelamente as *bandas de barbeiros*, negros e mulatos que tocavam em festas populares onde o mestre era um próprio músico mais desenvolvido. Tocavam em formas de *charangas* e geralmente tinha conhecimento musical elementar, ou, como afirmava Tinhorão (1997) em Peres (2005), *as bandas de barbeiros eram bandas formadas por negros ex-escravizados que tocavam de ouvido*, comuns não só no nordeste, como em outras províncias brasileiras, de norte a sul.

Portanto pelo caráter musicológico e pedagógico destas agremiações e pela quantidade delas alastradas neste país, afirmamos que a tarefa de citá-las em sua totalidade é impossível neste trabalho. O número é imenso, tanto entre as filarmônicas ativas, quanto entre aquelas já extintas. No entanto, exemplificamos algumas instituições entre os nove Estados da região:

Pernambuco

No Estado de Pernambuco, documentos do século XVII (1637/1644) registram a invasão Holandesa, a intervenção de Maurício de Nassau e narram que vilas pernambucanas mantinham música em seus regimentos militares. Também o musicólogo Vasco Mariz (2000, p. 15) apresenta o seguinte texto na obra *História da Música no Brasil*: “...*Os conjuntos de choromelleiros [chameleiros] de Pernambuco... no século XVII, com muitos louvores à habilidade interpretativa dos negros*”. Em Pernambuco, dentre as filarmônicas mais antigas, estão a Sociedade Filarmônica Curica, de 1848 (objeto desta pesquisa) e a Sociedade de Música Saboeira, fundada em 1849, ambas de Goiana; Sociedade Cultural São Sebastião, de 1887; Orquestra Filarmônica 28 Junho, de 1905; Sociedade Artística Paudalho, de 1852; e a Filarmônica São Sebastião, fundada no dia 20 de janeiro de 1887.

Outras filarmônicas centenárias compõem o universo bandístico pernambucano. Dentre muitas, encontramos a Sociedade Musical Pedra Preta, de 1870; Banda Bevenuto Alves, de Itambé (1870), Banda Manoel Lafaiete, de Palmeirinha (1884); Banda Musical Mariano de Assis, de Pannels (1885); Filarmônica XV de Novembro Cabense, de Cabo de Santo Agostinho (1888), Banda Isaias Lima, de Triunfo, de 1890. São apenas alguns exemplos dentre as 183 bandas catalogadas.

Paraíba

Na Paraíba, os apontamentos são na maioria do século XX, mas há agremiações datadas no século XIX, como a Filarmônica Duarte Machado, da cidade de Santa Luzia de 1874, provavelmente a mais antiga do estado em atividade. Segundo o trabalho *Considerações e modelos para uma ação musicológica consistente na Paraíba*, de Pablo Sotuyo Blanco (2008), os registros são escassos no quesito bandas paraibanas. No detalhamento musicológico de catalogação, Sotuyo Blanco alerta sobre a necessidade de um trabalho mais aprofundado:

Tendo destacado em negrito os municípios com mais de uma banda em funcionamento e as datas de fundação anteriores a meados do século XX, seria muito útil estudar a localização geográfica das mesmas para tentar traçar cronologias e entender a forma de disseminação ou supervivência desse tipo de conjuntos instrumentais institucionais no Estado, utilizando, dentre outras ferramentas possíveis, a história da sua organização territorial (SOTUYO BLANCO, 2008, p.64).

Foram encontradas as datas das filarmônicas de Uiraúna, de 1914, Filarmônica de Picuí, de 1906, Filarmônica da cidade de Conceição, de 1922, Filarmônica de Sumé, de 1925. Também outras se encaixam em registros recentes, como as Bandas 12 de Dezembro (1999) e a Municipal de Cabedelo (1984), ambas da cidade de Cabedelo.

Rio Grande do Norte

Terra de compositores nordestinos com dobrados considerados na literatura composicional de banda, como Tonheca Dantas e Felinto Dantas, o Estado potiguar registra agremiações potiguares datadas do século XIX e XX, sendo muitas instituições, algumas delas sesquicentenárias. Dentre as instituições do estado, exemplificamos: Filarmônica Honório Maciel, de Serra Negra do Norte (1926); Filarmônica Arthur Paraguai, de 1901, da cidade de Mossoró; a recente Filarmônica 24 de Outubro, da cidade de Cruzeta, de 1985; Banda Luiz de França Dantas, de 2009, da cidade de Patu; e as antigas Filarmônica São Tomé, de 1925 e Filarmônica Jardimense, de 1859.

Piauí

No Estado do Piauí, se encontram filarmônicas bastante antigas. Encontramos um acervo com fatos importantes em relação aos registros históricos. Algumas filarmônicas foram extintas ou como em outros estados, com atividades interrompidas.

Histórias de bandas de música no Piauí remontam da extinta Banda Lira dos Educandos Artífices (1852), da cidade de Oieiras. Na mesma cidade também há registros da oitocentista Filarmônica Vitória (sem data); e na década de 30, a Filarmônica Arrebenta Rochedo (início do século XX). Filho (2009) cita exemplos que se seguiram, como: as Bandas das cidades de Piripiri e Luziana, ambas da primeira metade do século XX; Euterpe Industrial, de 1895; Banda de Música Lira Brasileira, de 1912; Banda de Música da cidade de Batalha, de 1918; Banda de Música de Parnaíba (1898); Banda de Música da cidade de José Freitas (1910); Banda de Música de Maratoan (1911); Banda Municipal de Picos (1942); e Banda Sinfônica 16 de Agosto (1968), esta da capital Teresina. Ainda se registra a Banda Militar do 25º batalhão de Caçadores, a mais antiga do estado, com data de registro de 1818. Adicionalmente, aponta-se a Banda da Escola Técnica Federal, fundada pelo maestro Luis Santos na década de 70.

Maranhão

No Maranhão, as influências negras, francesas e portuguesas contribuíram com as danças e a arquitetura colonial para a história cultural do País. Porém, em relação aos grupos filarmônicos a dificuldade dos registros faz das informações das euterpes neste Estado muito incipientes. Destaques para a Banda Santa Cecília de Bacabal, quase extinta em 2011, Filarmônica Nossa Senhora do Desterro, de 1964 e ainda a tradicional Banda e Escola do Convento das Mercês de São Luis, capital. Ainda registradas na FUNARTE encontramos a Banda Municipal de Anapurus (2006), Banda Sebastião Ferrão Everton, Banda Municipal de Cajapió entre outras.

Bahia

As Bandas na Bahia, segundo muitos historiadores, se entrelaçam com a própria história do país. O documento *Carta A El Rey Dom Manuel*, escrita por Pero Vaz de Caminha no dia 26 de abril de 1500, apenas quatro dias após o descobrimento, também foi considerada como um dos embrionários escritos sobre grupos instrumentais em terras baianas e brasileiras: "... Os índios nos olharam e sentaram-se e, acabada a missa, começaram a dançar e tocar trompas e outros instrumentos em ritmo entusiástico...". Deixando de lado alguns exageros sobre a contribuição indígena nas formações de euterpe, a história baiana aponta a existência de outros textos comprobatórios das bandas de barbeiros, principalmente na região do Recôncavo, durante o século XVIII, muito semelhantes às existentes no Estado do Rio de Janeiro. No século XIX, também podemos registrar as importantes obras para banda e instrumentos de sopro do mestre de banda e compositor Manuel Tranquilino Bastos, em Cachoeira, município do Recôncavo Baiano, que nos deixou um legado de mais de 700 composições. Tal Maestro era negro e abolicionista e fundou a Filarmônica Lira Ceciliana, em 13 de maio de 1870. Coincidentemente ou não, 18 anos depois ocorre a abolição da escravatura

no país na mesma data, 13 de maio de 1888, um prenúncio do maestro baiano. Também fundou a Filarmônica Lira São Gonçalense de São Gonçalo dos Campos, em 1901, ao mesmo tempo cidade do Recôncavo da Bahia. Dantas comenta:

Na Bahia, as cidades do Recôncavo foram naturalmente berço das principais sociedades musicais mais atuantes, porém não houve cidade forte como Caetité, Juazeiro ou Lençóis, que não produzisse seu grande compositor e sua grande banda de música. Toda cidade se esforçava para manter uma, duas ou até três filarmônicas, algumas integradas só por mulheres, sempre rivais entre si, nos quais, salvo alguns momentos destrutivos, a disputa gerava mais e mais músicas novas e bonitas. (DANTAS, 2002, p.107).

Manuel Veiga (2003), em Moreira (2007, p.36) comenta que, tanto no Recôncavo, como na capital baiana, havia dezenas de músicos, compositores, maestros e obras escritas para banda no século XIX. Um destes exemplos citados por Veiga, entre tantos, é a música do soteropolitano João Antônio Wanderley (1879-1927), que foi regente, compositor e responsável pela fundação da Banda da Polícia Militar. Atribui-se a ele a composição do Hino do Senhor do Bonfim, de devoção católica em Salvador. Ainda sobre as bandas militares em Salvador, constata-se que elas sempre participaram não só de momentos sociais, cívicos e esportivos, como também de lazer e entretenimento na sociedade local do início do século XX. Até os dias atuais, a presença de bandas de música se estende por todo território baiano, com suas sociedades filarmônicas, dentre as quais se encontram a Filarmônica Euterpe Erato Nazarena (1863), a Dois de Janeiro, de Jacobina, que foi fundada no ano de 1878. Do mesmo ano, a “Minerva Cachoeirana”, de Cachoeira. Ainda no Recôncavo, a Filarmônica Terpsícore Popular, fundada em 13 de junho de 1880, a Sociedade Filantrópica e Recreativa Filarmônica 02 de Julho, de 1886, e ainda a Lira Muritibana, fundada em 05 de março de 1897, todas em Muritiba.

A Sociedade Filarmônica União Sanfelixta, antes conhecida como Harpa Sanfelixta, fundada em 7 de setembro de 1916 e no nordeste baiano a Filarmônica 30 de Junho, da cidade de Serrinha, fundada em 1896. São instituições que aqui exemplificam outras centenas de euterpes também centenárias do Estado baiano.

Recentemente, em 2008, foi criada a banda que é considerada o grupo instrumental institucional bandístico oficial da Prefeitura da capital baiana: a Banda da Guarda Municipal de Salvador. Composta por pouco mais de 30 membros, a Banda da Guarda Municipal participa de eventos oficiais representando o município. Na Instituição há o Projeto *Doce Canção*, que oferece, por meio dos seus integrantes, música para a comunidade. Apenas uma mulher é membro do grupo.

Ceará

Além do registro da antiga Banda da Polícia Militar de 1835, no Ceará existe um Sistema Estadual de Bandas de Música, regulamentado em 25 de Junho de 2005, por meio do qual o Governo do Estado do Ceará sistematiza e ampara programas de apoio às bandas civis. Em relação a dados oficiais, o Ceará é um dos estados nordestinos que tem a catalogação mais exata. Muitas das agremiações cearenses são do século XIX, e dentre elas citamos: Banda de Música Olívio Lopes de Brejo Santo, fundada em 1917; Banda de Música de Ceará Mirim, de 1872; Filarmônica Zaranza, de 1823 (extinta), da cidade de Aracati. Há ainda bandas mais recentes e de concepção sinfônica, como a Orquestra Filarmônica do Ceará, de 1988, e, de formato tradicional, a Filarmônica Estrela da Serra, de 2009, além da Banda de Música de Jucá, de 2010 e a Filarmônica de Jaguaruana, que na atualidade é regida por uma maestrina.

Sergipe

Em Sergipe, há relatos de grupos instrumentais fundados nos séculos XVIII e fundações de bandas civis no século XIX. O escritor Sebrão Sobrinho (1956, p.12) comenta que o início histórico das bandas ou conjuntos musicais no estado sergipano ocorreu na cidade de Itabaiana. Afirma que o processo se deu exatamente na Vila de Itabaiana, época de Francisco da Silva Lobo, entre 1745 e 1768. Lobo era padre e responsável pela fundação da vida musical no município, através da criação da *Orquestra Sacra* (que na verdade era composta por membros da Irmandade *Santas Almas de Itabaiana*), que tinha, dentre outros objetivos, acompanhar ritos religiosos, e que funcionou até a saída do padre em 1768. Para muitos historiadores sergipanos, esta agremiação, que deu origem à Filarmônica da cidade, recebe o impreciso título de mais antiga do Brasil em atividade, já que interrompeu suas funções musicais em alguns períodos durante o século XIX. O registro oficial, no entanto é de 1897, já com o nome de Filarmônica Nossa Senhora da Conceição. É possível, portanto, que a Filarmônica Nossa Senhora da Conceição não seja uma ramificação direta da Orquestra Sacra, já que consta um hiato temporal de atividades de mais de 70 anos.

Na região norte do Estado, temos a Banda Euterpe Maruinense, a filarmônica do município de Maruim, fundada em 1875, e cuja meta até os dias atuais é educar os jovens de Maruim. Seu primeiro mestre foi o maestro Manoel Aliaquim da Costa. Em Frei Paulo citam-se: a Associação Musical União Lira Paulistana, fundada pelo Capitão João Tavares da Silva, em 1876; uma banda denominada Lira Sagrado Coração de Jesus; a Lira Nossa Senhora da Conceição, homônima da Banda de Itabaiana, fundada em 29 de junho de 1909 por Conrado Tavares da Motta. Da junção destas duas últimas agremiações surge a União Paulistana, nome atual da filarmônica da cidade.

No sul sergipano, na cidade de Estância, cita-se a Lira Carlos Gomes, com 132 anos de existência, a única filarmônica da cidade em atividade contínua desde a sua fundação, em 3 de

Outubro de 1879. Seu principal feito histórico foi a premiação no Festival de Bandas da Rede Globo de Televisão em 1978, tendo sido convidada a registrar a coletânea fonograficamente em Disco LP (*Long Play*) como prêmio final. É regida atualmente por Claudemiro Xisto.

Nos anos 80, o Maestro Rivaldo Dantas criou a SEC-Banda, hoje extinta, que reunia estudantes de escolas públicas sergipanas em uma única agremiação. Foi detentora de diversos prêmios em concursos promovidos pela Federação Nacional de Bandas e Fanfarras.

Nos últimos 30 anos, Sergipe referenciava as bandas de Música do Estado através de retretas semanais na mais importante praça pública de Aracaju, a Praça Fausto Cardoso. O projeto *Bandas na Praça* que perdurou até 2007.

Alagoas

Em Alagoas, como em outros Estados do nordeste, estão presentes muitas bandas de músicas que contribuíram na história musical nordestina. O livro “*D. Pedro II e Dona Teresa*”, do historiador Abelardo Duarte, traz o registro da passagem do Imperador do Brasil, em 14 de outubro de 1859, pela então Freguesia de Piaçabuçu, hoje município alagoano emancipado politicamente. Segundo alguns relatos, que soam quase como lenda, dos antigos músicos da instituição Filarmônica São Benedito, D. Pedro II teria escrito, em seu diário: “Receberam-me com laços de diversas cores atados em varas e música de rabeça”. Esta seria supostamente a origem da euterpe citada, mas seus registros oficiais em cartório apontam a fundação no ano de 1954. Somente em Marechal Deodoro, município alagoano, berço de centenas de músicos, do início do século XX até hoje, duas bandas antigas se destacam: a centenária Sociedade Musical Filarmônica Santa Cecília (1910) e a Sociedade Musical Carlos Gomes (1915). Podemos citar ainda algumas bandas já extintas, extintas como: Sociedade Filarmônica dos Artistas, de 1876, provavelmente a primeira do Estado, a Sociedade Filarmônica Minerva, de 1887, Sociedade Club Doméstico Guarany, de 1886. Ainda cita-se, com as atividades interrompidas em seu percurso, a Sociedade Musical Guarany, de 1918, Sociedade Musical Penedense, de 1944. Também em Penedo, a Sociedade Montepio dos Artistas, de 1883, que hoje abriga uma escola de Música em cujas dependências possui grupo filarmônico e que recentemente foi restaurado pelo Instituto Nacional do Patrimônio Histórico Artístico e Cultural (IPHAN), além da Imperial Sociedade 7 de Setembro (extinta). Ainda podemos citar a Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, de 1978, ainda em atividade, da cidade de Passo do Camaragibe.

Na contemporaneidade, algumas bandas do Estado são afiliadas à Federação Estadual de Bandas e Fanfarras. O presidente desta federação atualmente é o instrumentista alemão, radicado no Brasil, Luiz Carlos Paranhos, que promove cursos de capacitação e concursos e encontros estaduais.

Os trabalhos científicos escritos no Brasil²¹

No Brasil, assim como em outros assuntos da área de Música, ainda há uma carência considerável de trabalhos científicos que tratem de Bandas Filarmônicas ou Bandas de Música, como é denominada mais comumente no sul do país. Apesar do crescente interesse investigativo sobre filarmônicas, pouco se tem dito sobre a participação feminina nestas instituições. A construção destes números para a área científica se deu principalmente com o advento dos cursos de pós-graduação em Música no Brasil na década de 80.

A Banda é um forte elemento temático, e pelos textos encontrados, percebemos sua flexibilidade como ferramenta de pesquisa nas subáreas como Composição, Musicologia, Instrumento (*performance*) e Educação Musical. Encontramos mais de 100 trabalhos científicos sobre Bandas de Música, entre artigos, monografias, dissertações e teses, localizados em boa parte das principais universidades do Brasil. Abaixo estão listados trabalhos finais (monografias, dissertações e teses) defendidos em Música e outras áreas do conhecimento:

Trabalhos encontrados nas Instituições de Ensino Superior entre 2000 a 2012

UNIVERSIDADES	Número de trabalhos científicos sobre bandas registrados
UFBA	8
UNICAMP	6
UFC	2
USP	2
UFS	4
UFAL	3
UFRN	2
UFPB	3
UFRJ	5
UNIRIO	8
UFRGS	2
CEFET Fortaleza-CE	2
UNESP	4
UNB	1
UFG	1
CBM (Rio de Janeiro)	5
UDESC	2

21- Dados coletados até 2013 quando da defesa da tese em questão.

UFPI	2
PUC Rio de Janeiro	1
UNICAPE	1
CASP (Centro Adventista-SP)	1
UFMT	1
UFPEL	2
UEFS	1
UFMA	1

Outros escritos foram achados em formatos de artigos, livros e resenhas de periódicos, jornais e revistas, numa quantidade bem superior aos trabalhos de pós-graduação. Na bibliografia, bem como nas citações dentro do corpo do texto, se encontram vários exemplos deste formato de material.

Artigos e Periódicos

Entre os textos analisados, destacamos os diversos encontros anuais que são realizados no país e que, de certa maneira, têm incluído trabalhos sobre filarmônicas brasileiras. Destacamos os Encontros da Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM, Congressos da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música - ANPPOM, que registra em seus anais de 2006 o trabalho de de Pablo Sotuyo Blanco, *Filarmônicas da Bahia: tradição cultural incentivada ou politicamente dependente?*

Outro evento da musicologia é o *Encontro Nacional de Musicologia Histórica*, realizado sempre na cidade de Juiz de Fora, interior de Minas Gerais, com o apoio da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Este evento acontece desde 1994, em parceria com o Instituto Pró-Música, dentro do *Festival de Musica Colonial* e entra em sua 10ª edição em 2012. Em seus anais, foram detectados diversos textos sobre musica colonial brasileira e a influência portuguesa, como os textos: *A presença da Música Portuguesa no Brasil Colônia*, de Harri Crowl Jr. (1994); *Breve Panorâmica da Ópera em Portugal no século XVIII*, de Manoel Carlos de Brito (1994); *A paixão portuguesa: a música que passou os mares*, de José Maria Pedrosa Cardoso (2000); *Cancioneiros musicais portugueses quinhentistas*, de Fabio Vianna Peres (2000); *Compositores portugueses no Maranhão do século XIX: João Berchmans*, de Carvalho Sobrinho (2002). Do mesmo encontro científico podemos citar os seguintes artigos resultantes de comunicações relacionados diretamente com filarmônicas: *Revitalização do Acervo de Partituras da Sociedade Musical Euterpe Itabirana*, de André Guerra Cotta, e, do já citado Sotuyo Blanco, *Dos Acervos de Música em Maragogipe (BA) ao Guia para Localização de Acervos Não Institucionais de Música*, que incluem citações de filarmônicas, ambos de 1994; *Banda de Música: Tradição e atualidade*, de Vicente

Sales (2004); *Bandas de Música do Brasil: Revisão de conceitos a partir de formações instrumentais entre 1793-1826*, do já citado Fernando Binder (2004), e, por fim, *O arquivo secular da Lira Cecilianiana de Padros* (MG), de José Leonel Gonçalves Dias (2002), além dos trabalhos já citados dos autores Sergio Dias e Carlos F. Secomandi, em 2004 e 2008 respectivamente.

Também o Prof.Dr. Joel Barbosa, publicou, além do *Método Da Capo*, que abordaremos adiante, artigos sobre Bandas de Música, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Entre eles, destacam-se: *Instrumental instruction in community bands from Bahia, Brazil*, inserido em *International Journal of Community Music*, de 2010; *Uma proposta de educação musical social e brasileira através da prática de instrumentos musicais em orquestras brasileiras*, na Revista Espaço Intermediárias, em 2010; *Da Capo: Por uma abordagem integral no ensino de instrumentos de banda*, para a Revista Weril, São Paulo, em 2006; *Developing a Brazilian Band Method for Collective Instruction*, para o *Bulletin Of The Council For Research In Music Education*, EUA e *Considerando a viabilidade de inserir música instrumental no ensino de primeiro grau*, pela Revista da ABEM, em 1999.

Livros, similarmente, contribuem para a manutenção memorial das filarmônicas brasileiras. Entre os mais antigos, ainda na Bahia oitocentista, encontramos o raríssimo *Manual Completo do Director de Música ou Tratado de Organização das Sociedades Musicas Civis*, de (P.Clodomir), sem data, traduzido por Manuel Tranquillino Bastos, em Cachoeira. Também do Recôncavo baiano, já no século XX, encontramos José Paranhos, em *Filarmônica Terpsícore Popular, sua vida, sua história*, editado em Maragogipe, em 1975, e Laura Della Mônica, em *História da banda de música da Polícia Militar do Estado de São Paulo*, do mesmo ano.

Fred Dantas escreveu, na década de 80, *Bandas de música, uma boa ideia*, publicada pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, em 1988, e Karl Horst Schwebel (1987), escreveu *Bandas, Filarmônicas e Mestres da Bahia*. Anos depois, o renomado compositor Lindembergue Cardoso relata sua participação em grupos de euterpe em *Causos de música*, editado em 1994. Todos estes livros citados foram escritos em Salvador. Completando a lista, Vicente Sales, com *Sociedades de Euterpe: As Bandas de Música no Grão-Pará*, de 1985, Paulo Bruscky, com *Marchas de procissão da cidade*, de Recife, em 1998, e o "A" da banda, de 1999, de autoria de Hermes Andrade.

Ainda sobre livros dedicados a filarmônicas, um dos mais recentes trata sobre acervos encontrados na instituição mineira de Ouro Preto em *Banda Euterpe Cachoeirense: acervo de documentos*, de Mary ngela Biason, publicado em 2012.

Outros artigos, ensaios ou resenhas sobre bandas foram encontrados e não publicados, realizados como resultado de avaliações entre disciplinas de pós-graduação em música pelo país.

Estes livros, artigos e periódicos publicados em bibliotecas, revistas científicas eletrônicas ou não, começaram a ser publicados com mais evidência após o surgimento dos

congressos e encontros aqui aludidos, além de outros estabelecidos nas Pós-Graduações em Música no País.

Monografias

As monografias, sejam elas de Trabalho de Conclusão de Curso ou de especialização em Arte, mesclam concepções pedagógicas e sociais. Almeida (1997), Costa (1997), Beck (2003), Espírito Santo (2006), Ferraz (2006), Amorim (2006), Costa (2007), e Filho (2009), direcionam-se para uma abordagem na área de educação musical por analisarem o processo da aprendizagem das bandas pesquisadas nestes textos.

Em Sergipe, sob ponto de vista histórico-musicológico, localizamos trabalhos sobre os seguintes municípios:

- Sobre a cidade de Estância, Maria Rosana Santos Abreu escreveu *Acordes da lira: resistência centenária (1979 – 2002)* de 2002, monografia em Educação;
- Sobre Laranjeiras, Silva escreveu *Memórias musicais: a trajetória da filarmônica municipal “Coração de Jesus” em Laranjeiras (1981 – 2002)*;
- Sobre Japaratuba, encontramos o trabalho de Bonfim (2002), *A música instrumental e Japaratuba: a trajetória da Sociedade Cultural e musical Santa Terezinha*, e na mesma linha, a obra *A música instrumental em Japaratuba: trajetória da Sociedade Filarmônica Euterpe Japaratubense*, de Geane Santos Correa, de 2004, que acabou editado como livro pela Fundação de Amparo a Pesquisa (FAP-SE). Todas as monografias sergipanas citadas foram produzidas na Universidade Federal de Sergipe.

No Rio Grande do Norte foi localizada uma monografia sobre a Região do Seridó, intitulada *Pra Ver a Banda Passar... Euterpe Jardimense como Espaço de Sociabilidade*, de Antonio Ferreira Dantas Junior, que retrata a história da Filarmônica Jardimense, da cidade Jardim do Seridó. Tal monografia foi defendida em 2007, no polo Caicó, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Santos (2009), em *Música nos coretos; ruídos nos palacetes: o cotidiano das filarmônicas de Santo Amaro da Purificação - BA (1898-1932)*, fez um trabalho monográfico de Sociologia em nível de graduação na UEFS (Feira de Santana-Bahia) e Veronesi (2006) escreveu *Bandas e Fanfarras: Balizas, Bailarinas ou Ginasta?*, Monografia de Educação Física pela UNESP, da cidade de Bauru-SP. Ainda citamos a monografia de Peres (2009), *A Associação Filarmônica Bom Jesus e sua Contribuição para a cidade de Matriz de Camaragibe*, monografia do curso de História, e a monografia de Souza (2002), *Estudo Histórico da Tradição Musical de Traipu, de suas Personalidades e do seu Método de Ensino*, do curso de Música, ambas da Universidade Federal de Alagoas.

Dissertações

A lista de trabalhos a seguir, bastante extensa e em ordem cronológica, refere-se a dissertações de mestrado: Brandini (1985), Andrade (1988), Higino (1994), Figueiredo (1996), Fidalgo (1996), Lemos (1998), Alves (1999), Lima (2000), Sérvio (2002), Holanda (2002), Bertunes (2003), Lima (2005), Benedito (2005), Vargas (2006), Ferraz (2006), Gouvêa (2006), Neiva (2006), Silva (2007), Moreira (2007), Nascimento (2007), Lima (2008), Vecchia (2008), Costa (2008), Protássio (2008), Abreu (2008), Cislighi (2009), Filho (2009), Almeida (2010), Fagundes (2010) e Kandler (2011).

Os trabalhos citados abrangem todas as regiões do Brasil e retratam, de forma específica e com exemplos, enfoques de ensino coletivo ou não, formação de grupos e realidades pedagógicas locais. Os textos são analíticos e descritivos, e 90% destes estudos de caso referem-se a bandas ainda em atividade no País.

Entre os trabalhos musicológicos, destacamos:

- Santos (1998), em *Os Músicos Negros - Escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808 - 1832)*;
- Liberato (2007), em *Filarmônica Nossa Senhora da Conceição: Funções de uma Banda de Música no Agreste sergipano entre 1898 e 1915* (UFBA);
- Botelho (2007), em *Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense: Um estudo sócio-histórico* (UFRJ) no Rio de Janeiro contemporâneo.

Dois trabalhos bastante mencionados são respectivamente Pereira (1999) e Binder (2006). No primeiro, denominado *A Banda de Música: Retratos sonoros brasileiros*, José Antonio Pereira faz uma abordagem histórica e pedagógica no Brasil desde o tempo colonial até o assunto em foco, que são as bandas de música do Estado de São Paulo. Esta dissertação foi laureada na Academia Brasileira de Música pela relevância e síntese de um tema pouco explorado. Já Binder, no segundo trabalho aqui apontado, *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*, em três volumes, esmiúçam toda a trajetória das Bandas brasileiras e sua influência na formação das bandas militares, sob a ótica da influência imperial portuguesa. Seu trabalho foi citado até em dissertações portuguesas, a exemplos de Almeida (2008).

Outros trabalhos, como os de Granja (1984), Pateo (1997), Costa Lima (2003), Albernaz (2008), Cardoso (2005), Amorim (2006), Santiago (1992) e Carvalho (2010) também abordam trabalhos educativos e sociais, mas foram realizados em programas de pós-graduação de Comunicação, Sociologia, Ciências Sociais, Educação e Antropologia.

Outra Dissertação na área de Educação e não menos importante, escrita na Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, em 2009 registra-se; *Bandas de musica, imigração italiana e educação musical: o corpo musicale "Umberto I" de Serra Negra, uma localidade*

interiorana com forte presença italiana da autora Claudia Felipe da Silva. Tal trabalho faz uma abordagem histórico-musicológica de bandas brasileiras e em particular sobre a Banda Serra Negra, São Paulo, de 1898, formada por imigrantes italianos. No entanto a autora destaca somente em alguns parágrafos a participação de mulheres em 1913 em grupos musicais no município, e a afirmação de presença feminina na banda apenas na década de 90. Mas talvez por não configurar no objetivo principal do trabalho.

Gianne Zanella Atallah (2011), em *Trajetórias Musicais de Alunas e Professoras do Conservatório de Música de Rio Grande*, faz um resgate da identificação das formas de representação feminina no Conservatório de Música de Rio Grande no Rio Grande do Sul. Talvez seja esta uma das poucas dissertações de mestrado que mais relata mulheres em trabalhos essencialmente femininos no Brasil. Mas também não é específico sobre musicologia e nem aborda Filarmônicas ou Bandas de Música similares.

Teses

Dentre as Teses de Doutorado, destacamos quatro trabalhos relativos à criação de métodos de ensino ou de capacitação: Barbosa (1994), Cajazeira (2004), Benedito (2011) e Dalla Vecchia (2012).

No primeiro, Barbosa cria, em *An Adaptation of American band instruction methods to Brazilian music education, using Brazilian melodies*, de 1994, um modelo de ensino (DA CAPO) baseado em melodias brasileiras a partir de análises de métodos americanos para banda utilizados no ensino básico. Este trabalho serviu de base para dissertações na UFBA, como *Aspectos históricos, sociais e pedagógicos nas Filarmônicas do Divino e Nossa Senhora da Conceição, no Estado de Sergipe*, de Marcos Moreira, em 2007; *Iniciação ao Trompete, Trompa, Trombone, Bombardino e Tuba: Processos de Ensino e Aprendizagem dos Fundamentos Técnicos na aplicação do método Da Capo*, de Fabrício Dalla Vecchia de 2008, e *Método elementar para o ensino de instrumentos de Banda de Música "Da Capo": um estudo sobre sua aplicação*, de Marco Nascimento, de 2007, pela UNIRIO. No segundo trabalho, Cajazeira, em *Educação continuada para Músicos da filarmônica Minerva-Gestão e Curso Batuta, UFBA, 2004*, elabora o método BATUTA com a preocupação em criar um método de ensino a distancia (EAD), que auxilie no aprimoramento de maestros e músicos de municípios sem acesso a cursos de qualificação em Música. O terceiro exemplo citado é a pesquisa realizada na região do recôncavo da Bahia, que tem características similares ao trabalho de Cajazeira, no sentido de abordar a qualificação dos músicos de euterpes. Em *O mestre de filarmônica: um educador baiano*, de Celso Rodrigues Benedito, de 2011, tese defendida também na Universidade Federal da Bahia, o autor contextualiza um aprimoramento da capacitação do mestre como educador em diversos municípios da Bahia. Por último, o trabalho mais recente, também da UFBA, de 2012, *Educação Musical Coletiva através de instrumentos de sopro e per cussão: análise de métodos e sistematiza-*

ção de uma proposta, de Fabrício Dalla Vecchia, faz uma abordagem a respeito da inserção de instrumentos de banda na concepção de ensino coletivo na Educação Musical.

Ainda pela mesma universidade baiana citamos a tese de Marco Antonio Toledo Nascimento, compartilhada entre a UFBA e a francesa Universidade de Toulouse Le Mirail. Toledo defendeu, em 2010, *A aprendizagem musical amadora nas bandas de música da Confederação Musical da França (CMF) em vista de uma aplicação ao contexto brasileiro*.

Seguindo a linha de investigação pedagógica sobre a relação ensino-aprendizagem, citamos *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 da banda”*, de Lélío Eduardo Alves da Silva, em 2010, pela UNIRIO, em que o autor, após discutir sobre tema similar, focaliza a relação discente no desempenho coletivo.

Também citamos um relato musicológico sobre Mestres de Música importantes do século XIX no Brasil, com dezenas de fatos sobre a vida do Maestro Tranquilino Bastos, abordado por Juvino Alves em *Manuel Tranquilino Bastos: Um Estudo de duas obras para Clarineta*, de 2003.

Dos trabalhos que foram analisados, destacamos *Educação musical e sociabilidade: um estudo em espaços de ensinar/aprender música em Uberlândia - MG nas décadas de 1940 a 1960*, tese de Lilian Neves Gonçalves defendida em 2007, no PPGMUS-UFRGS, em Porto Alegre.

Outro trabalho, na subárea de Composição, realizado na Unicamp, em 2010, é *O Naipe de Trompete e Cornet nos Prelúdios e Sinfonias das Óperas de Antônio Carlos Gomes*, de autoria de Paulo Adriano Ronqui. Ronqui faz uma análise de composições de Carlos Gomes no Brasil oitocentista imperial e das formações de naipes de sopro relativas às orquestrações das obras citadas. Ressalta-se que a relação de naipes de sopro nas orquestrações também era prática comum nas composições para bandas de música desde o início de suas formações.

Recentemente, Igayara-Souza, em sua tese *Entre Palcos e Páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da Educação Musical no Brasil*, na área de Educação, de 2011, relata mulheres na educação musical brasileira, mas não especifica de forma ampla as mulheres nas bandas de música no contexto do trabalho, e sim a produção literária musical realizada por autoras no Brasil.

PARTE II

Aquino Japiassu e os dobrados
Alagoanos

Aquino Japiassu e os dobrados didáticos nas Alagoas

Arnaldo Paiva Filho²²

Marcos dos Santos Moreira

Willbert Yvan Fialho²³

Na década de 1920, um jovem empresário oriundo da Paraíba, filho de um português com uma paraibana, chegara em Alagoas efetivando-se como um dos maiores empreendedores do ramo têxtil no Nordeste; seu nome, Gustavo Guedes Pinto de Paiva. Este visionário ampliou a fábrica têxtil Cachoeira, empreendimento herdado pelo então comendador na época José Teixeira Bastos, seu sogro. Acompanhado de outros sócios, Gustavo Paiva transformaria a Companhia Alagoana de Fiação e Tecidos (CAFT), em uma das empresas bem mais sucedidas do nordeste. Utilizando-se de uma administração moderna, concretiza um modelo de gestão à frente de seu tempo, dando continuidade ao apogeu industrial têxtil alagoano iniciado no final do século XIX, com o advento do algodão na região ainda no Brasil Imperial. Um sistema escolar da CAFT, dirigido pela Senhora Judith Bastos (esposa de Gustavo Paiva) instituiu-se desde a década de 1920 um núcleo educativo que dentre outras funções pretendia erradicar o analfabetismo de Rio Largo no período vigente e proporcionar igualdades laborais aos seus operários e operárias e conseqüentemente de seus dependentes, antes mesmo das reformas trabalhistas realizadas na era Vargas. Em 1936 com tal incremento da CAFT, no sentido desta educação e saúde e em decorrência dos grupos educativos e artísticos fundados no complexo fabril, aportou em Alagoas um maestro per-

22- Procurador do Estado de Alagoas, autor de várias obras literárias de estilos poéticos e de Pesquisa sobre cultura alagoana. Membro da Academia Alagoana de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

23- É graduando do curso de licenciatura em música da Universidade Federal de Alagoas (2016) e Mestrando em Música na área de criação musical - performance em violão clássico pela Universidade Federal da Bahia (2016). Diretor Musical e arranjador do espetáculo; Os sonhos não envelhecem; - Homenagem a Milton Nascimento. Diretor Musical e arranjador do show; Entre o copo, a vitrola e a fumaça; - Homenagem a Bossa Nova Mestre em Música pela Universidade Federal da Bahia (2018) com o trabalho Processos de Digitação e Dedilhado na Dansa Brasileira de Radamés Gnattali.

nambucano da cidade de Agrestina chamado Aquino Costa Japiassu. Este músico desenvolve, sob a ordem e supervisão de Gustavo Paiva, grupos musicais ligados à CAFT: A Banda de Música Cachoeira e o grupo feminino Jazz-Band Japy. Tais grupos femininos estenderam-se às atividades de um Coral e uma Banda Feminina. Sabe-se que tal grupo perdurou por 25 anos, alguns anos mesmo após a morte do Empresário Gustavo Paiva em 1943 e por cortes devido a crise da indústria têxtil em Alagoas nas décadas de 50\60 o grupo foi extinto pela diretoria subsequente.

Aquino Costa Japiassu nasceu em 1899. Em 1928 chegou a Alagoas e pertenceu ao quadro da Companhia Alagoana de Fiação e Tecidos por mais de 30 anos. Lá exerceu a função de Tipógrafo e Professor. Também fundou um Centro Espírita, foi sindicalista e vereador em Rio Largo. Foi maestro da banda de música de Cachoeira (Rio Largo), a Banda Masculina da Companhia e que outrora fôra comandada pelo maestro Agerico Lins, fundador também anos antes da Banda de Música de Passo do Camaragibe. Sua notoriedade em Alagoas no entanto se torna em evidência pelos vários anos a frente da Banda Feminina e sua produção dos dobrados didáticos tanto no período de Rio Largo radicado até 1965, quanto o seu trabalho voluntário em sua aposentadoria no Estado do Rio de Janeiro entre os anos de 1965 a 1979 quando falece de pneumonia aos 80 anos.

Nesta obra ressaltamos dois dobrados escritos em épocas distintas: O dobrado *16 de Setembro*, em homenagem a data magna de independência de Alagoas da Província de Pernambuco e já o tardio dobrado espírita *Cidade Barra de Piraí* em homenagem ao Leopoldo Machado grande orador da seara kardecista, composto em 14 de Setembro de 1970 na capital carioca.

Assim o grupo Metodologia e Concepção Social do Ensino Coletivo Instrumental vem desde 2009, aliando a musicologia com a educação musical, dando foco, de forma similar, aos conceitos de ensino dos instrumentos de modo preferencialmente coletivo. A importância desse processo rendeu ao curso de Música/Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas alguns seminários, encontros e festivais. Dentro dessa concepção, houve um aumento considerável de publicações de artigos, livros e trabalhos de conclusão de curso (Graduação).

No caso da musicologia ainda há, por parte do grupo de pesquisa, a constante participação em eventos não só no Brasil, como no Chile e em Portugal. O trabalho de catalogação iniciou-se em parceria com a instituição pernambucana Sociedade Musical Curica, fundada em 1848, na qual se catalogaram 700 obras do arquivo musical dessa filarmônica, resultando no livro *Resgate Musical*, organizado pela Professora Cristian Silva com participação deste grupo de pesquisa, editado pela Editora Publit, em 2014.

Nessa perspectiva, reservamos para os dois últimos capítulos deste livro, contribuindo de forma relevante para a musicologia alagoana, a organização em contexto da obra do Maestro Aquino Japiassú para banda na cronologia encontrada. Em relação ao Dobrado *16 de setembro* a análise na concepção harmônica, estilística e do gênero em questão. No caso da cronologia, é composta de obras de 1939 a início da década de 1970. Japiassú assinava suas

obras com a letra Y no seu sobrenome, sendo Aquino C. JAPYASSÚ, seu autógrafo artístico.

É desconhecida até então como foi o processo de aprendizado pianístico de Japiassú e seu amadurecimento composicional tanto para banda quanto para piano no início do século XX. Muitas dessas obras se perderam nos espaços de instituições filarmônicas, provavelmente levadas por copistas, ou perdidas no próprio seio familiar de Japiassú desde a sua saída de Rio Largo nos anos 1960. Essa é uma incógnita reservada para os próximos anos ou pelo nosso grupo de pesquisa ou por outros que se interessem pela música de Japiassú.

Neste primeiro momento, atentamos como dissemos, pela composição 16 de setembro. As obras pianísticas que serão expostas no segundo volume da série tem como características a grade da obra bandística, dos outros dobrados que nós do Grupo de Pesquisa trabalhamos até então. Apesar de juntas, podem ser consideradas peças independentes. Não se conhece o motivo da intenção estilística de Japiassú sobre a relação piano e a banda na construção da peça, mas os elementos analisados comprovam esta independência. Talvez, no nordeste do Brasil, seja uma das poucas obras para os dois fins (Piano-Banda) com a mesma finalidade com uma característica tão singular.

A análise do Dobrado 16 de Setembro²⁴

As técnicas de reelaboração musical são muitas vezes utilizadas para mudança do meio instrumental para o qual ela foi originalmente escrita, porém em muitos casos o sujeito modifica a composição original com o viés de aproveitar o idiomatismo do instrumento para qual a música foi reelaborada ou, simplesmente, o indivíduo participa diretamente da modificação instrumental, criando um universo paralelo quando da execução pelo intérprete. Assim, a abordagem técnica para criação de um pensamento musical se exprime pela transcrição, adaptação, orquestração, arranjo entre outras que são usadas para as mais diversas necessidades de trabalho do material musical.

Na música popular as técnicas de reelaboração musical mais comuns são a transcrição, a adaptação, a orquestração e o arranjo. Tais técnicas visam auxiliar o indivíduo manipulador do material musical no intuito de criar suas composições pautadas em um ambiente onde o binômio fidelidade X liberdade permeiam o processo de manipulação musical objetivando um resultado que é fiel a escrita original ou a uma criação independente do compositor trazendo ideias musicais com a intenção de formar um novo complexo interpretativo musical.

As ideias que o maestro Japiassú traz em sua composição para piano, intitulada 16 de Setembro, bem como sua forma, nos remete a dobrados militares que eram muito comuns até a primeira metade do século XX, o que nos revela com surpresa ao menos duas situações: a primeira, é utilização do piano, como instrumento original de execução da peça e segun-

24- Análise realizada pelo autor Willbert Fialho. Tal análise em forma de artigo será publicada também na revista MUSIFAL 2018/2019, sob o título: Técnicas interpretativas de reelaboração musical: uma abordagem prática a partir da peça 16 de setembro – dobrado – de Aquino Japyassu.

do: esse instrumento não possui nenhuma familiarização timbrística ou rítmico-percussiva que remeta ao estilo de marcha dos dobrados militares, ou seja, no momento da execução, sendo isso um ponto instigante que levou este pesquisador a refletir sobre essas questões.

Estilo e forma

Antes de abordar a parte que trata da reelaboração musical, faz-se necessário observar a forma e estilo musical para a qual foi originalmente escrita. No manuscrito encontra-se o título da composição, (Dezesseis de setembro), bem como seu estilo musical (Dobrado) e uma dedicatória a Emancipação Política do Estado de Alagoas e o instrumento para o qual a música foi composta. É nesse momento que surge a primeira inquietação deste pesquisador, pois não é comum haver relação entre o instrumento e o estilo propostos por Japiassú. Diante dessa premissa é importante trazer um pouco da história e surgimento desse estilo musical.

Segundo José Roberto Franco da Rocha (2018) a expressão “dobrado” deriva das marchas militares praticadas pelos soldados e cavalaria para atravessar os campos de batalha, sendo que para isso utilizavam três tipos de passo a saber: “1) o passo de estrada: uma marcha lenta, com marcação entre 68 e 76 tempos por minuto; 2) o passo dobrado: uma marcha rápida, com o metrônomo marcando de 112 a 124 tempos por minuto; e 3) o passo acelerado ou galope, com marcações em torno de 160 tempos por minuto”.

E continua:

Não tardou, porém, para que “passo dobrado”, que designava o andamento das marchas rápidas, passasse a designar, também, a própria marcha ordinária das paradas, continências e desfiles. O Dicionário Aurélio registra, no verbete passo, o significado para passo ordinário: “andadura cadenciada, usada em deslocamento militar, na qual se mantém velocidade que corresponda ao passo normal do pedestre”. Para dobrado encontramos: “música de marcha militar”. Passo dobrado corresponde, literal e musicalmente, ao passo doppio dos italianos, ao paso doble dos espanhóis, ao pas-redoublé dos franceses ou simplesmente à march de ingleses e alemães. (ROCHA, 2018)

Japiassú se vale desse estilo para compor este dobrado preservando as características rítmicas de marcha com o uso de uma colcheia e duas semicolcheias na melodia e no baixo a marcação por colcheia sinalizando os passos marchadores dos soldados, bem como a tonalidade em Dó menor (algo que é muito comum em dobrados face a utilização de instrumentos transpositores característicos de banda de música, tais como Sax Alto e Sax Barítono, ambos em Mí bemol ou tuba em Sí bemol ou Mí bemol e trompete em Sí bemol, entre outros).

Os dobrados, de uma maneira geral, possuem várias formas de construção não se furtando apenas as mais tradicionais como o Rondó ou *Lied*, por exemplo, o que dinamiza a música e não restringe a capacidade composicional do compositor. Assim, apresentaremos algumas situações formais de construção para dobrados que foram inspiradas em outras formas musicais.

De maneira básica, os dobrados possuem uma estrutura ternária onde se encontra um primeiro tema na parte “A”, o segundo tema na parte “B” e o TRIO, parte “C”, que encerram a obra. Contudo e com o passar dos anos, as estruturas formais foram se adaptando as necessidades do compositor sendo necessário acrescentar elementos de fixação do tema que são alheios a escrita de notas, como por exemplo, os ritornelos, o retorno ao % (ao “S”) e pulo da P (coda).

As formas são as seguintes de acordo com ROCHA, 2018:

A – B – C – A – B.

A – B – A – C – D

A – B – C – D – A – B

A – B – C – D – E – A – B – A – C

É fato que existem outras variações da forma tradicional (Rondó) que apresenta uma estrutura mais simples e a maioria das composições estão com essa formatação, como é o exemplo do dobrado pesquisado, onde se apresenta uma introdução de oito compassos a exposição do tema “A” com repetição, em seguida o tema “B” com a devida exposição, repetindo o tema “A” seguindo para o tema “C”, ou seja, a forma clássica do Rondó que pode graficamente ser representado da seguinte maneira: || A :|| ||: B :|| || A || ||: C :|| || A |||. Outros dobrados como o 220 (Avante Camarada), Batista de Melo, Saudade da Minha Terra possuem essa mesma configuração.

Quanto a tonalidade no dobrado, existe um costume composicional de que vem também desde os primeiros dobrados que é a variação de tonalidade segundo Lisboa (2005, p. 6):

Quando a tonalidade inicial é maior, o mais comum é manter a tonalidade inicial nas seções A e B, modulando apenas no Trio, geralmente para o tom da subdominante. No caso do dobrado ser em tonalidade menor, a Seção B, quase sempre modula para o tom relativo maior e sua dinâmica é mais forte. O Trio pode ter uma pequena preparação que também pode funcionar como o arremate da forma descrita acima e, quando está em tom menor, é comum modular para o tom homônimo maior ou seu relativo maior. O Trio se caracteriza por uma textura mais leve e pela presença de duas melodias simultâneas de igual importância. Geralmente esse contracanto, como é chamado no jargão das bandas, é feito pelo bombardino. Após o Trio, o procedimento mais comum para finalizar a peça é fazer um Da Capo, tocando a Seção A sem repetição.

Em contraposição ao que Lisboa comenta sobre tonalidade, o Maestro Japiassú não realiza nenhuma modificação de armadura de clave, mudando apenas de tonalidade durante a peça em um momento (entre as seções A e B), a qual se encontra Dó Menor passando para seu relativo Mí Bemol Maior. É possível que o compositor quisesse experimentar uma forma diferente do tradicional para essa composição, haja vista que, em outra música (A Vingança do Judas – Dobrado) o autor altera a armadura de clave provocando a mudança de tonalidade como é comum na forma de compor desse estilo musical.

Assim, observa-se que, quanto ao estilo e forma de composição, o Maestro finaliza após a seção B (na ponte, entre a seção B e a seção C, no “TRIO”). Diante de tantas variações estruturais permitidas da forma rondó, e que são admitidas em composições mais recentes, a peça não foge à regra tradicional de forma e estrutura.

Transcrição, orquestração, adaptação e arranjo

Quando se fala em técnicas de reelaboração musical, muitas vezes aborda-se apenas a orquestração e o arranjo, porém existem a transcrição, adaptação, redução, entre outras, servem ao sujeito manipulador do material musical adequando a instrumentação às necessidades de um determinado grupo no intuito de possam executar a peça, que muitas vezes não está em ambiente instrumental, de maneira satisfatória a quem reelaborou musical determina peça, surgindo a possibilidade de modificação. De maneira sucinta, quatro formas de reelaboração musical foram abordadas por este pesquisador. São elas:

- Transcrição;
- Orquestração;
- Adaptação;
- Arranjo.

Durante muito tempo até os dias atuais existe muita confusão quanto ao emprego da técnica para determinada reelaboração, porém sabe-se que se baseando em alguns critérios como liberdade, fidelidade, e forma, é possível enquadrar adequadamente a técnica à composição, gerando uma compreensão sobre o emprego de cada uma delas e as consequências que causam em determinados materiais musicais.

Transcrição

A transcrição é a forma mais usual de prática de reelaboração musical, pois leva em consideração a fidelidade em relação a obra original, a mudança de meio instrumental, quase não havendo interferência do indivíduo no material musical (PEREIRA, 2011). Em grande parte das transcrições, o músico encontra dificuldades em relação a extensão/tessitura do instrumento

que “receberá” a transcrição. Com isso, é possível a peça conter algumas adaptações para aproveitar o idiomatismo do instrumento. Por exemplo, as transcrições da Suíte Espanhola op. 47 de Isaac Albeniz que originariamente é para piano e mais tarde foi transcrita para violão.

Orquestração

A orquestração está relacionada a aspectos como organização dos instrumentos, combinando-os de maneira que gere um equilíbrio entre os mesmos, ou seja, organizar e distribuir um conjunto de instrumentos para execução de uma peça. PEREIRA, (2011, p 90). O que importante é a fidelidade a obra, haja vista que a manipulação do material musical, amparado pelo conceito de orquestração, obriga o indivíduo a adequar a peça ao seu novo ambiente instrumental, com base em critérios como, timbre, sonoridade e textura que descendem de uma mesma matriz motívica transformando o material existem em um complexo sonoro.

Um exemplo disso, e a orquestração realizada por Maurice Ravel da peça “Quadros de uma Exposição” de Mussorgsky, onde originalmente foi escrita para piano e mais tarde Ravel orquestrou.

Adaptação

A adaptação, de todos os termos pesquisados, é o mais abrangente, pois o indivíduo manipula outras linguagens, expressões artísticas (como dança, cinema, teatro e literatura, por exemplo), com o intuito de trazer para o ambiente musical e transformar esse material em música. Essa prática é muito comum desde da época da idade média onde os textos do teatro eram “adaptados” em função de adequar a obra a algo, seja instrumental, seja para um determinado público contexto ou gênero musical. A adaptação está em um universo localizado entre a transcrição, no qual o indivíduo possui uma maior fidelidade ao texto musical, e o arranjo, técnica utilizada com um viés mais libertário não se preocupando tanto com a fidelidade. Porém a liberdade aqui ela é controlada pelo próprio indivíduo que a criou para que possa ter ainda uma certa identificação com a obra originalmente escrita.

Arranjo

O arranjo surge na música popular quase com um processo de recomposição musical, o qual foi amparado pela música popular praticada no Brasil na primeira metade do século XIX com a finalidade de se trazer um refinamento musical que já era praticado tanto na Europa, mais principalmente nos Estados Unidos por meio do Jazz. A esse fenômeno que acontecia nas rádios brasileiras à época deu-se o nome de “sinfonização” da música popular. (BESSA apud PEREIRA, 2011, p. 171).

Apesar de toda efervescência na música popular, tal prática surgiu na Europa, no sécu-

lo XIX, com a finalidade de difusão musical das obras orquestrais, que eram arranjadas para piano, bem como facilitar o acesso dessas obras aos músicos que, durante um determinado período se valeu dessa técnicas, porem com o passar do tempo ficou vulgarizada por se achar como uma espécie de facilitador para difundir a cultura musical, sendo amplamente criticada, quase abolida na música erudita, segundo Pereira:

(...) Embora a autora se refira ao termo arranjo, (...) Englobando outras práticas como orquestração e redução, ela mostra que existia um tipo de prática acontecendo na música de concerto com a intenção de “facilitar” sua execução ou popularizar sua escuta, (...) Essa popularização acabou sendo responsável, dentre outros fatores, por contribuir para desvalorização dessas práticas. (2011, p. 177).

O arranjo nesse contexto comparativo com a transcrição, é que mais se afasta da ideia original do autor criando novas possibilidades melódicas, harmônicas e estruturais gerando uma ideia de liberdade composicional maior, quase que antagônica em relação a ideia de apenas transcrever o material musical modificando o meio instrumental.

Fontes utilizadas

As fontes coletadas e utilizadas nesse trabalho foram: o manuscrito digitalizado da peça 16 de setembro datada de setembro de 1939 e em bom estado de conservação, havendo algumas manchas em alguns compassos iniciais do que parece ser corretivo.

Já segunda fonte foi uma edição realizado por Mario Sales, que também é membro do Grupo de Pesquisa, em programa de edição de partitura de novem de 2017. O material encontra-se em arquivo digital com formatação PDF.

Dobrado 16 de setembro e a utilização das técnicas de reelaboração musical

Anteriormente foram trazidos ao corpo deste artigo quatro técnicas de reelaboração musical no intuito de gerar um entendimento ao leitor, bem como ambientá-lo nessa vertente para que, conhecendo as abordagens, possa fazer melhor juízo do que foi empregado para resolver determinado problema encontrado quando da reelaboração musical.

É bom salientar que não é nossa intenção utilizar apenas uma técnica, engessando o processo, mas sim a que julgamos mais adequada para determinada passagem musical. A intenção é experimentar a que melhor se adeque ao momento, no intuito de fazer a mudança do meio instrumental, originalmente para piano, e reelaborar para a formação de banda de música, com a seguinte instrumentação: um flautim, duas flautas, três clarinetes, três saxofone, alto, tenor e barítono; três trompas de harmonia, três trompetes, três trombones, um

bombardino e uma tuba, além dos instrumentos de percussão quais sejam: uma caixa-clara, pratos e bombo.

Partindo agora para a análise da peça 16 de Setembro de Aquino Japiassú, observamos, quanto ao seu estilo e forma, que a obra está nos padrões normais, ou seja, forma rondó com variação no final, introdução de 8 compassos, seção “A”, seção “B” e TRIO (seção “C”). O que chama realmente a atenção são as tonalidades escolhidas, pois como visto acima (item estilo e forma) é que os dobrados seguem determinados caminhos tonais que configuram sua estrutura formal de dobrado. O que não significa ser uma crítica, face o desconhecimento das razões que levaram o compositor a escrever dessa maneira, começando a parte “A” e em Dó menor e a “B” e “C” segue para Mi bemol relativo de Dó menor.

Harmonicamente, a música possui uma melodia com características pianísticas, com síncofes não tão marcadas ritmicamente como é comum observar em outros dobrados como “Saudades da Minha Terra”, de Isidoro Castro de Assumpção. Sua arquitetura harmônica não exige acordes dissonante, portanto sua formação é de tríades e dominante com sétima quando atinge a relação dominante-tônica. Por isso a estrutura de três clarinetes, três saxofones, três trompas e assim por diante. Apenas algumas inversões de terça no decorrer da peça, algo comum nos dobrados

Iniciamos a reelaboração musical pela parte da percussão, criando uma linha rítmica para caixa-clara, pratos e bombo. Em seguida distribuímos a harmonia entre os instrumentos os saxofones e trompas seções “A” e “B”, deixando os clarinetes para realizar a melodia, porém harmonizando na seção “C” do dobrado. Flauta e flautim fazem a melodia, por serem instrumento que não possuem pares, bem como em face da sua potência sonora nos agudos, o que os tornam, na banda de música, em instrumentos essencialmente melódicos.

Os metais ficam responsáveis pelos ataques, respostas à melodia (contracantos) e preenchimento harmônico em alguns poucos momentos ocasionando contraste timbrístico na peça.

Quanto ao aspecto textural, foram preservados em relação ao manuscrito original, em alguns momentos foram completados melodicamente (como é o caso da segunda parte) e executado pelos saxofones; ou criados, para trompas (parte harmônica na peça inteira), e trombones e trompetes que tocam tercinas com a finalidade de dar mais densidade a textura apresentada, contudo nada foi suprimido.

Logo na introdução, ocorre um *tutti* que é uma característica comum nos dobrados com algumas vozes em terças dando um colorido e equilíbrio ao fraseado. Diferente do que ocorre no original, pois não há dobramento de voz nem construção a duas vozes (fundamental e terça). Acredita-se que foi uma opção do compositor, haja vista que a dinâmica inicial (forte) tenta suprir o dobramento.

Na seção “A”, nos compassos 32 a 36, foram criados para os trompetes e trombones, com o intuito de reforçar a textura, *tercinas* que complementam a textural original executada pelos saxofones. A intenção é preencher a melodia, não havendo choque entre as texturas das palhetas e dos metais, como pode ser visto no exemplo a seguir:

Exemplo 01: texturas dos saxofones e trompetes.

The image shows a musical score for six instruments: Alto Sax, Tenor Sax, Baritone Sax, and three Trumpets (labeled 1, 2, and 3). The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax parts feature a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Trumpet parts feature a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The score is divided into measures, with a repeat sign and a first ending bracket over the first two measures of the saxophone parts.

No compasso 74 e seguintes ocorre inversões de acordes que funcionam como uma ponte para iniciar a seção “C” ou trio. Todos os acordes são de primeira inversão com exceção do último que parece ser com sexta e nona (F6/9), o que parece fugir ao tradicionalismo harmônico do estilo “dobrado”. Este acorde, se redistribuído em posição fundamental de terças sobrepostas, surge um acorde de Sol com sétima, porém a sugestão é para que não houvesse modificação original do acorde. Sendo assim, foi colocado a nota si natural (em cada naipe) para que configurasse um acorde dominante com sétima no baixo, resolvendo dessa forma, o retorno a seção “A”, face o acorde ser tônica. Assim, aplica-se a relação cadencial de dominante-tônica.

Exemplo 02: Acordes Invertidos compasso 74 e seguintes.

The image shows a musical score for Piano, starting at measure 74. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The score is divided into measures, with a repeat sign and a first ending bracket over the first two measures. Below the score, the following chord symbols are listed: Ab°, Eb/G, Cb/Eb, Bb/D, Eb, F6/9?

A terceira seção apresenta um contracanto que é bem característico dos dobrados, onde na reelaboração musical fica a cargo dos saxofones e do bombardino. O aspecto textural é simples, com vozes em tercina preenchendo a região entre o baixo e o soprano.

Conclusão

A peça trazida nesta pesquisa teve como estilo e forma o “dobrado”, ambos dentro do padrão exigido pelo estilo musical proposto na composição, sendo observada também a finalidade de analisar e aplicar as técnicas de reelaboração musical trazidas com o intuito de utilizá-las sem, contudo, procurar classificar a abordagem da obra em uma ou outra, mas sim fazer um *mixer* de possibilidades trazendo originalmente do piano para a banda de música.

Foram utilizadas, do início ao fim da peça a orquestração por se tratar de ambiente tão heterogêneo, sonoramente falando, que o complexo timbrístico precisa ser controlado, assim como seu espectro textural também para que a peça pudesse “soar” como se fosse feita para banda de música.

O princípio da “fidelidade” ao manuscrito também foi resguardado sendo transcrito praticamente tudo que estava originalmente para piano, sendo completada com algumas vozes para dar sentido harmônico ao trecho e/ou foram criados elementos texturais para completar e dar ênfase a algumas passagens, sem que tenha perdido material musical.

Na concepção deste pesquisador, bem como diante do que fora citado anteriormente em relação as práticas de reelaboração musical, não foram aplicadas as técnicas de arranjo, pois não houve recomposição por parte deste autor, bem como adaptação pois a peça não estava em um meio distinto que não fosse música e instrumental, portanto não há o que se falar em adaptação musical.

Os Dobrados

Marcos dos Santos Moreira
João Paulo Lima da Cruz²⁵

A seguir disponibilizamos no anexo duas obras do Maestro Japiassu. Tal obra foi digitalizada e corrigida em termos analíticos e harmônicos. Em caráter especial dispomos para os leitores com grades e partes da orquestração completa. Dentro das composições em posse do grupo de pesquisa e cedida pela família do maestro destacamos em partes definidas abaixo:

- Canções e Marchas
- Dobrados e Marchas
- Obras Espíritas
- Série Juventude

Neste livro apenas dois dobrados foram editados: O Dobrado **16 de Setembro** analisado por Willbert Filho no capítulo 4 e o Dobrado **Cidade Barra de Piraí** que se encontra no item 3 acima e editado por João Paulo Lima da Cruz e ambos organizados para publicação pelo Prof. Marcos dos Santos Moreira.

Assim encerramos mais um registro para posteridade que esperamos servir de diversas formas para maestros, professores e pesquisadores nas áreas afins.

Viva as Bandas de Alagoas!!

25- Trompetista, Professor da área de Educação Musical, Arranjador; é formado pela Universidade Federal de Sergipe e tem atuado nas áreas de performance em Trompete e pesquisas musicológicas nos Estados de Sergipe e Alagoas. Membro do Grupo de Pesquisa Metodologia e Concepção Social do Ensino Coletivo Instrumental vinculado a Universidade Federal de Alagoas.

Referências

- ALMEIDA, Renato. História da música brasileira. Rio de Janeiro: F. Briguet & Comp, 1926.
- AMORIM de BARROS, Francisco Reinaldo. ABC das Alagoas, Tomo I; Dicionário Biobibliográfico, Histórico e Geográfico de Alagoas, v. 62, Brasília-DF: Senado Federal, 2005.
- _____. ABC das Alagoas, Tomo II; Dicionário Biobibliográfico, Histórico e Geográfico de Alagoas, v. 62, Brasília-DF: Senado Federal, 2005.
- CREMEC - Conselho Regional de Especialidades Médicas do Estado do Ceará, Parecer n. 15, 2010. Fortaleza, 2010.
- BLOMBERG, Carla. História da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8040>. Acesso em 14 de Abril de 2016.
- 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.
- BINDER, Fernando Pereira. Novas fontes para o estudo das bandas de música brasileiras. Anais do V Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora, Julho, 2002, p. 198-206. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004.
- 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.
- BINDER, Fernando Pereira. Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, 2006b.
- BURKE, Peter. Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. O que é história cultural. Tradução Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- _____. Variedades de história cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- BISPO, Antônio Alexandre. Projeto Alagoas I. Notas sobre a reflexão e a pesquisa de cunho musicológico em Alagoas. Correspondência Euro Brasileira. Nº 09, 1991 a. Disponível em: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM09-01.htm>. Acesso em 11 de abril de 2016.
- _____. Projeto Alagoas II. Da pesquisa histórico-musical no Baixo São Francisco. Correspondência Euro Brasileira. Nº 10, 1991 b. Disponível em: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM10-01.htm>. Acesso em 11 de abril de 2016.
- CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo (org.). Domínio da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- _____. Novos domínios da história. Rio de Janeiro: ELSEVIER, 2012.

CERTEAU, Michel de. A escrita da história. Tradução de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2ª Edição. Alges-Portugal: DIFEL, 2002.

COMPANHIA BAHIANA. Legislatura Provincial das Alagoas em 16 de abril de 1878. Maceió, Typ. do Liberal, 1878. Disponível em: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/47/000043.html>. Acesso em 12 de Abril de 2016.

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.

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.

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). Ed. fac-símile. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos; Cepal, 2010.

FARIAS, Fernanda Anajas. Resgate Musical: Prof. Agérico Pontes de Azevedo Lins, São Paulo: Cadenzas Editorações Musicais, 2013.

FARIAS, Ivo dos Santos. Os fios tecidos da memória: A Reconstrução do passado Fabril de Fernão Velho: do início dos anos de 1950 a 1962. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Universidade Estadual Paulista-UNESP, São Paulo 2017.

FAUSTO, Boris. História do Brasil. 2. ed., São Paulo, 1995.

FERNANDES, Paulo Cesar da Conceição. As origens do Espiritismo no Brasil: Razões, Cultura e Resistências no início de uma experiência (1894 a 1914). Dissertação de Mestrado em Sociologia. Universidade de Brasília - UNB- Brasília, 2008.

INAUGURAÇÃO DA NAVEGAÇÃO A VAPOR NO RIO S. FRANCISCO DESDE PENEDO ATÉ PIRANHAS. Legislatura Provincial das Alagoas em 16 de abril de 1876. Maceió, Typ. do Liberal, 1876. Disponível em: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1925/000003.html>. Acesso em 12 de Abril de 2016.

Jornal de Recife, notas, Hemeroteca Digital, Recife, 1936.

GIRAND, Augustin. As investigações sobre as práticas culturais. In RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELI, Jean-François. Org. Para uma história cultural. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

GIUMBELLI, Emerson. Kardec nos Trópicos. Revista de História da Biblioteca Nacional, ano 3, n. 33, junho de 2008.

- JAPYASSÚ, Aquino. 16 de setembro: Dobrado. 1939, Manuscrito. 1939
- JAPYASSÚ, Aquino; SANTOS, Mario Victor Sales dos. 16 de setembro: Dobrado. 1939, Partitura Editada. 2017.
- LIMA, Raul. Fio do tempo. Editora da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1970.
- LIMA, Araken Alves de. A evolução da agroindústria canavieira alagoana: da criação do Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA) ao processo de modernização da década de 1960. Revista Economia Política e Desenvolvimento, Edufal, Maceió, 2010.
- LISBOA, Renato Rodrigues. A escrita idiomática para tuba nos dobrados seresteiro, saudades e pretensioso de João Cavalcante, 2005, f. 28. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- LUCENA, Wilson José Lisboa. Tocando amor e tradição: a banda de música em Alagoas. Maceió: Viva, 2016.
- MERO, Ernani O. História do Penedo: elementos de história da civilização das Alagoas. Maceió: SERGASA, 1974.
- MERRIAM, A. O. The anthropology of music. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MENDES, Ricardo e LOPES Benedito. História da Câmara Municipal de Rio Largo. Publicação Institucional da Câmara de Vereadores do Município. Rio Largo, 2000.
- MOREIRA, Marcos dos Santos. Mulheres nas Bandas de Música Uma visão do nordeste do Brasil e do norte de Portugal. Rio de Janeiro: Publit, 2017.
- MOURA, Anderson Vieira. Voto operário: As eleições de 1955 em Alagoas. Artigo publicado nos anais do XXIX Simpósio Nacional de História, Universidade de Brasília, UNB, Brasília-DF, 2017.
- NARBER, Gregg. Entre a Cruz e a espada: violência e misticismo no Brasil rural. Tradutores Paulo Roberto Leite Salgado, Eduardo Soares Freitas. 1. ed., São Paulo: Terceiro Nome, 2003.
- OZI, Pedro Luiz. A História da Homeopatia no Brasil. Artigo do Centro de Estudos de Homeopatia James Tyler Kent. São Paulo, 2009.
- PAIVA FILHO, Arnaldo Pinto Guedes de. Rio Largo: Cidade operária. SENAI/AL, Maceió, 2013.
- PEREIRA, Flávia Vieira. As práticas de Reelaboração Musical. 2011, f. 302. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidades de São Paulo, São Paulo: 2011.
- POLK, Keith, et al. Band. In: Grove Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusic-online.com.ez10.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/grove/music/40774>. Acesso em 29 de julho de 2016.
- SILVA, Leonardo Dantas. A música das procissões: 500 anos de fé. Ciência & Trópico. V. 28, nº 2, p. 209-218 – jul-dez, 2000. Disponível em: <file:///C:/Users/HP/Downloads/740-822-1-PB.pdf>. Acesso em 06 de outubro de 2016.
- SCHWEBEL, Horst Karl. Bandas, filarmônicas e mestres da Bahia. Salvador: Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1987.
- SOUSA, Bernardo Xavier Pinto de. Memórias da viagem de SS. Magestades Imperiaes ás provincias da Bahia, Pernambuco, Parahiba, Alagoas, e Espirito-Santo. Tomo 1. Rio de Janeiro: Typ. E Livraria B. X. Pinto de Sousa, 1861. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/>

id/242431. Acesso em 08 de outubro de 2016.

SOUSA, Francisco Gouvea. O conceito de música popular e as práticas musicais mineiras do século XIX. Anais da XV ANPPOM. Rio de Janeiro, 2005, p. 1408-1414. Disponível em http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao24/francisco_gouvea.pdf. Acesso em 14 de outubro de 2016.

SOUZA, Alaécio Geraldo Martins de. O choro nas bandas de Diamantina: estudo das práticas musicais e registros de obras produzidas entre 1870 e 1920. Anais do IV SIMPOM. Rio de Janeiro, 2016, p. 828-834. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5751/5188>. Acesso em 02 de outubro de 2016.

SOUZA, Nilton da Silva. Estudo histórico da tradição musical traipuense, de suas personalidades musicais e dos métodos de ensino. Maceió, 2002. TCC do Curso de música da UFAL.

_____. Mapeamento de arquivos musicais públicos e particulares do Baixo São Francisco: novas perspectivas à luz de novos documentos. Atas do I Coloquio/Encontro Nordestino de Musicologia Histórica Brasileira, p. 97-106. Salvador, 2011. Disponível em: <http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CNM/I-CENoMHBra/paper/view/45>. Acesso em 14 de Abril de 2016.

TINHORÃO, José Ramos. Os sons que vêm da rua. São Paulo: Ed. 34, 2005.

VASCONCELOS, Ary. Panorama da música popular brasileira na Belle Époque. Rio de Janeiro: Sant'Anna, 1977.

VOLPE, Maria Alice. Por uma nova musicologia. Música em contexto. Ano 1, n.1, v. 1, julho de 2007. P. 107-122. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/7326/5693>. Acesso em 02 de outubro de 2016.

TAVARES, Goes Marcelo. Trabalho, política e estado de exceção (Alagoas, anos 1950 e 1960). Encontro Regional Nordeste de História Oral. Universidade Federal do Ceará-UFC, Fortaleza, 2017.

PARTE III

Anexos

16 de Setembro

Dobrado

♩ = 110

The score is for a 2/4 time piece in B-flat major. It features a full orchestration with the following parts:

- Piccolo:** Melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Flute:** Melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Clarinet in B♭ 1, 2, 3:** Melodic lines with dynamics *f* and *mf*.
- Alto Sax, Tenor Sax, Baritone Sax:** Melodic lines with dynamics *f* and *mf*.
- Trumpet in B♭ 1, 2, 3:** Melodic lines with dynamics *f* and *mf*.
- Horn in F 1, 2, 3:** Melodic lines with dynamics *f* and *mf*.
- Trombone 1, 2, 3:** Melodic lines with dynamics *f* and *mf*.
- Euphonium:** Melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Tuba:** Melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Pratos (Cymbals):** Percussion with dynamics *f*.
- Caixa (Snare Drum):** Percussion with dynamics *f*.
- Bombo (Bass Drum):** Percussion with dynamics *f*.

The score is divided into six measures, with measure numbers 1 through 6 indicated at the bottom of the Bass Drum staff.

This musical score page contains measures 7 through 12 of a symphony. The instrumentation includes Piccolo, Flute, B♭ Clarinet 1, 2, and 3, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bass Saxophone, B♭ Trumpet 1, 2, and 3, Horn 1, 2, and 3, Trombone 1, 2, and 3, Euphonium, Tuba, Percussion, Cymbals, and Bombardier. The score is written in a key signature of two flats (B♭ major or D minor) and a common time signature. Measures 7-12 show a complex orchestral texture with various rhythmic patterns and melodic lines across the different sections.



Picc.

Fl.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Prts.

Cx.

Bomb.

13 14 15 16 17 18

This musical score page contains measures 19 through 24. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), B♭ Clarinet 3 (B♭ Cl. 3), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Bass Saxophone (B. Sx.), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), B♭ Trumpet 3 (B♭ Tpt. 3), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Horn 3 (Hn. 3), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Euphonium (Euph.), Tuba, Percussion (Perc.), Cymbals (Cx.), and Bombardone (Bomb.). The score is written in a key signature of two flats (B♭ major or D minor) and a common time signature (C). The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and dynamics. The brass section provides harmonic support with rhythmic patterns. The percussion and cymbals play a steady, rhythmic accompaniment.

Picc.

Fl.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Prts.

Cx.

Bomb.

25 26 27 28 29 30

Picc.

Fl.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Prts.

Cx.

Bomb.

31 32 33 34 35 36

To Coda

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Picc., Fl., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, A. Sx., T. Sx., and B. Sx. The second system includes B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Euph., Tuba, Prts., Cx., and Bomb. The score is divided into two first endings (1. and 2.) and concludes with a Coda. The key signature is three flats (B♭, E♭, A♭) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*. Measure numbers 37 through 42 are indicated at the bottom of the page.

This musical score page contains measures 43 through 48. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), B♭ Clarinet 3 (B♭ Cl. 3), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Bass Saxophone (B. Sx.), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), B♭ Trumpet 3 (B♭ Tpt. 3), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Horn 3 (Hn. 3), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Euphonium (Euph.), Tuba, Percussion (Prts.), Cymbals (Cx.), and Bombardone (Bomb.). The score features various musical notations including notes, rests, slurs, and triplets. The key signature has two flats (B♭ and E♭), and the time signature is 4/4. Measure numbers 43, 44, 45, 46, 47, and 48 are printed at the bottom of the page.

This musical score page contains measures 49 through 54. The instruments are arranged as follows from top to bottom: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Clarinet in B-flat 1 (B \flat Cl. 1), Clarinet in B-flat 2 (B \flat Cl. 2), Clarinet in B-flat 3 (B \flat Cl. 3), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Bass Saxophone (B. Sx.), Trumpet 1 (B \flat Tpt. 1), Trumpet 2 (B \flat Tpt. 2), Trumpet 3 (B \flat Tpt. 3), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Horn 3 (Hn. 3), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Euphonium (Euph.), Tuba, Percussion (Prts.), Cymbals (Cx.), and Bombardone (Bomb.). The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings. The percussion parts include cymbals and a bombardone. The page is numbered 86 at the bottom left.

Picc.

Fl.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Pts.

Cx.

Bomb.

55 56 57 58 59 60

This musical score page contains measures 61 through 66 of a symphony. The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), B♭ Clarinet 3 (B♭ Cl. 3), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Bass Saxophone (B. Sx.), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), B♭ Trumpet 3 (B♭ Tpt. 3), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Horn 3 (Hn. 3), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Euphonium (Euph.), Tuba, Percussion (Prts.), Cymbals (Cx.), and Bombardone (Bomb.). The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The percussion parts are mostly silent, with some activity in the cymbals and bombardone. The woodwinds and brasses play melodic and harmonic lines, with many notes beamed together and some triplets indicated by a '3' above the notes.

This page of a musical score, titled "16 de Setembro", contains measures 67 through 72. The score is arranged for a large symphony orchestra. The instruments listed on the left are: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), three B-flat Clarinets (B♭ Cl. 1, 2, 3), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Bass Saxophone (B. Sx.), three B-flat Trumpets (B♭ Tpt. 1, 2, 3), three Horns (Hn. 1, 2, 3), three Trombones (Tbn. 1, 2, 3), Euphonium (Euph.), Tuba, Percussion (Prts.), Cymbals (Cx.), and Bombardone (Bomb.). The music is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The score features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The woodwinds and strings play sustained notes, while the brass instruments have more active parts with rhythmic figures. The percussion section includes cymbals and a bombardone. The page number "12" is in the top left, and the title "16 de Setembro" is centered at the top. Measure numbers 67, 68, 69, 70, 71, and 72 are printed at the bottom of the page.

Picc. *D.S. al Coda*

Fl.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Prt.

Cx.

Bomb.

73 74 75 76 77

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra, covering measures 73 to 77. The score is written for various instruments including Piccolo, Flute, Clarinets (B-flat), Saxophones (Alto, Tenor, Baritone), Trumpets (B-flat), Horns (three), Trombones (three), Euphonium, Tuba, Percussion, Cymbals, and Bombardier. The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The Piccolo part has a 'D.S. al Coda' marking. The score shows a complex texture with many instruments playing active parts, while others like the Tuba and Percussion have more sparse parts. Measure numbers 73, 74, 75, 76, and 77 are indicated at the bottom of the page.

⊖

Picc. *f*

Fl. *f*

B \flat Cl. 1 *f*

B \flat Cl. 2 *f*

B \flat Cl. 3 *f*

A. Sx. *f*

T. Sx. *f*

B. Sx. *f*

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Prts.

Cx.

Bomb.

79 80 81 82 83 84

TRIO

Fine

85 86 87 88 89 90

Picc.

Fl.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Prts.

Cx.

Bomb.

91 92 93 94 95 96

Picc.

Fl.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Prcs.

Cx.

Bomb.

97 98 99 100 101 102

This musical score is for a brass and woodwind ensemble, covering measures 103 to 108. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The instruments included are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), three B-flat Clarinets (B♭ Cl. 1, 2, 3), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Bass Saxophone (B. Sx.), three B-flat Trumpets (B♭ Tpt. 1, 2, 3), three Horns (Hn. 1, 2, 3), three Tenor Trombones (Tbn. 1, 2, 3), Euphonium (Euph.), Tuba, Percussion (Prts.), Cymbals (Cx.), and Bombardone (Bomb.).

The score features several musical elements:

- Woodwinds:** Piccolo and Flute play a melodic line with triplets. Clarinets and Saxophones provide harmonic support with various rhythmic patterns.
- Brass:** Trumpets and Trombones play a rhythmic pattern of eighth notes, often with triplets. The Euphonium and Tuba provide a steady bass line.
- Percussion:** Cymbals and Bombardone play a consistent rhythmic accompaniment.

Measure numbers 103, 104, 105, 106, 107, and 108 are indicated at the bottom of the score.

Picc.

Fl.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Prts.

Cx.

Bomb.

109 110 111 112 113 114

Picc. *1.* *2.* *D.C. al Fine*

Fl.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Prts.

Cx.

Bomb.

115 116 117 118 119 120 121 122

Alto Sax

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

$\text{♩} = 110$

f

8

§

15

mf

22

29

To Coda

36

1. 2.

43

3

50

3 3 3 3

57

3

©Willbert Fialho, agosto 2018.

64

Musical notation for measures 64-70. The staff contains six measures of music. Measures 64-66 feature eighth-note triplets. Measure 67 has a sharp sign above the first eighth note. Measures 68-70 continue with eighth-note triplets.

71

Musical notation for measures 71-77. Measures 71-73 have eighth-note triplets. Measure 74 has a first ending bracket. Measure 75 has a second ending bracket with a '2.' above it. Measures 76-77 have eighth notes with accents. The piece concludes with '>D.S. al Coda'.

78

Musical notation for measures 78-84. Measure 78 begins with a fermata. Measures 79-84 feature eighth-note triplets with accents. The piece concludes with '>D.S. al Coda'.

TRIO

85

Fine

Musical notation for measures 85-91. Measure 85 has a fermata and '>D.S. al Coda'. Measures 86-91 feature eighth-note triplets. The piece concludes with '>D.S. al Coda'.

92

Musical notation for measures 92-98. Measures 92-98 feature eighth-note triplets.

99

Musical notation for measures 99-105. Measures 99-105 feature eighth-note triplets.

106

Musical notation for measures 106-112. Measures 106-112 feature eighth-note triplets.

113

Musical notation for measures 113-119. Measures 113-115 have eighth-note triplets. Measures 116-118 have eighth notes with accents. Measure 119 has a first ending bracket. The piece concludes with '>D.C. al Fine'.

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

$\text{♩} = 110$

f

8

§

15

mf

22

29

36

To Coda

1.

2.

43

50

57

3

64

Musical staff 64-70: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 64-70 contain a melodic line with eighth notes and quarter notes, featuring four groups of triplets. A sharp sign is placed above the eighth note in measure 68.

71

Musical staff 71-77: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 71-74 contain a melodic line with eighth notes and quarter notes, featuring a triplet in measure 71 and a first ending bracket in measure 74. Measures 75-77 contain a second ending with eighth notes and quarter notes, marked with accents and a '2.' above the first measure. The staff concludes with the instruction *D.S. al Coda*.

78

Musical staff 78-84: Treble clef, 3/4 time signature. Measure 78 is a whole rest. Measures 79-84 contain a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, featuring eighth notes and quarter notes with accents. A sharp sign is placed above the eighth note in measure 82.

85

Fine

TRIO

Musical staff 85-91: Treble clef, 3/4 time signature. Measure 85 is a whole rest. Measures 86-91 contain a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, featuring quarter notes and eighth notes with triplets. A repeat sign is present at the beginning of the staff.

92

Musical staff 92-98: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 92-98 contain a melodic line with eighth notes and quarter notes, featuring four groups of triplets.

99

Musical staff 99-105: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 99-105 contain a melodic line with eighth notes and quarter notes, featuring a triplet in measure 104.

106

Musical staff 106-112: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 106-112 contain a melodic line with eighth notes and quarter notes, featuring a triplet in measure 109 and a sharp sign above the eighth note in measure 107.

113

Musical staff 113-119: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 113-116 contain a melodic line with eighth notes and quarter notes, featuring two groups of triplets. Measures 117-119 contain a second ending with quarter notes and a '2.' above the first measure. The staff concludes with the instruction *D.C. al Fine*.

Bombo

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

♩ = 110

f

11

22

To Coda

33 1. 2.

44

55

66 1. 2.

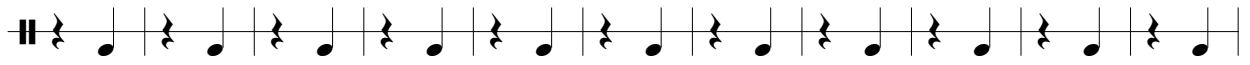
76

D.S. al Coda

85 *Fine*

TRIO

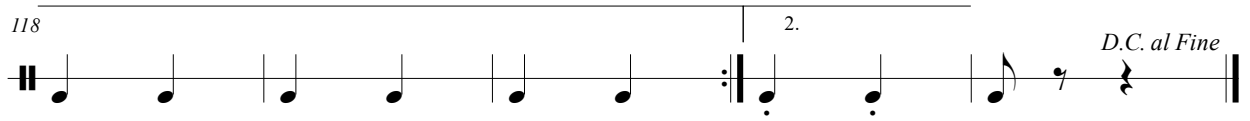
96



107



118



Bombardino

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

♩ = 110

f

9

mf

17

25

To Coda

33

1.

2.

41

49

57

65

1.

©Willbert Fialho, agosto 2018.



73 *D.S. al Coda*

81 *Fine* TRIO *p*

89

97

105

113 *D.C. al Fine*

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

$\text{♩} = 110$

f

8

§

15

mf

22

29

To Coda

36

1. 2.

f

43

50

57

Musical score for '16 de Setembro'. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of several staves of music with various annotations and performance instructions.

- Staff 1 (Measures 64-70):** Features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) and a slur. Measure 70 ends with a repeat sign.
- Staff 2 (Measures 71-77):** Continues the melodic line. Measure 71 has a first ending bracket. Measure 72 has a second ending bracket. The piece concludes with the instruction *D.S. al Coda*.
- Staff 3 (Measures 78-84):** Starts with a Coda symbol (a circle with a cross). The music begins with a forte (*f*) dynamic. The section is labeled **TRIO**.
- Staff 4 (Measures 85-91):** Features a piano (*p*) dynamic. The section begins with the instruction *Fine* and a repeat sign.
- Staff 5 (Measures 92-98):** Continues the piano section with a steady eighth-note accompaniment.
- Staff 6 (Measures 99-105):** Continues the piano section with a steady eighth-note accompaniment.
- Staff 7 (Measures 106-112):** Continues the piano section with a steady eighth-note accompaniment.
- Staff 8 (Measures 113-119):** Features a first ending bracket. The section concludes with the instruction *D.C. al Fine*.

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

$\text{♩} = 110$

f

8

§

15

mf

22

29

To Coda

36

1. 2.

f

43

50

57

64

71

78

85

92

99

106

113

3

3

3

3

1.

2.

\emptyset

f

TRIO

Fine

p

1.

2.

D.S. al Coda

D.C. al Fine

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "16 de Setembro". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of seven staves of music. The first staff (measures 64-70) features a melodic line with several triplet markings. The second staff (measures 71-77) includes first and second endings, a repeat sign, and a section marked "D.S. al Coda". A section symbol (a circle with a vertical line) is placed below the staff. The third staff (measures 78-84) begins with a forte (*f*) dynamic and is labeled "TRIO". The fourth staff (measures 85-91) starts with a piano (*p*) dynamic and is marked "Fine". The fifth staff (measures 92-98) continues the rhythmic pattern. The sixth staff (measures 99-105) continues the pattern. The seventh staff (measures 106-112) continues the pattern. The final staff (measures 113-119) includes first and second endings and is marked "D.C. al Fine".

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

$\text{♩} = 110$

f

8

15

mf

22

29

To Coda

36

1. 2.

f

43

50

57

64

Musical staff 64-70: Treble clef, key signature of one flat. Measures 64-70 contain a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) and a slur over the final two notes.

71

Musical staff 71-77: Treble clef, key signature of one flat. Measures 71-77 contain a melodic line with a triplet in measure 71, a first ending bracket (1.) over measures 72-74, and a second ending bracket (2.) over measures 75-77. The staff ends with a fermata and the instruction *> D.S. al Coda*.



78

Musical staff 78-84: Treble clef, key signature of one flat. Measure 78 is a whole rest. Measures 79-84 contain a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, featuring eighth-note patterns and a sharp sign in measure 83.

TRIO

85

Musical staff 85-91: Treble clef, key signature of one flat. Measure 85 is a whole rest with the instruction *Fine*. Measures 86-91 contain a piano (*p*) dynamic accompaniment consisting of eighth-note chords.

92

Musical staff 92-98: Treble clef, key signature of one flat. Measures 92-98 contain a piano accompaniment of eighth-note chords.

99

Musical staff 99-105: Treble clef, key signature of one flat. Measures 99-105 contain a piano accompaniment of eighth-note chords.

106

Musical staff 106-112: Treble clef, key signature of one flat. Measures 106-112 contain a piano accompaniment of eighth-note chords.

113

Musical staff 113-119: Treble clef, key signature of one flat. Measures 113-119 contain a piano accompaniment of eighth-note chords. The staff concludes with a first ending (1.) over measures 118-119 and a second ending (2.) over measures 118-119, ending with a fermata and the instruction *D.C. al Fine*.

Pratos

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

♩ = 110

6

f

15 **13**

To Coda

37 1. 2. **16**

61 **11** 1. **2** 2. *D.S. al Coda* \emptyset

81 *Fine* **30** 1. **4** 2. **TRIO**

122 *D.C. al Fine*

Flautim

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

♩ = 110

f

8

To Coda

15 **22** 1. 2. *f*

44

51

58

65

72 *D.S. al Coda*

79 *f* *Fine*

©Willbert Fialho, agosto 2018.

TRIO

86 *p*

93

100

107

114 1. 2. *D.C. al Fine*

Flute

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

♩ = 110

f

8

15 *mf*

22

29

To Coda

36 *f*

43

50

57

64

71

D.S. al Coda

78

f

85

Fine

TRIO

p

92

99

106

113

119

D.C. al Fine

Caixa

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

♩ = 110

f

10

20

To Coda

30

40

49

59

69

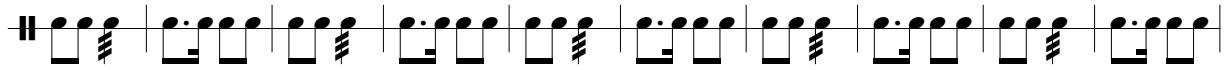
D.S. al Coda

79

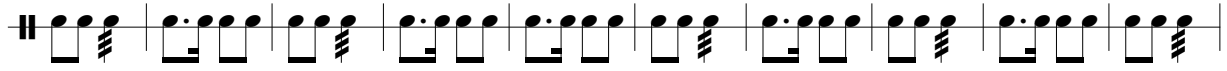
Fine

TRIO

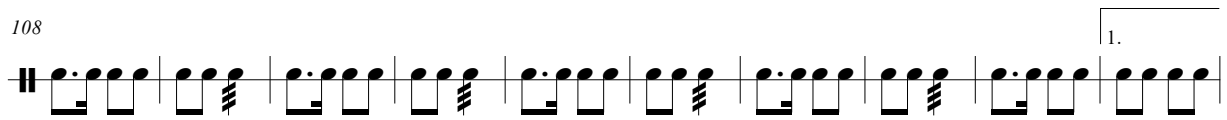
88



98



108



118



Tenor Sax

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

♩ = 110

f

8

15

mf

22

29

To Coda

36

1. 2.

43

50

57

©Willbert Fialho, agosto 2018.

Musical score for '16 de Setembro' in G major, 3/4 time. The score consists of eight staves of music. The first staff (measures 64-70) features a melody with several triplet markings. The second staff (measures 71-77) includes a first ending and a second ending, with a dynamic marking of *f* and the instruction *>D.S. al Coda*. The third staff (measures 78-84) begins with a *f* dynamic and a \oplus symbol, leading into a section marked 'TRIO' starting at measure 85. The TRIO section (measures 85-112) is marked *p* and features a melody with multiple triplet markings. The final staff (measures 113-119) includes a first ending and a second ending, with a dynamic marking of *f* and the instruction *D.C. al Fine*.

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

♩ = 110

f

9

16

To Coda

1.

40

11

f

58

68

77

D.S. al Coda

TRIO

86

p

96

106

116

D.C. al Fine

Detailed description: The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff, starting at measure 106, contains a sequence of notes with a triplet of eighth notes in measure 107 and another triplet in measure 115. The second staff, starting at measure 116, features a triplet of eighth notes in measure 116, followed by a series of eighth notes with accents (>) in measures 117, 118, and 119. A double bar line with repeat dots follows measure 119. The second ending, marked '2.', consists of two eighth notes in measure 120, followed by a quarter rest and a quarter note in measure 121. The piece concludes with the instruction 'D.C. al Fine'.

Trombone 2

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

♩ = 110

f

9

16

To Coda

32

40

41

58

68

77

Fine

D.S. al Coda

TRIO

86

p

96

©Willbert Fialho, agosto 2018.

106

116

D.C. al Fine

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

♩ = 110

f

9

16

To Coda

32

1.

40

2.

11

f

58

66

74

2.

>

>

>

>

>

D.S. al Coda

82

Fine

TRIO

p

90

98

106

114

Trompa em F 1

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

♩ = 110

f *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

To Coda 1. 2.

3. 3. 3. 3. 3. 1.

©Willbert Fialho, agosto 2018.



74 *2.*

D.S. al Coda

82 *Fine* TRIO

p

90

98

106

114 *1.* *2.* *D.C. al Fine*

Trompa em F 2

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

♩ = 110

f *mf* *mf*

9

18

26

To Coda

34 1. 2.

42

50

58

66 1.

©Willbert Fialho, agosto 2018.



74 *2.*

D.S. al Coda

Detailed description: This musical staff contains measures 74 through 81. It begins with a first ending bracket over measures 74-75, labeled '2.'. The music consists of eighth and sixteenth notes with accents. A double bar line with repeat dots appears after measure 78. The instruction 'D.S. al Coda' is written below the staff.

82 *Fine* TRIO

p

Detailed description: This musical staff contains measures 82 through 89. It starts with a first ending bracket over measures 82-83, labeled 'Fine'. The music features eighth and sixteenth notes. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 85. The instruction 'TRIO' is centered above the staff, and the dynamic marking '*p*' is below. The staff continues with eighth and sixteenth notes.

90

Detailed description: This musical staff contains measures 90 through 97. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents throughout.

98

Detailed description: This musical staff contains measures 98 through 105. It continues the rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents.

106

Detailed description: This musical staff contains measures 106 through 113. It continues the rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents.

114 *1.* *2.* *D.C. al Fine*

Detailed description: This musical staff contains measures 114 through 119. It features a first ending bracket over measures 114-115, labeled '1.'. The music consists of quarter and eighth notes. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 116. The second ending is labeled '2.' and leads to the instruction 'D.C. al Fine'.

Trompa em F 3

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

♩ = 110

f *mf*

8

16 *mf*

23

30 *To Coda*

38 1. 2.

46

53

60 — 3 —

©Willbert Fialho, agosto 2018.

67

Musical staff 67-73: Treble clef, key signature of two flats. Measures 67-73 contain eighth-note triplets. Measure 73 ends with a first ending bracket labeled '1.' and a repeat sign.



74

Musical staff 74-81: Treble clef, key signature of two flats. Measure 74 starts with a second ending bracket labeled '2.'. Measures 74-81 contain eighth notes with accents. Measure 81 ends with the instruction 'D.S. al Coda'.

TRIO

82

Musical staff 82-89: Treble clef, key signature of two flats. Measure 82 starts with the instruction 'Fine'. Measures 82-89 contain eighth notes. Measure 89 ends with a first ending bracket labeled 'p'.

90

Musical staff 90-97: Treble clef, key signature of two flats. Measures 90-97 contain eighth notes.

98

Musical staff 98-105: Treble clef, key signature of two flats. Measures 98-105 contain eighth notes.

106

Musical staff 106-113: Treble clef, key signature of two flats. Measures 106-113 contain eighth notes.

114

Musical staff 114-121: Treble clef, key signature of two flats. Measure 114 starts with a first ending bracket labeled '1.'. Measures 114-121 contain eighth notes. Measure 121 ends with a second ending bracket labeled '2.' and the instruction 'D.C. al Fine'. A hairpin symbol is located below the staff.

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

$\text{♩} = 110$

f *mf*

8

15 **16**

37 *To Coda* 1. 2. *f*

44 **11**

61 3 3

68 3 3 2. \emptyset

75 > > > > *D.S. al Coda*

82 *Fine* **TRIO** *p*

Musical score for '16 de Setembro' in G minor, 4/4 time. The score consists of five staves of music. The first staff (measures 89-95) features a melodic line with a long slur and a piano dynamic. The second staff (measures 96-102) continues the melodic line with a slur and piano dynamic. The third staff (measures 103-109) introduces eighth-note patterns and triplets, with a piano dynamic. The fourth staff (measures 110-116) continues the eighth-note patterns and triplets, with a piano dynamic. The fifth staff (measures 117-122) features a first ending (1.) with accents and a second ending (2.) leading to the final measure, marked 'D.C. al Fine'.

Trumpet in B \flat 2

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

$\text{♩} = 110$

f *mf*

8

15 **16**

37 *To Coda* 1. 2. *f*

44 **11**

61

68

75 *D.S. al Coda*

82 *Fine* **TRIO** *p*

©Willbert Fialho, agosto 2018.

89

96

103

110

117

Trumpet in B \flat 3

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

$\text{♩} = 110$

f *mf*

8

§

15 **16**

To Coda

37 1. 2. *f*

44 **11**

61

68 3 3 1. 2. Φ

75 *D.S. al Coda*

82 *Fine* **TRIO** *p*

©Willbert Fialho, agosto 2018.

89

96

103

110

117

1. 2. *D.C. al Fine*

Tuba

16 de Setembro

Dobrado

Aquino Japyassú

Orquestração: Willbert Fialho

♩ = 110

f §

9

mf

17

25

To Coda

33 1. 2.

41

49

57

65 1.

©Willbert Fialho, agosto 2018.



73

2.

L.S. al Coda

TRIO

81

Fine

89

97

105

113

1.

2.

D.C. al Fine

