



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**PRÁTICAS MUSICAIS POPULARES NA BELLE ÉPOQUE  
PERNAMBUCANA**

**SAULO MORAES E SILVA**

RECIFE  
2016

**SAULO MORAES E SILVA**

**PRÁTICAS MUSICAIS POPULARES NA BELLE ÉPOQUE  
PERNAMBUCANA**

Dissertação apresentada ao **Programa de Pós-Graduação em História** da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em História**.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Bartira Ferraz Barbosa

RECIFE

2016

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

S586p Silva, Saulo Moraes e.  
Práticas musicais populares na Belle Époque pernambucana / Saulo Moraes e Silva. – 2016.  
119 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora : Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Bartira Ferraz Barbosa.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.  
Programa de Pós-graduação em História, 2016.  
Inclui Referências.

1. História. 2. Música – História. 3. Bandas (Música). 4. Festas religiosas.  
5. Música – Instrução e estudo. 6. Sociedades musicais. 7. Música militar. 8.  
Música civil. 9. Educação musical. 10. Chancelas sonoras. I. Barbosa, Bartira  
Ferraz (Orientadora). II. Título.

981 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2017-001)



**Saulo Moraes e Silva**

**“Práticas Musicais Populares na Belle Époque Pernambucana”**

Dissertação apresentada ao **Programa de Pós-Graduação em História** da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em História**.

Aprovada em: **31/08/2016**

**BANCA EXAMINADORA**

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Bartira Ferraz Barbosa  
**Orientadora (Departamento de História/UFPE)**

Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende  
**Membro Titular Interno (Departamento de História/UFPE)**

Prof. Dr. Gustavo Alves Alonso Ferreira  
**Membro Titular Externo (Departamento do Núcleo de Design do Centro Acadêmico do Agreste-Caruaru/ UFPE)**

A Dona Fernandina (in memoriam)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Dona Dôra e Seu Assis, pelo apoio incondicional; a minha esposa, Patrícia, pelas correções, análises e discussão do texto (esse trabalho também é seu); e, sobretudo, a minha orientadora professora Bartira Ferraz Barbosa, pela grande oportunidade, confiança e solicitude nas correções e na indicação de arquivos e fontes documentais essenciais para o desenvolvimento desta dissertação. Além, do professor Sérgio Dias, com a indicação do professor Carlos Sandroni, e Antonio Paulo Rezende, os quais fizeram parte da importante etapa da qualificação, enriquecendo esta dissertação para sua última fase.

Gostaria de agradecer também o apoio de professores e membros do Centro de Educação, do Centro de Artes e Comunicação (CAC) e do Departamento de História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH): a professora Adriana Maria Paulo da Silva, pelos seus conselhos valiosos; e pelas dicas de livros e textos de Jailson Raulino da Silva, Suzana Cavani Rosas, Cristiano Luís Christillino e Christine Dabat. A parte burocrática ficou bem mais leve com a disponibilidade, presteza e bom humor de Sandra Regina Albuquerque e Patrícia Campello.

Sou grato aos meus amigos Letícia Carvalho e Breno Vilela pela ajuda na elaboração do pré-projeto de pesquisa e Lis Lemos pela correção final. Ao meu amigo de longuíssima data, Daniel Travaína, o qual não sabe o quanto foi importante a sua indicação do livro de Antoine Prost. Aos amigos John Lennon e Fernando Torres pela convivência e indicação de leituras valiosas e aos colegas, Raphaella Valença e Jeffrey Aislan, os quais também enriqueceram essa bibliografia. Agradeço ainda ao maestro Rubinaldo Catanha, da cidade de Santa Cruz do Capibaribe, que de alguma forma despertou meu interesse na pesquisa de bandas de música de Pernambuco.

Agradeço a bolsa de mestrado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) vinculado ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bem como as instituições: Arquivo Público Estadual de Pernambuco (APE), Fundação Joaquim Nabuco e o Passo do Frevo.

“Na minha opinião, a música não tem pátria, ela é como o vento, o ar, as estrelas, não é de nenhum país, ela voa... por isso chamo de Música Universal. Faço música a partir do Brasil, mas sou influenciado pelo mundo todo”.

(Hermeto Pascoal)

## RESUMO

Esta dissertação estuda a atuação das bandas e sociedades musicais em Pernambuco durante os últimos anos da Monarquia e início da República (1880-1930). O objetivo do trabalho é fornecer uma espécie de cartografia de conceitos para o estudo desses conjuntos e de sua difusão; das práticas musicais e repertórios. As bandas e sociedades musicais são provavelmente impulsionadas pela Revolução Industrial, sobretudo após o barateamento e produção em série de instrumentos musicais. A *Belle Époque* pode ser vista como o período da história pernambucana em que as bandas parecem ter chegado ao seu maior brilho e apogeu. A banda de música é um canal no qual as mais diversas práticas e experiências musicais fluem. O papel *mainstream* da banda de música serve bem ao gosto cultural e às expectativas políticas da população comum e das elites letradas, revelando assim, certas estratégias de sobrevivência dessas corporações, bem como uma espécie de trincheira cultural em que seus símbolos representam formas de busca pela autoridade simbólica das elites e resistências cotidianas da população.

**Palavras-chave:** Música. Bandas de música. Sociedades musicais. Festas religiosas. Educação musical. Historiografia da música.



## ABSTRACT

This work studies brass bands and music societies acting in Pernambuco during the last years of Monarchy and the beginning of the Brazilian Republic (1880-1930). The main goal is to provide a kind of cartography of concepts for the research of these assemblies and their musical and practical diffusion. Brass bands and music societies are probably impelled by Industrial Revolution, above all, after the cheapening effect of the serial produced musical instruments. *Belle Époque* could be seen as a period of the history of Pernambuco that brass bands reached their brightest and apogee. A brass band is like a canal in which all kind of music practice and experiences flow. Their mainstream role serves well for ordinary people and the lettered elite cultural tastes and political expectations, disclosing some of these musical societies' survival strategies, working, as well, like some kind of cultural trench were their banners and symbols represent the lettered elites search for a symbolic authority, although, represent ordinary people resistances.

**Key-words:** Music. Brass bands. Music Societies. Religious Parties. Music education. Music historiography.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Banda Militar de <i>Innsbruck</i> .....	40
Figura 2. <i>Renaissance-Musik-braun</i> .....	43
Figura 3. <i>The Brass Players</i> (Die Posaunisten), 1538 .....	44
Figura 4. O casamento de Dona Úrsula e o príncipe Etherius .....	45
Figura 5. Pedindo esmola para a folia do Espírito Santo .....	46
Figura 6. Pistom no método de <i>Klier</i> .....	48
Figura 7. <i>Heinrich Stölzel</i> .....	49
Figura 8. <i>Distin Family Brass Quintet</i> .....	50
Figura 9. <i>Adolphe Sax</i> .....	51
Figura 10. Concerto na Praça de São Marcos .....	77
Figura 11. O cortejo no mercado do Recife .....	80
Figura 12. Descortejo contra a liga em favor da tuberculose .....	81
Figura 13. Mestre de banda em Juiz de Fora .....	90
Figura 14. <i>Provincie des Mines: La Musica de la colônia de S.M.D. Pedro II</i> .....	91
Figura 15. <i>Muse Euterpe, Athenian red-figure pyxis</i> .....	96
Figura 16. Banda Novo Século .....	100
Figura 17. Terços na Batalha de <i>Nieuwpoort</i> .....	103
Figura 18. Músicos Voluntários da Pátria .....	106
Figura 19. D. Pedro II primeiro voluntário .....	106
Figura 20. Batalhão de Voluntários da Pátria .....	109

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
1. A MÚSICA DO TEMPO .....	15
1.1. “Pelo fato de estar escrito no compêndio”: bandas pernambucanas e o problema das terminologias .....	15
1.2. “Onde vemos coisas do arco da velha”: historiografia da música e a problematização do tempo .....	26
1.2.1. “Enfim... é divertimento como outro qualquer”: metodologia e a crítica pós-moderna.....	37
1.3. “Por detrás da Euterpe”: herança europeia e a invenção do pistão com válvulas .....	38
2. AS CHANCELAS SONORAS .....	53
2.1. “Ninguém vive de amor e brisa com pirão de areia”: a fragmentação dos brasões sonoros da aristocracia .....	53
2.2. “Dois passos à frente e dois a retaguarda”: a banda de música como uma expectativa de ordem e trincheira de resistências cotidianas .....	64
2.3. “Festas por cima de festas”: as bandas como símbolos da <i>Belle Époque</i> pernambucana .....	76
3. OS MÚSICOS PERNAMBUCANOS .....	89
3.1. “A noite foi a música cumprimentá-lo”: heranças históricas da educação musical em Pernambuco .....	89
3.2. “No tempo de voluntário”: o ímpeto da guerra e os músicos pernambucanos .....	100
3.3. “Tendo boa orquestra à frente”: da banda de música ao músico pernambucano...	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	113
REFERÊNCIAS.....	115

## INTRODUÇÃO

A dissertação “Práticas Musicais Populares na *Belle Époque* Pernambucana” se propõe a fornecer uma espécie de cartografia de conceitos da história e da musicologia para o estudo das bandas de música, sobretudo no meio popular. O sucesso da música popular contemporânea pernambucana se dá em parte à história das bandas do passado que, desde o século XIX e com uma longa tradição que remete ao século XVIII, fazem parte do cotidiano do pernambucano da capital e do interior nas festas religiosas, casamentos, aniversários, funerais... A banda de música, hoje, é uma resistência do passado à força do tempo. E a *Belle Époque* é talvez o período em que essas corporações musicais têm seu apogeu. O brilho desse tempo áureo do “Século das Bandas” (SILVA, 1998, p.15) ainda se reflete na nossa contemporaneidade.

No Brasil, a banda de música faz parte da cultura e da história. Segundo dados atuais do Projeto Bandas da Funarte, mais de duas mil bandas de música estão cadastradas em todo o território nacional; composto de cinco mil quinhentos e sessenta e um municípios, segundo dados do IBGE (2016).

A tradição musical das bandas pernambucanas exprime-se em sua longevidade. Quatro bandas pernambucanas já possuem 150 anos: a Banda Musical Curica (1848), a Banda Musical 12 de Outubro (Saboeira) ambas de Goiana (1849), a Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro de Paudalho (1852) e a Banda Musical Santa Cecília de São Bento do Una (1854). Porém, grande parte das bandas pernambucanas é fundada no último quarto de século XIX e início do XX<sup>1</sup>.

A maior parte da documentação apresentada nesse trabalho pertence ao Arquivo do Estado de Pernambuco e a Fundação Joaquim Nabuco, no qual se tem acesso às microfilmagens de jornais e periódicos. Portanto, a investigação para a produção do trabalho

---

<sup>1</sup> São as bandas: Sociedade Musical Pedra Preta de Itambé (1870), Cultura Musical José Benevuto Alves de Pesqueira (1883), Banda Musical Manoel Lafaiete de Palmerinha (1884), Banda Musical Mariano de Assis de Pannels (1885), Filarmônica São Sebastião de Belo Jardim (1887), Filarmônica XV de Novembro Cabense de Cabo de Santo Agostinho (1888), Sociedade Musical XV de Novembro de Aliança (1888), Sociedade Musical Euterpe Juvenil Nazarena de Nazaré da Mata (1888), Banda Isaias Lima de Triunfo (1890), Filarmônica Dinon Pires de Carvalho de Belém de São Francisco (1894), Sociedade Musical 15 de Novembro de Gravatá (1894), Banda Musical Nova Euterpe Caruaruense de Caruaru (1896), Sociedade Musical 15 de Agosto de Aliança (1899), Sociedade Musical Comercial Caruaruense de Caruaru (1900), Sociedade Musical Novo Século de Santa Cruz do Capibaribe (1900), Banda Musical Municipal Filarmônica São José de Rio Formoso (1901), Banda Musical Dom Luiz de Brito de Taquaritinga do Norte (1902), Banda Municipal 15 de Novembro de Vicência (1904), Filarmônica 28 de Junho de Condado (1905), Sociedade Musical 24 de Fevereiro de Aliança (1908), Philarmônica 21 de Setembro de Petrolina (1910), Sociedade Filarmônica Euterpe Cruzalense de Cruz das Almas (1910), além da Banda de Música da PMPE da cidade do Recife (1873) .

se dá através da busca, visita e pesquisa nos acervos citados, intercalando e comparando<sup>2</sup> as fontes documentais com entrevistas de músicos.

Essa dissertação relaciona as práticas musicais com três elementos de interesse e organiza-se em três capítulos, cada qual com suas próprias complexidades potenciais: o tempo, os símbolos e os músicos. Grande parte do material que constitui as citações dessa dissertação, bem como os títulos dos subcapítulos, é extraída dos periódicos satíricos do Recife do século XIX e início do XX, de um acervo que conta com 1.242 jornais obtidos, sobretudo, no Arquivo Público Estadual de Pernambuco (APE). Destes periódicos destacam-se: “América Ilustrada” (1872 – 1886), “A Coisa” (1893 – 1909) “A Lanceta” (1889 -1890), “Lanterna Mágica” (1882-1903), “A Marquesa do Linguarudo” (1875-1876), “A Vassoura” (1899-1906), “Jesus Redentor” (1900-1901), “O Cruzeiro” (1829), “O Meteoro” (1885-1890), “O Papagaio” (1909) e “O Periquito” (1905-1909).

O primeiro capítulo, “**A Música do Tempo**” é um ensaio metodológico sobre o estudo da música. Uma breve abordagem das percepções do tempo histórico e de suas problemáticas, fundamentalmente em Marc Bloch (1997), com o *continuum* histórico e Fernand Braudel (1992), com as temporalidades e a aceleração da história, no qual contamos com o apoio da obra de Antoine Proust (2012): “Doze lições sobre a História”. Essa aproximação do tempo e do método se dá a fim de promover um diálogo com algumas frentes historiográficas sobre bandas: a brasileira, com Fernando Binder (2006), José Ramos Tinhorão (2013), Jairo Severiano (2009), e, sobretudo pernambucana, com Leonardo Dantas Silva (1998) e Renan Pimenta Filho (2010). Dialoga-se também com a historiografia inglesa, com uma discussão da história da historiografia em Trevor Herbert (2003), da ancestralidade das bandas de metais em Roy Newsome (1999) e na observação aguçada dos fenômenos sociais no mundo da música, em especial as bandas de música e o jazz, em Eric Hobsbawm (2011).

O subcapítulo “**Pelo fato de estar escrito no compêndio**”: **bandas pernambucanas e o problema das terminologias**, propositalmente, sugere um primeiro passo metodológico; a observação do objeto e sua trajetória no tempo. As nomenclaturas são resquícios das transformações históricas que, por vezes, escamoteiam informações, muito embora negligenciadas por estudiosos e pesquisadores (BINDER, 2006).

A segunda parte, “**Onde vemos as coisas do arco da velha**”: **historiografia da música e a problematização do tempo**, é uma breve história do tempo, da historiografia e da

---

<sup>2</sup> Na base de toda a crítica inscreve-se um trabalho de comparação. Mas os resultados dessa comparação nada têm de automático. Necessariamente acarretam ressaltar tanto semelhanças como diferenças. Ora, segundo o caso, a concordância entre um testemunho e os testemunhos vizinhos pode impor conclusões exatamente contrárias. (BLOCH, 2001, p.109)

musicologia. Dialoga com a obra *The Cultural Study of Music: a critical introduction* de vários autores, sobretudo, Trevor Herbert (2003), além de pesquisadores brasileiros, como Fernando Binder (2006), Leonardo Dantas Silva (1998), José Ramos Tinhorão (2013). Ainda na segunda parte, “**Enfim... é um divertimento como outro qualquer**”, apresenta-se uma breve crítica pós-moderna à história social.

Fechando o capítulo, “**Por detrás da Euterpe**”: herança europeia e a invenção do **pistão com válvulas** aborda a transformação dos instrumentos no tempo. Discorre brevemente sobre a Revolução Industrial, na forma da fábrica e do laboratório, que transforma gerações de pessoas e atinge também as instituições e as organizações tradicionais, no qual podemos incluir as bandas de música<sup>3</sup>. A invenção dos pistões com válvulas é uma espécie de revolução para a família dos instrumentos de metais, uma nova linguagem, um *ab initio*, segundo Trevor Herbert (2003), em que a ideia da *brass band* se espalha por todo o mundo, sobretudo, em Pernambuco, após a trama de Adolph Sax, o inventor do saxofone, com a família Distin.

O segundo capítulo, **As Chancelas Sonoras**, trata das transformações simbólicas dos grupos de sopro e percussão. As bandas de música por muito tempo funcionam como estandartes da aristocracia europeia; como os “brasões sonoros da aristocracia” termo cunhado por Binder (2006, p.34). A banda como símbolo nobre e aristocrático paulatinamente transmigra-se e faz parte também do cotidiano dos pernambucanos, na forma do que se pode chamar de “chancelas sonoras”, acima de tudo nas festas populares.

O subcapítulo, “**Ninguém vive de amor e brisa com pirão de areia**”: a **fragmentação dos brasões sonoros da aristocracia** retrata de que forma a luta pela autoridade simbólica da igreja, das milícias, do Estado e da sociedade letrada, reflete no objeto; a banda de música e a população pernambucana (THOMPSON, 1998). Nesse, dialogamos com as obras de Richard Graham (1997), que trata dos estratos sociais e as relações de clientela, e José Murilo de Carvalho (2013), sobretudo no que diz respeito à tradição do regalismo da monarquia portuguesa, que pode incidir sobre as expectativas dos músicos e financistas das bandas formadas por milícias e pelo exército.

---

<sup>3</sup> A ideia da velocidade e intensidade da transformação não só material, no sentido dos instrumentos musicais, mas também na capacidade humana de percepção e compreensão do mundo, inclusive no que se diz respeito à produção acadêmica: “uma mudança não apenas muito rápida, mas também total”. O autor diz: “supõe em primeiro lugar que as condições humanas sofreram, no intervalo de uma ou duas gerações, uma mudança não apenas muito rápida, mas também total: de modo que nenhuma instituição um pouco antiga, nenhuma maneira de se conduzir tradicional, teria escapado às revoluções do laboratório ou a fábrica” (BLOCH, 1997, p. 63).

Em **“Dois passos à frente e dois à retaguarda”**: a banda como expectativa de ordem e trincheiras de resistências, mostra como a atuação das bandas revela trincheiras das resistências cotidianas, a exemplo dos capoeiras à frente das bandas de música, sobretudo com a leitura do artigo “Brinquedo, Luta, Arruaça: Aspectos da capoeira no Recife no findar do Império e alvorecer da República”, de Carlos Marques (2012). A ideia reforça a chancela sonora, na qual as bandeiras políticas, fundamentalmente faccionais, das bandas associadas à história de suas formações musicais revelam tensões entre a própria população, sobretudo, formada por homens livres, afrodescendentes e pobres.

Encerrando o capítulo, **“Festas por cima de festas”**: as bandas como símbolos da Belle Époque Pernambucana, é um breve comentário e construção de um cenário sobre a vida cultural da cidade do Recife da *Belle Époque* na virada do século XX. As pompas das festas e as ironias dos periódicos são feitas por uma sociedade letrada composta por financistas e comerciantes excluídos historicamente dos destinos políticos da cidade; a banda de música compõe esse cenário. Essa parte do capítulo dialoga com a obra “Memórias da Folia: o carnaval do Recife aos olhos da imprensa 1822-1925”, de Evandro Rabello (2004).

O terceiro e último capítulo, **“Os Músicos Pernambucanos”**, tem a intenção de apresentar uma breve história na perspectiva dos músicos, seus horizontes de expectativas e suas memórias.

A primeira parte, **“A noite foi a música cumprimentá-lo”**: Heranças históricas da educação musical em Pernambuco é uma breve história da educação musical no Brasil, da tradição indígena e as ordens religiosas, que revigoram e coexistem com o ensino das práticas instrumentais nas bandas do interior de Pernambuco, reforçando a alcunha de que elas são verdadeiros conservatórios musicais.

O subcapítulo **“No tempo de voluntário”**: o ímpeto da guerra e os músicos pernambucanos, mostra como alguns músicos de rua do Recife, marginalizados pela sociedade e motivo de piada nos periódicos, poderiam ter alguma bagagem da traumática experiência da Guerra do Paraguai, que, segundo a historiografia sobre as bandas de música, teve um importante papel na formação das bandas do interior do Brasil, a difusão de um *ethos* militar, iniciando assim, uma verdadeira proliferação das bandas de música no interior de Pernambuco.

Por fim, em **“Tendo boa orquestra à frente”**: da banda de música ao músico pernambucano, são destacados músicos de renome na cultura musical pernambucana e que tiveram a banda de música como pontapé inicial em suas carreiras.

## 1. A MÚSICA DO TEMPO

### 1.1. “Pelo fato de estar escrito no compêndio”: bandas pernambucanas e o problema das terminologias

“Se o tempo tem que se acabar, podemos descrevê-lo, instante a instante – pensa Palomar – e cada instante, ao ser descrito, dilata-se tanto que deixa de se lhe ver o fim”. (Ítalo Calvino, Palomar)

A banda pode ser dividida didaticamente em três grupos básicos: as bandas militares, as bandas pertencentes a uma instituição e as bandas sociedades musicais. As bandas militares, como já diz o próprio nome, pertencem a instituições militares, portanto, são compostas por músicos profissionais. As bandas de instituição são aquelas mantidas por igrejas, colégios, fábricas, "podendo ser amadoras ou semiprofissionais, em que seus participantes recebem algum tipo de pagamento" (AREIAS, 2012, p. 281). Por fim, as sociedades musicais são as bandas mantidas por uma comunidade, que tem como principal objetivo a manutenção dessa corporação (COSTA, 2012).

Para Holanda Filho (2010), a banda como termo e nome representa uma composição de músicos organizada por percussão e instrumentos de sopro, de estrutura semelhante das bandas da atualidade, e tem esse nome adotado primeiramente nos grupos militares na Itália. Segundo o autor, o termo banda também remete à ideia romântica de origem republicana, em referência aos bandos de músicos na queda da Bastilha em 1789, momento em que a banda se torna popular. Afirma ainda que a “primeira banda de música do Brasil” (FILHO, 2010, p. 32) chega com D. João VI em 1808.

De acordo com o Dicionário *Grove* de Música (2012), o termo banda refere-se a um conjunto instrumental que representa qualquer conjunto maior que as orquestras de câmara. *Bandum*, que significa estandarte no latim medieval, provavelmente remete à marcha dos soldados. Esse termo é aparentemente apropriado para referir-se a quaisquer grupos de músicos que tocam metais, madeira e percussão, o que abrange uma grande quantidade de instrumentos, variando desde pífanos e tambores - geralmente feitos artesanalmente e em pequena escala -, até uma banda militar maior, com instrumentos fabricados muitas vezes pela indústria e em grande escala. Na Inglaterra do século XVIII, o termo é vulgarmente utilizado para designar uma orquestra.

No século XX, o termo banda é usado com outras palavras, associadas a tipos de instrumentos, como por exemplo: banda de metais, banda de sopros, banda de trompas.



Também é nomeada mais pela função social de entretenimento do que pela constituição instrumental propriamente dita, como são os casos das bandas de dança, bandas de jazz, bandas de ensaio, bandas de palco, entre outras. E por último, a banda sinfônica de sopro, geralmente bem maior que as demais e constituída por músicos profissionais. Esse tipo se origina de grupos como *Gilmore's Band* (1859) e *US Marine Band* (1880) (DICIONÁRIO..., 2012)

No Brasil do século XXI, o regulamento da Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras (CNBF) de 2014 consta com as seguintes formações instrumentais:

**Banda de percussão:** bombos, linhas de surdo, prato a dois, linha de caixas e instrumentos de percussão sem altura definida.

**Banda de percussão marcial:** bombos, linhas de surdos, linhas de tambores, linha de pratos, linha de caixas, liras e instrumentos de percussão sem altura definida.

**Banda de percussão com instrumentos melódicos simples:** percussão; bombos, bombos sinfônicos, linha de tambores, linha de pratos, linha de caixas, instrumentos de percussão sem altura definida, tímpanos, marimbas, campanas tubulares, *glockenspiel*, família dos vibrafones, família dos xilofones, liras. Instrumentos melódicos; escaletas, flautas doces, pífanos, gaitas de fole.

**Banda de percussão sinfônica:** percussão; bombos, bombos sinfônicos, linha de tambores, linha de pratos, linha de caixas, tímpanos, marimbas, campanas tubulares, *glockenspiel*, família dos vibrafones, família dos xilofones, liras, celestas e instrumentos de percussão sem altura definida.

**Banda marcial:** instrumentos melódicos; família dos trompetes, família dos trombones, família das tubas e *saxhorn*, e instrumentos de sopro de categorias anteriores. Instrumento de percussão: bombos, bombos sinfônicos, linha de tambores, linha de pratos, linha de caixas, tímpanos, marimbas, campanas tubulares, *glockenspiel*, família dos vibrafones, família dos xilofones, liras. Instrumentos facultativos: trompas.

**Banda musical de marcha:** (contendo instrumentos de madeira, metais e percussão). Instrumentos melódicos: família das flautas transversais, família dos clarinetes, família dos saxofones. Instrumentos de percussão: bombos, bombos sinfônicos, linha de tambores, linha de pratos, linha de caixas, tímpanos, marimbas, campanas tubulares, *glockenspiel*, família dos vibrafones, família dos xilofones, liras, instrumentos de percussão sem altura definida.

**Banda musical de concerto:** Instrumentos melódicos: família das flautas transversais, família dos clarinetes, família dos saxofones. Instrumentos de percussão: bombos, bombos sinfônicos, linha de tambores, linha de pratos, linha de caixas, tímpanos, marimbas, campanas

tubulares, *glockenspiel*, família dos vibrafones, família dos xilofones, liras, instrumentos de percussão sem altura definida. Instrumentos facultativos: piano, trompa, contrabaixo acústico, celesta, oboé, fagote e contrafagote.

**Banda sinfônica;** Instrumentos melódicos: família das flautas transversais, família dos clarinetes, família dos saxofones, oboé, fagote, contrafagote, trompa, contrabaixo acústico. Instrumentos de percussão: bombos, bombos sinfônicos, linha de tambores, linha de pratos, linha de caixas, tímpanos, marimbas, campanas tubulares, *glockenspiel*, família dos vibrafones, família dos xilofones, liras, instrumentos de percussão sem altura definida, celesta e piano. Instrumento facultativo: harpas. (CNBF, 2015)

De acordo com a pesquisa “Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889” de Fernando Binder (2006), na Europa, as antigas bandas, de oboé, de harmonia e de sopro mistas, compartilham heranças comuns às bandas que conhecemos hoje, fundamentalmente no que diz respeito à incorporação de diferentes famílias instrumentais. Outro ponto importante é a dupla funcionalidade do músico e da banda, sobretudo quando se observa tipos diferentes de repertórios. A música pensada para ambientes fechados é diferente daquela dedicada aos ambientes externos, ou seja, tem-se duas condições completamente diferentes, embora os músicos sejam, por vezes, os mesmos nas duas situações<sup>4</sup>. A variação dos instrumentos e os tipos musicais são relevantes também. Talvez, nesse sentido, faça-se necessário uma breve apresentação desses grupos de sopro antigos:

**Banda de oboé:** grupo formado por instrumentos da família dos oboés na época de Luís XIV que substitui o modelo alemão conhecido como *Alta Musique* ou *Alta Kapelle* popular na Europa nos séculos XIV e XVI (BINDER, 2006).

**Banda de harmonia:** comum, sobretudo, na corte vienense do imperador José I, é uma combinação de oboés com outros instrumentos: trompas, fagotes e clarinetes. A banda de harmonia bem como a banda de oboé tem função de música de câmara, embora seus integrantes façam jornadas duplas tocando também músicas com características militares ao ar livre (BINDER, 2006). As bandas de harmonia contam também com uma importante adição organológica: a percussão.

Influenciadas pela moda turca que se espalhou pela Europa no século XVIII, as bandas de harmonia agregaram instrumentos de percussão aos sopros, provocando uma nova transformação no instrumental. No início, a “música turca” ou “janízara” poderia significar qualquer instrumento de percussão tomado de empréstimo aos janízaros (nome dado às tropas de elite dos sultões otomanos), mas ‘ao final do século isto tinha se estandardizado em

<sup>4</sup> Faremos aqui uma breve apresentação desses conjuntos instrumentais, no entanto, resgataremos o assunto com mais detalhes na terceira parte deste capítulo.

referência ao uso de bumbos, pratos, tamborim e triângulo. (BINDER, 2006, p.20)

**Bandas de sopro mistas:** de tradição austro germânica e francesa, ativas na segunda metade do século XVII e início do século XIX. Tem o número de clarinetes aumentados, bem como a adição de flautins, requintas e trombones para equilibrar a sonoridade afetada pela introdução da percussão:

Esta formação foi denominada como banda mista ou militar, mista em referência aos diferentes tipos de instrumentos, madeiras, metais e percussão; militar devido à importância das bandas militares para a sua padronização [...]. Este padrão e suas variações foram adotados em muitos lugares até meados do século XIX, antes da revolução provocada pela introdução dos instrumentos de válvulas e pistões nas bandas. (BINDER, 2006, p.20)

Destaca-se no trabalho do musicólogo Fernando Binder (2006) sua atenção à transformação organológica dos instrumentos musicais bem como as características dos repertórios, no que diz respeito ao local das apresentações. E, nesse sentido, o pesquisador aponta para uma problemática: a linha tênue que separa a música de câmara, mais suave, da música para ambientes abertos, geralmente de teor marcial mais forte; ambas executadas por bandas militares.

Essas heranças, da estrutura instrumental e dos tipos de repertório, perduram e fazem parte do universo das bandas de música, sobretudo na *Belle Époque* pernambucana, e provavelmente na atualidade. No entanto, essas continuidades presentes no agora que ecoam do passado devem ser ouvidas com cautela. Bloch (2001) faz um alerta sobre o assunto, do presente interferindo no passado: o chamado ídolo das origens. “À qualquer atividade humana que seu estudo se associe, o mesmo erro sempre espreita o intérprete: confundir uma filiação com uma explicação” (BLOCH, 2001, p. 58). Nesse sentido, pode ser negligente chamar qualquer banda de “banda de música”, bem como chamar qualquer banda de música de “banda militar”. A locução adjetiva banda militar é desaprovada por especialistas como Polk (2001), lembrada por Binder, que recomenda o uso do termo bandas de sopro mistas, “o uso de banda militar deve ser reservado aos conjuntos mantidos por instituições militares” (BINDER, 2006, p.17).

Para evitar anacronismos e manter uma organização didática e metodológica, pode-se dizer que a terminologia “banda de música”, associada ao grupo instrumental do sopro e percussão pertencente a uma instituição ou sociedade musical civil, surge depois da década de 1840, com a popularização dos instrumentos com pistões e válvulas; a chamada revolução das

válvulas<sup>5</sup>. No entanto, pesquisadores pernambucanos como Leonardo Dantas Silva (1998) e Renan Pimenta de Holanda Filho (2010) utilizam o termo “banda de música” para falar de grupos instrumentais de sopro e percussão nos séculos XVII e XVIII. Esse equívoco ocorre, talvez, por uma percepção metodológica do tempo histórico de perspectiva linear e evolucionista que pode omitir a existência de várias outras modalidades instrumentais. Segundo Binder (2006), a perspectiva metodológica da musicologia mais recente é contrária à visão linear da historiografia brasileira:

Origina-se mais na incapacidade moderna em entender como os conjuntos antigos eram organizados. Isso tem várias causas: a indiferença dos musicólogos brasileiros com a história dos conjuntos e instrumentos de sopro, a desatenção dada à literatura organológica, uma carência enorme de estudos aprofundados sobre bandas, seus instrumentos e seu repertório, principalmente no período anterior a 1870. Tal situação produziu vários equívocos, como a de Tinhorão, que em capítulo intitulado “As bandas de música nas fazendas” utiliza exemplos constituídos por coro e orquestra (BINDER, 2006, p. 13).

Leonardo Dantas Silva (1998) fala de bandas de música nas fazendas da mesma forma que José Ramos Tinhorão (1976):

Surgia assim uma sociedade com gostos musicais (1810), não só nas casas de famílias da cidade como nos engenhos de açúcar, onde o mesmo autor (*Henry Koster*) confirma a presença de uma **banda de música** composta por escravos executantes de charamelas, gaitas de foles e outros instrumentos, que tocava à mesa e nos divertimentos da família (SILVA, 1998, p.16, grifo nosso).

No trecho abaixo, Dantas (1998) cita *Marinus Netscher* a partir de uma tradução do francês feita por Mário Sette. A terminologia “banda de música” aparece e é usada para referir-se ao conjunto musical de sopro e percussão no ano de 1644.

Quando das despedidas do Conde Nassau, por ocasião do seu retorno aos Países Baixos, em maio de 1644, assinala *Pieter Marinus Netscher*, que “as populações dos lugares por onde ia passando formavam alas para dizer-lhe adeus. Essas aclamações eram acompanhadas pelas **bandas de música** que tocavam a ária nacional (hino nacional do Reino dos Países Baixos) *Wilhelmus van Nassauwen* e de salvas de canhões a lhe prestarem as últimas honras militares” (SILVA, 1998, p.10, grifo nosso).

A banda militar é anterior à revolução das válvulas. Sua herança é dos terços militares, que desde o século XVIII, formam batalhões dentro das companhias (MARQUÊS DE SOUSA, 2012). Essa banda se utiliza, num primeiro momento, de instrumentos da família das trompas naturais e, mais tarde, seu instrumental é paulatinamente transformado, sobretudo depois de 1840 (CLAYTON et al., 2003) Por ora, pode-se dizer que existem dois tipos de

<sup>5</sup> Mais detalhes da revolução das válvulas na terceira parte deste capítulo.

banda militar em Pernambuco: a da Guarda Nacional, formada por civis com obrigações policiais, de formação musical amadora e semiprofissional, que faz parte da reserva do exército, chamada de 2º linha; e a banda militar do exército permanente, formada por militares de formação musical profissional, que compõem na época a chamada 1º linha<sup>6</sup>. Isso não quer dizer que os repertórios das bandas militares são estritamente marciais. As bandas dos batalhões, sobretudo da Guarda Nacional, tocam também músicas populares.

O que faz uma banda ser militar é a sua obrigação com as funções policiais e com a defesa de território. A banda de música é decorrente da revolução das válvulas (1840), pode executar músicas marciais, usar uniforme militar, comportar músicos militares – mestres ou maestros por vezes aposentados -, mas não tem compromisso com as funções militares e, portanto, não são caracterizadas como bandas militares, embora se inspire nelas.

O uso da palavra banda, por si só, pode ser bem-vindo porque abarca todas as formações instrumentais de sopro e percussão da História da Música. No entanto, fora de uma contextualização o termo é vago, não informa nada sobre os instrumentos, instrumentistas, período da história, público ou instituições. Na contemporaneidade, qualquer grupo de músicos munidos de diferentes tipos de instrumentos é chamado genericamente dessa forma.

Como exemplo, o primeiro caderno do Museu da Imagem e do Som, intitulado “Memória das Bandas Civis Centenárias do Estado do Rio de Janeiro”, começa com uma citação da Bíblia, do livro de Josué, sobre a tomada de Jericó, onde os “sacerdotes tocaram as trombetas”, iniciando o processo de evolução da banda, no qual a idade média é mais um estágio. É interessante notar que existe a descrição instrumental das charamelas e bombardas nas vilas medievais.

Estava criada a primeira banda de trombetas, cuja força de som era tal que, junto com o grito do povo, conseguiu derrubar as muralhas de Jericó. Hoje em dia o povo continua gritando, mas a **banda** não é mais usada para derrubar muralhas. As bandas de menestréis, tocando charamelas e bombardas nas festas e procissões, tanto nas vilas como nas cortes, representavam um estágio na formação das bandas de música, durante a Idade Média. E, até hoje a **banda** está presente nos momentos mais significativos da comunidade. (CATÁLOGO, 1994, p. 13, grifo nosso)

No entanto, nota-se que a palavra banda é pouco usada no passado para referir-se aos conjuntos instrumentais de sopro e percussão pernambucanos, sobretudo na cidade do Recife

---

<sup>6</sup>As instituições no Brasil por muito tempo foram controladas por civis ao modo do regalismo português. A monarquia do pós 1808 tratou de manter as rédeas e evitar a participação de setores comuns, como a igreja e o exército, da política. É talvez por isso que, na historiografia sobre bandas de música exista muita confusão, quando se quer dividir as bandas em militares e civis. Essa relação da composição do exército no período da monarquia e depois com a proclamação da república é conturbada e reflete na forma como as bandas, na *Belle Époque*, são configuradas. Voltaremos a esse assunto no terceiro capítulo.

no fim do século XIX e início do século XX. Em seu lugar, a palavra música de forma isolada, é usada genericamente para referir-se a qualquer grupo musical, inclusive as orquestras de cordas e corais das igrejas, o que traz muita confusão na historiografia sobre bandas. Pode-se dizer que se faz necessário alguma atenção para o uso das terminologias do presente e do passado. A ausência dessa discussão pode dificultar o trabalho do historiador. Nesse sentido, *Marc Bloch*, em mais uma de suas célebres passagens, fala sobre a experiência do presente projetada no passado:

Na verdade, conscientemente ou não, é sempre as nossas experiências cotidianas que, para nuançá-las onde se deve, atribuímos matizes novos, em última análise os elementos, que nos servem para reconstituir o passado: os próprios nomes que usamos a fim de caracterizar os estados de alma desaparecidos, as formas sociais evanescidas, que sentido teriam para nós se não houvéssemos antes visto homens viverem? (BLOCH, 2001, p.66)

Essa reflexão metodológica em que a experiência do presente é projetada no passado se faz importante para a compreensão da ausência do matiz banda nos periódicos jornalísticos do Recife, “América Ilustrada”, “Lanterna Mágica”, “Jornal do Comércio”, “Marquesa do Linguarudo” e a “Voz do Povo”, sobretudo nas décadas de 1870 e 1880.

No periódico humorístico “América Ilustrada”, de novembro de 1875<sup>7</sup>, o articulista se utiliza apenas da palavra música:

Convidamos o leitor, quem quer que ele seja, a um passeio agradável. Houve durante o dia uma esplêndida festa na igreja do Terço, e a noite temos música, moça, flores e o falível fogo de vista.

A palavra música no fragmento acima não deixa claro qual é o tipo de instrumentação utilizada pelos músicos na solenidade ocorrida na igreja do Terço. É uma banda formada por sopro e percussão, ou uma orquestra de cordas acompanhada de um coral e talvez alguns instrumentos de sopro?

No críquete de Santo Amaro de setembro de 1876<sup>8</sup>, a ideia da música como grupo instrumental fica mais nítida. A música executa “bonitas e encantadoras peças de seu repertório”. O público é composto pelos “diversos tipos de nossa sociedade como o Dr. Repolho, o Azevedo *of Parahyba*, o Pinto Confeiteiro [...]”. A característica elitista à inglesa da festa se dá na descrição dos trajes pelo periodista da América Ilustrada quando este diz:

O Dr. Repolho, lá apareceu, com um *facto* côr de *tiju-assú*, o Rozendo com as calças, na moda, que parecia da cor dos charutos [...].

<sup>7</sup> “América Ilustrada”, Recife, 6 de novembro de 1875, nº2. Ano (ilegível).

<sup>8</sup> América Ilustrada, 1876, nº 37. Ano VI.

Na América Ilustrada, de novembro de 1879<sup>9</sup>, percebe-se também que quem toca é a música, estando ausente a palavra banda como forma de designar o conjunto musical. O hino nacional nessa época é executado de forma parecida com o que se conhece na atualidade, embora sem letra<sup>10</sup>.

Prometi voltar a escola normal no dia da festa [...] lá fui em busca de assunto para a semana. Fiz minha entrada às 11 horas na ocasião em que **a música** tocava o hino nacional. É bom saber-se que não era por mim que a música tocava e sim por alguém que entrava na mesma ocasião [...]. (grifo nosso)

Na festa de São Benedito, descrita por um articulista na seção “É por cá”<sup>11</sup>, também deixa nítido o desuso da palavra banda para se referir a um conjunto musical de sopro e percussão, em janeiro de 1879.

Que da festa de S. Benedito do Porto da Madeira, *fora* tesoureiro o Sr. Benedito Roman, e pela manhã quando ali chegará **a música do 2º de linha** e devotos para a festa, não encontrarão nem igreja nem santo nem tão pouco a comissão de festeiros. (grifo nosso)

As palavras variam, como por exemplo, nessa festa no Teatro Santo Isabel, no intuito de agradar os visitantes chineses, o conjunto instrumental de sopro e percussão é chamado de música marcial<sup>12</sup>.

Cerca de uns cem pândegos reunidos em torno de um soberbo anfitrião comiam e bebiam extraordinariamente ao som de uma **música marcial**, que deliciava lhes os ouvidos ao mesmo tempo em que os delicados pratos lisonjeavam lhes o estômago. (grifo nosso)

A orquestra é contratada para tocar nas festas de salão, onde as danças são ditadas pelo ritmo da música, como se percebe na citação abaixo<sup>13</sup>.

[...] o regente da **orquestra** que havia acordado do êxtase em que ficara quando as pernas do menino Oscar, do Baile de Máscaras traduzira o movimento o *res tua agitur* do Dr. Castro Jesus. Ilusão completa... (grifo nosso)

Numa impressionante celebração da aristocracia europeia em Paris descrita pelo Jornal do Comércio de 1880<sup>14</sup>, 600 coralistas e uma orquestra composta de 25 harpas e 20 pianos,

<sup>9</sup> “América Ilustrada”, Recife, 30 de novembro de 1879, nº45. Ano IX.

<sup>10</sup> Para mais informações sobre a história do hino nacional ver “Música Brasilis: Uma breve história do hino nacional brasileiro” por Jairo Severiano. Disponível em: <<http://www.musicabrasilis.org.br/pt-br/temas/uma-breve-historia-do-hino-nacional-brasileiro>> Acesso em: Jun 2015.

<sup>11</sup> América Ilustrada, Recife, 26 de janeiro de 1879. Nº4, Ano IX.

<sup>12</sup> América Ilustrada, Recife, 27 de março de 1889, nº 12, Ano XI.

<sup>13</sup> América Ilustrada, Recife, 12 de março de 1882, nº10, Ano 12.

<sup>14</sup> Jornal do Comércio, Recife, 10 de janeiro de 1880.

apresentam-se junto a outros vários conjuntos instrumentais de sopro e percussão. Nota-se que o termo banda não é utilizado em momento algum para referir-se a esses conjuntos. No seu lugar, o termo música é que tem a conotação de grupo. A música dos *Scotts*, a música de artilharia, a música do 2º regimento, as músicas militares, etc... Interessante é que o uso da palavra banda aparece apenas uma vez para designar um grupo formado por instrumentos de cordas; uma banda de guitarristas e cantores andaluzes.

Conta-se de Paris o seguinte: Desde as primeiras horas da noite todas as avenidas do hipódromo se vêem cheias de carruagens... As nove acendeu-se a grande iluminação elétrica, a de gás e os candeeiros e lanternas de matizadas cores... O efeito é mágico... esperam-se mais de oito mil (pessoas). As dez em ponto a rainha Isabel, acompanhada do Marquês de Melins e várias damas, dirigindo-se para a tribuna da presidência... Principiou-se com a peça de grande *essemble* a vinte pianos, dirigida por Mr. Kowalski, que foi muito aplaudida. Foi depois ouvida com imensa satisfação a fantasia tocada pela **música dos Scotts Fuzileiros Navais** da Grã Bretanha, à qual se seguiu a sinfonia de Tanhauser... Em seguida fez se ouvir a prece de Moisés pelos 600 coralistas, orquestra e 25 harpas... Chegou depois a sua vez ao desfilar das quadrilhas espanholas... Seguiram-se as **músicas de artilharia** e engenheiros espanhóis tocando juntas... Fechavam a marcha a **banda de guitarristas** e cantadores andaluzes de ambos os sexos... A **música do 2º regimento de artilharia austríaca** tocou depois de uma peça, sendo muito aplaudida... A orquestra de Metra fez ouvir depois várias peças, todas elas de música espanhola... Mas, o mais incrível foi o efeito da *farândola*. A um sinal de Metra principiaram todas as orquestras, as **músicas militares**, os pianos, as harpas, as guitarras, a entoar essa música enlouquecedora para os franceses, e ao mesmo tempo apareceram movendo-se, em bailados, danças, pólos, *soleas*, *malageñas*, passeios de toureiros cantos flamencos, e coros, milhares de artistas nos cenários, perfeitamente colocados para se apreciar o conjunto, formando tudo isso uma confusão de sons, atitudes, trajos e vozes, que produziram um momento de delírio em todos os espectadores. (grifo nosso)

Quando o articulista do Jornal do Comércio de 1880 se utiliza da palavra banda para se referir aos guitarristas e cantores andaluzes, a sua intenção pode ser a de informar o leitor recifense que um bando, ou uma ala vem fechando o espetáculo musical. O termo banda, desde então, é compreendido como parte lateral, lado - aqueles do lado de lá, da banda de lá -, ou ainda como bando referindo-se a um grupo de pessoas. A conotação musical do termo não possui nenhuma acepção musical até as últimas décadas do século XVIII (BINDER, 2006).

BANDA, s. F. Lado v.g., desta banda, daquela. – do vestido, os vivos, com que se aforram as bordas cor diversa da peça, ou semelhante. – no Bras. {brasão} espécie de talim, com que se atravessa diagonalmente o escudo do alto ângulo do lado direito, ao ângulo baixo do esquerdo. – Banda da artilharia, os tiros disparados dos canhões a bordo de um de navio, uma bordada: banda de flechas que disparam certo corpo de gente (SILVA; BLUTEAU, 1789, p.164).



Interpelar essas nuances em que o pesquisador estampa o seu conhecimento no passado, nos leva a resgatar a ideia de desnorteamento. Esse conceito é uma consequência da aceleração da história de Marc Augé lembrado pelo historiador brasileiro Ciro Flamarion Cardoso (2005), em sua obra “Um historiador fala de Teoria e Metodologia: Ensaio”. A aceleração da história é pontual no que se refere ao tempo; pertence à segunda metade do século XX. Portanto, tomam-se esses conceitos: aceleração da história e desnorteamento emprestados, com certas ressalvas. Esse fenômeno, que ocorre na segunda metade do século XX, tem como característica um “passado (que) se torna história, em nossa época, a um ritmo alucinante: a história corre atrás de nós, está em nossos calcanhares” (CARDOSO, 2005, p. 15). É importante ressaltar que no caso deste trabalho esse ritmo alucinante provavelmente é bem menos veloz no século XIX, porém seria pouco razoável, ou até mesmo impossível, fazer qualquer tipo de medição nesse sentido. “Porém, a necessidade de encontrar sentido para um presente estranho, imprevisível e inexplicável resulta o desnorteamento: Daí um excesso de investimento no sentido; ou, mais exatamente, na busca de sentido”.(CARDOSO, 2005, p. 15).

O padre Diniz, respeitável pesquisador de música pernambucana, deixa transparecer a necessidade de aplicar um termo mais contemporâneo para a compreensão de seu texto, sem omitir, no entanto, a palavra original. Cuidado que enriquece a percepção do passado, minimizando o desnorteamento.

Na festa de Orago da igreja matriz, em 1839, além do “Mestre de Capela Pedro Antônio” dirigindo a “música de d’Igreja”, esteve também outro competente “Mestre”, Pedro Nolasco Batista, o da “Música Militar”. [...] A participação da música militar, ou seja, de **banda**, na maior solenidade da Matriz de Santo Antônio, está a indicar que os tempos, a essa altura, não eram os mesmos do colonial setecentos, ou mais remotamente, do seiscentos em Pernambuco (DINIZ, 1979, p. 107, grifo nosso)

A Universidade de São Paulo publica em 1981 uma edição do livro "Memórias para servir à História do Reino do Brasil" do Padre Perereca<sup>15</sup>, impresso inicialmente em 1825. Trata-se de uma transcrição dos manuscritos do padre e, curiosamente, o termo “banda de música” é usado para referir-se a um conjunto de sopro e percussão no ano de 1818. Como

---

<sup>15</sup> Luís Gonçalves dos Santos (1767 -1844), mais conhecido como Padre Perereca é brasileiro filho de portugueses: “Dedicado à causa de nossa independência política, o cônego Luís Gonçalves dos Santos cooperou com a sua pena para a vitória do 7 de setembro. São de sua autoria os artigos publicados em 1821 no Reverbero, do Cônego Januário da Cunha Barbosa, pugnando por franquias liberais em favor dos brasileiros. Apesar disso, não escapou de ser acusado de partidário do absolutismo e infenso ao movimento separatista”.

fica registrado, por exemplo, na atuação de um grupo instrumental no senado da Câmara, no dia 5 de fevereiro do mesmo:

Seguiam-se vários criados da Casa Real [...]. Logo uma **banda de música** dos regimentos da guarnição da Corte, e milicianos, todos em grande uniforme, ornadas as barretinas de flores, e montados em cavalos das reais cavalaria, os quais se viam enfeitados com fitas de diferentes cores; após a música vinham os oficiais de Justiça [...] (SANTOS, 1981, p. 152, grifo nosso)

O cortejo no senado da Câmara na capital Rio de Janeiro continua com mais uma “banda de música” de sopro e percussão em 1818: “Outra banda de música fechava esta cavalgata, após da qual se seguia uma companhia de cavalaria da real guarda da polícia, comandada por um capitão, e dois subalternos, igualmente em grande uniforme” (SANTOS, 1981. 152).

A “banda de música” poderia ser um erro de transcrição do manuscrito do padre Perereca? Ou seria uma adaptação de linguagem mais contemporânea em detrimento a outra mais antiga? Os manuscritos originais do padre Perereca poderiam contribuir nessa questão. Creio que esse raciocínio metodológico partiu *às avessas* (BLOCH, 2001), e chegou a um enclave.

Com efeito seria um erro grave acreditar que a ordem adotada pelos historiadores em suas investigações deva necessariamente modelar-se por aquela dos acontecimentos. Livres para em seguida restituir à história seu movimento verdadeiro, eles frequentemente têm proveito em começar por lê-la, como dizia Maitland, “às avessas”. Pois a *démarche* natural de qualquer pesquisa é ir do mais ou do menos mal conhecido ao obscuro”. (BLOCH, 2001, p.66)

A experiência vivenciada pelos pesquisadores na contemporaneidade apropria-se da compreensão do objeto de pesquisa, no caso da banda, como um conceito compreendido por intermédio de uma parte da história: a parte que compreende o presente. A *démarche natural* é uma forma de perceber o objeto. Esse conceito funciona tal qual a última película intacta de um rolo de filme que deve ser compreendido às avessas; "do menos mal conhecido ao menos obscuro" (BLOCH, 2002, p. 67). O *método regressivo* parte, dessa forma, do presente para o passado. A experiência do presente, sobretudo o presente vivido, é muito importante na compreensão do passado. “A incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas talvez não seja menos vão esgotar-se em compreender o passado se nada se sabe do presente” (BLOCH, 2001, p.65).

Ao negligenciar as variações terminológicas que gravitam em torno da banda, os especialistas, sobretudo na historiografia brasileira da música, escamoteiam relações

históricas, por vezes sobrepostas, em ritmos e tempos diferentes. Isso se dá talvez por uma percepção rasa e linear do tempo histórico, um apego à cronologia dos anos, como uma sequência evolutiva da instituição musical e dos fatos.

Talvez uma breve discussão sobre os tempos da história, e as formas em que esses conceitos de tempo são assimilados pela própria história da disciplina, ou historiografia, possa ajudar este trabalho a compreender melhor determinados usos e desusos das terminologias associadas às bandas de música, além também de ajudar a compreender que essa percepção da evolução das bandas pode ser analisada de forma não linear, sem uma ordem em sincronia. Ela foi ou é, muito pelo contrário, diacrônica e dissonante.

## **1.2. “Onde vemos coisas do arco da velha”: Historiografia da música e a problematização do tempo**

O tempo é ventre fecundo  
 Aonde tudo é gerado  
 Se o tempo fosse parado  
 Nada existia no mundo  
 (Tempo II - Siba e a Fuloresta)

A História da Música, assim como a musicologia, é influenciada por uma perspectiva positivista da História, recorrente no pensamento científico do século XIX, na qual o tempo é pensado linear e progressivo. Essa perspectiva tradicionalista – combatida por musicólogos como Paulo Castagna e Fernando Binder, no Brasil – ainda tem forte apelo no mercado através das grandes editoras, segundo o musicólogo inglês Trevor Herbert (2003), bem como na educação musical.

Após a leitura das análises de Fernando Binder (2006) sobre as obras de José Ramos Tinhorão (1976) e Vicente Salles (1985), pode-se inferir que essa perspectiva linear do tempo ainda funciona como o que se pode chamar de arcabouço teórico-metodológico<sup>16</sup> para trabalhos acadêmicos no Brasil. É o caso da obra de Leonardo Dantas Silva (1998) “Bandas Musicais de Pernambuco: Origens e Repertório” e a de Renan Pimenta de Holanda Filho

<sup>16</sup> O arcabouço teórico que se pretende discutir tem como herança metodológica o positivismo: “A intenção dos historiadores positivistas era ressaltar a importância dos grandes heróis nacionais, assim como, evidenciar no Estado Nacional em consolidação, o verdadeiro sujeito das transformações em curso. Além disso, enaltecer o auge da civilização europeia em ritmo acelerado de desenvolvimento após as novas tecnologias advindas da Segunda Revolução Industrial. Nota-se uma preocupação com assuntos de ordem política e social, porém resgatando uma sociedade “abstrata”, pois se centralizava na figura dos grandes líderes nacionais, estes sim, responsáveis pelas transformações estruturais de sua Nação. Os diversos grupos sociais estavam esquecidos, ou “à margem” do desenrolar histórico”. (RODRIGUES, 2012)

(2010), cujo título é “O papel das Bandas de Música no contexto Social, Educacional e Artístico”.

A perspectiva tradicionalista de herança positivista preocupa-se com os fatos históricos. “Na tradição positivista, geralmente, histórias legítimas são aquelas que não são meramente subjetivas, mas neutras: desprovidas do compromisso imaginativo com seus temas” (HERBERT, 2003, p. 150, tradução nossa). Segundo Herbert (2003), a negação do compromisso imaginativo do historiador com o material histórico é questionada desde o século retrasado por historiadores e musicólogos como R. G. Collingwood, Hayden White, Arthur Mendel, Richard Taruskin, Joseph Kerman, além de muitos outros que também têm trabalhos relacionados à História da Música. Segundo o autor, a ortodoxia que prevalece na historiografia da música do ocidente é elitista e positivista.

Herbert (2003) ainda afirma que poucos trabalhos são endereçados à história social da música. Esses temas relacionados aos repertórios canônicos, que fundamentam boa parte das pesquisas com a música, enfrentam pouca repressão. O que se questiona muito são os métodos de investigação empregados e a negligência de dar a voz às pessoas que desaparecem no vazio, no vácuo do tempo, como que engolidas pelos efeitos da globalização. Para exemplificar, Herbert (2003) diz ainda que pouco se sabe sobre os músicos que não são de origem militar, sobretudo, oficiais ou líderes. Pouco se sabe sobre a postura das pessoas das camadas populares nas audiências musicais, ou até mesmo da relação entre músicos profissionais e músicos amadores. A visão linear do tempo destaca as instituições e as elites, a história dos grandes homens, deixando invisíveis as pessoas comuns. Esse tempo tradicional e linear se atém aos fatos e datas, e não se aprofunda em grandes análises de estrutura e conjuntura.

Quando o assunto é música, José Geraldo Vinci Moraes (2010, p. 205) diz que muitas vezes a historiografia destaca basicamente aspectos da produção artística baseada na biografia do grande artista, “compreendido como a figura extraordinária e único capaz de realizar a obra, ou seja, o gênio criador, realizador” Essa análise mais conservadora, por vezes reforça limitações e preconceitos obedecendo a perspectivas românticas, nacionalistas ou folclóricas.

Segundo Trevor Herbert (2003), a metodologia apresentada pela musicologia mais tradicional<sup>17</sup>, sobretudo na observação dos repertórios e como esses são executados em

---

<sup>17</sup> Essa tradição positivista da história por vezes condiciona a metodologia da musicologia e da história da música onde o ponto central é a identificação, verificação, classificação e catalogação das fontes para os trabalhos que fazem parte do “corpo” da arte musical ocidental. (HERBERT, 2003, P.149).

ambientes não populares, implica numa forma essencialmente linear, em que os pontos principais de referência são as periodizações, os compositores canônicos, o surgimento de gêneros musicais, estilos e assim por diante. Outra implicação inerente a essa metodologia é olhar o passado como uma progressão na qual cada momento histórico se desenvolve em reação a um momento precedente.

Num quadro abrangente, as narrativas históricas estão, dentro dessa perspectiva, estruturadas por um caminho de progresso positivo, em que a sociedade incrementa esse progresso através da produção cultural. Os historiadores da música têm como tarefa principal, adicionar mais detalhes à grande narrativa musical, para preencher algumas lacunas, ou contar a história com diferentes ênfases, utilizando diferentes sotaques. No entanto, a base, a estrutura positiva, está lá (HERBERT, 2003). A ideia de um progresso estruturado por um caminho positivo fica implícita no uso dos termos moderno/arcaico como dicotomias. Além da ideia de que o que vem da Europa é sempre mais “evoluído”. Observam-se alguns exemplos:

De acordo com Fernando Binder (2003), Vicente Salles afirma que as formações modernas das bandas começam a ser introduzidas no Brasil a partir de 1808, com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Essa banda é conhecida como a banda da Brigada Real. Segundo Binder (2003), Salles afirma que a banda da Brigada Real é arcaica, e, só se torna moderna, graças à atuação de músicos advindos de outros países da Europa, sobretudo Espanha e Alemanha, por volta de 1814. De acordo com o autor, mesmo arcaicas e primitivas, essa banda é, no entanto, superior ao modelo instrumental de sopro e percussão atuante em solo brasileiro.

José Ramos Tinhorão (1976), também descreve as formações instrumentais anteriores à chegada da banda da Brigada Real como arcaicas: “confusas formações de tocadores de charamelas, caixas e trombetas dos primeiros séculos da colonização” (BINDER, 2006, p.12).

Dantas (1998) assim como Salles (1985) também atribui o adjetivo primitivo às formações instrumentais brasileiras mais antigas:

Em documentação revelada por Francisco Curt Lange, por diversas ocasiões se depreende a presença de quatro diferentes coros, acompanhados de pequenas orquestras, compostas por instrumentos de sopro e cordas, bem como primitivas bandas militares, *Charamelas* [...] (SILVA, 1998, p. 11).

Holanda Filho (2010) deixa implícita a característica dicotômica de um processo que poderíamos considerar linear, onde existe a substituição do elemento charamela à música do regimento militar de maior e melhor desempenho:

Em 1814 a música do regimento militar aparece substituindo as charamelas. E a partir da década de 20 do século XIX as bandas foram surgindo e desenvolvendo-se por todo o Brasil, inclusive em Pernambuco, nos batalhões militares, tocando em todas as festas com uma música de sonoridade mais forte, exercendo com maior e melhor desempenho o papel das charamelas (HOLANDA FILHO, 2010, p.33).

José Ramos Tinhorão (2012), em sua “Pequena História da Música Popular: segundo seus gêneros”, também utiliza conceitos dicotômicos de maneira linear ao dizer que “as camadas médias – geradas nas cidades pela divisão do trabalho industrial não tinham vínculo com os velhos comportamentos da estética e da moral”, que se presume advir de aristocracia:

Eis como se explica que, no plano das diversões, as músicas e as danças criadas ao influxo do choque da cultura musical europeia com ritmos primitivos (como era o caso do maxixe, no Brasil, e do jazz, nos Estados Unidos) estivessem destinadas a obter naquelas camadas o mesmo sucesso que alcançaram os romances de *Pierre Loti* na literatura, e o vício do ópio no campo dos costumes [...] (TINHORÃO, 2012, p.98).

As críticas principais às narrativas centrais positivistas se atêm ao fato de que elas privilegiam apenas certo tipo de conhecimento e investigação através do acúmulo de fatos históricos para usá-los como base para histórias objetivas. Essa perspectiva se inebria em seus próprios privilégios, com suas metodologias ortodoxas (HERBERT, 2003).

A transformação material dos instrumentos de sopro e percussão, e a adequação técnica à execução e leitura das partituras, denotam relações com uma questão espinhosa, embora fundamental: a noção de evolução e progresso (CARDOSO, 2005). Numa palavra, a ideia da evolução parece inevitável, ainda mais quando pensamos na questão tecnológica das mudanças instrumentais, das escalas e técnicas de execução dos sons. Tendo em vista o adendo metodológico que faz Fernando Binder (2016) ao dizer:

Na historiografia musical brasileira predomina a classificação que discrimina as bandas em civis e militares. A predominância dessa abordagem, que pode ser descrita como funcionalista, dificulta a compreensão de outros aspectos importantes sobre a prática musical e as sociedades a qual estes grupos atuaram. O estudo das formações instrumentais é um dos aspectos que tal abordagem ajuda a ocultar. Além disso, ou por causa disso, é comum colocar-se sobre o mesmo “guarda-chuva” desde conjuntos de chameleiros setecentistas até bandas militares republicanas. Mesmo em trabalhos onde os instrumentos são claramente identificados, o caráter dado é meramente quantitativo ou informativo, quase uma curiosidade. Muitas vezes os nomes dos instrumentos são automaticamente modernizados, dando-se pouca atenção às diferenças entre a nomenclatura atual e as antigas, bem como seus significados históricos e organológicos. Um exemplo disso é o que acontece aos termos pistões, cornetas e suas variantes, indicações quase sempre interpretadas como trompetes, desconsiderando a enorme variedade de instrumentos e nomenclaturas em uso no século XIX (ver BINDER, CASTAGNA, 2005). Desta forma, o desconhecimento ou desatenção aos instrumentos das bandas europeias, e suas diferentes combinações,

constituem empecilho a uma compreensão das formações instrumentais que existiam no Brasil e em Portugal, e como elas se modificaram. (BINDER, 2006, p.17)

Ciro Flamarion Cardoso (2005) faz um importante adendo sobre a ideia de evolução e de sua carência de importância para os historiadores, sobretudo para pós-modernos mais radicais. Ideia que de alguma forma contribui ao lidar com a evolução dos instrumentos de sopro e percussão no interior das bandas de música.

[...] a sociedade baseada na agricultura não pode surgir pela primeira vez no mundo (ou surgir independentemente) antes da sociedade de caçadores-coletores; a sociedade urbana, ao surgir pela primeira vez no mundo (ou ao surgir independentemente), não podia preceder o conhecimento da agricultura; a sociedade industrial, ao aparecer historicamente pela primeira vez neste planeta, não pôde fazê-lo antes de existirem agricultura e cidades. Seria preciso perguntar se coisas assim, que nunca foram refutadas, carece de importância para os historiadores (CARDOSO, 2005, p. 24).

Eric Hobsbawm, em sua “História Social do Jazz” (2011), mostra como a transformação da cultura e da música popular urbana é fundamental na compreensão de certas realidades da cultura popular para evidenciar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia tradicional, sobretudo músicos amadores (MORAES, 2010). Hobsbawm (2011), de forma completamente contrária a Tinhorão (2012), mostra como é possível considerar as transformações materiais e culturais num raciocínio que utiliza o termo evolução, porém em paradoxo, como é o caso do ritmo do jazz, associado à história da bateria. O muito mais complexo nem sempre é o que vem depois. O cru e simples não quer dizer primitivo.

A evolução da bateria no *jazz* começou com um paradoxo. Embora o ritmo do *jazz* seja, graças ao africanismo, muito mais complexo, vital e importante do que o ritmo europeu, ele também foi, para começar – e em grande medida ainda é – muito mais cru e simples dos que os ancestrais africanos, graças ao seu caráter europeu. A história da bateria é a história da emancipação cada vez maior da banda de marcha militar, com a qual ela começou em *New Orleans* (HOBSBAWM, 2011, p.171).

A figura mais proeminente dessa metodologia usada por Hobsbawm é Thompson, com a influente obra “A formação da classe operária inglesa” (1963), que com um novo tipo de narrativa baseada na tese da história vista de baixo, oferece um sistema que reverte à antiga lógica através da prática de traçar o passado a partir de setores da sociedade popular esquecidos pela historiografia tradicional, seguindo pontos de conexão, de hegemonia. A missão de Thompson (1963), segundo Herbert (2003, p.148), é resgatar as pessoas da “enorme condescendência da posteridade”.

Com essa perspectiva em mente, percebe-se que a história é compreendida como algo que não pertence exclusivamente aos grandes homens e apresenta-se uma percepção do tempo diferente da ideia linear tradicional, corroborando assim, com a citação de Hobsbawm (2011, p. 37) de que “a história das artes não é uma única história”.

A história das artes não é uma única história, mas, em cada país, pelo menos duas: aquelas das artes praticadas e usufruídas pela minoria rica, desocupada ou educada, e aquela das artes praticadas e usufruídas pela massa de pessoas comuns (HOBSBAWM, 2011, p. 171).

Essa história vista de baixo, muito usada pela história social e pela história cultural, tem como referência a tradição da escola francesa dos *Annales*, sobretudo no que diz respeito à compreensão da história em uma totalidade<sup>18</sup>, como um organismo integrado (HERBERT, 2003, p. 148).

Essa integração se dá, fundamentalmente pela própria noção do tempo que, diferente da visão linear, compõe relevo, espessura e profundidade. “O tempo da história não é uma reta, nem uma linha quebrada feita por uma sucessão de períodos, nem mesmo um plano: as linhas entrecruzadas por ele compõem um relevo. Ele tem espessura e profundidade”. (PROST, 2012, p. 114).

Para a Escola dos *Annales*, o tempo é um fluxo, movimenta-se continuamente, entrelaçando passado e presente. Tal qual o famoso questionamento de Bloch (2001, p. 60): “O que é com efeito o presente? No infinito da duração, um ponto minúsculo que foge incessantemente; um instante que mal nasce morre”. Esse fluxo do tempo se traduz no que Bloch (2001) chama de perpétua mudança ou *continuum* histórico, onde o presente é um eterno passado recente, é a própria natureza do tempo. Prost (2012) faz um comentário pertinente sobre essa natureza do tempo e da história; a sua fecundidade:

Além de se fazer a partir do tempo, a história é uma reflexão sobre ele e sua fecundidade própria. O tempo cria e toda criação exige tempo [...]. Assim, a história convida a empreender uma meditação retrospectiva sobre a fecundidade própria do tempo, sobre a qual ele faz e desfaz. O tempo, principal ator da história (PROST, 2012, p.114).

Um exemplo de quebra do paradigma linear do tempo pode ser visto em Jorge P. Santiago (1998). O autor considera as bandas como arquivos vivos, nos quais as sociedades

<sup>18</sup> Sobre a história universal ou história total, Marc Bloch (2001, p. 16) diz: “A vida é muito breve, os conhecimentos a adquirir muito longos para permitir, até para o mais belo gênio, uma experiência total de humanidade. O mundo atual sempre terá os seus especialistas, como a idade da pedra ou a egiptologia. A ambos pede-se simplesmente para lembrarem de que as investigações históricas não sofrem de autarquia. Isolado, nenhum deles jamais compreenderá nada senão pela metade, mesmo em seu próprio campo de estudos; e a única história verdadeira, que só pode ser feita através de ajuda mútua, é a história universal”.



musicais oferecem traços diretamente observáveis de práticas de sociabilidade por meio de uma “herança reatualizada de diferentes momentos históricos deste tipo de formação instrumental” (SANTIAGO, 1998, p.192). Segundo o autor, várias bandas, espalhadas por todo o Brasil, adquirem uma longevidade acompanhando as diferentes fases da história das cidades até o presente.

A questão que distingue o historiador que rompe com a visão linear e evolucionista do tempo - presente na historiografia tradicional e, nas demais disciplinas é o aspecto que Prost (2012) chama de dimensão diacrônica. Ou seja, o caráter de fenômenos ou fatos estudados do ponto de vista da sua evolução no tempo, numa perspectiva de que ele (o tempo) possui espessura e profundidade e que Ferdinand Braudel (1992) chama de diferentes temporalidades. Essas características orgânicas do tempo formam-se através de uma sobreposição de diferentes tempos da história, onde o passado e o presente em um fluxo entrelaçado convivem em diacronia, que, diferente da sincronia, não dependem exclusivamente de uma cadeia de fatos ou eventos determinados.

Muitos historiadores, é verdade, admitem que seu ofício não concerne apenas o tempo curto, mas que o tempo vivido, o tempo da história que amassamos como o padeiro que amassa o pão, e também o próprio tempo que vivemos, dia a dia, não são, não podem ser do mesmo molde: suas durações partilham-se em tempos diferentes, superpostos, *simultâneos*. A língua filosófica na França, fala, a esse respeito de *temporalidades* entre as quais o tempo vivido se divide (BRAUDEL, 1992, p. 354).

Quando a princesa Leopoldina vem ao Brasil, em 1817, para conhecer o seu futuro marido e mais tarde imperador D. Pedro I, ela traz consigo em seu navio uma banda, que alguns pesquisadores afirmam ser vienense ou alemã (NORTON; ANDRADE, s.d.). Essa banda é então dirigida pelo maestro *Eduardo Neuparth* cuja presença é marcante no Rio de Janeiro, nos tempos de D. João VI (CATÁLOGO, 1994). Provavelmente essa banda é composta por instrumentistas tanto austríacos como portugueses (NORTON; ANDRADE, s.d.). Também é no ano de 1817 que o governo provisório da República de Pernambuco paga uma gratificação que se soma ao soldo do soldado infante que faz parte da banda dos corpos de linha (SILVA, 1998, p.18-19). Todos esses eventos históricos, que aqui percebemos como temporalidades, respondem aos seus contextos. Não se pode dizer que a vinda da banda trazida pela princesa Leopoldina tenha iniciado o processo de evolução das bandas de música no Brasil, até mesmo porque, outras formações instrumentais de sopro e percussão atuam bem antes, por exemplo, durante o governo de D. Tomás José de Melo (1787-1798)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Voltaremos a esse assunto, com mais detalhes, no terceiro capítulo.

Nessa perspectiva, os tempos podem ser didaticamente compreendidos como longa duração, média duração e curta duração. A longa duração tem como característica uma dinâmica diferente das transformações, quando comparada a média e curta duração. “Há assim (outra maneira de falar), histórias de ritmo diferente e que, aliás, não cessam de se defrontar desde sempre” (BRAUDEL, 1992, p.354).

A cozinha a que estou acostumado e de que, no fundo, sou prisioneiro, de onde não vem? (da mesma forma a música, de onde ela não vem?) A língua que falo, em que penso, acaso não tem séculos atrás de si? Minha maneira de viver e de crer também nasceu há séculos; mesmo obstinado a querer pensar livremente, eu não me libertarei, na verdade, de uma herança cristã que permanece à minha volta, que me surpreende, me acompanha e até me assiste... (BRAUDEL, 1992, p. 355).

As curtas e médias durações são rápidas mudanças que podem transformar aspectos da vida em sociedade. No nosso caso, a Revolução Industrial permite uma mudança significativa na forma em que os instrumentos, sobretudo os de sopro começaram a fazer parte da vida das pessoas comuns, através das bandas nas fábricas inglesas (HERBERT, 2003,) e, no Brasil, através das sociedades de ajuda mútua e o carnaval<sup>20</sup>. A Revolução Industrial foi um dos elementos catalisadores para a popularização das bandas de música.

Se o tempo da história compõe relevo de linhas entrecruzadas e tem espessura e profundidade, podemos compará-lo, assim como fez Braudel (1992), ao mar. A história da música é uma porção desse mar, onde a espuma é composta pelos eventos corriqueiros, momentâneos e transformadores, como por exemplo, a criação do que se costuma chamar de gêneros musicais brasileiros: modinha, lundu, maxixe, tango brasileiro, choro, marcha, samba, marcha-rancho, frevo, samba-canção, samba-choro, samba de breque, samba-enredo, música sertaneja, baião, Bossa Nova, Canção de Protesto, Tropicalismo, Guarânia Brasileira, Lambada, Mangue-beat, Axé, Forró, Pagode, Funk carioca etc...

Numa estrutura maior, de média a longa duração, pode-se citar algumas quebras de paradigmas: a invenção dos pistões com válvulas, que mudam drasticamente as técnicas da execução de uma parte da família dos instrumentos musicais de sopro (HERBERT, 2003), ou a própria *Belle Époque*, que é o momento de mudanças nas expectativas da elite e das pessoas comuns, com a abolição da escravatura, a República, a luz elétrica, a abundância de jornais, a invenção do avião, do telégrafo, fotografia, cinema e etc...

O mergulho do pesquisador nesse mar da história das bandas vai depender de seu fôlego: “O historiador não apenas pensa humano. A atmosfera em que seu pensamento respira

---

<sup>20</sup> Assunto que trataremos nos capítulos seguintes.

naturalmente é uma categoria de duração” (BLOCH, 2001, p.55). Essa atmosfera que o historiador tenta assimilar é composta pelos questionamentos que partem da própria história da história, ou historiografia, e que são inerentes à nossa experiência acadêmica.

Decerto, dificilmente imagina-se que uma ciência, qualquer que seja, possa abstrair do tempo. Entretanto, para muitas dentre delas, que, por convenção, o desintegram em fragmentos artificialmente homogêneos, ele representa apenas uma medida. Realidade concreta e viva, submetida à irreversibilidade de seu impulso, o tempo da história, ao contrário, é o próprio plasma em que se engastam os fenômenos e como lugar a integridade (BLOCH, 2001, p. 55).

A banda de música é um objeto em análise visto em perspectiva dentro de um mar do tempo, que está em constante fluxo, de diferentes temporalidades. Uma história das bandas de música teria de ter a capacidade de fazer observações sobre o tempo aprisionado aos documentos, que é a própria matéria-prima da história. Enfim, as terminologias e variações instrumentais, a categoria profissional ou amadora dos músicos, o financiamento do Estado ou do capital privado, o tipo de público e os repertórios, qualquer tipo de registro audiovisual, são todos aspectos que deveriam ser contextualizados. A profundidade da análise vai depender da disponibilidade de fontes históricas, que por vezes são escassas e precariamente guardadas, e também por conta do tipo do método utilizado pelo pesquisador, no nosso caso a história social<sup>21</sup>.

Acredita-se que as bandas evidenciam uma duração estrutural tenuemente ligada a outros sistemas e estruturas anteriores. Essas bandas de música como arquivos vivos (Santiago, 2008) são possivelmente responsáveis por sintetizar séculos de experiências musicais incorporadas aos repertórios, compartilhando assim de um raciocínio parecido com o que sugere a Música Universal de Hermeto Pascoal na epígrafe dessa dissertação:

[...] a música não tem pátria, ela é como o vento, o ar, as estrelas, não é de nenhum país, ela voa... Por isso chamo de Música Universal. Faço música a partir do Brasil, mas sou influenciado pelo mundo todo. (PASCOAL, 2011)

Herbert (2003, p. 146) diz algo parecido com o raciocínio de Hermeto Pascoal: “os repertórios feitos hoje são os repertórios de sempre, de todos os tempos”. A própria linguagem musical é uma estrutura, muito embora flexível. As partituras, a educação musical e a transformação e adaptação dos instrumentos apresentam continuidades que transcenderam gerações e atravessaram oceanos e continentes. A música é uma linguagem universal que, tal

<sup>21</sup> A história social, que nos parece uma opção metodológica cabível para a produção desse trabalho: “[...] constitui um bom exemplo para compreender o modo como se faz a união, em um procedimento concreto, entre estrutura e acontecimento assim como análise de coerências e buscas de causas. Trata-se de uma história “no meio” dos diferentes procedimentos [...]”. (PROST, 2012, p.189).

qual a atmosfera terrestre, está presa a uma espécie de gravidade, que na física é criada pela movimentação celeste. Na música, a gravidade é gerada pela movimentação das composições criadas pelos músicos. Se pararmos para pensar, quase toda música é passível de adaptações ou reinterpretações, Hermeto Pascoal já tocou o hino nacional brasileiro num berrante, por exemplo.

A educação musical das bandas de sopro mistas no final do século XIX tradicionalmente apresenta considerada disciplina e aplicação técnica. A capacidade de compor em diferentes instrumentos garante a esses músicos uma habilidade e sensibilidade musical. As bandas servem como expressivos mecanismos de difusão da música, sobretudo a popular, antes da era do rádio. A variedade de repertórios executados por elas exprime suas várias influências advindas de diferentes cantos do mundo.

Para Hobsbawm (2011), por exemplo, as bandas de música militares de técnica instrumental notadamente francesa são importantes para a existência posterior do jazz de New Orleans:

A instrumentação do jazz de New Orleans da primeira fase, que é essencialmente igual à das bandas militares, a técnica instrumental, especialmente notada na especialidade francesa, os instrumentos de sopro, o repertório de marchas, quadrilhas, valsas e coisas do gênero são indubitavelmente franceses, como também o são o dialeto e os nomes de muitos dos primeiros músicos (créoles) de New Orleans, Bechet, Dominique, St, Cyr, Bigard, Picou, Piron e tantos outros... (HOBSBAWM, 2011, p.62).

Se pensarmos a história da música na perspectiva da longa duração do tempo, a banda de música pode representar um ponto de convergência, ao mesmo tempo em que pode também ser compreendida como um vetor de confluência. Como uma espécie de corpo celeste, a banda de música atrai para o seu campo gravitacional todos os outros tipos de formação instrumental que tem como característica o sopro e a percussão. A própria banda de música como ponto de convergência pode ter possibilitado a absorção de outras experiências musicais; ela as toma para si. Como vetor de confluência, dentro desse arcabouço instrumental de sopro e percussão, os músicos utilizam-se de suas práticas musicais para transformar a música através das composições. Tradicionalmente, as trocas de partituras entre bandas de diferentes regiões, e às vezes de diferentes países, alimentam esse contínuo processo de troca de conhecimento musical, espalhando e difundindo a música. Como exemplo existe o anúncio do periódico “O Papagaio<sup>22</sup>”, de 1909, sobre banda de música

---

<sup>22</sup> Periódico Ilustrado, Humorístico e Noticioso”, 1909. Nº 390.

recifense “Mathias Lima”, que, em 1909, está pronta para tocar uma música complicada vinda da Europa:

A simpática corporação musical "Mathias Lima" prepara para o dia 7 de setembro, uma festa de estrondo. Consta-se que a philarmônica fará no jardim da Praça da República, que estará ornamentado, uma esplêndida retreta. Do programa caprichosamente organizado pelo professor Lourenço Silva, faz parte o Camelo, peça chegada ultimamente da Europa, de difícil execução e de grande valor.

As bandas funcionam como um vetor de confluência de gêneros musicais: marchas, dobrados, polcas-marchas, maxixe, tango brasileiro, choro, marcha carnavalesca pernambucana e por fim o frevo – as bandas de música são verdadeiros laboratórios musicais<sup>23</sup>.

De forma generalizada, as temporalidades são plurais: instrumentos musicais, práticas educacionais, diferentes públicos, políticas administrativas e financiamentos do Estado ou do capital privado. As temporalidades respondem às suas próprias trajetórias, não determinam a existência direta de outras, muito embora façam parte da mesma atmosfera, do mesmo tempo histórico. Tudo isso nos leva a seguir caminhos que podem ser buscados nas documentações e nos situam em determinados tempos e períodos da história para a construção da narrativa. Se apanharmos como exemplo as charamelas, instrumentos do período medieval que desaparecem no começo do século XIX, possivelmente elas dão o nome, por mais tempo, aos chamados chameleiros. Assim como o público, o conjunto de pessoas que assiste algo, não é o mesmo da primeira metade do século XIX se compararmos ao fim do mesmo. O conjunto musical, os instrumentos e os agentes históricos transformam-se e reinventam-se no tempo. Percebe-se então, que alguns termos e nomenclaturas, mesmo depois de provavelmente caírem em desuso, são ressignificados. Observar essa diacronia, sutil diferença dentro do tempo, nos leva a adotar o método aqui apresentado: a história social.

Dessa forma, para nos aprofundarmos no entendimento desse objeto de estudo, a banda, dentro do “mar da história”, seria razoável a compreensão do contexto histórico, do ponto de vista dos diferentes tempos. A própria sobreposição desses tempos em diferentes ritmos denota a noção de espessura do tempo, as relações locais e as configurações políticas, além do dia a dia dos músicos, ensaios, diferentes públicos, e, claro, a própria trajetória das composições que são arranjadas, trocadas e copiadas, compõe essa espessura. Todos esses processos são tempos coexistentes, entrelaçados.

<sup>23</sup> Na atualidade, as bandas de música tocam praticamente tudo. Como diz a expressão “de Abba à Zappa”, sobretudo nos concertos de fim de ano, geralmente em ambientes fechados.

### 1.2.1. “Enfim... é divertimento como outro qualquer”: Metodologia e a crítica pós-moderna

A crítica pós-moderna pode atacar a percepção da história que tenta fornecer explicações baseadas em elementos estruturais, como a longa, média e curta duração. O conhecimento histórico, nessa perspectiva, seria de alguma forma produto de seu momento, e a compreensão de grandes conjunturas seriam demasiadamente arriscadas. Em poucas palavras, a visão pós-moderna – vista de forma mais apressada - pode significar que essa observação metodológica da história social, baseada em conceitos de um estruturalismo braudeliano, seria quase uma emulação da percepção linear e positivista da história.

Com a mudança de paradigma da historiografia pelo viés pós-moderno, sobretudo na década de 1970, os editores do *Journal of Social History*, lançado em 1976, tem suas palavras colocadas à prova e tentam responder, anunciam que a história social tem “o dever de destruir as crenças sacramentadas, ser corrosiva às explicações preestabelecidas; criativa em produzir novos conceitos no intuito de proporcionar novos métodos; e agressiva, encorajando incursões em todos os campos da análise histórica” (HERBERT, 2003, p.148). As reviravoltas teóricas surgidas no calor dos debates centrados no estruturalismo e, sobretudo no pós-modernismo, estimulam ondas de autocritica que abalam os fundamentos na forma de se fazer e escrever a história. Para os detratores da visão da “história vista de baixo”, a história de sentido totalizante é uma *soft history*, ou seja, um mero instrumento de indicação das mudanças políticas (HERBERT, 2003).

Muitos historiadores são céticos com o pós-modernismo, porque na sua forma extrema ele relativiza o conhecimento até o ponto onde fica impossível conceber qualquer tipo de conhecimento histórico. O uso da crítica pós-moderna de forma mais moderada oferece caminhos de construção de métodos e problemáticas para os historiadores da história social, que muitos historiadores da música ignoraram. As histórias sociais da música devem, portanto, em sua perspectiva e método, expor as interações ampliadas entre as esferas da sociedade e as práticas musicais. Dessa forma, “podemos identificar o alcance dos elementos revitalizados que o pós-modernismo introduziu dentro da disciplina de história, podendo nos convidar a um maior comprometimento entre a história da música e a história social” (HERBERT, 2003, p. 151). O pós-modernismo enfatiza o alcance dos determinantes sociais, tais quais gêneros e etnias, “que desafiam os marxistas focados nas classes, acomodados aos incidentes, eventos, e personagens que estão fora da ênfase modernista na razão e no

progresso” (HERBERT, 2003, p.151, tradução nossa). A esse respeito, ainda existe a priorização de um aspecto da história em detrimento a outro, e são poucos os autores que ao observarem os eventos e movimentos que estão fora de suas perspectivas conjunturais, consideram seu próprio ponto de referência como uma narrativa privilegiada central

A questão da aderência da narrativa ao tempo de maior duração, utilizando-se das documentações vistas em série, representam pequenos momentos ou curtas durações, a exemplo das centenas de crônicas dos jornais semanais da “América Ilustrada” de 1872 a 1886. A curta duração vista em série revela a longa duração, como bem disse Ciro Flamarion Cardoso (2005). A pretensão de escrever uma história no sentido total é absurda, portanto a saída metodológica para Prost (2012) é a tentativa do historiador em constituir várias totalidades:

A pretensão de escrever uma história total que seria a história de uma humanidade inteira – desde as origens até os nossos dias, e sob todos os seus aspectos é, evidentemente, absurda [...]. No entanto, em outro sentido, qualquer história é total por ter a ambição de esclarecer como os elementos abordados por ela formam um todo; apesar da impossibilidade de conhecer tudo a respeito de uma época ou de uma sociedade, o caráter próprio da história consiste em constituir várias totalidades, ou seja, estruturas organizadas, ali onde o olhar superficial observaria apenas um simples amontoado ou justaposição de diferentes elementos (PROST, 2012, p.186).

As sociedades musicais populares, representadas, sobretudo pelas bandas de música, estão imersas nesses múltiplos tempos incorporados às fontes, nos jornais do século XIX, nas bibliografias e nas memórias de pessoas mais velhas. Ao questionar a fonte, o historiador deve buscar seu “lugar de inteligibilidade”, no qual a construção da narrativa histórica parte de sua própria experiência pessoal de formação e pesquisa em história, e das tendências de investigação e debates metodológicos. Todas essas questões são fenômenos engastados no *continuum* histórico [...] “Mas a história não é relojoaria ou marcenaria. É um esforço para conhecer melhor: por conseguinte, uma coisa em movimento” (BLOCH, 2001, p. 46).

### 1.3 “Por detrás da Euterpe”: Herança europeia e a invenção do pistão com válvulas

“Parece que o travesso Cupido vai, por ali, arremessando as setas, escondido por detrás da Euterpe”. Periódico jornalístico “A Coisa” falando das paixões de carnaval no Recife de 1909.

No ano de 1882, na Rua do Imperador, no centro do Recife, um articulista da “América Ilustrada”<sup>24</sup> não acredita nos seus próprios olhos quando uma música marcial de tropas se forma. Ele acredita por algum momento que se trata de uma palhinha de algum presepeiro fugido de sua ronda.

As tropas se formaram com seus tambores e seus bombos para algum exercício ou será a palhinha de algum presepeiro que ainda não fora levado ao fogo?  
O que será tudo isso?  
Não sei.

O articulista da Ilustrada provavelmente vê uma banda militar em exercício cuja herança instrumental de tambores e bombos vem das antigas Infantarias de Linha do século XVII, que, no início do século XIX, têm introduzidas em suas fileiras as cornetas (*Bugle*), formando assim a chamada infantaria ligeira<sup>25</sup>. Essa parte é responsável, na batalha, pela organização da marcha das extensas fileiras de atiradores (MARQUÊS DE SOUSA, 2012).

Marquês de Sousa (2012) diz que a Inglaterra e a Prússia são pioneiras na utilização da infantaria ligeira em seus exércitos. A infantaria ligeira influencia escolas militares em Portugal, sobretudo através da reorganização militar do Conde de Lippe (1762-64) e posteriormente nas Guerras Napoleônicas (1808 – 1815).

Podemos sintetizar que numa primeira fase a função operacional era assegurada pelos tambores na Infantaria de linha e pelos clarins na Cavalaria e, numa segunda fase correspondente à transição para a idade contemporânea, temos a utilização de corneteiros na infantaria ligeira, precisamente quando esta função da música adquire maior importância (MARQUÊS DE SOUSA, 2012, n.p.).

<sup>24</sup> Jornal “América Ilustrada”, Recife, 12 de março de 1882, nº10, Ano 12.

<sup>25</sup> As fanfarras podem lembrar um pouco a sonoridade dessas antigas formações militares. Existem atualmente três tipos de fanfarras no Brasil:

- a) **Fanfarras simples tradicionais:** instrumentos melódicos; cornetas, trombones, bombardinos, sousafones e cornetões lisos de qualquer tonalidade, sem utilização de recursos, como gatilho ou vara. Instrumentos de percussão; bombos, linhas de surdos, linha de tambores, linha de pratos, linha de caixas, liras e instrumentos de percussão sem altura definida. Instrumento facultativo: trompa natural.
- b) **Fanfarras simples marciais;** instrumentos melódicos: família dos trompetes naturais, cornetas, cornetões, bombardinos, trombones, sousafones, todos lisos (sem válvula) de qualquer tonalidade ou formato, e instrumentos de sopro das categorias anteriores sendo facultada a utilização de recursos como gatilhos.
- c) **Fanfarras com 1 pisto:** instrumentos melódicos; cornetas, cornetões, bombardinos, trombones, sousafones agudos e graves com uma válvula de qualquer tonalidade ou formato. Instrumentos de percussão: bombos, bombos sinfônicos, linhas de tambores, linha de pratos, linha de caixas, instrumentos de percussão sem altura definida, tímpanos, marimbas, campanas tubulares, *glockenspiel*, família dos vibrafones, família dos xilofones, liras. (CNBF, 2015)



**Figura 1** - Banda Militar de Innsbruck, Áustria 1823



Fonte: Museu “Landesmuseum Ferdinandeum”<sup>26</sup>.

A formação instrumental dessas antigas bandas militares tem como característica o uso de instrumentos da família dos trompetes naturais<sup>27</sup>, de formato curvo, essencialmente idêntico aos instrumentos usados em Pernambuco no século XVIII (HERBERT, 2003). Leonardo Dantas (1998) cita um grupo de instrumentistas do exército da Companhia das Índias usando clarins e trombetas que, em abril de 1648, marcham ao encontro dos pernambucanos.

Depois da meia-noite da sexta para o sábado, marchando em direção a Afogados, com grande estrondo de armas, tocando caixas, clarins e trombetas, por imaginar, como de feito segurou sua gente, que logo os nossos vendo seus bem ordenados e formados esquadrões que constatavam de 7.400 soldados com seis peças de artilharia, e suas luzentes e brilhantes armas e bandeiras tremulando, que eram setenta e uma. (DANTAS, 1998 apud SANTIAGO, 1984, p. 483).

A música executada pelos grupos instrumentais de sopro e percussão das forças armadas tem de forma geral o intuito de desenvolver o espírito de corpo e moral da tropa, auxiliar nas tarefas de campo, prover com música cerimônias militares e prover com música atividades sociais e recreativas (BINDER, 2006). Segundo o autor (2006), Camus distingue dois conjuntos musicais dentro dos exércitos: a *field music* e a *band of music* que, no século XVIII, são organizados, têm tradição e repertório. Os grupos instrumentais, nessa época,

<sup>26</sup> Museu Landesmuseum Ferdinandeum. Disponível em:

<<http://almeidagrhma.blogspot.com.br/2010/12/pavilhao-chines-chapeu-chines-2.html>> Acesso em: Jun 2016

<sup>27</sup> Aqui (Brasil), no final do século XVIII e início do século XIX, o instrumento que atualmente chamamos de trompete, ou melhor, trompete natural, não era conhecido com esses nomes. Na época utilizava-se trombeta ou clarim. (BINDER, 2005, p. 14)

existem simultaneamente e são frequentemente combinados em ocasiões especiais: festividades da aristocracia e eventos protocolares, por exemplo. Binder (2006) denomina a *field music* como correspondente à banda marcial e a *band of music* à banda de música.

A *band of music* tem como herança estrutural instrumental as chamadas bandas de harmonia ou *harmoniemusik* nas quais, antes da Revolução Francesa, no reinado de Luís XIV (1638-1715), Jean Baptiste Lully (1632-1687) substituiu as antigas charamelas e dulcianas por oboés e fagotes. Nessa época, elas atuam basicamente nas cortes e nas igrejas para a aristocracia e não tem a conotação de conjunto popular. Essa mudança instrumental iniciada por Lully fundamenta esse tipo de agrupamento musical que logo ingressa definitivamente no exército português (BINDER, 2006).

Pífanos podem ser ouvidos na época da Revolução Americana de 1776. A *field music*, composta por percussão, pífanos e as vezes trompetes naturais é composta por músicos pagos para orientar a direção das tropas. As *bands of music* ou *Harmoniemusik* são grupos de seis a oito integrantes que tocam instrumentos de sopros, também da família das trompas naturais, embora contratados pelos oficiais do exército para tocar música de câmara e serenatas, além das músicas militares (CRAWFORD, 1976).

Luís Gonçalves dos Santos (1767-1844), mais conhecido como Padre Perereca, refere-se a bandas similares a *Harmoniemusik* ou *bands of music* americanas, do tipo festivo, para relatar o matrimônio da princesa D. Maria Teresa no ano de 1810, onde duas numerosas bandas militares dos regimentos de linha e dos milicianos procedem e seguem montados a cavalo. Oito anos depois, o padre relata cortejo “dos regimentos de guarnição da Corte, e milicianos” na coroação de D. João VI, onde os músicos “todos em grande uniforme” (SANTOS, 1981, p. 251) estão também a cavalo.

Essa dupla função das organizações instrumentais musicais é notável em vários agrupamentos de músicos desde o século XV. E parece de alguma forma ter alguma relação com o crescimento das cidades; o aparecimento de um público que não se resume a apreciação única e exclusiva da aristocracia e também ao exercício da guerra.

A banda de sopro e percussão, chamada em inglês de *wind bands* ou *waits*, tem como herança a história de tipos instrumentais medievais descendentes dos grupos altos e fortes conhecidos como *civic waiters* (em inglês) ou *stadtpeifer* (em alemão). A outra descendência são as orquestras de herança dos instrumentos baixos e suaves, que além das cordas, contam com a presença de instrumentos de sopro flexíveis como as charamelas e as dulcianas; que fazem também a função do grupo alto e forte ao ar livre. (BINDER, 2006)

Os *waits*, músicos profissionais, são comuns na Inglaterra no início do século XVIII. Alguns desses músicos, posteriormente, tornam-se líderes de bandas amadoras (NEWSOME, 1999). Como ocorre com a banda mais antiga do norte da Inglaterra, a *Besses o'th Barns* fundada em 1818, que existe até hoje.

A *Dresden waits*, chamada também de *stadtpeifer*, é uma das formações instrumentais altas e fortes de banda de sopro mais antigas que se tem notícia. Fundada em 1420, na cidade de *Dresden*, esse grupo instrumental conta com a presença de três músicos empregados do município<sup>28</sup>. Sua constituição instrumental é completamente diferente das bandas de sopro que conhecemos hoje, assim como sua sonoridade.

A orquestra, por sua vez, descende dos instrumentos baixos e suaves, tais como as cordas, e os instrumentos de sopro versáteis, como as charamelas e o sacabuxas, por exemplo, que se apresentam em ambientes fechados. Num primeiro momento é associada à igreja e à nobreza e, posteriormente, a concertos formais de música mais séria ou sofisticada para as audiências pagantes (BINDER, 2006).

Na figura abaixo, onde provavelmente estão representados os *waits* de *Dresden*, percebe-se o uso de dois instrumentos de madeira o *Crumhorn*, pelos dois instrumentistas ao fundo (traduzido no português como Cromorno). O instrumentista que se encontra um pouco a frente, aparentemente porta um trompete de vara (*slide trumpet*) que, diferente do Cromorno faz parte dos instrumentos de metais<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> A Dresden Waits ainda existe e toca com réplicas de instrumentos antigos, como por exemplo, o sacabuxas, executando músicas do Renascimento e do período Barroco, apenas nas igrejas e para os cidadãos e raramente nas cortes, como se fazia no século XVI. *Dresdner Stadtpeifer. Alte Musik für neue Ohren.* . <<http://www.stadtpeifer.com/english.htm>>. Acesso em Fev 2015

<sup>29</sup> Segundo o modelo de Hornbostel e Sachs, os instrumentos usualmente chamados como *instrumentos de metal* estão contidos na categoria 423 denominada trompetes; instrumentos cujo som é produzido quando “uma corrente de ar passa através dos lábios do executante, dando passagem intermitente à coluna de ar que é para ser posta em vibração” (Hornbostel, Sachs, 1961 [1914]: 27). Tal categoria ainda é subdividida em vários grupos e subgrupos. Já Henrique divide os instrumentos de metal de acordo com o perfil do tubo e o bocal: trompas têm o tubo predominantemente cônico e bocal cilíndrico e trompetes tubo predominate cilíndrico e bocal em forma de taça (Henrique, 1999). Carse leva em consideração além do perfil do tubo e do bocal, a relação entre calibre e o comprimento do tubo e a profundidade do bocal (Carse, 1965). Em quaisquer destas três classificações, trompete e pistom não se encontram na mesma categoria. (BINDER, 2006)

Figura 2 - Renaissance-Musik-braun



Fonte: *Dresdner Stadtpfeifer*<sup>30</sup>.

O Cromorno é um instrumento de sopro de madeira de palheta dupla interna localizada dentro de uma capa igualmente de madeira, recorrentes nos séculos XV e XVI, que passa a não existir mais em meados do século XX (ENCICLOPAEDIA..., 2016)<sup>31</sup>. Os lábios do instrumentista não têm contato com a palheta dupla, o que conseqüentemente não dá possibilidade de trabalhar com a dinâmica do volume do som, caracterizando uma sonoridade uniformemente alta de curta extensão das escalas musicais. O trompete de vara (*slide trumpet*), do começo da renascença é descendente do trompete fixo, porém menor em tamanho e com maior extensão das escalas das notas<sup>32</sup>. Há também junto aos músicos um coro, onde percebemos figuras infantis e dois adultos que acompanham os músicos. Junto ao coro, um homem guia as partituras ao mesmo tempo em que divide seu espaço com outros olhares curiosos.

O sacabuxas (*sackbut*) representado na figura abaixo, substitui por vezes o trompete de vara (*slide trumpet*), tem maior amplitude de notas e é um instrumento versátil. Embora usado

<sup>30</sup> *Dresdner Stadtpfeifer. Alte Musik für neue Ohren*. Disponível em: < <http://www.stadtpfeifer.com/english.htm> > Acesso em: jun. 2016

<sup>31</sup> *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: < <http://global.britannica.com/art/crumhorn> >. Acesso em: jun. 2016

<sup>32</sup> *Official Piffaro the Renaissance Band*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2bYh0Mq9TOc> > Acesso em: Jun 2016.

em lugares abertos com o som mais forte e alto, esse instrumento executa também músicas de câmara mais suaves, dentro das igrejas<sup>33</sup>.

**Figura 3** - The Brass Players (Die Posaunisten), 1538



Fonte: <http://kimballtrombone.com/2009/trombone-image-20th-century-sculpture-inspired-by-16th-century-print><sup>34</sup>.

Na figura abaixo, que ilustra uma apresentação dentro da igreja, além do sacabuxas, percebemos a presença de charamelas (*shawm*) de diferentes tamanhos, que representam as versões: tenor, soprano e alto, tocadas por instrumentistas de descendência africana. As charamelas são os instrumentos de palheta dupla de tonalidades mais agudas dessa formação instrumental. Ainda hoje, no sul da Itália, existe a charamela moderna, uma versão menor e provavelmente de timbre diferente da charamela do passado<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> *Official Piffaro the Renaissance Band*. < <https://www.youtube.com/watch?v=2bYh0Mq9TOc> > Acesso em: Jun 2016

<sup>34</sup> Gravura alemã de Heinrich Aldegrever, das séries *The Great Wedding Dances*. *Trombone Image: 20th century sculpture Inspired by 16th century print*. Disponível em: <<http://kimballtrombone.com/2009/trombone-image-20th-century-sculpture-inspired-by-16th-century-print/>> Acesso em: Jun 2016.

<sup>35</sup> *Official Piffaro the Renaissance Band*. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=PMJ\\_jt209jg](https://www.youtube.com/watch?v=PMJ_jt209jg) > Acesso em: Jun 2016.

**Figura 4** - “O casamento de Santa Úrsula e o príncipe Etherius”, também intitulado por vezes de “Santa Úrsula e o príncipe Etherius em voto solene”



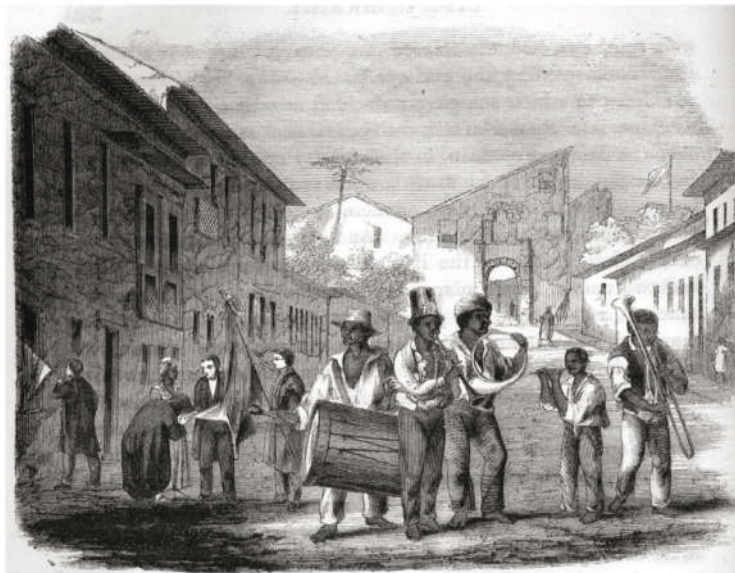
**Fonte:** Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa<sup>36</sup>.

No Brasil, a função do instrumental de sopro ao ar livre correspondente aos *waits* ingleses é perceptível nas bandas de barbeiros, que no Recife são chamadas também de música dos barbeiros. Como é lembrado por alguns estudiosos (MEMÓRIAS, 1994), o romance “Memórias de um Sargento de Milícias” descreve o funcionamento e participação desse grupo instrumental de sopros e percussão formada por barbeiros nas festividades populares. Um detalhe importante, a música é executada fora da igreja, nas escadarias.

As festas daquele tempo eram feitas com tanta riqueza e com muito mais propriedade, a certos respeito, dos que as de hoje: tinham, entretanto alguns lados cômicos; um deles era a *música de barbeiros* à porta. Não havia festa em que se passasse sem isso; era coisa reputada quase tão essencial como o sermão; o que valia, porém é que nada havia mais fácil de arranjar-se; meia dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiro, ordinariamente negros, armados, este com um pistão desafinado, aquele com uma trompa diabolicamente rouca, formavam uma orquestra desconcertada, porém estrondosa, que faziam as delícias dos que não cabiam ou não queriam estar dentro da igreja (ALMEIDA, 1989, p. 44).

<sup>36</sup> *Trombone Image: 20th century sculpture Inspired by 16th century print.* Disponível em: <http://kimballtrombone.com/2009/trombone-image-20th-century-sculpture-inspired-by-16th-century-print/> Acesso em: Jun 2016.

**Figura 5** - Pedindo esmola para a folia do Espírito Santo, com banda de música



Fonte: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-77042014000100204&script=sci\\_arttext&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-77042014000100204&script=sci_arttext&tlng=pt)<sup>37</sup>.

Na figura acima, da esquerda para a direita, percebemos a presença de um bombo e uma charamela. O instrumento de formato circular provavelmente é um ancestral da trompa natural: a trompa de caça. O garoto, um pouco mais ao fundo, provavelmente toca um pífano, enquanto ao seu lado um homem está munido de um instrumento da família do trombone de vara e do sacabuxas.

Esses grupos instrumentais altos e fortes geralmente se apresentam ao ar livre e por isso usam “instrumentos de metal muito sonoros e percussão” (BINDER, 2006, p. 16). O apelo popular se dá pela mobilidade e pela execução de músicas ligeiras em que muitas vezes o público é composto por não pagantes, por isso esses grupos servem “como importante ferramenta de propaganda” e ajudam também a “promover um fervor nacionalista ou patriótico”. Esses grupos instrumentais são, na época, uniformizados porque frequentemente estão associados a tarefas civis e militares. (BINDER, 2006a, 2006b)

O lado de fora das festas religiosas, no Recife de 1887, é representado, sobretudo, pelas procissões, como fica relatada a presença de brigadas compostas de batalhões de infantaria e cavalaria da Guarda Nacional, que muito provavelmente possuem músicos de formação civil amadora ou semiprofissional:

Teve lugar a procissão dos Passos, como fora anunciada, no dia 25 andante.

<sup>37</sup> **Milicianos, barbeiros e traficantes numa irmandade católica de africanos minas e jejes** (Bahia, 1770-1830). Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-77042014000100204&script=sci\\_arttext&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-77042014000100204&script=sci_arttext&tlng=pt)> Acesso em: Jun 2016.

Foi extraordinária a onda de povo que esperava o préstito pelas ruas onde ele tinha de passar. As varandas e janelas estavam repletas de senhoras. Uma brigada composta do 2º e 14º batalhões de infantaria da companhia de cavalaria fez a guarda de honra [...].<sup>38</sup> (grifo do jornal)

A coexistência de diferentes tipos de bandas que gravitam em torno da formação dos repertórios, ora pendendo para a música popular, ora para a música marcial, é flexível de acordo com as necessidades que podem ser de ordem protocolar mais séria, ou festiva popular, mais solta. A seguir, faz-se necessário uma breve apresentação quanto à organização organológica e cronológica dos instrumentos das bandas militares seguida de uma quebra de paradigma um tanto abrupta à qual o musicólogo inglês Trevor Herbert (2003, p. 154) chama de *ab initio*, em que se pode dizer que há o início das bandas de música.

Em 1802, as bandas de sopro militares contam com o reforço melódico do flautim, a melodia principal é feita por dois clarinetes, enquanto o preenchimento harmônico, além de um terceiro clarinete, acompanha trompas e um clarim, o baixo é feito pelo fagote e o ritmo é ditado pela zabumba (bumbo), prato e caixa de rufo<sup>39</sup> (BINDER, 2006).

Em 1817, a instrumentação militar conta com o reforço melódico da requinta<sup>40</sup> e às vezes também de um clarim. A melodia é composta por dois ou três clarinetes, enquanto o preenchimento harmônico varia entre clarinetes, trompas e clarins. O baixo pode contar com dois fagotes mais o reforço do baixo dado pelo trombone ou serpente<sup>41</sup>, o ritmo é marcado pela caixa e bombo<sup>42</sup> (BINDER, 2006).

No entanto, a partir da década de 1840, com o advento da Revolução Industrial, observam-se duas nítidas mudanças no paradigma musical, sobretudo no que diz respeito aos instrumentos de sopro. A primeira é a incorporação de pistões com válvulas, invenção viabilizada por *Stötzel*. A segunda mudança é o forte apelo popular, por conta do

<sup>38</sup> Lanterna Mágica, ano VI, nº 184, Recife, 30 de março de 1887, nº 184, p. 3.

<sup>39</sup> Decreto de 20 de agosto de 1802.

<sup>40</sup> Requinta é um instrumento de sopro da família dos clarinetes. É menor e, portanto, de som mais agudo com sonoridade mais estridente que o clarinete. É um instrumento transpositor em mi bemol, mas há partituras que pedem a requinta em ré. Enquanto a presença do clarinete é quase obrigatória nas bandas sinfônicas, a requinta é requisitada apenas casualmente pelas orquestras. (DICIONÁRIO INFORMAL, 2008)

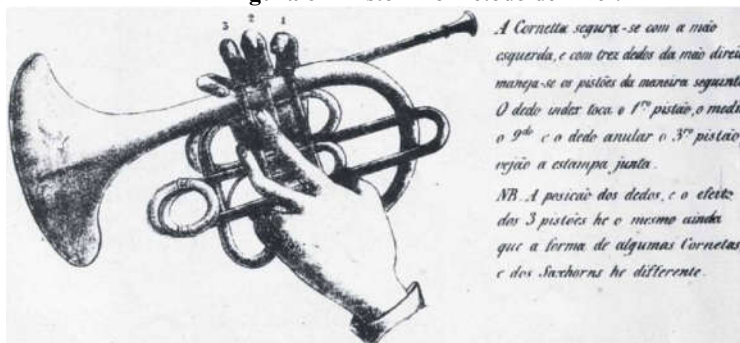
<sup>41</sup> O serpente é um instrumento musical antigo ancestral da Tuba e do Barítono. Tem a boquilha em formato parecido com o trombone. Quando o serpente foi inventado, havia três formas de tocá-lo, apenas com os lábios, com os lábios e vara, ou com as pontas dos dedos e os lábios. O serpente tinha esse nome por conta de seu formato em S. (WHAT, 2013).

<sup>42</sup> Decreto de 11 de dezembro de 1817.



barateamento e da propaganda dos instrumentos musicais; eles agora fazem parte da vida dos cidadãos comuns. A banda militar inspira respeito e é modelo para a criação de bandas de música (BINDER, 2006). A música ensinada às dinastias privadas deixa de pertencer exclusivamente à aristocracia (HERBERT, 2003).

**Figura 6 - Pistom no método de Klier.**



Fonte: (BINDER; CASTANHA, 2010)<sup>43</sup>

Sílvio Pelico, provável pseudônimo de um articulista do periódico humorístico recifense “América Ilustrada” de 1876<sup>44</sup>, descreve uma cena do críquete, na qual uma banda militar, provavelmente formada por músicos de algum batalhão da Guarda Nacional, está reunida e munida de instrumentos novos, muito embora a afinação, pelo menos para o ouvido do relator, parece longe do ideal. Sua percepção pode nos dar indícios de que existe talvez ainda uma familiarização técnica dessa geração de instrumentistas à estrutura e às escalas dos novos instrumentos de sopro.

Não dormisse cara leitora, ao som mavioso que os músicos tiraram de seus instrumentos? Pois, eu confesso. Dormi... Os rapazes prometem, e os instrumentos são novos. Quando em dias de inverno, na hora em que o crepúsculo da noite aproxima-se não *ouviste* ainda, formosa leitora o canto sonoro dos sapos? Assim é o som da música dos lobos. Uma nota corria para a China, outra para o Japão; uma terceira para a Índia, enfim era uma orquestra sublime! Nossos emboras aos filhos de Apolo.

Heinrich Stölzel, instrumentista da orquestra do Príncipe von Pless na Prússia, inventa em 1814 o que se acredita ser o primeiro sistema largamente adotado de pistão com válvula. Esse sistema, junto com sistemas similares, logo é adaptado pelos construtores de instrumentos. Primeiramente, são modificados os instrumentos mais agudos que fornecem o

<sup>43</sup> BINDER, F. CASTANHA, P. Trombetas, clarins, pistões e cornetas no século XIX e as fontes para a história dos instrumentos de sopro no Brasil. Revista UFG. 2005.

<sup>44</sup> “América Ilustrada”, Recife, 16 de setembro de 1876. Ano VI. Nº37.

“protótipo rústico para os trompetes de pistão com válvulas usados hoje em dia” (HERBERT, 2003, p. 152, tradução nossa). Antes da invenção de Stölzel, ou seja, antes de 1814, os instrumentos musicais de sopro são fundamentalmente parecidos com os trompetes naturais.

**Figura 7 - Heinrich Stölzel**



**Fonte:** América pink <sup>45</sup>

A invenção de Stölzel é fundamental porque simplifica o modo de tocar, já que os instrumentos naturais exigem muita habilidade. A educação musical, antes de Stölzel é extremamente restrita e acontece apenas dentro das dinastias das famílias nobres, privada e exclusivamente. A invenção das válvulas possibilita uma maior abertura para futuros instrumentistas (HERBERT, 2003).

Esse sistema de válvulas só é usado de forma mais nítida após o segundo quarto do século. Herbert (2013) enumera suas razões. A primeira delas é por conta da necessidade. Nesse momento poucas pessoas precisam dessa mudança. Quase não existem repertórios que definitivamente acomodem esses novos instrumentos. Os instrumentistas não querem abrir mão de suas técnicas sofisticadas para aprender a tocar um novo instrumento. E, em segundo lugar, o próprio mercado, restrito aos profissionais: “Um pequeno grupo de pessoas, provavelmente não mais que um punhado em cada grande cidade europeia e americana que financiavam músicos profissionais” (HERBERT, 2003, p. 153, tradução nossa) Nessa época, as pessoas são separadas e distantes geograficamente uma das outras, provavelmente não se conhecem. Muito embora a invenção de Stölzel se encontre listada no *Allgemeine musikalische Zeitung* em 1815. Nesse ponto, Herbert (2003) questiona: Como que uma

---

<sup>45</sup> América pink. Disponível em: <[http://america.pink/heinrich-stolzel\\_1913722.html](http://america.pink/heinrich-stolzel_1913722.html)> Acesso em: jun 2016

invenção restrita a uns poucos profissionais pôde atravessar o Atlântico e se espalhar no Novo Mundo?

A resposta configura-se em um emaranhado de fatores sociais e econômicos, combinados com o início de “um dos maiores momentos de mudança do idioma de uma família de instrumentos na história da música ocidental” (HERBERT, 2003, p.153, tradução nossa). Um dos modelos mais refinados de instrumentos musicais é atribuído ao inventor belga Adolphe Sax, residente na Paris da década de 1840. Em 1844, o inventor conhece uma banda de sopro britânica itinerante chamada *Distins*.

**Figura 8 - Distin Family Brass Quintet**



Fonte: <http://kimballtrombone.com/2016/06/20/distin-family-brass-quintet><sup>46</sup>

O encontro com a família *Distin* não é frutífero para Adolphe Sax, que se vê obrigado a gastar o pouco dinheiro que tem para se defender nos tribunais de um suposto roubo<sup>47</sup>. Depois desse encontro, os *Distins* se articulam com uma agência de vendas inglesa para vender o instrumento idealizado por Sax.

<sup>46</sup> Will Kimball Trombone “Distin Family Brass Quintet”. <<http://kimballtrombone.com/2016/06/20/distin-family-brass-quintet/>> Acesso em: jun 2016.

<sup>47</sup> “Músicos tradicionalistas fizeram lobby contra a criação do sax, subornando outros instrumentistas para não usar esse instrumento musical nas orquestras. A partir de 1870, antes que Adolphe Sax pudesse ganhar algum dinheiro com a invenção desse instrumento, a patente expirou, abrindo caminho para a fabricação em série por empresas que se tornariam referências, como a francesa *Selmer Company*”. (MARIA, 2014)

**Figura 9 - Adolphe Sax**

Fonte: Alchetron<sup>48</sup>

Os fabricantes ingleses seguem o tino mercadológico dos *Distins* e logo reconhecem que existe uma indústria que se espalha e agrega grandes centros urbanos na Grã-Bretanha vitoriana (HERBERT, 2003). Esses fabricantes pensam na possibilidade de transformar os trabalhadores das fábricas em consumidores, encorajando-os a formar e tocar nas bandas de música. Ao mesmo tempo em que sabem que um dos maiores empecilhos para essa negociação são as circunstâncias econômicas dos seus clientes em potencial. Foi nesse ínterim, segundo Herbert (2003), que surge a ideia de atrelar a banda de música à coesão social, questão que tanto preocupa, na época, as classes dominantes.

Milhares de bandas de metais formam-se a partir dessa estratégia e os fabricantes ingleses fazem fortuna. Companhias de trem também têm a chance de lucrar ao patrocinar os concursos de bandas. Os trens são necessários para levar os instrumentistas junto com seus patrocinadores e público. Herbert (2003, p. 13, tradução nossa) afirma: Tais congregações de músicos de banda nunca tinham sido antes instaladas. Elas proveram uma oportunidade sem precedentes para a estruturação de um novo idioma para as bandas de metais.

Os repertórios das bandas nessa época são geralmente arranjos de segunda mão de motivos de ópera italianas. Alguns desses arranjos sobrevivem ao tempo e revelam muitos músicos virtuosos na época (HERBERT, 2003, p. 154).

---

<sup>48</sup> Alchetron. Disponível em: <<http://alchetron.com/Adolphe-Sax-1137594-W>> Acesso em: Jun 2016.

Pode-se dizer que essas novas bandas de metais, parentes diretas das nossas bandas de música contemporâneas, não têm relação com o *continuum* da arte associada à música de sopro erudita. Herbert (2003) afirma que é potencialmente certo que o que ocorre na Inglaterra da Revolução Industrial é um *ab initio*; onde há o encontro da população e sua linguagem coloquial com as ferramentas sofisticadas da arte musical.

A cultura musical vê na segunda metade do século XIX, sobretudo nas últimas décadas, período conhecido como *Belle Époque*, o encontro de dois tempos históricos. A música erudita, de longa duração, proveniente da tradição grega, historicamente reservada à apreciação, aos protocolos, sobretudo aristocráticos e muito ligada à tradição militar, desce do “pedestal” erudito profissional para se tornar parte da realidade popular, o *ab initio*, o momento ou ruptura, quebra de paradigma percebida com a profusão de verdadeiras “escolas técnicas” de música, as genericamente chamadas bandas de música ou sociedades musicais que até hoje coexistem com as bandas militares.

No Brasil, sobretudo em Pernambuco, esse novo paradigma do barateamento dos instrumentos e facilitação das técnicas de execução instrumental para músicos de formação civil, amadora ou semiprofissional possibilita a formação das bandas de música, na segunda metade do século XIX, de forma parecida com a que conhecemos hoje. Pode-se dizer que as bandas criam um espaço onde as pessoas comuns podem exercer certas liberdades individuais. Essas liberdades se dão através de uma luta, talvez, pela autoridade simbólica da forma que Thompson (1998) propôs. O próximo capítulo é uma tentativa de se debruçar sobre o assunto da banda de música como uma forma de marcação de território nesse solo de tempos múltiplos da história da música pernambucana.

## 2. AS CHANCELAS SONORAS

### 2.1. “Ninguém vive de amor e brisa com pirão de areia...”: a fragmentação dos brasões sonoros da aristocracia

“Grande parte da vida política das sociedades contemporâneas só pode ser compreendida como uma luta pela autoridade simbólica”. (Thompson, 1998, p. 70)

Em uma crônica do periódico "América Ilustrada", assinada pelo pseudônimo “Borboleta Coxa”, no Recife de 1875<sup>49</sup>, o assunto da semana é o controverso tamanho do sino da Igreja da Nossa Senhora do Terço:

Quem não assistiu a benzedura do sino de N. Senhora do Terço? Eu assisti e vi lá muita coisa bonita [...]. Entre estes se distinguiu o padre Mello pelos seus trinados cheios de melodia, não obstante a lamentar por vezes a pequenez do badalo.

O tamanho do sino, do badalo, lamentado pelo padre, desencadeia a “vingança” do Villela, artesão da fundição que constrói esse artefato. Podemos perceber uma tensão entre esses agentes sociais, à medida que nos garante algum indício de ansiedade social na política local.

No dia seguinte o da benção seguiu-se a ascensão do sino, que ocorreu com bom êxito, e o Villela da fundição teve a ocasião de vingar-se da injúria do padre Mello, mostrando-lhe e ao respeitável público que o badalo era e é de suficiente tamanho pra tirar um som que se ouça por toda a cidade. Realmente assim aconteceu, pois que todo o dia a vizinhança sofreu as marteladas do abençoado badalo, que, pela primeira vez, mostrou-se de que *tempera* é feito para tortura dos humanos ouvidos.

Essa benção e inauguração do sino da Igreja da Nossa Senhora do Terço é importante e conta com a presença do presidente da província de Pernambuco, cargo do executivo, que representa, na época, o Estado.

Depois das cerimônias da igreja e muito foguete estourado, seguiu-se a benção sendo o primeiro a pegar no badalo o presidente da Província, que depois de badalar por algum tempo, o passou por turno, aos reverendos coroinhas.

Como podemos imaginar, o padre Mello representa a Igreja, enquanto o artesão Villela é um profissional liberal, e o presidente da província<sup>50</sup> é um burocrata do Estado. A injúria do padre, quanto às condições do badalo, não é reclamada ao presidente da província, mas sim,

<sup>49</sup> América Ilustrada, 1875, s/n.

<sup>50</sup> Para José Murilo de Carvalho (2013, p. 56), os presidentes provinciais faziam parte do segundo escalão da burocracia. Para o autor, boa parte dos presidentes das províncias estava incluída na elite da política nacional "pois a presidência era um passo na carreira do político".

ao artesão<sup>51</sup>. O artesão por sua vez, em resposta ao padre, utiliza-se do som dos badalos do sino como uma forma de protesto.

Se partirmos da hipótese de que cada um desses personagens, nessa trama política satírica, quer melhorar a condição de vida, cada qual com suas possibilidades, “a luta pela autoridade simbólica” (THOMPSON, 1998, p. 70) poderia expressar essas ansiedades<sup>52</sup>. É talvez nesse sentido, que as bandas de música podem significar um tipo de estratégia simbólica de uma parte da população, que tem, no fim do século XIX e início do XX, suas próprias expectativas quanto ao futuro.

As conjunturas históricas da política, formação da sociedade e da ordem social, foram aspectos notáveis para a produção cultural, sobretudo da parcela advinda da grande massa de pessoas comuns que compõem as bandas de música nos derradeiros anos da monarquia, período que José Murilo de Carvalho (2013) classifica como “declínio e queda”, correspondendo aos anos de 1871 a 1889. Por pessoas comuns, podemos compreender aqui, como sendo os abonados e alfabetizados e a parcela da população de baixa ou quase nenhuma renda, que poderia ver nas bandas uma forma de ascensão social.

A história política da sociedade, no que diz respeito à sua formação e ordem social, sobretudo nos últimos anos da monarquia, são abordadas na obra “A Construção da Ordem”, de Carvalho (2013). Nela, a manutenção da unidade nacional e, a constituição, e a consolidação de um governo civil pela monarquia são possíveis graças a uma elite política brasileira<sup>53</sup> ideologicamente homogênea e de longa tradição portuguesa<sup>54</sup>, que tem como característica a centralização do poder na mão de poucos aristocratas. Essa concentração de

---

<sup>51</sup> Os presidentes das províncias, junto aos bispos, eram responsáveis pelas nomeações de padres para as Igrejas: "A igreja também dependia do apadrinhamento do governo, unindo-se às outras instituições na manutenção da Ordem. Havia doze bispados. Seguindo o precedente colonial, o governo propunha suas escolhas para essas sés ao Vaticano, e Roma consagrava-as. De modo semelhante, os presidentes provinciais nomeavam (para os bispos) padres para uma paróquia e dessa forma o clero dependia, pelo menos parcialmente, do favoritismo para a sua promoção ou transferência. A igreja não era quem recolhia o dízimo e os eclesiásticos recebiam apenas salários modestos, pagos pelo governo; sua sobrevivência dependia muitas vezes de taxas de batismo, enterros e casamentos - a não ser que tivessem terras e escravos, como ocorria com muitos". (GRAHAM, 1997, p. 93).

<sup>52</sup> As “ligações ansiosas”, para Richard Graham (1997, p. 320), eram uma forma de representação do *clientelismo*, ou seja, tratava-se de uma "trama de ligação política" que sustentava virtualmente todo ato político no Brasil do século XIX. Na percepção do autor, a política de nível nacional e local respondia a essa "concessão de proteção, cargos oficiais e outros favores, em troca de lealdade política e pessoal, o clientelismo funcionava especialmente os interesses dos ricos".

<sup>53</sup> Além do imperador, o mais importante grupo eram os ministros, seguidos dos senadores, deputados gerais e conselheiros de Estado (CARVALHO, 2013, p. 57).

<sup>54</sup> Essa unidade ideológica tinha como ponto alto a participação dos chamados *magistrados*. Espécie de político profissional de tradição da antiga Universidade de Coimbra, que tinha como característica um alto grau de uso da retórica. A burocracia do Estado passava em grande parte nas mãos desse profissional. (CARVALHO, 2013, p. 95).

poder, na visão do autor, propicia a redução do conflito nacional, embora tenha limitado de forma acentuada a mobilidade social e política de todas as pessoas que não pertençam a essa restrita elite política brasileira.

José Murilo de Carvalho (2013) tem uma ideia progressista da monarquia. Para o autor, ela é responsável pela modernização do Estado brasileiro no século XIX.

Na ausência de poderosa classe burguesa capaz ela própria de regular as relações sociais por meio de mecanismos de mercado, caberia ao Estado, como coube nos primeiros passos das próprias sociedades burguesas de êxito, tomar a iniciativa de unificação dos mercados, de destruição de privilégios feudais, de consolidação de um comando nacional, de protecionismo econômico. Essa burocracia podia ter composição social variada, mas era sempre homogênea em termos de ideologia e treinamento. Pelo menos o era seu núcleo principal. O predomínio do Estado refletia, naturalmente, certa debilidade das classes ou setores de classes em disputa pelo poder, e certa fraqueza dos órgãos de representação política. Daí que havia frequentemente fusão parcial entre os altos escalões da burocracia e a elite política, o que resultava em maior unidade da elite e em peso redobrado do Estado, de vez que, de certo modo, era ele próprio que se representava diante de si mesmo (CARVALHO, 2013, p. 230).

As bandas militares como brasões sonoros da aristocracia (BINDER, 2006) representam o próprio esforço do estado monárquico brasileiro em forjar a ideia de identidade nacional. Esse processo pode ser visto de forma diacrônica em outras práticas simbólicas, como por exemplo, o repique dos sinos e salvas de artilharia. No periódico "O Cruzeiro", de 1829<sup>55</sup>, existe uma descrição da festa de aniversário da coroação de Pedro I. Nela podemos perceber várias referências aos símbolos sonoros da aristocracia:

É muito digna de admiração, e reparo e boa disposição em que estavam os animados Habitantes desta Cidade da Paraíba para Solenizarem O Festivo Dia 12 de Outubro de 1829 Aniversário Natalício e S.M O Imperador Constitucional, e Defensor do Perpétuo Brasil [...]. Logo que clareou o Dia foi a sua Festividade anunciada com o geral repique de Sinos em todas as setes Igrejas de dentro da Cidade, e o 5º Corpo da Artilharia de Campanha do Quartel de Santo Antônio rompeu a Salva de cento e um tiros de peça, a que se ouvia responder a Fortaleza da Barra do Cabedelo com igual Salva na distância de três léguas.

Conjuntos de sopro e percussão provavelmente acompanham um coro dentro da igreja, muito embora o termo música tenha sido escrito aqui com uma grafia bem diferente, talvez um erro de impressão.

O Vigário da Freguesia da Cidade acompanhado dos da Vila de Monte Mor, e Brejo da Areia entoaram o Hino - *Te Deum Laudamus* - que continuou

<sup>55</sup> "O Cruzeiro. Jornal Político Literário, e Mercantil". 1829.



alternado pela melhor *Muzaca* da Cidade e pelo Coro composto de todo o Clero secular, e regular, que espontaneamente se congregou a esse fim.

O periódico "América Ilustrada" (1879)<sup>56</sup> reverte à simbologia dos brasões sonoros da aristocracia, explicando de forma satírica como deveria ser uma festa:

O Sr. Benedito: - Eis como há de ser - e o que deve fazer:

Um zabumba, uma trombeta, - foguetes pela alvorada, - uma chula mal cantada, - por um furreca pernetta - um padreco sem *roupeta* - a cantar, gritar a mais, - cinco tiros desiguais, - muito ganso muito fumo, - eis afinal o resumo - do Benedito o festejo - tal e qual como almejo.

O Sr. Adolpho: - Esqueceu-se meu colega, - da ginástica do fogo - das novenas. Do *Te-Deum* - e de uma casa pra jogo.

O Sr. Bandeira: - Essas coisas e mais outras - doces, vinhos e pastéis, - são de mera obrigação dos verdadeiros fiéis.

O chacoalhar desses símbolos, no intervalo de tempo estudado, denota uma transformação de ordem alegórica. O cortejo, por exemplo, deixa de ser único e exclusivo da aristocracia, e paulatinamente, essa demonstração de apreço e respeito se torna mais corriqueira e comum, como veremos na próxima parte desse capítulo.

Outro periódico, o também satírico "A Marquesa do Linguarudo"<sup>57</sup>, relata a presença de várias figuras importantes da cena política local em uma festa de pompa no Recife, no dia 7 de setembro de 1876. Essa sátira deixa dois aspectos simbólicos salientes. Primeiramente, os brasões sonoros da aristocracia que existem também na época de D. Pedro II, como as salvas de tiros e, sobretudo a banda militar, cuja grafia é apresentada com a palavra música. Em segundo, mostra como a imprensa local usa de estratégias para criticar o governo<sup>58</sup>. O fragmento é bastante longo, por isso ele foi em parte reescrito:

As tropas de artilharia salvam as fortalezas, dando início ao discurso do presidente de Pernambuco. A autoridade máxima da província<sup>59</sup> fala de como a festividade da

<sup>56</sup> América Ilustrada, 1879, nº4.

<sup>57</sup> Marquesa do Linguarudo, 1876, nº 54.

<sup>58</sup> "O Império foi o período da história brasileira em que a imprensa foi mais livre". Para José Murilo de Carvalho (2013, p. 55), a imprensa não constituía poder independente da organização partidária e do governo. Existiam as folhas independentes, como o *Jornal do Comercio* e os jornais radicais. No entanto, segundo o autor, "eram poucos e com raras exceções não duraram muito". A maioria desses jornais "era vinculada a partidos ou a políticos". O próprio governo, de acordo com Carvalho (2013, p. 55) tinha sempre seus jornais, o mesmo acontecia com a oposição: "Os jornalistas lutavam na linha de frente das batalhas políticas e muitos deles eram também políticos. Muitos políticos, por seu lado, escreviam em jornais nos quais o anonimato lhes possibilitava dizer o que não ousariam da tribuna na Câmara ou do Senado. A imprensa era, na verdade, um fórum alternativo para a tribuna, importante principalmente para o partido na oposição muitas vezes sem representação alguma na Câmara".

<sup>59</sup> Os presidentes eram "a primeira autoridade" das províncias; representavam o próprio imperador. Quando algum presidente de província chegava a alguma capital, ele era "cerimoniosamente recebido nesse papel, se chegasse de navio, a bandeira imperial vinha hasteada, e uma guarda de honra dava-lhe as boas-vindas, enquanto ele desembarcava em meio a fogos de artifício e música" (GRAHAM, 1997, p.86).

independência é importante: um dia de glória, de emancipação política da metrópole, é enfim, “o dia em que nascemos”.

O alter ego do cronista, representado pela figura da Marquesa, no entanto, retruca essa afirmação num entre parênteses: nós, brasileiros, “nascemos há muito tempo, e não hoje”. E acrescenta: “Nascemos socialmente, eu me refiro ao pretérito, e se falo assim é usando de uma figura lógica”.

O discurso do presidente da província de Pernambuco continua enaltecendo a independência. Para ele, esse dia deve ser comemorado com entusiasmo: “porque somos hoje uma nação, não uma colônia”. E faz um adendo, afirmando que além de independentes: “competimos com as nações mais adiantadas do globo”.

A plateia conta com a participação da elite política pertencente à aristocracia, formada tanto por brasileiros como por estrangeiros: barões, condes, viscondes, cônsules e ex-ministros. Na fictícia plateia ouvinte, o personagem inglês, representado pela escrita caricata de não saber usar corretamente as vogais para definir o gênero das palavras, responde as colocações do presidente da província de Pernambuco:

Está enganada *voce-micê sinhá* presidente, nós ingleses [...] estamos mais *adiantada*, tanto que vendemos *nossa* ferro, fazendas, miudezas para Brasil. Ah! O *sinhô* não consente nessa coisa.

Outros estrangeiros engrossam o coro, um português, um espanhol e um romano, entoando seus retrucamentos:

Um português: V. Exc. Está *olvidando*, nosso Portugal está mais adiantado; porque vai *dáqui* 6 mil contos por ano para fazermos nossos melhoramentos.  
Um espanhol: *Lostê senhore* não deve dizer esse coisa.

Um romano: Mais adiantado está Roma que o Papa manda a todos no Brasil, e a sua benção saltando por cima de oceano vem *reflitir* aqui.

A banda militar, como um brasão sonoro da aristocracia, tem uma participação interessante. Todo o diálogo retrucado dos estrangeiros em relação ao discurso do presidente da província pára de repente; como se a banda tivesse o poder de selar e assinalar, como uma espécie de *chancela*, exigindo respeito que põe fim a todo o disparate, mesmo que imaginário da trama satírica:

**Tocou a música** e todos se calaram. Gritou o presidente: Viva a independência do Brasil!!! Profundo silêncio, só o general gritou - - vivô-ô-ô. (grifo nosso)

O tamanho e a importância da banda são implicitamente descritos numa crônica do jornal “A Voz do Povo”, no Recife de 1887<sup>60</sup>. Essa seção do periódico satírico narra a

<sup>60</sup> “A voz do povo” 1887, nº1.

movimentação de cerca de duzentos e cinquenta soldados bem trajados e melhor disciplinados ao som de uma importante música, que na ocasião estão passando em ordem de marcha bem equipados. Provavelmente, é um terço militar da tropa de 2º linha (PEREIRA FILHO, 1998). Quem os comanda é um tenente coronel que tem um ajudante de baixo escalão à sua esquerda, e na retaguarda, um major literato. Alguém que vê tal cortejo, pergunta ao cronista do jornal se está ocorrendo “algum embarque de presidente ou coisa que merecesse aquela cerimônia”.

Poderíamos dizer que a parcela da sociedade que representa os descontentes é a parte sem representação política, sobretudo os negociantes e financistas, "uns quebrados e outros inteiros". A banda marcial, sobretudo de 2º linha composta por músicos da Guarda Nacional, é um símbolo da aristocracia que os jornais fazem questão de desvalorizar, talvez, no intuito de criticar o descaso do Estado com as necessidades locais. A burocracia do Estado é tamanha que nem as festas religiosas estão salvas.

O periódico humorístico "América Ilustrada" de 1879<sup>61</sup>, faz referências ao tesoureiro e aos comissionistas, cargos aparentemente fundamentais para o funcionamento de uma festa religiosa, como a festa de São Benedito, no Porto Madeira.

Nesse trecho podemos perceber a presença da banda militar e do padre como símbolos de uma festa:

Arranjamos para a festa - uma banda militar, - um padre de papelão - para o memento imitar. Contratamos cavalhadas - foguetes, bombas, meninos - mandamos por brilhantismo - repicar todos os sinos.

A “música do 2º de linha<sup>62</sup>” faz parte dessa trama:

[...] fora tesoureiro o Sr. Benedito Romano, e pela manhã quando ali chegara a música do 2º de linha e devotos para a festa, não encontrarão nem igreja nem santo nem tão pouco a comissão de festeiros.

Os assuntos são resolvidos em Assembléia, talvez numa referência satírica a retórica política comum na época:

Para não se perder o tempo - dê-se por lido e aprovados - os expedientes, as atas - dos trabalhos já passados, - pelo que S. Exc. - fazendo o que prometeu - a quem desejou falar - a palavra concedeu. O Sr. Bandeira: - Senhores representantes - deste imenso povoado, - terei esmolas pra festa - em companhia do Souza - do Mafra, do Costa Lima [...].

<sup>61</sup> América Ilustrada, 1879, nº4.

<sup>62</sup> As tropas de 2º linha eram compostas pelos chamados terços Auxiliares, divididos em 10 Companhias de 250 soldados. (PEREIRA FILHO, 1998).

O padre é uma autoridade<sup>63</sup> que pode fazer o tesoureiro da festa rezar, mesmo contra sua própria vontade.

Esta tarde a linda plumagem, e só a tarde apareceu o Sr. Benedicto com um padre segurando-o pela orelha, para que rezasse a ladainha, isto porque ele tinha o nome de santo e, além disso, era romano.

No entanto, a igreja tem os seus próprios problemas:

[...] - porém se deu uma coisa... - estava o templo em ruína - e nós com fome canina.

Na tentativa de compreender um pouco o redator do jornal, interpretamos que a falta ou mau uso de dinheiro “às expensas de uma segunda esmola”<sup>64</sup> tem os seus inconvenientes, tais como as improvisações feitas pelas pessoas comuns.

Entretanto fez-se nessa tarde uma festa modelo, as expensas de uma segunda esmola, e lá andou baixo acima o santo crioulo, metido em carro que segundo afirmam puxado por uma troça de retirantes.

Nesta festa de improviso, diga lá o que quiser, quem fez o papelão soberbo, foi o Chico Roza que serviu de baliza.

Aparece também a convivência dos participantes no desvio do dinheiro da festa.

Mas Srs., que desgraça - tão grande se sucedeu - nada faltou é verdade - mas o cobre se perdeu.

Agora, ilustres colegas, - cuidemos noutra para o ano - da qual seja eu festeiro - e o Benedito Romano.

Uma voz: - Muito bem, muito apoiado, - tomo parte na festança - que também de Deus sou filho - também quero encher a pança.

Numa festa dada no Teatro Santa Isabel, nos últimos meses da monarquia constitucional no Brasil, há uma recepção aos chineses, onde um conjunto instrumental de sopro e percussão agrada um ambiente de “cerca de uns cem pândegos reunidos em torno de um soberbo anfitrião”<sup>65</sup> que comem e bebem extraordinariamente “ao som de uma música

<sup>63</sup> "Pode se perguntar também pela elite eclesiástica. Não há dúvida de que a Igreja era uma instituição influente. Era parte da burocracia estatal. É igualmente inegável que houve intensa participação política de padres em certos períodos. Mas seria exagerado dizer que a Igreja como instituição teve grande influência na formulação de políticas públicas, a não ser em certos pontos que lhe diziam respeito mais de perto, como a educação e o casamento civil. Além disso, a participação dos padres frequentemente se dava em desacordo com as posições de hierarquia. O sentimento geral da elite política brasileira, assim como era antimilitar, era também anticlerical, na melhor tradição do regalismo português, e o exemplo do Segundo Reinado vinha do próprio trono". (CARVALHO, 2013, p. 169).

<sup>64</sup> América Ilustrada, 1879, nº4.

<sup>65</sup> América Ilustrada 1889, nº 12, Ano XI.

marcial” e que “deliciava-lhes os ouvidos ao mesmo tempo em que os delicados pratos lisonjeavam lhes o estômago”. No meio deste concerto universal “de luzes, de sons e de perfumes”, as cenas mais importantes da vida política da China são representadas por fogos de artifício e figurinhas de sombras que se movem em todos os sentidos. Segundo o jornal, o mais letrado dos mandarins puxa o fio da sombra e as figurinhas começam a mover-se, a desfazer-se em reverências e cortesias, provocando o riso do povo chinês, que, aos olhos do cronista, é sempre admirador dos caprichos e fantasias dos mandarins. Nesse fragmento podemos perceber a banda militar como um brasão sonoro da aristocracia, dando tons de importância ao evento.

É assim que os mandarins quando querem festejar algum seu colega, mandam preparar uma imensa sombra por algumas centenas de mil réis e a anunciam ao som das companhias do governo.

Uma das figuras relatadas e satirizadas nesse cenário é Sr. Dr. Dória, que junto com seus amigos “ofereceram-lhe uma sombra à chinesa”. A questão da integridade política apresentada no discurso dos chineses – avaliada de forma irônica pelo jornal - começou no pagode, no qual cada participante da cena tenta melhor representar o seu papel. Esse fragmento<sup>66</sup> mostra talvez uma diplomacia desacreditada do Estado monárquico como representação, onde ele é o culpado que comete um crime contra si mesmo:

[...] brindando uma a província do Rio de Janeiro, outra a Bahia, outra ao comércio, outra à magistratura, outra à marinha, outra finalmente à integridade do...

Quando ouvi falar em integridade, disse comigo, esta figurinha chinesa vai fazer um brinde à integridade do bife de Nemo [...], a figurinha falou em integridade do império!

Mas com os diabos, a que vem aqui a integridade do Império, quando isto se acha tão claramente previsto pelo art. 68 do Código Criminal, com quinze anos de prisão com trabalho?

Não, isto é uma metáfora, e metáfora chinesa, a figurinha queria dar a entender que o teu bife deve ser da extensão do território da China, e que todo aquele que atentar contra a sua integridade deve ser punido com 15 anos de prisão com trabalho.

As bandas de sopro e percussão, no Recife do fim do século XIX e início do XX, fazem parte de dois mundos; os que têm o poder, e os que buscam o poder. A elite política brasileira tem como seu brasão sonoro da aristocracia a banda militar de primeira linha, formada por músicos profissionais do Exército Permanente, e segunda linha, formada por

<sup>66</sup> América Ilustrada, Recife, 27 de março de 1889, nº 12, Ano XI.

músicos amadores e ou semiprofissionais da Guarda Nacional. Por outro lado, a sociedade letrada formada por comerciantes e financistas, que buscam representação política, tem como chancela sonora a banda de música; essa aceita qualquer músico de qualquer formação, inclusive sem formação alguma. A banda de música inaugura a escola técnica de música<sup>67</sup>, tal qual o *ab initio* que apontamos no primeiro capítulo. A banda de música poderia ser cooptada pelo Estado e se tornar uma banda militar<sup>68</sup>; um exemplo disso é a história das bandas Curica (1848) e Saboeira (1849) da cidade de Goiana, Pernambuco, ativas até hoje e consideradas duas das bandas mais antigas do Brasil.

No ano de 1848, a banda Curica<sup>69</sup>, de Goiana, não tem fardamento e nem nome, é conhecida apenas como “a banda de José Conrado” (SILVA, 1998, p. 71). Ou seja, uma banda de música financiada por capital privado de algum comerciante abonado. Em 6 de dezembro de 1859, a banda Curica participa de uma homenagem ao Imperador D. Pedro II, que visita a cidade de Goiana. Provavelmente, a atuação da banda agrada, na época, a aristocracia, tanto é que em dezembro de 1862 a Curica passa a integrar a Guarda Nacional. A banda Curica, agora simbolicamente militar, marca presença nas comemorações da Abolição da Escravatura em 1888 e na Proclamação da República em 1889 (SILVA, 1998, p. 72).

Por outro lado, temos a maior inimiga da banda Curica, a banda Saboeira, fundada em 1849. Reza a lenda que essa banda também não tem fardamento próprio, o que sugere um financiamento de capital privado e civil. A Saboeira, assim como a sua adversária Curica, também participa, na época, da festa de celebração em homenagem a vinda do Imperador à cidade de Goiana. No entanto, diferentemente da Curica, a Saboeira não é cooptada pela Guarda Nacional. A banda é “ligada a sorte do Partido Liberal, tanto nos triunfos quanto nos fracassos”. Francisco Tavares de Melo passa a administrar e manter a banda com seus próprios recursos e com a “ajuda de filiados do Partido Liberal” (SILVA, 1998, p. 72).

---

<sup>67</sup> Termo usado por pesquisadores de bandas, como por exemplo, Holanda Filho e Ricardo Tacuchian. Essa expressão ficou famosa, aparentemente, por conta da célebre citação, que inclusive faz parte da epígrafe da última parte desse capítulo, de Heitor Vira Lobos, “O Conservatório Brasileiro de Música são as bandas do interior do Brasil”.

<sup>68</sup> A dicotomia banda militar/banda de música é arbitrária. No entanto, metodologicamente, facilita a construção da narrativa, sobretudo, para compreender as diferentes temporalidades que confluem no espaço proporcionado por práticas musicais diversas.

<sup>69</sup> Segundo Leonardo Dantas (1998), o nome que batizou a banda foi cunhado por Dona Iria, irmã do Padre José Joaquim Camelo de Andrade, que numa ocasião foi recebida na frente de sua casa com “uma garbosa polca, música considerada avançada para aquela época”. Intrigada com a música, disse para uma de suas escravas que “aquela música só parece dizer: Curi-ca-cá... isso imitando o som da polca” (SILVA, 1998, p. 71).

A batalha simbólica das bandas ocorra talvez nesses termos. Certamente, o elemento da competição é anterior ao fato das bandas Curica e Saboeira pertencerem, ou não, à Guarda Nacional. Em todo caso, pode-se imaginar que essa diferenciação colocou um elemento a mais na luta pela autoridade simbólica, que, provavelmente, não pode ser ignorado<sup>70</sup>.

No Recife, as rixas entre as bandas militares "O Quarto", do 4º Batalhão de Artilharia e, "Espanha", do Corpo da Guarda Nacional, mostra outro tipo de rixa: entre as próprias bandas militares. Essa tensão tem seu ápice com a execução de músicas específicas, sobretudo, certos dobrados marciais, que são verdadeiros gritos de guerra e afronta à banda militar adversária. Tocar o dobrado "Banha Cheirosa", por exemplo, nas palavras de Mario Sette "constituía já uma ameaça a ordem pública" (SILVA, 1998, p.22). Nesse ínterim, os capoeiras, que fazem parte do público que segue essas bandas, outrora ligados as suas antigas obrigações policiais da Guarda Nacional, travam, na época, verdadeiras batalhas campais<sup>71</sup>.

Entre os letrados, os verdadeiros financiadores das chancelas sonoras às quais associamos à banda de música, a busca pela autoridade simbólica se dá de outra forma. Para Angela Alonso (2002), apesar da pouca mobilidade política e social existente nos últimos anos da monarquia, as pessoas, sobretudo letradas, que não pertencem à elite política brasileira, ou seja, que não fazem parte da aristocracia têm suas estratégias para tentar driblar essa homogeneidade ideológica e centralizadora da monarquia. Em sua obra "Ideias em Movimento: A geração de 1870 na crise do Brasil-Império", Alonso (2002) apresenta o conceito de *repertório*. Para a autora, o repertório<sup>72</sup> é "um conjunto de recursos intelectuais disponível numa dada sociedade em determinado tempo". O repertório funciona como estratégia de uma parcela da população letrada, na luta por uma maior representação política. Para a autora, a principal característica dessa estratégia é o arranjo "histórico e prático" (ALONSO, 2002, pág. 39).

---

<sup>70</sup> Richard Graham (1997) apresenta uma ideia, (talvez exagerada porque isso não nos parece uma particularidade apenas do brasileiro), que não deixa de ser digna de reflexão ao falar da construção das hierarquias dentro da sociedade brasileira: "Os brasileiros tomam por certo que, de um modo geral, era possível distinguir as pessoas, como se expressou um dos Lacerda Werneck: 'segundo a ordem, escala, ou categoria em que se situavam na sociedade'. Essa visão significava que ninguém se julgava igual a qualquer outro; todos tinham lugar dentro de uma hierarquia e encontravam-se ou acima ou abaixo dos demais [...]". Ou seja, um meio de garantir a ordem social: "permitir que quase todo mundo se sinta superior a alguém". (GRAHAM, 1997, p.49).

<sup>71</sup> Assunto que voltaremos a discutir na próxima parte deste capítulo.

<sup>72</sup> "Padrões analíticos, noções, argumentos, conceitos, teorias, esquemas explicativos, formas estilísticas, figuras de linguagem, metáforas e etc.". (ALONSO, 2002, p. 39).

Para Ângela Alonso (2002), as redações dos textos políticos da época da geração de 1870, revelam-se como formas de ação e o movimento em si pode ser visto como uma forma de intervenção política. São os agentes sociais que selecionam e utilizam as teorias explicativas (ALONSO, 2001). Acreditamos que a sociedade de letrados poderia utilizar-se das bandas de música, como podemos perceber no fragmento abaixo, e das pompas festivas, também como forma de estratégia. O próprio nome do jornal “O Meteoro, periódico literário, científico e satírico”, de 1885<sup>73</sup>, sugere essa apropriação de elementos tradicionalmente pertencentes à aristocracia pela sociedade de letrados:

A Instalação do Clube Literário Ayres Gama (7 de setembro)

A sala estava rica e modestamente ornada. Ricamente porque, enfeitavam-na mapas geográficos, acessórios próprios de uma festa de instrução; e modestamente, porque, nos seus atavios, reinava a maior simplicidade possível.

Sobre a mesa presidencial, onde as flores não tiveram ingresso, deixando que a adornasse, um globo terrestre outro celeste, sobre a mesa, dizíamos, um dossel verde e amarelo, cobria o retrato do vulto venerado do mestre que dá nome ao Clube.

Seria meia hora mais tarde, quando uma banda de marcial fez ecoar o Hino Nacional, sendo em seguida, e por eloquentíssimo discurso aberta a sessão.

Falaram em continuação, os 20 oradores inscritos, sendo todos aplaudidos freneticamente, aplaudidos até o delírio.

...

Eram 3 horas, quando de novo o Hino Nacional ressoou pelas vastas salas da Escola Normal, anunciando assim, haver terminado a festa!

Momentos depois, só o silêncio... Mas um silêncio que falava eloquentemente; por isso mesmo que, em meio aquela mudez, como que se repetiam em choro os aplausos do auditório, a alegria dos sócios, os risos de todos!

As bandas de música não são exclusividade da alta sociedade, ou da elite política. Os comerciantes e financistas, sobretudo letrados, atuaram paralelamente, utilizando de mecanismos tradicionalmente monárquicos, tais quais os jornais e os institutos de pesquisa para também fazer parte dessa cena. As bandas de música, em contraposição à banda militar, poderiam ser vistas como uma reapropriação desse arcabouço instrumental. A banda de música não levou ao fim a banda marcial, mas provavelmente no período de transição e reorganização do Estado recém-proclamado, algumas dessas bandas deixaram de existir.

---

<sup>73</sup> O Meteoro, periódico literário, científico e satírico, Ano 1, nº2, Recife, 16 de julho de 1885.



Como podemos perceber, segundo um articulista do periódico “Lanterna Mágica”, de 1893<sup>74</sup>, determinações do governo central inviabilizam a continuação de algumas bandas marciais:

No domingo passado houve duas festividades religiosas; a de Nossa Senhora Mãe dos Homens na igreja Madre de Deus e a Nossa Senhora da Soledade na do Livramento. Nesta tocou a música dos educandos do Arsenal da Guerra, sempre honrada com a ronda maior do Sr. Alferes Tiburcio, e naquela a dos educandos do Arsenal da Marinha que nos pareceu boa, principalmente, se atendermos ao pouco tempo de sua existência.

Achamos quase inútil, que se trate de criar mais banda de músico naquele Arsenal, porque tantas apareçam quanto são engolidas pelas determinações do Governo Central. Há pouco tempo houve ali uma bem importante amestrada pelo distinto professor, o Sr. Faustino Costa; mas, no melhor do gosto, ela foi-se para mais não vir.

Acreditamos que a reconfiguração das bandas marciais, mais tarde dando espaço às bandas de música – que até hoje coexistem é inúmera, inclusive a fusão da nomenclatura banda de música como pertencente às duas classes: militar e civil -, se aproxime do fenômeno que Trevor Herbert (2003,) chamou de *ab initio*; ou “desde o princípio”, quase como um renascimento, que não se fez de uma hora para outra. Essa transformação foi consagrada por um conjunto de fatores que podem ser observados em diacronia: a transformação material dos instrumentos e a transmigração de símbolos por conta da mudança do Estado monárquico para o Estado republicano.

## **2.2. “Dois passos à frente e dois a retaguarda”: A banda como uma expectativa de ordem e trincheira de resistências nas ruas no Recife**

As notas de música não têm cor política, não são encarnadas, nem verdes e defendem apenas a constituição das harmonias. Eu podia acompanhá-las livre de censuras, porque os ouvidos não resistem as sonoras vibrações que fazem respirar o peito e expandir o coração [...] (América Ilustrada, 1882).

A visão apolítica do articulista nessa epígrafe tirada da “América Ilustrada” pode escamotear tensões sociais e preferências faccionais e/ou políticas<sup>75</sup>, sobretudo no que diz

<sup>74</sup> A “Lanterna Mágica”, 1893, nº 411.

<sup>75</sup> A preferência quase partidária que existe no ambiente do público ouvinte e atuante nas apresentações das bandas pode ocorrer através das facções, ou seja, um tipo de engajamento pré-partidário, onde não existe uma ideia clara do que nós percebemos como programa ou agenda política, além da ausência, pelo menos nítida, de orientação ou algum tipo de ideologia. Para Graham, essas facções se dão através das ligações sociais, sobretudo, no que diz respeito ao grande esforço dos líderes políticos em construir um “clientelismo”; uma ordem social estratificada, num sistema caracterizado por relações de superioridade e inferioridade. Com base em uma documentação escrita das cartas de recomendação, na chamada “relações ansiosas”, Graham revela um status relativo da clientela onde as ligações dos indivíduos ocorriam por conta dos laços familiares ou da lealdade partidária. Por exemplo, ser recrutado ou não para a Guarda Nacional ou o Exército é uma forma de barganha. Para o autor, a lealdade partidária e o partido significam a facção e clientela, e não um programa. (GRAHAM, 1997).

respeito à população e à música das ruas no carnaval. Nesse cenário do Recife da *Belle Époque*, bandas de música e a população subvertem o que se pode chamar de hierarquia da ordem. Para José Ramos Tinhorão (2013), a cultura das ruas não tem problema em criar sua própria música, sobretudo por conta dos músicos advindos da população de baixa renda, muito embora, em sua narrativa, o autor acabe se excedendo nos termos ao referir-se a uma dada parcela da sociedade<sup>76</sup>.

[...] integrados pela pequena comunidade dos pretos, pobres, mestiços e brancos situados acima da ralé, o problema da música própria não constituiu dificuldade. Era dessa camada que, desde meados do século XIX, saíam os músicos das bandas militares e dos conjuntos chamados chorões, que durante o ano faziam o papel de orquestra de pobre, animando festa de casamento, aniversário e batizado por toda a cidade, com suas flautas, violões, cavaquinhos e oficlides [...] (TINHORÃO, 2013, p. 141)

A sociedade letrada recifense do fim do XIX tem sua própria visão, nos periódicos satíricos, sobre o comportamento da população que brinca o carnaval. Os articulistas são, muito provavelmente, pessoas influentes que tem ligações com políticos locais. Essa sociedade letrada escreve, publica e financia seus próprios periódicos usando pseudônimos - prática comum no período da Monarquia e início da República -, como um fórum alternativo, sobretudo nos jornais de maior circulação<sup>77</sup>.

Quando o assunto é festa, dois tipos de notícias dos periódicos satíricos “Lanterna Mágica”, “A Coisa” e “América Ilustrada” se contrapõem: a falta de festas nos ambientes fechados e o excesso de festas em ambientes abertos.

O periódico “A Lanterna Mágica”, de 1894, reclama que os teatros Santa Isabel e Santo Antônio, no fim do século, têm fechamentos repentinos, o que gera um descontentamento dessa parcela da população letrada que frequenta esses estabelecimentos. A seção “Atos e fatos” da América Ilustrada, de 1886<sup>78</sup>, diz que:

As festas estão acabadas, e eram *elas* um bom manancial de notícias; porém sem elas ficamos reduzidos á alguma facadinha, como umas que se trocaram em uma noite da semana passada entre barbeiros [...].

<sup>76</sup> Concordamos com José Geraldo Vinci de Moraes (2010, p.205) quando diz que: “Infelizmente, a bibliografia da música, como mais um elemento da história da arte, de modo geral reforçou essa postura (da arte popular vista pela academia com desprezo) e pouco contribuiu para ultrapassar limites e restrições. Ao contrário, suas linhas e tendências predominantemente quase sempre serviram para reforçar limitações e preconceitos”.

<sup>77</sup> “Os jornalistas lutavam na linha de frente das batalhas políticas e muitos deles eram também políticos. Muitos políticos, por seu lado, escreviam em jornais nos quais o anonimato lhes possibilitava dizer o que não ousariam da tribuna na Câmara ou do Senado. A imprensa era, na verdade, um fórum alternativo para a tribuna, importante principalmente para o partido na oposição muitas vezes sem representação alguma na Câmara” (CARVALHO, 2013, p. 55).

<sup>78</sup> A “Lanterna Mágica”, 1894. nº418.

É interessante ressaltar que os chamados barbeiros têm tradicionalmente envolvimento com as bandas e com a música popular. No jornal a “Lanterna Mágica”, de 1880<sup>79</sup>, o redator usa da memória para deixar nítida a presença de um mestre barbeiro no início do século, e faz uma brincadeira, provavelmente regionalista, na ocasião do agraciamento de um barão pela Guarda Nacional.

O barão de Nazaré foi agraciado com o respectivo título, se não nos falha a memória em 1807 ou 1808. Era ele então comandante do 4ª batalhão da Guarda Nacional e morava na Rua do Imperador. A noite foi a *música cumprimentá-lo*. Na ocasião, porém, em que esta tocava, apareceu uma discussão entre os *legistas*, que apreciavam a festa, sobre o título do novo agraciado. Na troca de palavras disse um *mestre barbeiro* não é Barão de Nazaré e sim de *Nazareth*: O *Nazareth* dele é do Cabo.

A música de barbeiros é provavelmente remanescente dos chameleiros, espécie de banda de sopro militar, mantida pela aristocracia portuguesa, nas quais donatários, governadores gerais e, posteriormente, os vice-reis mantêm, durante o Brasil Colônia, os interesses da metrópole. Essa banda de sopro é formada fundamentalmente por três a quatro músicos que, na época, tem a função de entreter seus senhores nos momentos festivos e solenes (CATÁLOGO, 1994). Seus mestres acumulam funções (barbeiro, juiz de paz e regente), que extrapolam os limites do entretenimento. Nesse fragmento do periódico “A Coisa” de 1893<sup>80</sup>, existe inclusive uma referência ao frevo.

O mestre barbeiro arranja isso...

Ainda hoje parece que vejo distante de mim a cara com que ele ficou,

Tendo ido, depois da festa, lá a casa pedir que me repreendessem, para que de outra vez, em sítios assim solenes, lhe chamasse “Sr. Juiz”.

De fato o homenzinho acumulava funções de barbeiro, com as de alveitar, Juiz da Irmandade das Almas e ensaiador da Philarmônica da Frevança.

A banda de barbeiros, comum nos centros urbanos, é formada, no passado, fundamentalmente de músicos escravos ou libertos que também têm como ofício raspar barbas e aplicar ventosas (TINHORÃO, 2013, p. 74).

Pode-se dizer que nessa época existe uma tensão entre a população letrada que aspira a estética europeia, sobretudo na música, e a cultura que nasce espontaneamente nas ruas, nas camadas menos favorecidas dos destinos políticos da cidade.

A imprensa pernambucana na época da *Belle Époque* vê a cultura popular, fundamentalmente das pessoas de baixa renda, como atrasada. São vistas como crianças que

<sup>79</sup> Lanterna Mágica, Recife 30 de novembro de 1880. Nº26. Ano: VIII.

<sup>80</sup> A Coisa, folha crítica, satírica, humorística, Recife, novembro de 1893 (quase ilegível).

não sabem distinguir o certo do errado. Em 1894, o periódico jornalístico “Lanterna Mágica”, por exemplo, fala que o povo insiste em sofrer de uma suposta mania de soberania comparável a alegria repentina de um menino eleito imperador nas antigas festas do Divino:

[...] o povo imbuiu-se da credence de que era soberano, assim como e pelos mesmos processos psicológicos, pelos quais o menino, antigamente eleito imperador do Divino nas festas do Espírito Santo se julgava um rei de veras, e não há nada que o *demova* da mania de exercer a sua soberania<sup>81</sup>.

Essa mania de soberania dessa vontade do povo tão incompreendida e temida pela elite letrada, que tem suas opiniões expressas nos periódicos da capital pernambucana, talvez fique mais nítida na época da folia de carnaval. Na visão dos articulistas, um tipo de carnaval merece ser execrado: aquele que tem participação maciça do povo. Esse tipo de carnaval popular é visto como um símbolo do caos, de selvageria em contraposição aos bailes de mascarados europeizados. Em março de 1889, a “Lanterna Mágica”<sup>82</sup> descreve o carnaval de rua do Recife do alto de uma janela:

[...] estúpidos. – Dirijo-vos com repugnância estas linhas. Retirei-me, há pouco, indignado, da minha janela, de onde estive observando a manifestação dos instintos selvagens.

Para o cronista da “Lanterna Mágica”, o carnaval não respeita pessoa alguma, não existe bom senso ou educação suficiente que controle a onda do enfarinhamento:

[...] Aqueles a quem a educação e o bom senso afastavam do *enfarinhamento* geral, sentiam-se coatos em sua liberdade, ou não sabiam a rua ou viam-se obrigados a voltar para casa, grotescos e imundos, suportando a troça de quantos encontravam no caminho [...].

A evocação da ordem pela “Lanterna Mágica”<sup>83</sup> é nítida e a higienização do corpo vai além da questão de saúde pública. Para o periodista, a imundície sobre a pele incide sobre a formação do caráter:

[...] A limpeza do corpo, só poderia manter-se com banhos continuados, não havendo espaço maior do que cinco minutos de intervalo entre um e outro. Esse estado de imundice produz uma perturbação sobre a pele, de onde originam muitas vezes as febres de mau caráter, que entre nós aparecem.

<sup>81</sup> A “Lanterna Mágica”, 1894. n°418. A ação de exercer a soberania pode, talvez, mesmo que a partir de uma ótica negativa, apontar para o que podemos interpretar como um comportamento das pessoas comuns, uma permanência da mania, da insistência, da velha teimosia. Essa teimosia poderia se inscrever provavelmente no que era compreendido pelos ditos intelectuais, ou redatores, como uma desordem social. Poderíamos nos questionar se existe alguma relação entre a ação e vontade do povo (pejorativamente apontado pelo jornal) com a busca pela cidadania. Tendo em vista que, no passado, o cidadão era, antes de tudo, um proprietário.

<sup>82</sup> Lanterna Mágica, Recife, 10 de março de 1889, n°250, ano VIII.

<sup>83</sup> Lanterna Mágica, Recife, 10 de março de 1889, n°250, ano VIII.

As multidões são formadas por mulheres e homens de todas as idades e de todos os setores da sociedade, onde o articulista, para seu horror, prescreve uma espécie de nivelamento por baixo:

Homens e mulheres de todas as classes, de todas as idades e de várias condições, completamente aporcalhados, agrediam a torto e direito a quem passava, sem respeitar coisa alguma.

Os miseráveis, analfabetos e descalços são agredidos e também agridem. A parte da sociedade formada por "pessoas respeitáveis", segundo o jornal, também se junta à "baderna".

Maltrapilhos, de pés nus, agrediam a pessoas respeitáveis, que por sua vez também desciam a nivelar-se a eles, procurando a desforra.

Os articulistas se veem como conhecedores dos verdadeiros caminhos para o progresso da civilização. O redator, numa intermitência ao seu próprio raciocínio, ensina ao leitor do periódico a forma "mais civilizada" de brincar o carnaval, algo mais parecido com o que ocorre em Veneza:

Animem as mascaradas, quer fazendo parte dos grupos quer manifestando isoladamente seu espírito.

Bote qualquer um a máscara na cara ou as barbas postiças, seja homem ou mulher, tenha ou não tenha espírito, que eu se não louvar também não o espezinharei. O fato de botar máscara, mesmo sem espírito e sem jeito, tolera-se facilmente, pois pode ser-nos até agradável o *vermos* fazer cabriolas e trejeitos a qualquer pessoa, porque em nada tolhem estas exhibições a nossa liberdade.

Por ora, pode-se dizer que as bandas de música, fora de suas funções militares ou de orquestra para ambiente fechado, progressiva e paulatinamente organizam o carnaval. Esse processo pode ser percebido, talvez, na formação dos repertórios. José Ramos Tinhorão (2013) fala que quase não há música para os foliões e que não há nenhum tipo de organização que exija algum ritmo, sobretudo antes da primeira metade do século XIX. Para o autor, o repertório para as festas só começa a tomar forma com a participação da classe média.

Nessas brincadeiras, porém, não havia um mínimo de organização que exigisse um ritmo, e muito menos qualquer tipo de cantiga. E esse quadro se desenvolveu mais ou menos inalterado até primeira metade do século XIX, quando no Rio de Janeiro (que apresentava, na qualidade de capital do país, uma maior diversificação social), novas camadas de classe média anunciaram sua presença através da reivindicação de formas de diversão semelhante às europeias. (TINHORÃO, 2013, p. 30).

Pode-se imaginar que, mais do que a presença da classe média, as bandas de música improvisadas, advindas das classes menos favorecidas economicamente, provavelmente têm grande peso para a organização do carnaval. A ausência da música, sobretudo na primeira

metade do século XIX, apontada por Tinhorão (2013), lembra um pouco os grupos instrumentais populares na Inglaterra; a *rough music* estudada por Thompson (1998)<sup>84</sup>, fundamentalmente no que diz respeito ao improviso e a zombaria.

*A rough music* é um vocabulário que, num extremo, toca o carnaval e, no outro, o patíbulo; que fala de cruzar fronteiras proibidas ou misturar categorias estranhas; que lida com transvestidos e inversão; que acende fogueiras brilhantes que podem lembrar os hereges ou até o inferno, com o diabo chifrudo evocando o cornudo que é o alvo da zombaria (THOMPSON, 1998, p. 382).

As bandas de música dos carnavais do Recife e Olinda podem ter se desenvolvido nesse ambiente de improviso e zombaria. Sobre esse fato, o músico Lídio Francisco da Silva (1892 -1961), um dos mais antigos músicos compositores de que se tem notícia, confessa sobre o que ele acha de sua própria música a um de seus amigos:

- Tenente, nós fazemos estas besteiras e o pessoal canta na maior animação.<sup>85</sup> (CATÁLOGO..., 2016)

Não é só no carnaval que essa transformação de repertório ocorre. Na festa de Santo Antônio de 1894, o articulista da “Lanterna Mágica”<sup>86</sup> faz uma crítica cheia de saudosismo à substituição das tradicionais músicas religiosas, as chamadas tresenas, pelas músicas de quadrilhas e operetas, repertório típico das bandas de música. A crítica do periodista ainda anuncia uma expectativa, embora satírica e, provavelmente exagerada, da mistura das ladainhas religiosas com a música “três jacarés”, que provavelmente faz parte dos antigos carnavais de rua de Recife e Olinda.

As tresenas vão caindo no esquecimento, e nas casas, em que elas ainda são feitas, já não tem aquela graça de outrora por quanto, a música tradicional, simples, porém saudosa e exprimindo sentimento, que não se pode descrever, já não é usada; vai sendo substituída por músicas de quadrilhas, de operetas e outras inteiramente estranhas ao assunto. Breve veremos cantar-se a ladainha de Santo Antônio com a música dos – três jacarés. – Este nosso povo já era tolo, mas depois que viu os três jacarés, mais tolo ficou. Também de besta para jacaré não há grande distância.

<sup>84</sup> “*Rough music* é igualmente um termo genérico, e, mesmo nas ilhas britânicas, as formas de ritual eram tão variadas a ponto de ser possível vê-las como espécies distintas. No entanto, por baixo de todas as elaborações do ritual, ensurdecedor encontram-se certas propriedades humanas básicas: o barulho estridente e ensurdecedor, o riso desapiedado e as mímicas obscenas. Na descrição de Thomas Hardy, o ritual se apoiava numa ‘barulhada de cutelos, tenazes, tamborins, violinos pequenos, rabecas antigas, instrumentos desafinados, serpentões, chifres de carneiro, e outras formas históricas de música’. Mas se esses instrumentos ‘históricos’ não estivessem à mão, o barulho de pedras rolando dentro de uma chaleira de lata – ou qualquer improvisação de latas de água e pás – serviria”. (THOMPSON 1998, p.354).

<sup>85</sup> Catálogo online de Bandas de Música de Pernambuco. Disponível em: <https://catalogobandasdemusicape.wordpress.com/4958-2/>. Acesso em: Agosto de 2016.

<sup>86</sup> A “Lanterna Mágica” 1894, nº 429.

Instrumentos musicais, principalmente os com pistões de válvulas, aos poucos, dividem espaço com os instrumentos musicais improvisados. A aderência dos músicos à causa carnavalesca também muda diacronicamente por conta da tradição das bandas civis e militares que são formadas por pessoas advindas da população de baixa renda, e que por ventura têm o hábito de serem músicos e foliões. O repertório das bandas de música pernambucanas no carnaval, na segunda metade do século XIX, é composto por marchas, dobrados e polcas-marchas, base inclusive do desenvolvimento da marcha-carnavalesca pernambucana, da mistura da música militarizada com a música popular, que culmina com o aparecimento do frevo<sup>87</sup>. Talvez como forma de organização das festas, mas essa necessidade não ocorre apenas em Pernambuco.

Eric Hobsbawm, em sua “História Social do Jazz” fala, por exemplo, da alta demanda por bandas de música nas ruas, por conta do carnaval de Nova Orleans. As festas demandam bandas e bandas pedem por festas.

Igualmente importante, provavelmente, é a tradição social francesa – ou talvez, mais exatamente, católico-mediterânea – de *New Orleans*: a profusão de festas públicas, carnavais, confrarias (que se misturavam facilmente com a forte predisposição africana para as sociedades secretas) e desfiles, onde o jazz de *New Orleans* cresceu. A banda de jazz, afinal, é o produto mais característico desse tipo de música, que só uma região onde a demanda por bandas fosse grande e constante seria capaz de produzir (HOBSBAWM, 2011, p.63).

José Ramos Tinhorão (2013, p. 139) também compartilha dessa ideia da música como um mecanismo de serventia para a organização do carnaval. “Os gêneros de música urbana reconhecidos como mais autenticamente cariocas – marcha e samba- surgiram de uma necessidade de um ritmo para a desordem do carnaval”.

A transmissão do conhecimento musical via tradição oral e a improvisação, como forma de produção da música nas ruas do Recife, ocorre também na cidade de Nova Orleans, o berço do jazz. Hobsbawm (2011) fala das bandas formadas por músicos *créoles* de tradição militar francesa, que podem lembrar um pouco a tradição pernambucana:

[...] algumas das características fundamentais da música popular foram mantidas por toda a sua história; por exemplo, a importância da tradição oral para a sua transmissão, a importância da improvisação e da ligeira variação de uma execução para a outra, e outros aspectos. Muito dessa música se modificou a ponto de se tornar irreconhecível; mas isso, afinal, é o que se espera que aconteça com a música que não morre, mas continua a se

---

<sup>87</sup> A história do frevo no Recife é bastante complexa e tem seu apogeu mais tarde, no século XX, com a era do rádio. (SALDANHA, 2008)

desenvolver em um mundo dinâmico e tempestuoso (HOBSBAWM, 2011, p.41).

A rua e o carnaval são espaço e ambiente propícios para a prática do improviso. Os músicos pernambucanos improvisam na música e a população, na coreografia. O paulatino aumento da velocidade das músicas e da coreografia, da sincronia do que hoje se conhece como o frevo e o passo, respectivamente, são inspirados nos antigos “moleques de banda” (CAPOEIRA, 2007), que em grande medida são associados à prática da capoeira e da capoeiragem nos idos finais do século XIX.

Partindo do presente para o passado, a compreensão da capoeira e dos capoeiristas como uma mistura de vários fundamentos fica evidente nas palavras de Nestor Capoeira (2007). Para ele, a capoeira é como brincadeira e luta que envolve habilidade e destreza:

Mais do que um jogo, poderíamos dizer que a capoeira é uma luta-dança-jogo:

-luta: possui golpes e quedas que, sem dúvida, poderiam pertencer ao contexto das artes marciais e da autodefesa;

-dança: é realizada ao som de instrumentos musicais típicos (berimbau, pandeiro, atabaque, ganzá, agogô) e cantos, além de englobar elementos de dança na sua movimentação;

-jogo: é uma espécie de diálogo corporal lírico, era comum um jogador convidar o outro – “vamos brincar?”.

Encontramos, ainda, movimentos acrobáticos no “diálogo corporal” da capoeira. E também algo que poderia ser qualificado como “ritual”, apesar do jogo nada ter a ver com religião. (CAPOEIRA, 2007, n.p)

O historiador Carlos Marques (2012) em seu artigo “Brinquedo, Luta, Arruaça: aspectos da capoeira no Recife no findar do Império e alvorecer da República”, mostra como a prática da capoeira tem nuances interpretativos, para além da prática artística atlética que conhecemos, sobretudo no século XIX.

O léxico capoeira pode ter origem do “co-poeira” tipo de terreno com chão batido, área da mata roçada ou queimada, ou o mato que cresce nessas circunstâncias. Capoeira também é uma espécie de cesto de cipó em que se levam galinhas, e, quando sem fundo, são cheios de terra para uso em fortificações. (MARQUES, 2012, p. 3)

É designado como capoeira: o desordeiro que foge da polícia e se esconde no mato, o ladrão de galinhas que rouba do cesto de cipó, ou alguma coisa ou pessoa categorizada como “imprestável”. Inclusive esse sentido faz parte das significações do dicionário de Rafael Bluteau (MARQUES, 2012, p. 4). Essa ideia da capoeiragem como “baderna” é usada para



referir-se a outros assuntos. Os articulistas dos periódicos satíricos usam de jargões, próprios da capoeira, como forma de desqualificação dos mandos e desmandos da política externa<sup>88</sup>.

Os chamados “moleques de banda” (CAPOEIRA, 2007) saem à frente das corporações musicais dando piruetas e saltos mortais. O periódico satírico “Lanterna Mágica” de 1887<sup>89</sup> da capital pernambucana diz que:

Em vista das grandes proezas praticadas pelo pintinho chefe, na tarde do 11 andante, em frente da música do 2º batalhão de infantaria, os capoeiras reunidos em sessão extraordinária, segundo consta, concederam-lhe o honroso título de **chefe dos capoeiras**. Foi um gosto ver Pintinho com o chapéu a talazeira manejando o seu rebenque na frente da música! (grifo nosso)

Os capoeiras são tachados, na época, de arruaceiros que deixam suas marcas de destruição; os “fabricantes de defuntos” e “vítimas de hecatombe”.

[...] que o clube dos Capoeiras pretende fazer pelo carnaval uma grande manifestação ao seu digno chefe Pintinho, pelo triunfo que alcançou na sua estreia, na tarde de 11 andante. Fazem parte do cortejo, a companhia do *olho vivo*, os fabricantes de defuntos e as vítimas da hecatombe de Tacaratú.<sup>90</sup>

Leonardo Dantas (1998) diz que na capital pernambucana, os praticantes de capoeira por muito tempo foram perseguidos pelas autoridades. Essa perseguição se dá, fundamentalmente, através do recrutamento para a Guarda Nacional ou para a primeira linha do Exército, sobretudo na época da Guerra do Paraguai (1864-1870).

Um oficial de polícia julgou que diversos homens eram ‘os que achavam nas circunstâncias de serem recrutados por serem reconhecidos capoeiras e capangas’. Por crimes como esses, mandava-se para o Exército homens que não haviam sido julgados. (GRAHAM, 1997, p. 47).

Para José Murilo de Carvalho (2013, p.158), a Guarda Nacional é um “poderoso instrumento de controle da população livre e pobre” que são cooptados pelos chefes locais

<sup>88</sup> O articulista da “Lanterna Mágica”, por exemplo, compara as ações dos países latino-americanos à prática da capoeiragem ao assinalar as “piruetas” dos pretensos valentes “Espanhóis presumidos”, no Recife de 1882: **“Piruetas”** / Os vistosos caudilhos lá do Prata, / sonhadores do tal vice-reinado, / continuam a fazer suas bravatas, / que tanto já os tem celebrizado. / Malditas republiquetas / sempre férteis em caretas, / o Brasil sempre insultando e provocando! / Espanhóis presumidos, / pedantes insolentes e mal agradecidos! / E Enquanto praticam suas façanhas, / o nosso governo de pastas trocadas e casacas bordadas, / sem tino / descansa, / porque não alcança / o móvel que dirige os tais platinos. / E depois o Brasil em atropelo / ver-se-á certamente colocado / para poder / abater / a grimpá d’esse povo endiabrado. Depois de uma breve pausa, o poema continua, e o elemento da capoeira com o “salto mortal” fica mais explícito: A muito liberal edilidade / que tem na presidência / uma entidade / liberalenga de mais / e capaz / de dar **saltos mortais** / por sobre qualquer conveniência / acaba de arranjar com muito jeito / a apuração / da eleição / senatorial, / colocando o candidato do seu peito / em primeiro lugar; / embora infringida / se visse a lei, / e a moralidade esquecida por essa *grey* / de pseudo-liberais! / Falamos da maioria dos tais / senhores municipais / visto como a maioria / respeitável, / por abusos, que reprova / não pode ser responsável. (A Lanterna Mágica”, 1882, nº22.)

<sup>89</sup> A “Lanterna Mágica”, 1882, nº22.

<sup>90</sup> A “Lanterna Mágica”, 1887, nº22, ano VI.

para fazer parte de guarnições policiais. Richard Graham (1997) fala da estrutura hierárquica da Guarda Nacional e de uma expressiva devoção dessa antiga Guarda à coroa.

Inspetores de quartirão, subdelegados, delegados, e oficiais da Guarda Nacional trabalhavam junto com membros do Gabinete, reforçando a ordem pública sobre os escravos e os pobres. Uma devoção comum à coroa expressava simbolicamente essa unidade, mas sua essência residia nas redes que se dedicavam, nacionalmente, a manter princípios de hierarquia, deferência e obrigação. (GRAHAM, 1997, p. 101)

Esse elemento de devoção à coroa é, provavelmente, importante para a compreensão das rixas entre diferentes bandas, como o que acontece com “O Quarto” e “Espanha”. Como vimos no segundo capítulo, “O Quarto” é do 4º Batalhão de Artilharia e a “Espanha” pertence ao Corpo da Guarda Nacional. Ambas são bandas militares. No entanto, pode-se imaginar que a banda da Guarda Nacional tem tendências mais monarquistas do que a banda da Artilharia. Jairo Severiano (2008) diz inclusive que é da rixa dessas bandas que a criação da coreografia do passo é inspirada:

Cada vez que essas duas corporações saíam as ruas reuniam verdadeiras maltas de capoeiras, armados de facas e cacetes, que pulando e gingando à frente dos músicos, desafiavam os rivais aos gritos e palavrões. Apesar da ordem governamental, de 1856, para tirar os arruaceiros dos desfiles, os conflitos continuaram até 1865, quando “O Quarto” partiu para a Guerra do Paraguai. Cessando o confronto das bandas, restou dos pulos e gingas dos capoeiras a inspiração para a futura coreografia do frevo, ou seja, o passo (SEVERIANO, 2008, p. 248).

No entanto, o fim das rixas descritas por Jairo Severiano não cessou de uma hora para a outra. A “América Ilustrada”<sup>91</sup> registra alguns cantos de guerra que fazem talvez alusão às “Cabeças Secas”<sup>92</sup>, da banda Espanha, no ano de 1879.

Cabeça que desconsolle/ Cabeça, força é dizê-lo,/ Por fora não tens cabelo./  
Por dentro não tens miolo.

Segundo Holanda Filho (2010), a rixa entre essas bandas é tamanha, que, na época, o regente espanhol Pedro Francisco Garrido, da “Espanha”, é assassinado pelo mestre da banda “O Quarto”<sup>93</sup>.

Muitos praticantes de capoeira não deixam de exercer suas funções policiais mesmo após a extinção da Guarda Nacional em 1873. O relatório do presidente da província de

<sup>91</sup> A América Ilustrada, 1879. nº23.

<sup>92</sup> Segundo Leonardo Dantas (1998); “Cabeças Secas” é uma forma pejorativa de se designar, na época, aos alforriados.

<sup>93</sup> No entanto não nos foi possível encontrar, ainda, nenhuma documentação sobre esse fato. (HOLANDA FILHO 2010, p.74).

Pernambuco de 1875 fala da falta de contingente para a primeira linha do exército e da necessidade de a Guarda Nacional manter sua função de policiamento.

Por falta de força na primeira linha, e insuficiência da do corpo de polícia, continua a guarda nacional a fazer o serviço da guarnição da capital e de muitos pontos do interior. Reduzi os destacamentos do Cabo, Agua-Preta, Rio Formoso, Limoeiro, Escada, Sirinhaém, Bonito, Caruaru, Bom Conselho e Ouricuri. Dissolvi os de Nazareth, Salgueiro, S. Lourenço da Matta e Igarassu; e mandei ultimamente estacionar Muribeca um cabo e cinco soldados. Pelo que deve, segundo ordens expedidas, existir atualmente destacada a força que se segue<sup>94</sup>. (CENTER..., 2016)

Essa manutenção da função de policiamento da Guarda Nacional provavelmente demora a desaparecer<sup>95</sup>. O articulista do periódico satírico “A Lanceta”, de 1890<sup>96</sup>, reclama dos brabos e valentões que agem a favor de particulares, sobretudo políticos como “guarda costas do antigo partido da ordem”, outra forma de designar os praticantes de capoeira que, segundo o periódico, usam a violência de forma arbitrária:

Chamamos antes de tudo a atenção do diário de Pernambuco e redimo-lhe com antecedência o seu valioso auxílio para a reclamação que pretendemos fazer a polícia.

Num dos seus números passados, o velho avô da imprensa indígena aproveitando um bom ensejo deixou bandeirinha para o Snr. Martins e elogiou-o largamente pela *capturação* de dois grandes criminosos.

Hoje precisando *a Lanceta* levantar acusação contra um *brabo* da polícia, inspetor de quarteirão e figura saliente na consolidação da República, julga do seu dever pedir apoio daquele órgão imparcial da opinião pública.

O Diário não se recusará, sabemos, e, portanto mãos a obra.

A nossa queixa é contra um valentão, antigo empregado no jardim do Conde d’Eu, onde sem mais nem menos tentou contra a vida de um seu próximo desfechando-lhe um tiro de revólver.

Este fato tornou-se público [...], mas nenhuma providência foi tomada pelas autoridades competentes.

Desde daquela ocasião o célebre guarda costas do antigo partido da ordem passou a ser suspeito aos homens bem-intencionados. Pois bem!

Com a revolução de 15 de outubro o *brabo* saiu da toca, tomou a ponta à sobra dos subalternos do Snr. Martins Júnior.

<sup>94</sup> *Center of Research Libraries, Global Resources Network. Provincial Presidential Reports (1830-1930): Pernambuco*. Disponível em: <<https://www.crl.edu/collaborations/global-resources-programs>> Acesso em: Jun. 2016.

<sup>95</sup> Imagina-se que essas funções de policiamento em 1890 são bastante tardias, e, muito provavelmente, o termo “inspetor de quarteirão” está sendo usado pelo articulista como forma de censura. Talvez esses **brabos** da polícia sejam resquícios do passado da antiga Guarda Nacional, quase como um direito consuetudinário que insiste em não desaparecer. Uma forma de resistência.

<sup>96</sup> A Lanceta, Recife, 22 de janeiro de 1890. Ano II.

Corre armado pelas ruas desta cidade, provoca distúrbios, e ameaça a vida dos cidadãos pacatos, prende, por conta própria risco, e até por conta da polícia de que se diz inspetor.

Nesse fragmento, podemos perceber que uma parte da sociedade letrada recifense enseja pelo fim da “famigerada guarda nacional”. Para o articulista da “Lanterna Mágica”, de 1894<sup>97</sup>, essa guarda é um resquício de um passado, quase teatral e sem serventia.

A nossa soberania nacional, sob o ponto de vista de sua existência real, está no mesmo pé de florescência em que está a famigerada guarda nacional, de que todos ouvem falar, alguns tiveram a fortuna de ver antigamente, e ninguém, ninguém absolutamente sabe hoje onde existe... Ou para que serve [...].

A capoeira é uma forma de microrresistência cotidiana (MARQUES, 2012). Esse argumento pode ser estendido às bandas de música. Essas também funcionam como uma forma de microrresistência: as chancelas sonoras tomam aqui suas bandeiras e facções e lutam pela sua autoridade simbólica.

Talvez a música das ruas, sobretudo as das bandas de músicos profissionais e amadores de formação militar e civil, funcionam de duas formas. A primeira é no sentido de organizar a festa do carnaval do Recife. A segunda é a banda como parte de uma trincheira popular, na qual músicos e foliões expressam suas microrresistências: tensões, ansiedades, expectativas, amores, paixões, frustrações...Uma infinita avenida de possibilidades para extravasar os sentimentos humanos que, pelo menos uma vez ao ano, têm certo espaço e liberdade para florescer.

As bandas de música pernambucanas fazem parte, na época, de batalhas simbólicas e físicas, das brigas de pontas de faca e cassetetes ao suposto assassinato de um maestro por outro de banda rival. Pode-se dizer que todo registro histórico é passível de exageros. No entanto, as bandas de música oferecem aos que têm o poder, a capacidade de organização e controle social da população, e aos que não têm poder, um local onde as pessoas comuns possam exercer suas liberdades individuais e coletivas, uma trincheira para suas resistências cotidianas, a exemplo da capoeira, contra a autoridade das elites, que talvez busquem acima de tudo controlar essa população. Essa tensão de mão dupla parece persistir nos carnavais do Recife e de Olinda, bem como nos carnavais do interior do estado de Pernambuco, um século e meio depois.

---

<sup>97</sup> A “Lanterna Magica”, 1894. nº418.

### 2.3. “Festas por cima de festas”: As bandas como símbolos da Belle Époque

Vivia-se a Era da luz elétrica, do ferro, do telefone, do barateamento das edições jornalísticas, do telefone, do telégrafo, do cinema, da fotografia, e das certezas. Vivia-se a chamada *Belle Époque* (VICTOR, 2004, p. 26).

Como já bem disse Lucas Victor (2004, p. 26), na introdução do livro “Memórias da Folia”, a assim chamada *Belle Époque*, é um período de profundas mudanças, “justificadas por otimismo positivistas, grandes esperanças”, sobretudo na perspectiva dos articulistas dos jornais: a abolição da escravatura, a proclamação da República, a modernização urbana, sanitária, dos meios de comunicação e transportes na cidade. E, sobretudo o crescente desenvolvimento das atividades industriais e o crescimento dos subúrbios. (VICTOR, 2004)

A ideia do novo, da moda, do intrincado sistema de ruas e canais, capturado pela fotografia e colorida pelo *fotochromo*<sup>98</sup>, tem a banda como uma dessas novidades, como o chamariz das atenções e, esse fenômeno da música tocada para o público ao ar livre, ocorreu em muitos lugares do mundo, sobretudo no Brasil, e particularmente em Pernambuco.

Na edição de 1906 do *Baedeker*<sup>99</sup>, nota-se ao fundo uma formação em forma de retângulo no qual podemos observar uma banda de música:

---

<sup>98</sup> A companhia Fotográfica de Detroit foi lançada como uma editora de fotografia na década de 1890 pelo empresário e editor William A. Livingstone, e pelo fotógrafo e editor Edwin H. Husher. Os dois obtiveram o direito exclusivo de usar o “Fotochromo”, o processo suíço de conversão de fotografias em preto-e-branco em imagens coloridas, e imprimi-las por foto litogravura por volta de 1905. Biblioteca Digital Mundial. Disponível em: <<http://www.wdl.org/pt/>> Acesso em: ago. 2014.

<sup>99</sup> *Verlag Karl Baedeker*, fundado por *Karl Baedeker* em julho de 1827 é uma editora pioneira em guias de viagem pelo mundo. Os guias, frequentemente chamados apenas de “Baedekers” contêm mapas, introduções sobre rotas e descrições de construções, atrações e museus.

**Figura 10** - Concerto na Praça de São Marcos em Veneza, Itália.



**Fonte:** Biblioteca Digital Mundial. Disponível <sup>100</sup>

[...] A Praça de São Marcos é o coração de Veneza, e de lá se expande nova vida em todas as direções, através de um intrincado sistema de ruas e canais que voltam ao mesmo centro. Em noites de verão, todos os que desejam desfrutar de ar fresco se reúnem aqui. A cena mais animada quando a *banda militar* toca... e possui em encanto próprio. No inverno, *a banda* toca nos mesmos dias... e a Piazza torna-se, então, um passeio de moda<sup>101</sup>.

As ferrovias instaladas pelos ingleses e a melhoria da estrutura dos portos do Recife, justificadas pelo aumento da demanda de matérias-primas pelo mercado europeu, possibilita um notável crescimento do comércio externo em Pernambuco. As importações de produtos industrializados europeus crescem consideravelmente nesse período. (VICTOR, 2004)

O carnaval deixa transparecer sinais dos novos tempos. A rua da Imperatriz e outras do centro do Recife recebem decorações no carnaval de 1886, onde a iluminação a gás sustentada por arcos de ferro davam às ruas aspectos admiráveis. Dentro dos salões do Club Internacional, nos idos de 1889, bicos de gás e focos de luz iluminavam os bailes. (VICTOR, 2004,).

O início do século XX prenuncia o mundo da informação. As expectativas das pessoas comuns, sobretudo as letradas, paulatinamente ingressam na vida cultural da cidade. Os leitores dos jornais têm na época, acesso às notícias que circulam o mundo: assassinato de

<sup>100</sup> Biblioteca Digital Mundial. Disponível em: < <http://www.wdl.org/pt/>>. Acesso em: ago. 2014.

<sup>101</sup> Biblioteca Digital Mundial. Disponível em: < <http://www.wdl.org/pt/>>. Acesso em: ago. 2014.

presidente americano, proclamação de rei na Inglaterra, inauguração do bondinho no Rio de Janeiro, o primeiro Prêmio Nobel, a primeira transmissão transoceânica, a chegada de Rodrigues Alves à presidência da República do Brasil, e, não menos importante, a Casa Edison, tradicional gravadora e distribuidora de música brasileira, que lança seu primeiro suplemento de discos gravados em território nacional<sup>102</sup>.

A Banda da Casa Edison é, nas primeiras décadas do novo século, responsável pelo mais antigo sucesso musical gravado por uma banda de música brasileira de que se tem notícia. “A Conquista do Ar”<sup>103</sup>, conhecida como “Santos Dummont”, é inspirada no voo que contorna a torre Eiffel<sup>104</sup>. Essa música é composta por Eduardo das Neves<sup>105</sup>.

Sinais de mudanças estão por vir e pode-se dizer que as bandas têm nesse momento de fim do século XIX e início do século XX, o seu apogeu. Algo que se pode concordar com o que Leonardo Dantas (1998, p. 15) classifica de “Século das Bandas”. No entanto, convém frisar que pouco se fala, nos periódicos do Recife da época, sobre os músicos, composições e tipos de instrumentos. A banda de música é tratada como coadjuvante nas cenas que relatam os cortejos às autoridades dos altos escalões da política e dos empregados que representam o Estado. Seu papel, quase secundário não é muito diferente nos relatos de bailes para militares e festas financiadas por comerciantes, clubes literários, procissões, ou de quase improvisado nas ruas, sobretudo nos blocos de carnaval.

A seguir apresentaremos algumas atuações de bandas de música nesses diferentes ambientes e públicos.

No que diz respeito à participação de bandas de música junto ao escalão da política, o periódico a “Lanterna Mágica”, de 1894<sup>106</sup>, diz que o Deputado Dr. José Isidoro Martins Junior chega ao Recife recepcionado pelo som de bandas de música:

No domingo último, chegou da capital federal o Deputado Dr. José Isidoro Martins Junior. S. Exc. <sup>a</sup>. Foi recebido por grande número de amigos, que o acompanharam até a casa de sua residência com três bandas de *música*. Durante o dia foi *ele* constantemente visitado por seus correligionários e inúmeros afeiçoados.

<sup>102</sup> A Canção do Tempo: De 1901 a 1905. Rádio Batuta. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/52>>. Acesso em: Agosto de 2016.

<sup>103</sup> Composição que pode ser ouvida aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=Xc0dtki5hI>. Acesso em:

<sup>104</sup> A Canção do Tempo: De 1901 a 1905. Rádio Batuta. Instituto Moreira Salles. <<http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/52>>. Acesso em: Agosto de 2016.

<sup>105</sup> Palhaço de circo, poeta, compositor, e principalmente cantor, Eduardo das Neves foi o compositor brasileiro afrodescendente mais popular do início do século XX. A Canção do Tempo: De 1901 a 1905. Rádio Batuta. Instituto Moreira Salles. Disponível em: . Disponível em: <<http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/52>>. Acesso em: Agosto de 2016.

<sup>106</sup> A “Lanterna Mágica” 1894, nº 438.

A “Lanterna Mágica” (1894) fala ainda da iluminação duradoura, provavelmente a gás, do Largo de Santa Cruz e da banda de música que toca em um coreto:

A noite tocou uma banda de música em coreto, no Largo de Santa Cruz, onde se conservou até quase dez horas uma bonita iluminação.

“A Marquesa do Linguarudo”<sup>107</sup> relata a presença de “belas músicas, de marchas” na posse do presidente da província em 1876.

Foi um ato solene a posse do presidente do Exmo. fidalgo! Ao som de belas músicas, de marchas, de discursos eloquentíssimos, tomou posse da presidência de Pernambuco, na Assembléia provincial, o Exmo. Manoel Clementino.

As reminiscências da Guarda Nacional também possuem uma relação de deferência para com os seus. As músicas são formas de homenagem aos familiares de pessoas consideradas importantes. O periódico “A Vassoura” de 1906<sup>108</sup>, inclusive fala participação de um famoso músico, Mathias da Rocha, compositor do hino do carnaval pernambucano: “Vassourinhas”.

Será executada pela distinta banda do 14º batalhão sob a batuta do professor José Maia, às seguintes marchas: “Eufrosina”, “Epifania”, “Camelo na ponta”, “Severina” pelo nosso sócio benemérito Mathias da Rocha, “Recurso de 1902 do professor Horácio, músico do 27º batalhão, “Águas Verdes”, “Leopoldina Lobo” do nosso sócio honorário Procópio Lobo, tango. Ferramentada do nosso sócio efetivo João Guilherme, e um “Pás de Quatre” dedicado a gentil criancinha Luiza Salgueiro oferecida pelo professor José Maia.

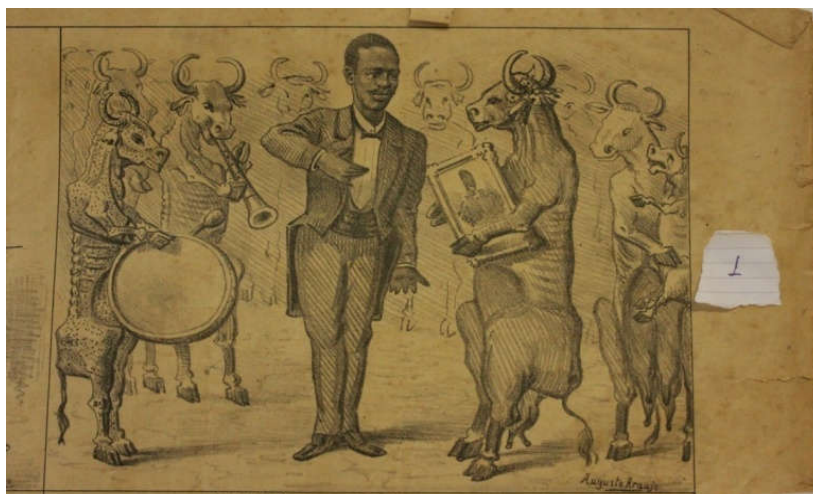
O cortejado nem sempre pertence aos escalões da elite política. A notícia da proibição da venda de carne verde no mercado do Recife, em 1889, nos derradeiros meses da monarquia revolta os comerciantes. O ilustrador Augusto Araújo, do jornal “A Troca”, representa o inspetor de higiene pública Dr. Lopes, num cortejo, ou melhor, num descortejo. A banda de música é, na ocasião, formada por vacas e bois antropozoomórficos. Na figura abaixo, pode-se perceber o manejo de zabumbas e cornetas, enquanto uma figura bovina presenteia ou é presentada pelo “cortejado”.

<sup>107</sup> “A Marquesa do Linguarudo” 1876, nº 36.

<sup>108</sup> “A Vassoura” 1906, nº único.



Figura 11 - O cortejo no mercado do Recife



Fonte: A Troca, 1889, nº11. Ano 1. \9

Este nosso colega foi alvo da mais estrondosa manifestação de apreço por parte de muitos bois inválidos e todas as vacas deste Estado, pelo humanitário decreto que proíbe a venda de sua preciosíssima carne; o ilustre inspetor de higiene pública agradeceu comovido, garantindo trabalhar sempre pela justa causa dos bovinos manifestantes e da pública manifestação. Seguiu-se um profuso copo d'água durante a qual se trocaram diversos brindes.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> A Troca, 1889, nº11. Ano 1. \9

Figura 12: Descortejo contra a liga em favor da tuberculose



Fonte: "O Periquito", 1905. Nº17. Ano II.

O periódico humorístico a “Lanterna Mágica” de 1894<sup>110</sup> descreve um sarau, no qual as honras do baile são para os militares. A banda de música marcial anima os mais exaltados, que, entre eles, encontra-se o Sr. Gervassio Mussica, que faz “gatimonias com os ombros [...] pinicando os olhos a todas as matronas”. No quesito vestimentas e traquinagens, o Coronel Souza Leão, “o Tântalo, com a sua casaca pano-ferro e a sua figura marcial”, divide a atmosfera musical festiva com o Sr. Jacobina, com “aquele olhar de apóstolo, papagaiando os íntimos desafogos e percorrendo as vistas pelas amplidões azuis”. Ainda na mesma veia sarcástica, há a descrição da moda bretã do Sr. Matosinho, “com suas calças de mangueiras de borracha e as suas lanchas inglesas”. O jornal, ainda, completa:

[...] O baile do dia 30 de junho ficará gravado nos anais de Pernambuco como a mais completa e a mais perfeita exposição de casacas que se tem realizado esta época entre nós.

Sem entrar, ainda, nas espinhosas questões das facções políticas dos jornais que seguramente tratam de desmerecer os inimigos e enaltecer seus protegidos. A banda de música faz parte dessa engrenagem imagética da qual parte da sociedade letrada é contemplada pelos jornais e a grande parte da sociedade iletrada faz o que pode nas ruas, e talvez dentro das bandas. É emblemático, por exemplo, a execução da *Marselhesa* em 1888,

<sup>110</sup> A “Lanterna Mágica” 1894, nº 438.

no dia da abolição da escravatura, por uma banda de música composta por afrodescendentes (CORD, **informação verbal**)<sup>111</sup>.

Esse tipo de embate simbólico também ocorre nas composições oficiais do Estado, os hinos. Com o fim da monarquia e a instauração da República, velhos e novos gostos musicais são alvo de debates entre os críticos de arte das colunas de jornais. O periódico "Lanterna Mágica" de 1894<sup>112</sup> é didática quando divide o título do artigo do jornal em "Música antiga e música moderna" em uma descrição dos repertórios dos hinos do Brasil e seus compositores.

O hino da Proclamação da República de Leopoldo Migueis<sup>113</sup>, por exemplo, não agrada, na época, como merece. Para a "Lanterna Mágica" (1894), isso é por causa da falta do gosto e do conhecimento da arte por parte dos críticos musicais, que ainda estão presos às composições mais antigas. Para o periódico, eles "não passam de uns boçais".

O articulista não esconde sua preferência à francesa quando cita *Roaget de Lisle*, compositor da *Marselhesa*, "o hino de glória e de entusiasmo que ecoou em todos os ângulos da terra". E diz que a *Marselhesa* parece ser o hino modelo para os compositores modernos.

O "hino do Ipiranga", ou "hino da independência", não é o mesmo que conhecemos composto por D. Pedro II, muito embora tivesse a mesma letra. Segundo o jornal, o hino é uma cópia adocicada de Marcos Portugal<sup>114</sup> à *Marselhesa*. E, aparentemente, é executado como tal até o fim do XIX<sup>115</sup>.

O hino Nacional, de Francisco Manoel ainda é na época, segundo o cronista, "glorioso". Assim como o "hino da Liberdade", música do comprovinciano José de Lima, que tem a letra do "distintíssimo poeta brasileiro, o segundo barão de Itamaracá é também uma bela composição".

No entanto, o articulista questiona:

[...] mas que valem todas essas coisas em vista do hino da República, ou da Proclamação, composto por Leopoldo Migueis?

<sup>111</sup> Aula inaugural de Marcelo Marc Cord na Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

<sup>112</sup> A "Lanterna Magica", 1894, n°434.

<sup>113</sup> Compositor, violinista e regente brasileiro nascido em Niterói, RJ, fundador do Centro Artístico e divulgador da música wagneriana no Brasil (...). Restaurou diversas obras de Marcos Portugal e do padre José Maurício Nunes Garcia e foi responsável pela orquestração final do Hino Nacional Brasileiro. Disponível em: <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/LeopAMig.htm>>. Acesso em: jun. 2016

<sup>114</sup> No final do século XVIII, o compositor português Marcos Portugal fazia sucesso na Europa com suas óperas, por isso, o príncipe regente D. Pedro I, o chamou para vir para o Brasil. Ele veio, chegou aqui em 1811 com os cargos de compositor oficial da corte e mestre de música de suas altezas reais. Instituto Militar de Engenharia. IME Exército. <https://www.youtube.com/watch?v=36GFIO513IY>

<sup>115</sup> Instituto Militar de Engenharia. IME Exército. <https://www.youtube.com/watch?v=36GFIO513IY>

Todas aquelas composições foram de tão pouca importância que couberam no Brasil e ainda tocam e todos as têm na memória; e a de Leopoldo Migueis é tão sublime, tão bonita, tão arrebatadora, que já não se toca e quase ninguém conhece.

Isso prova a sua grandeza; ela não coube no Brasil, tomou um vôo soberbo, atravessou os mares e foi fazer as delícias dos ingleses, franceses, portugueses, holandeses, dinamarqueses, chineses, japoneses e até dos ressuscitados cartagineses.

Pode-se imaginar que toda essa discussão relatada pela “Lanterna Mágica”, de 1894, quanto à beleza e valor das composições dos hinos para o Estado brasileiro, abre um leque de possibilidades para a compreensão do universo simbólico, na qual esses atores se veem engajados. Leopoldo Migueis é, na época, membro da comissão que extingue o antigo Conservatório Imperial e cria o Instituto Nacional de Música, que dirige até sua morte<sup>116</sup>.

Num outro estrato da sociedade ouvinte de bandas de música, encontram-se os profissionais liberais. Esses financiam bandas de música, como por exemplo, na festa de aniversário da “Charanga do Recife”, descrita pela “Lanterna Mágica” no ano de 1902<sup>117</sup>. É interessante notar a pompa da festa, que consta de concerto de baile no tradicional salão de honra do Teatro Santa Isabel. A energia elétrica está presente e engrandece o ambiente; iluminado do terraço até pátio, decorados artisticamente com bandeiras. Em um coreto, tocam bandas marciais. O presidente da Charanga é, nesse momento, Custódio Guimarães, a quem o jornal descreve como “um dos mais estimáveis e simpáticos representantes do comércio”:

Terminada a parte concertante, entraram as danças animadas, alegres e atraentes até o amanhecer.

Excessivo número de jovens, admiráveis na graça e beleza, e nos vestuários elegantes e preciosos, fez a magia dessa esplêndida e justa comemoração.

O Sr. Custodio Guimarães, que é de alma da instituição musical, presa a todos os associados pelos laços de uma afeição sincera e entusiástica, manteve com seus dignos companheiros, abundante delicioso serviço sempre inspirado por extrema obsequiosidade.

Será imperecível a recordação de belíssima e imponente festa aniversária da Charanga.

No periódico “O Periquito”, de 1905<sup>118</sup>, percebe-se a presença da marinha estrangeira, e a participação da Associação de Empregados no Comércio de Pernambuco na elaboração da festa. A grandeza da festa mostra talvez a vontade dessa classe endinheirada em se fazer

<sup>116</sup> Só Biografias. Disponível em: <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/LeopAMig.htm>> . Acesso em: Agosto de 2016.

<sup>117</sup> “Lanterna Mágica” 1902, n°707.

<sup>118</sup> “O Periquito”, 1905. n°19.

visível. Talvez pelo ensejo de participação de determinados indivíduos na esfera política. A festa de "anteontem", no Teatro Santa Isabel, excede as expectativas do articulista:

Suntuosa na riqueza dos preparativos, suntuosa pela grandeza dos sentimentos acrisolados que a inspiraram, essa festa ficará nos faustos da distinta Associação como um padrão de glória nesta época da sua profícua existência.

Além dos comerciantes, representados pela Associação de Empregados do Comércio, estão também os representantes dos clubes literários, que na época representam os letrados e intelectuais, os quais também buscam maior participação nos destinos da cidade:

E ao lado dos dignos moços do comércio, secundando-lhe os esforços e associando-se as suas vitórias, surge o vulto simpático do ilustre diretor do Instituto Ayres Gama e o amorável grupo de seus pequenos e inteligentes discípulos.

As bandas de música sociais e marciais apresentam algo de híbrido nas chancelas sonoras: dão o aspecto oficial à festa, cortejando uma união de forças, representadas pelas classes dos comerciantes, militares e letrados:

No meio das galas e das ornamentações festivas ao som das **bandas musicais sociais e marciais** que faziam vibrar os hinos dos dois países unidos pela amizade, ao brilho da iluminação profusa a alma uníssona dos portugueses e brasileiros se expandia num brado único de entusiasmo, numa efusão incomparável de fraternidade e patriotismo.

Dizer o que foi esta festa uma rápida notícia e nos estreitos limites de uma coluna reservada para a última hora, é impossível.

Resta-nos, apenas saudar aqueles que a promoveram e os ilustres hóspedes a quem foi ela consagrada! (grifo nosso)

A velha banda militar como um brasão sonoro da aristocracia, símbolo centralizado do poder, representado pelo antigo Imperador, se transmigra dando o espaço para o aparecimento da banda de música moderna; uma chancela sonora privada, paga pelo capital. O cortejado não é mais a aristocracia, até mesmo porque ela não se encontra mais em terras brasileiras. Os novos cortejados, donos da música, são as associações comerciais, literárias e científicas, os colégios, as Escolas Normais e as fábricas, os blocos de carnaval e as bandas improvisadas.

Como exemplo, descreveremos a pauta da grande romaria de 4 de novembro de 1900, do periódico "Jesus Redentor"<sup>119</sup>. Nela, aparecem inúmeras bandas de música, pertencentes a várias categorias da sociedade, como: a banda musical do "Colégio São Joaquim", a "Sociedade Musical Areiense", a "Sociedade de S. Vicente de Paulo", a banda musical do "Liceu de Artes e Ofícios", a "Charanga do Recife" e também a "Mathias Lima". Nessa

<sup>119</sup> "Jesus Redentor", 1900, nº único.

ocasião, todas as bandas musicais, militares e particulares, são intercaladas na procissão conforme sequência retratada a seguir.

A ordem da formação da romaria é: em primeiro lugar, o Estandarte do Jesus Redentor, seguido da junta administrativa da Santa Casa, “com seus pios estabelecimentos” e a Banda Musical do Colégio S. Joaquim.

Junto às Associações de Senhoras está a banda de música “Sociedade Musical Areiense”, acompanhada das diretoras dos Colégios: São Vicente de Paulo, São José, *Passy*, *Prytanen*, Nossa Senhora da Penha, Jesus Maria e José, Vicentinas, *Dames de L’Inst. Chrétien*, e das professoras, com suas discípulas e alunas das Escolas Normal e Propagadora.

Depois da Associação de Senhoras, quem vem é “o Apostolado da Oração”, seguido dos “HOMENS”, com a junta da administração do Hospital Português, A Sociedade de São Vicente de Paulo, precedida de seu patrocínio São Luiz Gonzaga, com a sua banda musical.

A Academia de Direito, a Escola de Engenharia, a Escola Normal (Alunos Mestres), vem acompanhada da banda musical do “Liceu de Artes e Ofício”, seguidos por diretores, professores e alunos de Associações Literárias e Recreativas, como a Montepio Bom Sucesso e a Monte Pio Popular Pernambucano.

Ainda na sequência, em outra ala, tem-se a diretoria do Gabinete Português de Leitura, o Instituto Arqueológico Geográfico Pernambucano e o Clube Internacional, que vêm acompanhados da banda musical “Charanga do Recife”, com a Associação dos Empregados do Comércio de Pernambuco.

Mais adiante, compondo a grande romaria e acompanhada da banda musical “Mathias Lima”, vem a Associação dos Marceneiros e a Classe Auxiliar do Comércio, junto ao Corpo Comercial da Praça do Recife, a Associação Comercial Agrícola, a Associação Comercial Beneficente, a Junta dos Corretores, os gerentes de fábricas industriais, os de estradas de ferro e de ferro carril, os gerentes de bancos e de telégrafos, os gerentes de companhias de seguros e os de vapores, a Junta Comercial, a Sociedade União Beneficente dos Estivadores, a Companhia dos Bombeiros, os Artistas Mecânicos e Liberais e os operários das fábricas Caxias, *Atelier* Miranda, de Estopa, e outras, além de Industriais e Agricultores.

As Ordens Terceiras, Confrarias, Irmandades e Devoções são acompanhadas por nove coros “angelicais”. Seguidas das altas autoridades Cíveis, Eclesiásticas e Militares, Corpo Consular, Senadores e Deputados, General em Comissão, Comandantes da Brigada e Superior da Guarda Nacional, Oficiais do Exército, Armada, Polícia e Guarda Nacional, Magistrados e Jurisconsultos, Imprensa, Corpos docentes, Academia, Engenharia, Ginásio e Escolas

Normais, Classes Médicas e de Engenharia. “A Classe Náutica, Práticos da Barra e a Classe dos Catraieiros. Todos os demais Católicos”. (JESUS REDENTOR, 1900).

As bandas de rua podem ser percebidas nos bastidores da preparação da folia pelos Clubes e Sociedades, que são acompanhadas assiduamente pelos jornais. A oferta e a procura de produtos relacionados à festa carnavalesca inundam os anúncios. Ao mesmo tempo em que fica bastante nítida a apreensão dessa elite letrada, que teme que o Carnaval vire desordem. Instruções de comportamento para “brincar o entrudo<sup>120</sup>” são abundantes (RABELLO, 2004).

O periódico humorístico “Lanterna Mágica”, de 1890<sup>121</sup>, reclama da grande quantidade de clubes carnavalescos republicanos. Afirmando que esses se erguem mais ousados e valentes:

Unem-se, reúnem-se, agregam-se, congregam se, aglomeram-se, acumulam-se, multiplicam-se, e a cada canto surge um clube.

O jornal cita vários clubes da época: o clube do Recife, Santo Antônio, Espinheiro, Coqueiro, Mangabeira, Pitombeira, Tamarindeira e Mamoeiro.

Os clubes invadem todo o Estado... e dentro em pouco haverá mais clubes do que palmos quadrados de terreno... E cada palmo de clube custará um dinheirão de foro.

O articulista do periódico tenta censurá-los, mas diz não ser uma questão de medo. Tudo se trata de gestão e administração do Estado. Se a “Lanterna Mágica” (1890) por um lado, acha que os clubes de carnaval não são de utilidade para a política, por outro, afirma que o Estado se beneficiaria com um crescimento em sua receita se aumentar o imposto da bebida que se cobra pelo “retalhamento de um líquido... que produz entusiasmo”.

Ora, é justamente de entusiasmo que mais precisam esses clubes.

Venham, venham, pois, os clubes! Venham, porque quando fundarem algum junto de nós, compraremos logo uma bodegazinha, e vermos depois quem tem garrafas vazias.

---

<sup>120</sup> “O entrudo, do qual se tem notícia desde o início do século XVII, era uma reminiscência das festas pagãs greco-romanas realizadas a 17 de dezembro (saturnais) e 15 de fevereiro (lupercais), que tinham origem na comemoração das colheitas, quando se permitia a liberdade aos escravos, usavam-se máscaras, vestiam-se fantasias e se comia e bebia desbragadamente. Em coerência com essas origens, o entrudo limitou-se até meados do século XIX a uma festa que os escravos da Colônia e do Império saíam em correria nas ruas, sujando-se uns aos outros com farinha de trigo e polvilho, ao passo que as famílias brancas, refugiadas em suas casas, divertiam-se derramando pelas janelas tinas de água suja sobre os passantes, enquanto comiam e bebiam como os antigos num clima de quebra consentida de extrema rigidez da família patriarcal”. (TINHORÃO, 2013, p. 129).

<sup>121</sup> A “Lanterna Mágica”, 1890, n° 285

O Clube dos Caiadores<sup>122</sup> anuncia toda a expectativa dos foliões quanto à festa do Rei Momo. As bandas de música no carnaval são chamadas de orquestras, elas são o coração que faz o povo pulsar, como diz a crônica "Macaqueando":

Surgem com urras e bravos, ao som das harmoniosas peças da admirável e sempre incomparável orquestra. As festas do amado Clube, que ao primeiro lance de vista lê-se em seu estandarte: - Clube Carnavalesco Caiadores<sup>123</sup>.

A banda também aparece em outros eventos, como, por exemplo, nos jogos de futebol. Na coluna "SPORT Foot-ball", do periódico "O Papagaio" de 1909<sup>124</sup>, temos o anúncio de uma partida prestigiada pelo cortejo das bandas de música:

Esplêndido e atraente *match* de *football* está determinado para amanhã no *ground* do *British Club*, em Ponte de Uchôa, em benefício da "Escola Correccional", "Instituto de Protecção e Assistência a Infância" e "Conferência de S. Luiz de Gonzaga".

Os *teams* jogarão fantasiados de velhos isto é: - casaco preto e saia encarnada e vice-versa.

Tocarão cinco bandas de musica durante o festival.

O *Gronud* estará engalanado, assim como um trecho da estrada.

Agradecemos o delicado convite que nos foi dispensado.

Que seja um festão o *match* de amanhã é o que desejamos.

Em relação às bandas de música das paróquias, a "Lanterna Mágica"<sup>125</sup>, diz que a procissão da ressurreição fora feita sem padres, "por haver destes, grande falta". Apesar de ser uma cidade episcopal, "onde há uma porção de cônegos, nenhum deles aparecesse e fosse posto em prática um ato tão solene sem a presença de um sacerdote". O jornal, no entanto, afirma que a procissão esteve imponente. Ou seja, presume-se naquele momento, que não faltam bandas de música.

A música e o gosto musical são presentes mesmo nos lugares mais insalubres e esquecidos por todos. As crônicas noturnas do periódico "O Periquito"<sup>126</sup> descreve: não há nada "mais sem sabor", "estúpido" e "falta de vida", do que o Recife depois das dez horas da noite:

Tudo trevas e aborrecimentos: os estabelecimentos fechados: as lamparinas vendidas ao inglês, apagadas, ou quando acessas dão assim a ideia de um fosforo marca olho espargindo grossa luz....

<sup>122</sup> "O Caiador", Órgão do club carnavalesco dos caiadores, 12 de fevereiro de 1893.

<sup>123</sup> "O Caiador", Órgão do club carnavalesco dos caiadores, 12 de fevereiro de 1893.

<sup>124</sup> "O Papagaio", Periódico Ilustrado, Humorístico e Noticioso, 1909. n°389.

<sup>125</sup> A "Lanterna Mágica", 1894. N°418.

<sup>126</sup> "O Periquito Ou Vai ou Racha, entra ou arrebenta", julho de 1905. n°13.



A insalubridade da cidade num tom melancólico é descrita pelo cronista:

A lua, quando lhe dá a ideia de aparecer aos habitantes da Mauricéia, lança sobre as velhas casas deste jardim de lixo e epidemias, deixando meia cidade às escuras.

A falta do que fazer a noite, numa cidade escura e insalubre mostra como funciona, no fim do século, a administração pública da cidade do Recife.

Parece mirífico não haver algo de distrações... onde se pode passar meia hora depois das fadigas do dia... Parece ter como característico - o aborrecimento - esta necrópole da vida!

Porém, essa "necrópole da vida" não é tão morta assim. É possível ouvir em meio à escuridão da noite e insalubridade do lixo, uma canção de sucesso da época, que pode muito bem fazer parte do repertório de bandas de música, nos improvisos de rua, nos tempos dos cafés:

Dois ou três cafés constituem os centros... Onde o pobre paciente vai beber uma cerveja ouvir um piano desafinado, gemendo de dor ao sentir as mãos do s.r. pianista em cima do seu teclado para executar a **Margarida vai a fonte** ... Ou outra modinha muito em voga que qualquer trovador vomita em berros descomunais...<sup>127</sup>. (grifo nosso)

Se fosse possível estabelecer níveis hierárquicos simbólicos na estrutura política e cultural de um povo, poderíamos arriscar que a banda de música se encontra em um nível intermediário. Se um dia ela representou os brasões sonoros da aristocracia e, portanto, estava no lugar mais alto dessa simbologia, aos poucos, com a mudança do regime monárquico para a república, esses símbolos decantaram e se espalharam. Nesse novo cenário republicano, quem financia as bandas são os mais abastados, mas a população fornece sua parte no que diz respeito ao material humano.

---

<sup>127</sup> Uma gravação da música "Margarida vai à fonte" pode ser ouvida no *Library of Congress*. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/afccc.a3872b1/>>. Acesso em:

### 3. OS MÚSICOS PERNAMBUCANOS

#### 3.1. “A noite foi a música cumprimentá-lo”: Heranças históricas da educação musical em Pernambuco

A educação musical no Brasil, no espaço fornecido pelas bandas de música pernambucanas, tem ligação com diferentes instituições civis e religiosas, muito embora a formação dos batalhões e regimentos para o exército no decorrer dos séculos XVIII ao XIX tenha uma contribuição simbólica mais nítida, sobretudo no que diz respeito à organização dos músicos e à prática instrumental.

Segundo Holanda Filho (2010), após a independência do Brasil em 1822, as bandas militares surgem como instituições nas capitais e exercem grande influência nas bandas civis da cidade e do interior do estado, fornecendo elementos que são copiados, como por exemplo, o fardamento da túnica, o cinto largo, a polaina ou pederneiras e o uso do quepe ou boné de cano alto. E também, a organização do desfile em passo cadenciado e formação de colunas ordenadas, na qual o regente indica com a movimentação dos braços as direções e manobras que a banda deve tomar.

Durante o governo de D. Tomás José de Melo (1787-1798) conjuntos de instrumentos de sopro e percussão de agrupamentos militares, ativos desde a segunda metade do século XVIII, tornam-se mais evidentes por conta da criação e manutenção de bandas musicais pelos regimentos militares de Recife, Olinda e Goiana. Porém, é em 15 de novembro 1822, que parte do ofício do militar José Correia de Melo, comandante das Armas da Província, transcrito por Pereira Costa nos Anais Pernambucanos, informa a pretensão do músico e compositor Francisco Januário Tenório em formar uma banda.

Assentou praça em 27 de maio de 1793 no Regimento de Olinda, onde organizou e ensaiou uma classe de música, que compôs a banda do Regimento e depois organizou uma outra para o Regimento de Artilharia. Em 1810 passou por contrato e praça a mestre da banda do Recife e serviu até 1817: Neste ano foi nomeado, pelo general Luís do Rego, mestre da música da Divisão que com ele viera do Rio de Janeiro, mediante a gratificação mensal de 24\$000 [vinte e quatro mil réis]. Por ordem do mesmo general, organizaram-se as músicas do 1º e 2º Batalhões de Milícias de segunda linha, ensinando e compondo músicas para as mesmas bandas, e depois passou a servir no 3º Batalhão de Caçadores, incumbindo de igual trabalho, assim como no 2º, em idênticas condições. (DANTAS, 1998, p. 12)

Pode-se dizer que grande parte das bandas de música é formada, sobretudo após o término da Guerra do Paraguai (1864-1870), quando milhares de combatentes, muitos deles músicos, voltam para seus lares. Alguns desses combatentes, inclusive, são mestres de

bandas<sup>128</sup>. A disciplina musical na educação talvez perdure por conta dessa relação. Na figura abaixo podemos observar o mestre de banda em Juiz de Fora no ano de 1897.

**Figura 13** - Mestre de banda em Juiz de Fora (MG) 1897



**Fonte:** Biblioteca Digital Luso-Brasileira: Província des Mines: La Musica de la colonia de S. M. D. Pedro II -<sup>129</sup>.

A fundação de bandas civis no interior do Brasil, fundamentalmente em Pernambuco, transforma os locais de ensaio em verdadeiros celeiros musicais, nos quais novos gêneros e vastos repertórios são gerados<sup>130</sup> (FUNARTE, 2016) Grande parte dos músicos que ingressam nessas bandas advém das classes populares<sup>131</sup>. Na figura abaixo, observa-se uma organização de banda de música com vestimenta uniformizada e a presença de vários músicos bem jovens.

<sup>128</sup> Trataremos esse assunto com mais detalhes no próximo subcapítulo.

<sup>129</sup> Biblioteca Digital Luso-Brasileira: Província des Mines: La Musica de la colonia de S. M. D. Pedro II. Disponível em: <<http://bdlb.bn.br/acervo/handle/123456789/50071>> Acesso em: jun. 2016 .

<sup>130</sup> Funarte. Fundação Nacional de Artes. Portal das Artes. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/projeto-bandas-2/>> Acesso em: jun. 2016

<sup>131</sup> As sociedades musicais civis e militares foram percussoras no lançamento de músicos de renome, sobretudo, Ernesto Nazareth (1863-1934) e Anacleto de Medeiros (1866-1907). Ambos foram importantes compositores para bandas de música no fim do século XIX e início do século XX.

**Figura 14 -** *Provincia des Mines: La Musica de la colônia de S.M.D. Pedro II*



**Fonte:** Biblioteca Digital Luso-Brasileira Provincia des Mines: La Musica de la colonia de S. M. D. Pedro II -<sup>132</sup>.

A educação musical geralmente começa cedo. Um aluno de música que pretende ingressar em uma banda de música, muito provavelmente, tem como primeira lição as noções rítmicas ou leitura métrica:

[...] jovens obtém um aprendizado musical técnico e pratico, num curso compacto com uma duração de apenas um ano. Logo que iniciam os estudos, começam pelo aprendizado de notas e solfejo, quem normalmente ensina é o Mestre Regente de Banda ou o Contramestre. O estudo das lições, teóricas e práticas, de solfejo é denominado “BATER LIÇÃO”, devida a marcação do compasso feita com uma mão batendo na outra ou na mesa, durante os exercícios de solfejo. (HOLANDA FILHO, 2010, p. 58)

Quando se fala na atualidade, o musicólogo Ricardo Tacuchian (2009) faz uma importante reflexão sobre o assunto, no que diz respeito ao horizonte de expectativas de maestros e seus alunos das bandas de música:

Em geral, ela [a banda de música] é formada por músicos amadores que se reúnem em suas horas de lazer para exercitarem a prática social de fazer música em conjunto. O mestre de banda costuma ser um profissional, muitas vezes um militar na reserva, oriundo de banda militar, que depois de dar

<sup>132</sup> Biblioteca Digital Luso-Brasileira - Provincia des Mines: La Musica de la colonia de S. M. D. Pedro II. Disponível em: <<http://bdlb.bn.br/acervo/handle/123456789/50071>> Acesso em: Agosto de 2016.

baixa na corporação, retorna à comunidade para transmitir a sua experiência de músico. (CATÁLOGO, 1994, p. 17)

Também existe a possibilidade de a sociedade civil incorporar esses músicos amadores às bandas militares profissionais:

Numa forma oposta, alguns jovens músicos talentosos que fizeram a sua formação, desde criança, na banda de sua cidade, alcançam posições profissionais em bandas militares (ou mesmo em orquestras de baile e sinfônicas), quando chegam à idade adulta. Existem, ainda, as bandas escolares que variam desde a sofisticada Banda do Colégio Salesiano Santa Rosa, de Niterói, a mais antiga banda escolar do país em atividade [...] até as fanfarras de instrumentos de metais ou as bandas de metais de cornetas lisas e tambores, que marcam o desfile dos jovens em datas especiais. Ultimamente, vem surgindo um fenômeno novo no universo das bandas: as bandas de igrejas de diferentes denominações evangélicas. Elas têm fornecido vários alunos aos conservatórios e às universidades [...]. Alguns deles acabam se engajando como músicos profissionais. (MEMÓRIA... 1994, p. 17)

Uma parte considerável dos professores de música das bandas um dia foram alunos e às vezes na própria banda em que começaram:

Todos os músicos foram meus alunos. Ora, eu tenho vários que são professores. Eu tenho alunos espalhados por esse Brasil afora, gente que estudou comigo, gente que escreve pra mim dizendo: professor e pai. (MEMÓRIA..., 1994, p. 36)

No entanto, antes das milícias que compunham o exército ou até mesmo antes das ordens religiosas, a educação musical no Brasil se faz presente. Os músicos em Pernambuco, por exemplo, existem antes da chegada dos primeiros europeus a costa leste da América do Sul.

O viajante Jean de Léry (1536-1613), membro da igreja reformada, chega ao Rio de Janeiro em 1558, na expedição de *Villegaignon* e registra alguns cantos tupinambá. Sua obra, a “História de uma viagem feita na terra do Brasil” é de 1578. Em um trecho, o viajante relata detalhadamente todo um ritual de danças e cantos indígenas (SOUSA, T. et al., 1988):

Antes de se separarem das mulheres e meninos, os caraíbas proibiram-lhes severamente de sair das casas, onde também nos encerravam. Já havíamos começado a almoçar [...] quando principiamos a ouvir na casa dos homens [...] um murmúrio surdo de rezas; imediatamente as mulheres, em número de quase duzentas, se puseram de pé e muito perto umas das outras. Os homens pouco a pouco erguiam a voz e ouvíamos distintamente repetir uma interjeição de encorajamento [...]. (SOUSA, T. et al., 1988, p. 24)

Em outro fragmento, observa-se a complexidade musical dos caraíbas que ensinam também aos seus filhos os rituais e cânticos:

Também os meninos se agitavam [...] e, embora já frequentasse os selvagens há mais de seis meses [...] confessarei que tive medo [...]. Ao cessarem o

ruído e os hurros confusos dos homens, calaram-se também as mulheres e os meninos; mas voltaram todos a cantar, mas desta vez de um modo tão harmonioso que o medo passou e tive o desejo de tudo ver de perto. (SOUSA, T. et al., 1988, p. 24)

O sacerdote jesuíta peruano, Antonio Ruiz de Montoya inclui categorias musicais do guarani antigo num extenso léxico (BASTOS; PIEDADE, 1999). Gabriel Soares de Souza (1540-1592), cronista português e colonizador, vem ao Brasil em 1569, na expedição de Francisco Barreto e escreve o “Tratado descritivo do Brasil” (1587), reeditado posteriormente como “Notícia do Brasil”, informando sobre a musicalidade dos Potiguaras, índios da Paraíba, que “cantam e bailam...” e os Caetés de Pernambuco que são “grandes músicos e amigos de bailar”<sup>133</sup>.

Montoya descreve também as habilidades musicais dos tamoios, os quais se aliam posteriormente aos franceses contra os portugueses: “São havidos estes Tamoios por grandes músicos e bailadores entre todo gentio, os quais são grandes compositores de cantigas de improviso, pelo que são muito estimados do gentio, por onde quer que vão”. (SOUSA, T. et al., 1988, p. 24)

O jesuíta (SOUSA, T. et al., 1988, p. 24) também fala da musicalidade dos Tupinambás: “levam na mão direita um maracá, que é cabaço cheio de pedrinhas, com seu cabo, com quem vai tangendo e cantando; e fazem estas bizarrices para quando na sua aldeia há grandes vinho, ou em outra, onde vão folgar, pelas quais andam cantando e tangendo sós, e também misturando com outros”.

[...] onde este vinho se coze, e está até que bem azedo; e como está bem com grandes cantares, e cantam e bailam toda uma noite às vésperas do vinho, e ao outro dia pela manhã começa a beber, bailar e cantar; e as moças solteiras da casa andam dando o vinho em uns meios cabaços, a que chamam cuias, aos que andam cantando. (SOUSA, T. et al., 1988, p. 24)

No entanto, a curiosidade inicial dos colonizadores é breve e logo as práticas da música indígena são proibidas pela a Igreja e pelo Estado, que durante todo o período colonial, tratam de combater o desenvolvimento dessas práticas musicais entre as etnias indígenas subjugadas pelos colonizadores<sup>134</sup>. (CASTAGNA, 2003)

No Brasil, a prática da educação musical remonta ao século XVI, considerando a pedagogia musical dos jesuítas para a catequização dos índios na colônia, no momento da

<sup>133</sup> “Os Potiguaras e os Caetés são duas tribos inimigas, a segunda das quais devorou o primeiro bispo do Brasil, D. Pedro Fernandes Sardinha, e mais outras cento e tantas pessoas cuja nau, seguindo da Bahia para Lisboa, naufragara quase à foz do Rio Coruripe”. (SOUSA, T. et al., 1988, p.24).

<sup>134</sup> CASTAGNA, Paulo. **Introdução ao estudo da música** (erudita) no Brasil. Apostila do curso de História Brasileira. Instituto de Artes da UNESP 1.

instalação do Governo Geral em Salvador, no ano de 1549. (CASTAGNA, 2003). Os jesuítas introduzem a prática do *cantochão*:

O tipo de música sacra mais antiga era composta por uma única melodia, com uma tessitura monofônica que consistia em hinos e salmos, aos quais se somaram com o tempo a outras partes da missa. Em sua primeira fase, o *cantochão* também conhecido como canto gregoriano por causa do Papa Gregório I (590-604) não tinha acompanhamento, consistia em melodias que fluíam livremente, se mantinham quase sempre dentro do espaço de uma oitava e de desenvolviam em intervalos de um tom. Os ritmos eram irregulares e seguiam as acentuações das palavras em latim. Alguns cantos eram expressos de modo antifônico, ou seja, os coros cantavam alternadamente. Os outros eram cantados no estilo responsório, que se faz com as vozes do coro respondendo a um ou mais solistas. Enquanto isso outros ritos, como o bizantino, continuavam desenvolvendo suas próprias tradições musicais. (EVANS; CHADWICK, 1996, p. 179)

Os jesuítas também foram responsáveis pela introdução das *cantigas* utilizando o português, latim e tupi, entre os catecúmenos indígenas, com a finalidade de ajudá-los na catequização. (CASTAGNA, 2003)

As práticas musicais introduzidas pelos jesuítas. Tanto a música religiosa como a profana na encenação de autos, realizam-se fundamentalmente nas festas religiosas.

José de Anchieta (1534-1597) vem para o Brasil na terceira leva de religiosos da Companhia de Jesus, e utiliza o cantochão<sup>135</sup> e autos criados e dirigidos por ele mesmo. A música gregoriana e polifônica<sup>136</sup>, com vozes e instrumentos, segue as procissões. Os índios músicos, ou *nheengariba*, viajam com os jesuítas nessas missões. (CASTAGNA, 2003)

Trezentos anos depois, em um artigo do jornal recifense “Seis de Outubro”, de 1884<sup>137</sup>, os redatores instruem seus leitores sobre as origens das nomenclaturas das sete notas musicais, o que talvez se assemelhe ao estudo das antigas ordens religiosas.

As seis sílabas *ut, ré, mi, fá, sol* e *lá* são tiradas das palavras de um hino em honra de S. João Baptista; e essas palavras são as seguintes: *Ut* queant laxis, *resonare* fibris, *mira* gestorum, *famuli* tuorum, *solve* polluti, *labii* beatum Sancte Joannes.

No canto do hino as sílabas *ut, ré, mi, fá, sol, lá* se acham sob os seis primeiros sons da escala, e serviram para designá-las, como um meio *mnemônico*. A sétima nota da nossa escala não tinha nome particular, e se dizia cantar em *bemol*, cantar por *bequadro*, conforme as circunstâncias.

<sup>135</sup> ANTUNES Paulo. Te Deum, oratória encenada. Disponível em: <<http://www.casadamusica.com/pt/artistas-obras/obras/t/te-deum-oratoria-encenada-antonio-teixeira?lang=pt#tab=0>> Acesso em: fev. 2015.

<sup>136</sup> “A partir do século IX, a polifonia cresceu como uma técnica na qual dois ou mais pares de vozes são cantados. Com o aparecimento do baixo por volta de 1450, a música tornou-se tão complicada que, com a Reforma, Martinho Lutero lutou em defesa de uma música feita de tons simples, conhecidos como corais, que pudesse ser cantada por uma congregação”. (EVANS; CHADWICK, 1996, p. 179).

<sup>137</sup> Jornal O Seis de Outubro, 30 de novembro de 1884, Escala musical.

Esse método de solfejo é atribuído a *Guido d'Arezzo*, célebre monge beneditino, que vivia no século XI, na abadia de Pomposa, ducado de Ferrara; e cinco séculos mais tarde a sílaba *si* foi acrescentada, completando os sons da escala, até Gudi representava pelas letras A, B, C, D, E, F, G *a, b*.

No século XVII um italiano, Doni, substituiu o *ut* pelo dó, para facilitar a articulação do som e a emissão da voz no *solfejo*.

Essa tradição da notação musical, que remete aos gregos<sup>138</sup>, espalha-se com a presença das ordens religiosas. A memorização, técnica particular à educação musical, tem em sua nomenclatura, uma referência à *Mnemosine*, mãe das sete musas gregas da arte. Entre elas, *Euterpe* a musa da música, cujo nome deriva das palavras gregas *eu* e *terpô*, que significa “aquela que traz o prazer”<sup>139</sup>. (THEOI..., 2014, tradução nossa)

A referência à musa Euterpe faz parte dos nomes de muitas corporações musicais pernambucanas, como a Nova Euterpe Caruaruense, Musical Euterpina de Nazaré da Mata e Euterpe Cruzalmense. Muitos brasões de bandas apresentam como símbolo, a *lira*, instrumento que também representa a poetisa Safo de Lesbos. Na figura abaixo, observa-se um conjunto musical formado por figuras femininas:

---

<sup>138</sup> Foi com o filósofo Pitágoras que a música, tal qual o fogo de Prometeu, parece ter tomado forma e uso pelos homens. O filósofo foi um dos que se dedicou a teorizar a música relacionando a frequência de uma nota musical ao comprimento de uma corda do instrumento, desenvolvendo alguns princípios da acústica num experimento contestado. Pitágoras foi um dos mais famosos e controversos filósofos da Grécia antiga, provavelmente viveu entre 570 e 490 a.C. Passou os últimos anos de sua vida na ilha de Samos, onde hoje é uma região costeira da Turquia. Aos quarenta anos emigrou para a cidade de Cróton no sul da Itália, onde desenvolveu a maioria de seus trabalhos filosóficos. Pitágoras não deixou trabalhos escritos, e nada de seu pensamento foi registrado por seus contemporâneos. No entanto, existiu posteriormente um grande modismo em apresentá-lo como uma espécie de semideus, bem diferente do Pitágoras histórico, onde era atribuída a ele a origem de todas as ideias da tradição filosófica grega, inclusive muitas ideias de Platão e Aristóteles. Esses seguidores e difusores do estilo de vida de Pitágoras eram chamados de pitagóricos.

É difícil saber o que o filósofo verdadeiramente pensou e fez, as evidências mais antigas estariam menos distorcidas as glorificações de seus sucessores. Tradicionalmente a imagem mais popular de Pitágoras é de um cientista e matemático. Essa fama, que durou mais de 150 anos e não se deu pela matemática ou pela ciência. O que o tornou famoso foi a sua habilidade em lidar com assuntos sobre o destino da alma após a morte, foi ele que pensou na imortalidade e reencarnação da alma, o filósofo era especialista em rituais religiosos. Seu estilo de vida era bastante rigoroso quanto à dieta, rituais e disciplina.

A figura de Pitágoras não é a do matemático com provas rigorosas, ou a do cientista que prezava em fazer experimentos e descobrir o funcionamento do mundo natural. Era de alguém preocupado em relacionar a matemática ao mundo cotidiano, dar a ela um sentido proeminente e especial.

A famosa descoberta das consonâncias musicais atribuídas a Pitágoras consta em parte nas anotações de Nicômaco e Xenócrates, ambos pitagóricos. Na qual correspondem às conexões lógicas da oitava, quinta e quarta notas, a razão de números inteiros. Dizem que o filósofo ao passar por um ferreiro que trabalhava com martelo e forja, teve uma epifania com as batidas do martelo e as consonâncias dos sons, na qual o peso da ferramenta estaria a uma oitava de distância, e a frequência dos sons produzidos pelas batidas seria proporcional ao seu peso, essa experiência não pode ser comprovada. (HUFFMAN, 2014, tradução nossa)

<sup>139</sup> “Giver of much delight” Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology in Classical Literature & Art. Disponível em: <<http://www.theoi.com>> Acesso em: ago. 2014.



As setes musas representadas com vários instrumentos incluindo um *barbiton*, cítara, um conjunto de tubos e a flauta reunidos a um pastor que ordenha uma vaca. O pastor é provavelmente Tamires, um bardo que desafia as musas para uma competição musical. Muito embora, ele também seja identificado como o poeta Hesíodo ou Arquiloco. A sétima musa, do lado mais danificado do vaso, não aparece na figura”<sup>140</sup>. (THEOI..., 2014, tradução nossa)

**Figura 15** - Muse Euterpe, Athenian red-figure pyxis



**Fonte:** Museum of Fine Arts, Boston<sup>141</sup>.

No Recife de 1759, a igreja propicia a prática de instrumentos de sopro. As charamelas e os clarins são acompanhados do percussivo atabale, ou timbale, o que anuncia o início do *Te Deum* na igreja da Conceição dos Militares. Os festejos de repiques de sinos e a iluminação do interior da nave são animados pelas danças e músicas, revelando magnífica pompa. (DANTAS, 1998, p. 11)

Na historiografia, percebe-se também alusão a educação musical nas fazendas. Alguns autores<sup>142</sup> citam Gilberto Freire como um dos primeiros a relatar o hábito dos senhores em contratar mestres músicos europeus para ensinar música aos escravos<sup>143</sup>.

Pode-se dizer que várias formações instrumentais de diferentes matizes musicais coexistem no passado pernambucano. Essas expressões sonoras formam uma espécie de

<sup>140</sup> “Seven Muses depicted with various instruments including a barbiton, cithara, set of pipes and flute gather around a herdsman leading a cow. The herdsman is probably Thamyris, a rustic bard who challenged the Muses a musical contest. Although he is also identified as either the poet Hesiod or Archilochus. The seventh Muse, from a heavily damaged portion of the vase, is not included in the picture above”. Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology in Classical Literature & Art. Disponível em: <<http://www.theoi.com>> Acesso em: Ago. 2014

<sup>141</sup> Museum of Fine Arts, Boston. Disponível em: <<http://www.theoi.com/>> Acesso em: jun.2016

<sup>142</sup> **Memórias das Bandas Cívicas Centenárias do Estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro (estado). Secretaria de Estado da Cultura. Fundação Museu da Imagem e do Som. Departamento Geral de Escolas de Arte. 1994.

<sup>143</sup> Idem.

campo gravitacional da cultura e da educação musical, no qual circulam a música e os músicos. Nas igrejas, as orquestras de cordas (violinos, violas, contrabaixos) contam com vozes e instrumentos de sopro, a exemplo das trompas e das charamelas. Os instrumentos de sopro de orquestra compõem também grupos instrumentais que se apresentam fora da igreja, (DINIZ, 1979) geralmente com outro tipo de repertório, mais popular e militar: as marchas, dobrados, polcas-marchas, e, mais tarde, a marcha carnavalesca pernambucana; uma forma embrionária do que hoje conhecemos como frevo (SALDANHA, 2008). A banda de barbeiros registrada por Manuel Antônio de Almeida nas “Memórias de um sargento de milícias” é um exemplo desse segmento popular da música. Ela toca nas escadarias da igreja e chama mais a atenção do público do que a própria missa.

O músico Lívio Patrício da Silva, da cidade de Pombos, em Pernambuco, fala um pouco sobre como funciona a educação musical na Banda Musical Padre Galdino. A primeira fase da aprendizagem é com o solfejo, e apenas depois o aluno tem contato com a prática instrumental. Com o tempo, esse passa a integrar banda e através dos ensaios, a técnica instrumental é aprimorada. O mercado de trabalho amplia-se e a capacidade de ler partituras facilita a mobilidade do músico em experimentar diversos estilos musicais<sup>144</sup>.

O padre Jaime Diniz (1979), em sua obra “Músicos Pernambucanos no Passado”, fala da mobilidade do músico. O instrumentista pode pertencer a vários universos musicais sociais<sup>145</sup>. Esses universos dialogam, coexistem. As bandas de música das solenidades das igrejas, por vezes são formadas por músicos dos batalhões do exército de linha, ou do corpo da Guarda Nacional. Nesse ínterim cultural, a música popular insere-se no meio militar, e a música militar, no meio popular. Essa relação de troca ocorre desde o século XVI e tem seu apogeu no fim do século XIX, sobretudo com a industrialização dos instrumentos musicais.

Alguns exemplos de orquestras com instrumentos de sopro e cordas são encontrados nas festas e solenidades religiosas da cidade do Recife. O padre Jaime C. Diniz (1979) mostra a atuação de algumas delas, embora aponte a dificuldade de elencar músicos e instrumentos musicais, sobretudo no final do século XVIII em sua obra: “Músicos Pernambucanos no Passado”. “De 1791 a 1794 – ou antes, mesmo de 1791 – nada se sabe da constituição da música, ou complexo sonoro, que estava sob o comando do ou dos mestres de então. Ignora-se o número de cantores e possíveis músicos instrumentistas [...]” (DINIZ, 1979, p. 99).

<sup>144</sup> Catálogo online Bandas de Música em Pernambuco. Disponível em: <https://catalogobandasdemusicape.wordpress.com/2230-2/>. Acesso em:

<sup>145</sup> O músico Caetano Rodrigues Ferreira é um ex-soldado de infantaria que toca em todos os Conventos e Igrejas da Praça do Recife, no começo do século XIX. (DINIZ, 1979, p. 29)

No entanto, o padre Diniz (1979, p.99) nos dá pistas de como se organizam as formações instrumentais que atuam nas festas religiosas no passado: “A partir de 24 de agosto de 1794 [...] notam-se dois tipos de *“orchestra”*, uma para as funções “semanarias” e outra para as festas de natal e da Ascensão, solenidades do calendário do Santíssimo Sacramento, do bairro de Santo Antônio”.

Assim é organizado Grupo instrumental com funções semanárias:

- 1. Para as missas das 5as. Feiras
- 3 vozes (3 cantores profissionais)
- 2 Rabecas (2 violinos)
- 1 Rabecão (1 contrabasso)
- Total: 6 músicos profissionais (DINIZ, 1979, p. 99)

O grupo instrumental para solenidades religiosas mais pomposas conta com o dobro de músicos e instrumentos, além de um detalhe interessante: a presença de duas Trompas, instrumento de sopro utilizado também pelas bandas militares.

Grupo instrumental para outras solenidades do calendário religioso:

- 2. Para algumas festas
- 4 vozes
- 4 Rabecas
- 2 Trompas
- 1 Rabecão
- Total: 11 músicos profissionais (DINIZ, 1979, p. 99)

A música executada dentro das igrejas é feita pelas orquestras cujo predomínio de instrumentos de cordas e vozes é maior do que os instrumentos de sopro e percussão. Do lado de fora da Igreja, nas festas religiosas em ambiente aberto, a força dos instrumentos de sopro e percussão se faz necessária. É por esse motivo que a própria historiografia da música separa os conjuntos instrumentais em dois grupos: “baixos e suaves” e “altos e fortes”. (BINDER, 2006, p. 16)

Os “altos e fortes” podem ser observados nos manuscritos estudados pelo padre Diniz (1979). As bandas formadas pelos batalhões no decorrer do século XIX, na cidade do Recife, fazem festa do lado de fora da Igreja.

- 1820 – “Música dos 2 Batalhões, na semana Santa.
- 1824 – “Música do Batalhão”
- 1825 – “Música do Zabumba”, na festa do Orago.
- 1826 – “Música do Batalhão”.
- 1827 – “Música do Zabumba” na festa do Orago.
- 1828 – “Música do Zabumba” na mesma festa.
- 1829 – “Música do Batalhão da Corte” (!), idem.
- 1830 – “Música do Batalhão”, na festa do Orago e Semana Santa.
- 1831 – “Música da Tropa”, na semana Santa.

- 1835 – “Uma peça de fita preta acetinada com 12 varas para os instrumentos da música militar na 6ª. Feira da Paixão” / “Por cinco Covados de baeta preta para o zabumba, e caixa de guerra *conserto do Fardamento*”.
- 1836 – “da Música militar, em 14 fardas”.
- 1837 – “Música Militar”
- 1838 – “Música Militar” no dia de Orago.
- 1839 – “Mestre da Música Militar Pedro Nolasco Baptista”.
- 1840 – “Mestre da Música Pedro Nolasco Batista”.(DINIZ, 1979, p. 109)

No século XIX, sobretudo na segunda metade, a formação musical oferecida à população civil por intermédio das bandas de música, provavelmente fazem parte do dia a dia das sugestões musicais dos pernambucanos. Na crônica do periódico “Periquito”<sup>146</sup>, o articulista sugere que seu vizinho pare de tocar o acordeom, que vá procurar um bom mestre ou mentor que ensine a tocar com paciência, o flautim.

[...] Existe no pátio da igreja de S. José de Riba-Mar, um tocador de realejo (espécie de acordeom mecânico portátil) que se apraz em fazer ouvir o seu cabuloso instrumento às horas avançadas da noite.

Os vizinhos danam-se com a azucrinagem e que acham que o desabusado tocador aproveitaria melhor o tempo dando com paciência notas de flautim.

Holanda Filho (2010) parte da mesma argumentação de outros musicólogos, como Ricardo Tacuchian e Nélia Pequeno (1994) para falar da importância das bandas de música como escolas técnicas ao compará-las aos conservatórios de música erudita das capitais.

As bandas-escola representam uma prática educativa não formal. Músicos veteranos das bandas transmitem sua experiência às novas gerações para garantir a renovação dos quadros da corporação. Estas Liras ou Euterpes são os conservatórios de música do interior<sup>147</sup>.

As bandas de música podem inferir uma nítida marcação do território musical dentro das povoações que se modernizam, oferecendo à sociedade uma tradição, uma linguagem apreendida no decorrer do tempo. Essa linguagem é a própria música com seu sistema particular de notação.

<sup>146</sup> “O Periquito” Ou Vai ou Racha, entra ou arrebuca. Julho de 1905. nº19.

<sup>147</sup> **Memórias das Bandas Cívicas Centenárias do Estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro (estado). Secretaria de Estado da Cultura. Fundação Museu da Imagem e do Som. Departamento Geral de Escolas de Arte. (1994. p. 16).

### 3.2. “No tempo de voluntário”: O ímpeto da guerra e os músicos pernambucanos

“A gente é pura ponta de lança”

Siba - Marcha Macia

Como visto, as bandas de música do interior de Pernambuco têm forte ligação simbólica com as bandas militares, sobretudo no que diz respeito ao repertório marcial, ao uso de instrumentos musicais e ao uniforme padronizado. A situação é ilustrada na fotografia tirada por volta de 1914, da antiga Sociedade Musical Triunfo Santa-Cruzense, hoje chamada de Banda Novo Século da cidade de Santa Cruz do Capibaribe.

**Figura 16** - Banda Novo Século



**Fonte:** Essa foto está disponível na própria sede da Banda Novo Século em Santa Cruz do Capibaribe.<sup>148</sup>

A banda Novo Século nasce em 1900 de um esforço conjunto da sociedade e de chefes políticos locais na compra de instrumentos de segunda mão vindos das firmas da capital. A banda é idealizada por um tenente promovido a capitão pelo povo da cidade de Santa Cruz. O primeiro maestro da banda é arranjado com a ajuda de um coronel de Cabeceira, na Paraíba (SILVA, 2010).

<sup>148</sup> Além dos músicos, posam para a foto várias crianças e alguns entusiastas. Entre eles, no lado esquerdo e no alto da foto, está Major Negrinho, um dos fundadores da banda.

Os títulos militares tenente, capitão, coronel, major, entre outros, são simbólicos. Pode-se imaginar que são reminiscências da antiga Guarda Nacional. A organização simbolicamente militarizada, embora estritamente civil, retrata as expectativas da população citadina e rural ao novo século, de uma república jovem que busca a ordem e o progresso. A banda militar é a referência musical que inspira respeito às bandas formadas pelas sociedades musicais civis. Isso se dá pelo que se pode chamar, em parte, de *ethos* militar. Uma forma de autoridade simbólica expressa no respeito à tradição militar.

O *ethos* militar pode ser exemplificado de forma idealizada no romance “Iaiá Garcia” de Machado de Assis. O protagonista está a um passo de ir para a guerra do Paraguai (1864-1870) e é seduzido pela áurea heroica da batalha, da evocação da tradição medieval do passado, de um amor a uma dama (talvez numa alegoria ao amor a pátria ainda em formação), ao mesmo tempo em que o seu provável retorno ou morte lhe provê expectativas, sobretudo a possibilidade de ser visto como um herói.

[...] via já naquilo uma aventura romanesca e misteriosa, sentia-se uma ressurreição de cavaleiro medievo, saindo a combater por amor a sua dama, castelã opulenta e formosa que o esperaria na varanda gótica, com a alma nos olhos e os olhos na ponte levadiça. A ideia da morte ou da mutilação não vinha agitar-lhe ao rosto suas asas pálidas e sangrentas. O que ele tinha diante de si eram os campos infinitos da esperança. (Machado de Assis, 1997, p. 20).

No calor das antigas batalhas, o som dos tiros, gritos e golpes de baioneta só podem ser subjugados, em meio ao caos, pela sonoridade das bandas militares. A disciplina e técnica musical das bandas militares sobrevivem ao tempo e formam o que se pode compreender como *ethos*. O discernimento mais antigo que se tem notícia na língua portuguesa de banda marcial como um tipo específico de agrupamento instrumental é notado por Raimundo José da Cunha Matos (1776-1839), que a classifica como do “tipo de instrumentos bélicos – tambores, cornetas e trombetas responsáveis pela execução dos toques, sinais e comandos para a tropa” (BINDER, 2006, p.18), como:

1º Toque de advertência, 2º Toque de execução, 3º Toque de continência: e por eles tão somente, e sem socorro da voz dos chefes, se podem fazer todas as evoluções militares. Os principais toques são os seguintes: Alvorada – Chamada – Generala – Rebote – Missa – Rancho – Faxina – Assembléia – Ordem – Castigo – Recolher - Retret – Rezar- Oficiais – Sargentos – Bandos – Tambores - Marchar em diferentes direções - Atenção, ou Advertência. Os tambores, cornetas e trombetas devem ser muito exercitados nesses toques; e os oficiais e soldados hão de estar com eles muito bem familiarizados para não confundirem os diversos mandamentos (BINDER, 2006, p.18).

Nas procissões religiosas, a presença de brigadas compostas de batalhões de infantaria e cavalaria da Guarda Nacional trazem “esplendor e magnificência” ao ato relatado pelo periódico “Lanterna Mágica”<sup>149</sup>, na cidade do Recife em 1887.

Teve lugar a procissão dos Passos, como fora anunciada, no dia 25 andante.

Foi extraordinária a onde de povo que esperava o préstito pelas ruas onde ele tinha de passar.

As varandas e janelas estavam repletas de senhoras.

Uma brigada composta do 2º e 14º batalhões de infantaria da companhia de cavalaria fez a guarda de honra.

Há muito anos que não temos uma procissão com tanto esplendor e magnificência [...].

As bandas pernambucanas têm como herança a antiga divisão militar dos batalhões, chamada de Terço<sup>150</sup>. Essa divisão é fundamental para a organização das tropas no exercício da guerra. A cavalaria conta com as trombetas e as tropas de infantaria contam com os tambores para marcar a cadência da marcha e a transmissão de ordens. Os toques mais elaborados como função de operação dos movimentos da tropa são usados no início do século XVII, na França e Itália, com os toques de clarim, que passam a ser utilizados no lugar das trombetas na cavalaria e com toques de tambor na Infantaria de linha<sup>151</sup>.

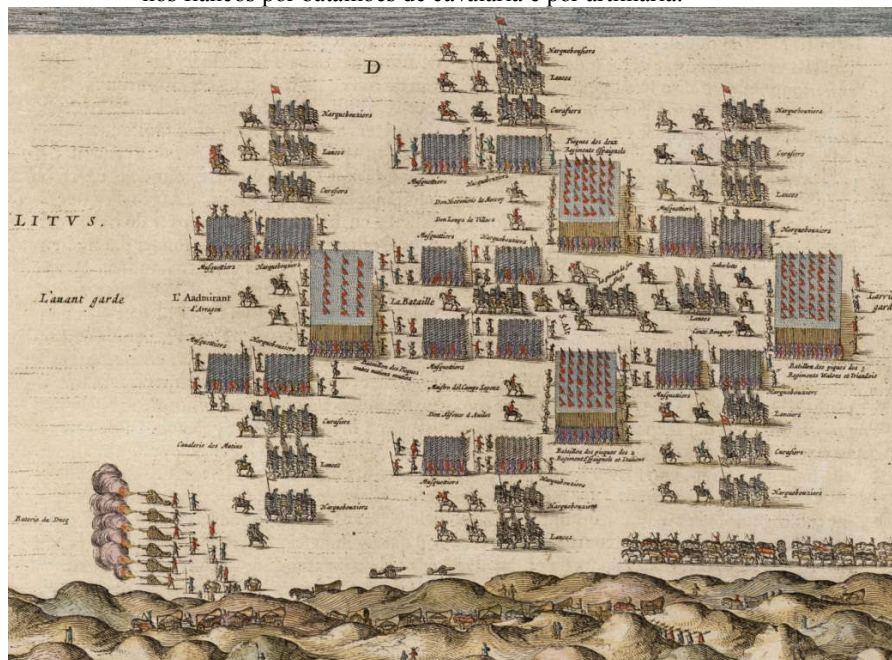
---

<sup>149</sup> A “Lanterna Mágica”, Recife, 30 de Março de 1887, nº184, ano VI.

<sup>150</sup> As brigadas e batalhões contêm em seu corpo as bandas militares. Essa relação existe no Brasil desde a primeira década do século XIX. Marquês de Sousa (2012), faz uma descrição dessas divisões: “No Brasil a Divisão de Voluntários Reais do Príncipe, enviada da metrópole para o Brasil em 1816, (em face dos conflitos junto da fronteira com a Argentina) era composta por duas Brigadas e cada Brigada tinha 2 mestres e 16 músicos.

<sup>151</sup> Assunto que vimos no subcapítulo 1.3 “Por detrás da Euterpe”.

**Figura 17:** A formação dos Terços na Batalha de Nieuwpoort (1600) em quatro esquadrões, apoiados nos flancos por batalhões de cavalaria e por artilharia.



Fonte: Domínio público.

Os tambores da infantaria ordenam “dar descarga e disparar”, a chamada tática da ordem linear, que se utiliza da marcha cadenciada para coordenar a aproximação e os disparos das sucessivas fileiras de atiradores. Num mesmo momento que os exércitos da França, da Prússia e de Portugal também se apropriam dessa tática de organização das tropas do exército através da ordem dada pela música marcial. (MARQUÊS DE SOUSA, 2012)

Em Pernambuco, a organização das bandas militares se dá com a demonstração da força do Estado e de sua autoridade simbólica - o que expressa o *ethos* militar -; como fica nítido na execução dos revolucionários de 1817. Do forte das Cinco Pontas (presídio) ao Campo do Erário (patíbulo), a atual Praça da República da cidade do Recife, os condenados são obrigados a passar entre duas fileiras formadas por 4.000 soldados da tropa de primeira linha, vinda especialmente do Rio de Janeiro. Outros 800 soldados da guarnição do Recife, considerados traidores por tomar parte da revolta, são obrigados a marchar desarmados para assistir à execução de seus líderes ao som de uma banda militar. A “cada cabeça que rolava do alto do patíbulo era saudada com a entoação de um hino [...]”<sup>152</sup>.

A banda militar, na época da Revolução Pernambucana, faz parte da chamada Divisão Auxiliadora. Essa Divisão do Exército é constituída de dois Batalhões de Infantaria e um Batalhão de Caçadores. Posteriormente, são criadas bandas militares em cada um destes

<sup>152</sup> Para saber mais sobre o enforcamento dos revolucionários de 1817, ver: BINDER, 2006, p. 64.



batalhões constituídos de um mestre e dezesseis instrumentistas. Esse tipo de estrutura permanece após a independência em 1822, e só se altera na década de 1880, quando as bandas militares passaram a dispor de um mestre e vinte músicos. (MARQUÊS DE SOUSA, 2012)

O império brasileiro usa as bandas de música marcial na organização tática do exército à maneira portuguesa, na Guerra do Paraguai (1864-1870). Num primeiro momento, pode-se dizer que os músicos de banda são dos Batalhões de Fuzileiros e Batalhões do Exército Permanente advindos da divisão de tropa de primeira linha (GRAHAM, 1997), ou seja, têm formação musical profissional, são soldados profissionais (MARQUÊS DE SOUSA, 2012).

Clarinetas, trombones e flautas juntaram-se a canhões e baionetas e compuseram uma verdadeira trilha sonora do campo de batalha. As bandas de música eram parte integrante dos Batalhões de Fuzileiros e dos Batalhões de Caçadores do Exército Permanente [...] (CARVALHO, 2012, n.p).

O profissionalismo na tática militar à espartana fica nítido na chamada tática de formação dos quadrados. O batalhão defende com sua artilharia o seu centro, onde está localizada a banda militar profissional que dá ordens táticas, por isso cada lado do quadrado é essencial e não pode ceder no campo de batalha:

No ângulo quadrado, as três fileiras externas das faces da frente e da retaguarda, conforme se achavam voltadas para o lado exterior, tomavam a seguinte disposição: o primeiro homem contando do flanco da fileira exterior, o segundo da imediata e o terceiro da última faziam um oitavo aos lados do quadrado; o primeiro homem da segunda fileira de cada flanco, e os dois primeiros da última volviam ao lado das faces laterais. Os pelotões de bandeira, porta machado, músicos, cornetas e tambores, ocupavam os lugares designados, entrando com rapidez para o interior do quadrado, antes de a face da retaguarda unir-se sobre as laterais, fechando a formação. Somente deviam fazer fogo as faces atacadas, o que seria indicado pelo comandante, a banda de música tocava dentro do quadrado, enquanto durasse o fogo, como o de cessar fogo seriam dados por todos os corneteiros e tambores (CARVALHO, 2012, n.p).

No entanto, com o prolongamento da guerra da Guerra do Paraguai, surge a necessidade de aumentar-se o contingente militar. O Exército Permanente, formado por soldados e músicos profissionais, não é suficiente para a vitória. Nesse ínterim, um enorme contingente de homens pobres livres, sobretudo afrodescendentes<sup>153</sup>, acusados pelas autoridades de promover atos ilícitos, como a capoeiragem, por exemplo, são integrados ao

<sup>153</sup> “Os observadores frequentemente descreviam os alistados como negros ou mulatos, e por isso pode se concluir que eram pobres. Já que, além de recorrer a um patrão para obter proteção, um alistado podia legalmente comprar sua isenção do serviço militar, como fez um pai para o filho em 1859, os mais ricos safavam-se”. (GRAHAM, 1997, p. 47).

Exército. Nestor Capoeira (2007) fala de um recrutamento forçado de um jovem por prática de capoeiragem, na frente de uma banda de música, num arquivo da memória do Correio Paulistano de 1890. Na ocasião, uma mãe implora, em vão, às autoridades para que não levem seu filho para a guerra:

Marcílio Dias 9º (herói da Batalha de Riachuelo, embarcado no “Parnahyba”) era rio-grandense e foi recrutado quando capoeirava à frente de uma banda de música. Sua mãe, uma velhinha alquebrada, rogou que não levassem seu filho; foi embalde, Marcílio partiu para a guerra e morreu legando um exemplo e seu nome (CAPOEIRA, 2007).

A Guarda Nacional<sup>154</sup> passa por uma reforma de integração de bandas de música aos seus batalhões, cujas funções são similares às bandas militares profissionais do exército de primeira linha:

A reforma da Guarda Nacional, feita pela lei 602 de 19 de setembro de 1850, permitiu a criação de bandas em suas unidades, cujo tamanho e fardamento deveriam ser aprovados pelos presidentes, nas províncias, ou pelo governo, na corte. As bandas seriam mantidas pela contribuição voluntária de oficiais e guardas, ou seja, adotava-se na Guarda Nacional o sistema que o exército tentava eliminar desde 1802. (BINDER, 2006, p. 75)

No Recife, o periódico satírico “América Ilustrada” de 1879<sup>155</sup> diz que dois músicos são do “tempo de voluntário”, provavelmente se referindo à época da Guerra do Paraguai e faz comentários sobre o repertório e a condição de extrema pobreza dos músicos.

Em Beberibe também o tal progresso tem muitos amantes como, por exemplo, o Martiniano Merci que no domingo dará um concerto grátis, no qual executará a quatro mãos e uma só corda do violão a cavatina de sua composição, intitulada: - “No tempo de voluntário, fiz os droga lá no Rio” [...].

Nesta fotografia de alguns integrantes do Corpo de Voluntários da Pátria, à direita se vê um violeiro e, ao centro, um soldado voluntário parece portar um pequeno instrumento de sopro:

<sup>154</sup> “No caso brasileiro, a associação litúrgica por excelência foi a Guarda Nacional [...]. Basta lembrar que seu oficialato era retirado das notabilidades locais, fazendeiros, comerciantes e capitalistas, e o contingente que se compunha de quase toda a população masculina adulta livre. De 1831 a 1873, a Guarda Nacional tinha a seu cargo quase todo o policiamento local além de constituir poderoso instrumento de controle da população livre e pobre pelos chefes locais. Se todo o funcionalismo público do Império não chegava a, em 1877, a 80.000 pessoas, a Guarda Nacional tinha, em 1873, 604.080 homens na ativa e 129.884 na reserva, o que correspondia a 17% da população masculina livre. Mesmo descontando a parte da ficção que certamente existe nesses números, será difícil exagerar a importância da Guarda Nacional para a manutenção da ordem local”. (CARVALHO, 2013. p.158).

<sup>155</sup> América Ilustrada, 1879. Nº23.

**Figura 18 - Músicos Voluntários da Pátria**



**Fonte:** Revista de História. <sup>156</sup>

O corpo de Voluntários da Pátria é formado por decreto imperial que tem como propaganda a figura do imperador Pedro II vestindo um quepe militar, simbolicamente representando o primeiro voluntário <sup>157</sup>.

**Figura 19 - D. Pedro II primeiro voluntário**



**Fonte:** <http://itaunaemdecadas.blogspot.com.br/2014/01/guerra-do-paraguai.htm> <sup>158</sup>.

<sup>156</sup> Revista de História. Batalha Musical. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/batalha-musical>.

<sup>157</sup> Guerra do Paraguai. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <https://bndigital.bn.br/dossies/guerra-do-paraguai/> > Acesso em: Ago. 2016.

<sup>158</sup> Disponível em: <http://itaunaemdecadas.blogspot.com.br/2014/01/guerra-do-paraguai.html> >. Acesso em: Ago 2016.

Segundo o artigo de Vinicius Mariano de Carvalho (2012), os batalhões de Voluntários da Pátria são formados pelas camadas populares, muitas vezes sem formação militar inicial. Os músicos dessas bandas estão acostumados a tocar repertórios populares de banda civis ou músicas religiosas aprendidas nas igrejas<sup>159</sup>.

O repertório popular que envolve membros da igreja em suas vidas privadas é observável nessa crônica de 1876 da “Marquesa do Linguarudo”<sup>160</sup>. O periódico relata as desventuras de um frade, o qual é censurado por conta de seus hábitos populares, sobretudo musicais, por um maçom em um confessionário alguns anos depois da guerra.

Veja V.Exa. em que calça tenho estado metido!

Há poucos dias fui confessar um maçom exconjurei-o e o fiz levantar.

O homem desesperado de vergonha irrompeu em injúrias contra mim dizendo: Você, senhor frade, tem moça, tem filhos, mora no convento e numa casa, joga, bebe aguardente, **toca viola e samba!**

A música popular faz “ferver”, como nessa crônica em que um frade tenta coibir uma roda de música.

[...] E o frade empurrou para o lado a coberta velha que lhe aquecia a cama, saltou ao chão, envergou o habito e foi-se, na companhia de seu Chico, em demanda do oiteiro, onde **o samba fervia** numa verdadeira orgia de violas, de aguardente, de botijas, e de cantos.

O samba estava no seu apogeu; os matutos, formando roda, batiam as palmas numa cadência rítmica, os tocadores batiam o pinho, cantarolando a ciranda, e no centro da roda as mulatinhas mais pacholas, de ramo de flor de cabelo e cabeção de rendas meio aberto, deixando ver os seios morenos palpitantes e tentadores, sapateavam lascivas num baiano rasgado, que *bolia* com os nervos e fazia cócegas na alma.

Cóco dendê, / Trapiá! / Estou no gostinho / De embolá!<sup>161</sup>

O periódico satírico do Recife “A Lanceta” em novembro de 1889<sup>162</sup>, relata uma homenagem prestada por uma banda de música de um batalhão com a charanga<sup>163</sup> “Maria Cachucha”, tipo de música popular considerada na época de baixo calão, ao então alcunhado capitão João Augustoso.

<sup>159</sup> **Observações acerca da música militar na Guerra do Paraguai.** Vinicius Mariano de Carvalho <http://ecsbdefesa.com.br/defesa/fts/MMGP.pdf>

<sup>160</sup> “A Marquesa do Linguarudo” 1876, n° 63.

<sup>161</sup> A “Lanterna Mágica” 1894, n°434.

<sup>162</sup> “A Lanceta”, Recife, 11 de dezembro de 1889. (sem número)

<sup>163</sup> No final do século XIX, o termo charanga foi nome de uma importante banda de música formada por comerciantes do Recife, a chamada “Charanga do Recife”, assunto que vimos no segundo capítulo. Na contemporaneidade, a charanga é uma pequena banda de música composta somente por instrumentos de sopro, e às vezes também de tambores ou timbales comuns inclusive nas torcidas de futebol da cidade do Recife. Uma versão da canção *Maria Cachucha* pode ser ouvida aqui. <<https://www.youtube.com/watch?v=DzIphz2g4a4>>. Acesso em: Ago. 2016.

Fez anos ontem o bravo capitão da Beócia. O sagrado batalhão formou em grande uniforme e foi cumprimentá-lo, tocando a charanga durante o percurso a maviosa peça *Maria Cachucha* que é uma das mais lindas de seu repertório.

Ali *se fizeram* diversas saudações os cumprimentos de estilo, sendo que se tornou notável a perícia com que os soldados manobravam a direita e a esquerda e davam dois passos à frente e dois a retaguarda. Comovido diante tão grata prova de apreço, o valente capitão ofereceu aos seus camaradas e companheiras das armas, um profuso *copo d'água*...

O repertório popular, dos sambas e das charangas, provavelmente faz parte da bagagem musical dos músicos amadores, sobretudo nos momentos de descanso das tropas, na Guerra do Paraguai, nos horários recreativos: “Esse fato fez com que o repertório popular estivesse muito presente na campanha militar, já que era isso que estes instrumentistas estavam habituados a tocar”. (CARVALHO, 2012, n.p)

Ainda na Guerra do Paraguai, o repertório religioso executado e entoado por músicos amadores e profissionais nas horas das orações pode ter propiciado um espaço de congregação musical no chamado Terço religioso uma forma de manter a coragem e estimular a devoção dos combatentes:

Ao toque de recolher [...] todos os corpos formaram. Depois da chamada os sargentos puxaram as companhias para frente da bandeira e rezou-se o Terço. Algumas praças, os melhores cantores, entoaram com voz vibrante, sonora e cheia de sentimento, a velha oração do soldado brasileiro: Oh! Virgem da Conceição... Aquela grande prece ao luar, rezada tão longe dos lares queridos<sup>164</sup>.

Na figura abaixo, em que estão os membros do Batalhão de Voluntários da Pátria, podemos identificar um músico tocando sua corneta (do lado esquerdo da imagem).

---

<sup>164</sup> Observações acerca da música militar na Guerra do Paraguai. Vinícius Mariano de Carvalho. (artigo pdf). CERQUEIRA, Dionísio. **Reminiscências da Guerra do Paraguai**. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert. P. 182.

**Figura 20:** Batalhão de Voluntários da Pátria

**Fonte:** Fotografias da Guerra do Paraguai. <sup>165</sup>.

Com o fim da guerra, as promessas feitas pela coroa do Brasil imperial, sobretudo no que diz respeito ao direito às terras, não são devidamente atendidas. Os voluntários então são remanejados para várias cidades do Brasil, inclusive para o interior, com pouca ou nenhuma perspectiva de carreira. Nesse ínterim, alguns músicos oriundos desses batalhões se tornam mestres de bandas em diferentes localidades. Por isso, esse período é visto como um marco na formação de instrumentistas brasileiros. (SOARES, 2013).

Pode-se dizer que as guerras unem músicos de diferentes formações musicais, camadas sociais, etnias e regiões, além de promover a música popular nos momentos de descanso das tropas (CARVALHO, 2012) e difundir a música militar na vida cidadina. Eric Hobsbawm (2011) diz que nos Estados Unidos, a dança de vodu ao som dos tambores provavelmente tem, a partir do período das guerras europeias do início do século XIX, um ambiente propício de difusão da música, sobretudo para o nascimento do jazz<sup>166</sup>:

<sup>165</sup> Fotografias da Guerra do Paraguai. Disponível em: < <http://www.historiaillustrada.com.br/2014/04/reliquias-fotografias-guerra-do-paraguai.html>> Acesso em: jun. 2016

<sup>166</sup> Provavelmente algo parecido ocorreu com o frevo pernambucano, sobretudo dada a presença de capoeiras nos batalhões de voluntários na Guerra do Paraguai (1865-1870). Segundo Nestor Capoeira (2007), a Guerra do Paraguai conta, na época, com batalhões formados de capoeiras. Esse fragmento do Correio Paulistano de 1890 relata as aventuras de um praticante de capoeira enviado à frente de batalha: “Marcílio Dias 9º (herói da Batalha de Riachuelo, embarcado no “Parnahyba”) era rio-grandense e foi recrutado quando capoeirava à frente de uma banda de música. Sua mãe, uma velhinha alquebrada, rogou que não levassem seu filho; foi embalado, Marcílio partiu para a guerra e morreu legando um exemplo e seu nome”.

As danças de vodu ao som de tambores, oficialmente aceitas em Congo Square, New Orleans, não pereceram até meados de 1880 (parecem ter se iniciado depois das guerras napoleônicas.) No entanto, a música negra rapidamente passou a se fundir com componentes brancos, e a evolução do jazz é resultado dessa fusão. (HOBSBAWM, 2011, p. 61)

Na Europa, as Guerras Napoleônicas (1803-1815) marcaram definitivamente a história das bandas de música inglesas (NEWSOME, 1999). Dois elementos podem ser comparados ao caso das bandas brasileiras, sobretudo pernambucanas: a inserção da música popular no meio militar, bem como o inverso, a inserção da música militar no meio popular.

As formações musicais são mantidas pelos seus antigos maestros, sobretudo os de alta patente, mesmo após seus desligamentos com as funções do exército após o término das guerras. São eles que mantêm a banda tanto financeiramente, como no sentido de levar adiante a tradição da música de banda militar.

As bandas de música oferecem à sociedade uma tradição: a música como um conhecimento de vários séculos comprimido no fluxo do tempo, no qual essa prática da organização instrumental e o *ethos* militar se misturam aos repertórios populares. A banda de música é um canal, no qual fluem todos os chamados gêneros musicais, antes, inclusive, da era do rádio. A variedade de repertórios executados pelas bandas pernambucanas exprimem suas muitas influências advindas de vários cantos do mundo.

### **3.3. “Tendo boa orquestra à frente”: Da banda de música ao músico pernambucano**

“O Conservatório Brasileiro de Música são as bandas do interior do Brasil”

Heitor Villa-Lobos

Em Pernambuco, a maioria dos compositores com relevante produção musical tem a banda de música como pontapé inicial para a carreira musical. A boa orquestra à frente dos músicos talentosos pode revelar o segredo da riqueza musical cultural pernambucana. Como visto, as bandas são verdadeiros celeiros de formação da cultura.

Severino Bezerra Guinga (1881), de Limoeiro, Pernambuco, é mestre de banda, responsável pelas bandas de Afogados, Ingazeira, Limoeiro e Aliança (Upatininga). Compôs a valsa para piano Letícia Góz. (DANTAS, 1998). Lídio Francisco da Silva (1892) é de Olinda,

Pernambuco<sup>167</sup>. Entre suas composições destacam-se: “Escama de Peixe”, “Três Coronéis”, “Condessa”, “Campo Grande”, “Campeão de 26”, “Rosarinho”, “Morcego nº2”, “Papagaio”, “Cara-Cara”, “Pic-Nic”, “Retorno dos Donzelinhos” e “Música, Mulheres e Flores”.

Petrolino Malaquias (1906-1973) é do Sítio Tabocas, município de Santa Cruz do Capibaribe. Maestro com passagem nas bandas das cidades de Carnaíba, Flores, Serra Talhada e Princesa Isabel, na Paraíba. Entre suas composições, destacam-se: “Nelito Gomes”, “Nildo Pereira”, “Arnoud Santana”, “Choro pra ele”, “Não vá chorar”, “Briga de Galo”, “Pela, mas Não Cai”, “Frevo em Flores”, “Carnaíba no Frevo”, “Esquentada Mulher” e “Frevo em Flores”, “Mercês” e a “Marcha Religiosa Nossa Senhora da Conceição”, Padroeira da Cidade de Flores. (DANTAS, 1998, p. 337)

Israel Gomes de Lima (1913) é da cidade de Carnaíba, no estado de Pernambuco. Responsável pela direção de várias bandas de música no interior do estado nas cidades de Carnaíba, Flores, Arcoverde, Lajedo e Buíque. Destacam-se entre suas composições: “Marcha de Santo Antônio”, “São João Vianey”, “Pai me dê cem”, “Frevo no Açai”, “Sublime Revelação” e “Eterno Amor”. (DANTAS, 1998, p. 177)

Luiz Gonzaga de Siqueira, conhecido como Guaxinim (1917- 1995), é de Afogados de Ingazeira e compôs a valsa *Saudade*, arranjada por Ademir Araújo. Moisés da Paixão (1938) é autor das trilhas sonoras para Teatro de Revistas, músicas populares gravadas em discos comerciais, hinos canções e marchas militares. (DANTAS, 1998)

O músico, compositor e arranjador Clóvis Assis Aragão, ou Nanã, (1929) é de Santa Cruz do Capibaribe. Inicia seus estudos musicais na Banda Novo Século. Destacam-se alguns frevos de sua autoria: “Vagalume”, “Brincando com os Netos”, “Paulo Miranda no Frevo” e “Feito em Brasília”. Além de outras produções, tem as canções: “Quadrilha da Saudade”, “Titia Maria”; o samba “Valiosa Surpresa”; as marchinhas “Amor de mãe e Quem ama sofre” e o baião “Valor Inesquecível”<sup>168</sup>.

Laércio Fagundes dos Santos (1932) é de Goiana, Pernambuco. Inicia seus estudos musicais na Banda de Música 12 de outubro, a Saboeira. De suas composições pode-se destacar: “Sagrada Família” e “Recife Moderno”. (DANTAS, 1998, p. 227)

<sup>167</sup> O Catálogo online de Bandas de Música de Pernambuco incentivado pelo Funcultura é uma dádiva para os historiadores da música. O catálogo conta com um amplo acervo de fotografias, mapeamento das bandas de música tradicionais de Pernambuco da Zona da Mata e Região Metropolitana do Recife. Disponível em: <<https://catalogobandasdemusicape.wordpress.com/4958-2/>> Acesso em: Ago. 2016.

<sup>168</sup> Catálogo online de Bandas de Música de Pernambuco. Disponível em: <<https://catalogobandasdemusicape.wordpress.com/nana/>> Acesso em: Ago. 2016.



Paulo José de Lira (1939) começa seus estudos na Banda de Música Assembleia de Deus, em Abreu e Lima. De suas composições destaca-se: “Isaac Rodrigues”. (DANTAS, 1998, p. 315)

Ademir Araújo (Formiga) é recifense, nasceu em 1942. Maestro, compositor, arranjador e instrumentista. Suas composições abrangem não apenas gêneros populares, mas também música erudita. É um dos músicos de maior renome na história da música de Pernambuco. (DANTAS, 1998, p. 77). Inicia seus estudos na Banda Musical da Escola Industrial Agamenon Magalhães<sup>169</sup>. Entre suas composições pode-se destacar a famosa “Cabocolinhos Nº1”.

Edson Rodrigues, nascido em 1942, é do Recife e é também um dos responsáveis pela fundação da Banda Municipal do Recife, em 1958. Inicia sua formação musical na banda de música da Escola Industrial Agamenon Magalhães. Entre suas composições pode-se destacar: “Estudo nº1” (DANTAS, 1998, p. 151).

Antônio José de Melo nasceu em 1950 é da cidade de Palmares e iniciou seus estudos musicais na Banda Musical 15 de novembro. Entre suas composições destaca-se o frevo “Pra você Jonas” (DANTAS, 1998, p.101).

João Alexandre de Souza Sobrinho, nascido em 1955, é da cidade de Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco. Inicia seus estudos na Banda Rede Ferroviária. Destacam-se suas composições: “Kris no Frevo”, “Síntese do carnaval Pernambucano”, “Coronel Chaves”, “Meu lindo Recife”, “A lua e a sereia”, “Olinda”, “A viagem”, entre outros (DANTAS, 1998, p. 191).

Antônio Justiano de Albuquerque é da cidade de Natal e quando muito jovem assumiu as funções de 1º clarinetista das Bandas Ferroviária de Jaboatão e Afogadense do Recife. Entre suas composições destacam-se o choro “Bodas de Ouro” e “Tutuca” (DANTAS, 1998, p.117).

---

<sup>169</sup> O Nordeste ponto com. Disponível em:

<[http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Maestro+Ademir+Ara%C3%B4&ltr=m&id\\_perso=42](http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Maestro+Ademir+Ara%C3%B4&ltr=m&id_perso=42)>. Acesso em: Jun 2016.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A revolução das fábricas espalha-se no mundo. Materiais e bens de consumo trazem novos elementos para as experiências humanas. O café na mesa do proletariado, bem como o açúcar, oferece mais uma refeição quente no dia a dia dos domicílios e refeitórios. É um conforto, uma espécie de controle social (MINTZ, 2010). As experiências coletivas, como o futebol, bem como as bandas de música, podem funcionar da mesma forma, mas nenhum controle social é total, muito menos livre de resistências e tensões. Essas dissonâncias, comprimidas no fluxo das temporalidades - o passado, o presente e as expectativas projetadas para o futuro -, embrenham-se e, desse amálgama temporal se dá a matéria prima da história, o que se pode chamar de História Total. Essa matéria prima da história é os últimos resquícios, os fragmentos sobreviventes que se agarram ao plasma do tempo, na forma de fontes históricas. O que nos resta é observá-las com nossos métodos, indiretamente, porque não podemos recriar os fenômenos do passado como fazem os químicos e físicos, por exemplo. Por isso, a história está sempre sujeita a equívocos mais do que a acertos.

Os “brasões sonoros da aristocracia”, representados pelas bandas militares, denotam uma função: a de servir aos interesses protocolares e simbólicos da mais alta categoria do poder executivo do Estado representado pela figura do imperador. Essa monarquia deixa de existir, embora suas heranças permaneçam visíveis. Isso não quer dizer que grupos instrumentais de sopro e percussão mais antigos não existam, sobretudo, fora dessa obrigação protocolar exigida pela aristocracia. Existe música nas igrejas, nas fazendas, nas ruas, com propósitos e financiamentos dos mais diversos. A banda de música fornece um canal onde todas essas práticas musicais poderiam desembocar.

As “chancelas sonoras” tentam dar essa ideia da banda de música como um mecanismo, um difusor. Se o poder não se dá nas vias da representação política, ele se dá através do capital. Para os comerciantes e financistas, o investimento em bandas de música é, no fim do século XIX e início do XX, talvez, uma demonstração de força, um “virar o jogo” posto na mesa da batalha simbólica pela autoridade.

A elite letrada e a contra elite militar aspiram fundamentalmente o poder. Em contrapartida, a população cria suas estratégias para sobreviver. A busca pela música, e pelas bandas é, nesse sentido, uma possibilidade de liberdade individual. Existe toda uma área em torno do músico. Talvez, algo inspirado no *ethos* militar ou na ideia clássica grega, que ora pende a Apolo, ora a Baco. O músico que se apresenta nas festas cheias de etiquetas aristocráticas, no fim do século XIX e início do século XX, no Recife, por vezes é o mesmo

músico que sai às ruas tomadas pelas multidões na catarse libertadora do Carnaval. A efervescência da música talvez replique, em alguma medida, imensurável, por sinal, a retórica política e a agitação dos lugares de poder, um espaço para as pessoas comuns trabalharem suas resistências cotidianas; as bandas são como trincheiras. Diversos tipos de resistências afloram. A mais nítida talvez seja a tradição da capoeira, com a marcha pernambucana, dois elementos que, embora, ou castigados pelas autoridades ou pela própria ação do tempo, permanecem embrenhados em seu fluxo, fornecendo hoje, o que conhecemos como o frevo e o passo.

Pode-se acreditar que, hoje, a música popular brasileira e pernambucana deve muito à história das bandas de música do passado. No entanto, trabalhar com grandes conjunturas é um risco. Como bem diz Trevor Herbert (2013), a metodologia da história social pode cair na armadilha de tornar-se um *soft history*, ou seja, um mero instrumento de indicação das mudanças políticas. Não deixa de ser fundamental o ato de registrar e manter em uso, e evidência, as fontes históricas primárias como periódicos e jornais do século XIX utilizados nessa pesquisa. Muitos desses estão em fase de deterioração, mas podem ser salvos da ação do tempo através de trabalhos escritos e digitalizações. Como já bem disse uma vez Chico Science: “Modernizar o passado é uma evolução musical”.

As bandas de música competem, hoje, com as músicas gravadas em alto-falantes, função que um dia, e por um tempo considerável da história da música do Brasil, sobretudo em Pernambuco na *Belle Époque*, reinaram soberanas nos espaços públicos e privados.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. Ed. Ática, São Paulo, 1989.
- ALONSO, Angela. **Ideias em Movimento: A Geração de 1870 e a crise no Brasil-Império**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BANDA. Dicionário *Grove* de Música. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 2012.
- BASTOS, Rafael José Menezes; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Sopros da Amazônia: Sobre as músicas das sociedades Tupi-Guarani**. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93131999000200005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131999000200005)> Acesso em: Ago, 2016.
- BIBLIOTECA Digital Mundial. Disponível em: <<http://www.wdl.org/pt/>>. Acesso em: jun. 2016
- BINDER, F. P. **Bandas Militares no Brasil: Difusão e organização entre 1808 – 1889**. Dissertação. (Mestrado em Musicologia) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006. (Inédito)
- \_\_\_\_\_. CASTANHA, P. Trombetas, clarins, pistões e cornetas no século XIX e as fontes para a história dos instrumentos de sopro no Brasil. **Revista UFG**, 2005. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/2651/11537>> Acesso em: Ago, 2016.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História, ou, o ofício do historiador**. Tradução, de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001
- BRAUDEL, Fernand. **Reflexões sobre a história**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (O homem e a história).
- CAPOEIRA, Nestor. **História, Filosofia e Pesquisa**. 2007. Disponível em: <<http://www.nestorcapoeira.net/hfp.htm>> Acesso em: jun. 2016
- CARDOSO, Ciro Flamarion. **Um historiador fala de teoria e metodologia: Ensaio**. Bauru: EDUSC, 2005. (Coleção História).
- CARVALHO, José Murilo de, 1839- **A Construção da Ordem: a elite política imperial. Teatro de Sombras: a política imperial**. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CARVALHO, Vinícios Mariano de. **Observações acerca da música militar na Guerra do Paraguai**. Disponível em: <<http://ecsbddefesa.com.br/defesa/fts/MMGP.pdf>>. Acesso em: Ago, 2016
- CASTAGNA, Paulo Augusto. **Introdução ao estudo da música (erudita) no Brasil**. Apostila do curso de História Brasileira. Instituto de Artes da UNESP 1. Disponível em:

<[http://www.ia.unesp.br/Home/AreadoAluno/HMB\\_2004\\_apostila01.pdf](http://www.ia.unesp.br/Home/AreadoAluno/HMB_2004_apostila01.pdf)> Acesso em: Agosto, 2016.

CATÁLOGO Banda Larga de Bandas de Música do Estado do Rio de Janeiro. Patrocínio do governo do Rio de Janeiro. Realizado por ASBAM-RJ Associação de Bandas de Música do Estado do Rio de Janeiro, 1994.

CATÁLOGO Musical. In: Música Recife. Disponível em: <<http://www.musicarecife.com.br/site/artigos.php?c=f457c545a9ded88f18ecee47145a72c049&ini=0>> Acesso em: Ago, 2016.

CATÁLOGO online de Bandas de Música de Pernambuco. Disponível em: <<https://catalogobandasdemusicape.wordpress.com/4958-2/>>. Acesso em: Ago, 2016.

CENTER of Research Libraries, Global Resources Network. Provincial Presidential Reports (1830-1930): Pernambuco. Disponível em: <<https://www.crl.edu/collaborations/global-resources-programs>> Acesso em: Jun. 2016

CHARANGA. In: **Dicionário online de português**. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/charanga/>> Acesso em: Jun. 2016

CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. **The cultural study of music**: a critical introduction. Routledge, New York, 2003.

COSTA, Manuela Areias. As práticas culturais da sociedade musical “União VX de Novembro”. **História: Debates e Tendências**. Passo Fundo, v.12, n.2/. dez. 2012, p.278-292.

CONFEDERAÇÃO Nacional de Bandas e Fanfarras (CNBF). Disponível em: <<http://www.cnbf.org.br/site/>> Acesso em: jun. 2015.

CRAWFORD, Richard. **The Birth of Liberty: Music of the American Revolution**. New World Records, NY.

DINIZ, Jaime Cavalcanti. **Músicos pernambucanos do passado**. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, Ed. Universitária, 1979.

DRESDNER STADTPFEIFER. *Alte Musik für neue Ohren*. Disponível em: <<http://www.stadtpfeifer.com/english.htm>> Acesso em: xxxx

ENCICLOPAEDIA Britannica. Disponível em: <<http://global.britannica.com/art/crumhorn>> Acesso em: Jun 2016

EVANS, G.R, CHADWICK, Henry. **Igreja Cristã**: a música na Igreja. (Grandes Civilizações do Passado). Rio de Janeiro, 1996, Ediciones Delprado.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES. Funarte. Portal das Artes. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/projeto-bandas-2/>> Acesso em: Jun. 2016.

GRAHAM, Richard. **Clientelismo e Política no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

HOBSBAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. Tradução de Ângela Noronha. Paz e Terra, São Paulo, 2011

HOLANDA FILHO, Renan Pimenta de. **O papel das bandas de música no contexto social, educacional e artístico**. Recife: Caldeira Cultural Brasileira, 2010.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Rádio Batuta. A Canção do Tempo: De 1901 a 1905. Disponível em: <<http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/52>>. Acesso em: Jun. 2016.

MARIA, Julio. Adolphe Sax, o criador do saxofone, nascia há 200 anos. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 06 nov. 2014. Cultura. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,adolphe-sax-o-criador-do-saxofone-nascia-ha-200-anos,1588852>>. Acesso em: Jun. 2016.

MARQUES, Carlos Bittencourt Leite. Brinquedo, Luta, Arruaça: Aspectos da capoeira no Recife no findar do Império e alvorecer da República. **Documentação e Memória/TJPE**. Recife, v.3, n.5, 01-06 jan./dez.2012.

MARQUÊS DE SOUSA, Pedro Alexandre M. Música Militar em Portugal. **Revista Militar**. Disponível em: <[http://www.revistamilitar.pt/artigo.php?art\\_id=698](http://www.revistamilitar.pt/artigo.php?art_id=698)> Acesso em: Ago. 2016.

\_\_\_\_\_, Pedro Alexandre M. Portugal, A influência britânica nos toques da ordenança militar portuguesa. **Revista Militar**, Disponível em: <[http://www.revistamilitar.pt/artigo.php?art\\_id=698](http://www.revistamilitar.pt/artigo.php?art_id=698)> Acesso em: Ago. 2016.

MEMÓRIA das Bandas Cívicas Centenárias do Estado do Rio de Janeiro. Primeiro Caderno do Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 1994.

MINTZ, Sidney Wilfred. **O poder amargo do açúcar**: produtores escravizados, consumidores proletarizados. Tradução de Christine Rufino Dabat. 2. ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.20, nº 39, 2010.

NEWSOME, R. **The 19th century brass band in northern England**: Musical and social factor in the development of a major amateur musical medium. PhD Thesis. University of Salford. Manchester, 1999.

NORTON, Luís; ANDRADE, Ayres. **O Fagote Brasileiro**. Disponível em: <[http://www.haryschweizer.com.br/Textos/fagote\\_brasileiro.htm](http://www.haryschweizer.com.br/Textos/fagote_brasileiro.htm)> Acesso em: Jun. 2016.

PASCOAL, Hermeto. Entrevista com Hermeto Pascoal. [nov. 2011] Entrevistador: Rodrigo Chenta. Disponível em: <<http://www.informacaomusical.com/entrevista-hermeto-pascoal>>. Acesso em: jun. 2016

PARÉS, Luis Nicolau. Milicianos, barbeiros e traficantes numa irmandade católica de africanos minas e jejes (Bahia, 1770-1830). **Revista Tempo**. Disponível em: <[http://www.scielo.br/pdf/tem/v20/pt\\_1413-7704-tem-2014203607.pdf](http://www.scielo.br/pdf/tem/v20/pt_1413-7704-tem-2014203607.pdf)> Acesso em: jun. 2016

PEREIRA FILHO, Jorge da Cunha. **Tropas Militares Luso-Brasileiras nos séculos XVIII e XIX**. Disponível em: <[http://buratto.org/gens/gn\\_tropas.html](http://buratto.org/gens/gn_tropas.html)> Acesso em: Jul, 2015

PROST, Antoine. **Doze lições sobre a história**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

PYTHAGORAS. In: HUFFMAN, Carl. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Summer 2014 Edition. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2014/entries/pythagoras/>>. Acesso em: Set. 2015

REQUINTA. Dicionário Informal. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/requinta/>> Acesso em: Set. 2015

RODRIGUES, André Wagner. **A história positivista: características introdutórias**. Disponível em: <<http://www.historiaemperspectiva.com/2012/01/historia-positivista-caracteristicas.html>> Acesso em: Set. 2015

SALDANHA, L. V. **Frevendo no Recife: A música popular urbana do Recife e sua consolidação através do Rádio**. Tese (Doutorado em Música– Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

SANTOS, Luís Goncalves dos. **Memórias para servir o Reino do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SILVA, Leonardo Dantas. **Bandas musicais de Pernambuco: origens e repertório**. Recife: Governo Estadual de Pernambuco, secretaria do Estado e Ação Social, Fundo de Amparo ao Trabalhador – FAT, 1998.

SILVA, Alencar Lopes da. **Sociedade Musical Novo Século: 110 anos contados em atas e relatos**. 1ªed. Santa Cruz do Capibaribe, 2010.

SILVA, António de Moraes; BLUTEAU, Rafael. Dicionario de Lingua Portugueza. Disponível em: <[https://play.google.com/books/reader?id=4FkSAAAIAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt\\_BR&pg=GBS.PP8](https://play.google.com/books/reader?id=4FkSAAAIAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PP8)>. Acesso em: Jun.2015

SOUSA, T. et al. **Um mundo de sons: Brasil Musical/Musical Brazil**. Rio de Janeiro: Art Bureau Representações e Edições de Arte, 1988.

SOARES, Rodrigo Goyena. Voluntários sem Pátria. **Revista de História**. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/voluntarios-sem-patria>> Acesso em: fev. 2015.

TEIXEIRA, António “Te Deum, oratória encenada”. Disponível em: <<http://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/obras/t/te-deum-oratoria-encenada-antonio-teixeira?lang=pt#tab=0>> Acesso em: Jun. 2016

THEOI Greek Mythology: Exploring Mythology in Classical Literature & Art. Disponível em: <<http://www.theoi.com>> Acesso em: jul. 2014.

THOMPSON, E.P. **Costumes em Comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. 7 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

VICTOR, Lucas. Carnavais de história: Entrudeiros, mascarados, capoeiras e passistas nas folias de Momo do Recife. In: RABELLO, Evandro. **Memórias da folia**: O Carnaval do Recife pelos olhos da imprensa 1822-1925. Recife: Funcultura, 2004.

WHAT is a Serpent? 2013. Disponível em: < <http://www.serpentwebsite.com/what.htm>> Acesso em: jul. 2014.