

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ROBSON MIGUEL SAQUETT CHAGAS

***“UMA BANDA AQUI E OUTRA LÁ NO CÉU”*: etnografia das bandas de música de
Nova Lima/MG a partir da atuação dos regentes**

Belo Horizonte
2023

ROBSON MIGUEL SAQUETT CHAGAS

***“UMA BANDA AQUI E OUTRA LÁ NO CÉU”*: etnografia das bandas de música de
Nova Lima/MG a partir da atuação dos regentes**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de Pesquisa: Música e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Glaura Lucas

Belo Horizonte
2023

C435b Chagas, Robson Miguel Saquett.

“Uma banda aqui e outra lá no céu” [manuscrito] : etnografia das bandas de música de Nova Lima/MG a partir da atuação dos regentes / Robson Miguel Saquett Chagas. - 2023.
282 f., enc.; il.

Orientadora: Glaura Lucas.

Linha de pesquisa: Música e Cultura.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Etnomusicologia. 3. Bandas (Música) - Nova lima (MG). 4. Regentes (Música).
I. Lucas, Glaura. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 785.067



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Robson Miquel Saquett Chagas**, em 03 de março de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Glaura Lucas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. Celso José Rodrigues Benedito
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Paulo Vinícius Amado
Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier

Prof. Dr. Arnon Sávio Reis de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Eduardo Pires Rosse
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Glaura Lucas, Professora do Magistério Superior**, em 03/03/2023, às 17:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Celso José Rodrigues Benedito, Usuário Externo**, em 05/03/2023, às 18:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Pires Rosse, Professor do Magistério Superior**, em 06/03/2023, às 05:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Arnon Savio Reis de Oliveira, Subchefe de departamento**, em 06/03/2023, às 07:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Vinícius Amado, Usuário Externo**, em 06/03/2023, às 19:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2111603** e o código CRC **EDE455A8**.

*Para meus amores
Jéssica Cardoso e Mariana Cardoso Saquett,
com carinho e gratidão.*

AGRADECIMENTOS

Primeiro a Deus, por guiar meus passos até aqui.

Agradeço às minhas queridas Jessica Cardoso e Mariana Cardoso Saquett por todo carinho e suporte durante estes quase quatro anos de pesquisa. Eu não chegaria até aqui se não estivessem ao meu lado, escutando meus planos e desafios de cada momento desta caminhada.

Expresso minha gratidão aos meus pais José Glória Chagas e Maria Aparecida Saquett Chagas, a meus irmãos Rodinei Messias Saquett Chagas e Rosiane Glória Chagas Oliveira, que sempre despejam confiança em meus projetos e me apoiaram na minha decisão de fazer da música uma profissão.

Com profunda admiração, agradeço à minha orientadora, Prof. Dra. Glaura Lucas, por ter acolhido meu projeto e, com muita sabedoria, apontou caminhos, indicou leituras e orientou não só na produção deste texto, mas todo o meu olhar como etnomusicólogo. Sei que este trabalho não teria caminhado de forma tão leve sem a sua participação.

Aos professores Celso Benedito, Eduardo Rosse e Paulo Amado, que participaram da banca do exame de qualificação, com valiosas contribuições para a continuidade e fluidez da pesquisa. Agradeço também pela presença e colaboração neste rito de defesa final. Estendo o agradecimento aos professores Arnon Oliveira, Carlos Ernest Dias e Ana Carolina Malaquias, por aceitarem o convite para a banca examinadora da tese, trazendo densidade para o produto final que se apresenta como resultado desta pesquisa.

Aos personagens principais deste trabalho, em especial aos regentes Lucas Nascimento e Fábio Silva, que gentilmente me acolheram e colaboraram antes mesmo do início da pesquisa.

Minha gratidão aos presidentes das bandas Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, Corporação Musical União Operária e Sociedade Musical Santa Efigênia, pela abertura para a pesquisa e auxílio nos processos de registro e aceite de participação junto ao Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG. Expresso minha gratidão também a todos os integrantes das bandas de Nova Lima, Raposos e Rio Acima, grupos com os quais convivo desde o início de minha trajetória como integrante de bandas de música.

Sou profundamente grato aos interlocutores desta pesquisa, que me concederam entrevistas, conversaram informalmente e a cada dia de campo me auxiliaram na construção de uma tese atenta aos personagens que regem bandas em Nova Lima/MG. O tempo, a memória e os conhecimentos que compartilharam comigo serão sempre lembrados com afeto.

Novamente, agradeço ao professor Carlos Ernest Dias, que gentilmente cedeu imagens, vídeos e anotações que fazem parte do material do livro que publicou em 2012 com as bandas de Nova Lima/MG.

A todos os autores que foram citados e colegas pesquisadores com os quais dialoguei ao longo desta caminhada. Aos amigos e amigas do Grupo de Etnomusicologia da UFMG, que acompanharam o desenvolvimento da minha pesquisa com atenção e entusiasmo. Estendo minha gratidão aos discentes, professores e técnicos vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG. O período de pandemia serviu, dentre tantas coisas, para aprendermos que a coletividade, o estar juntos, torna melhor cada experiência de ensino e aprendizado. Foi ótimo produzir ao lado de vocês.

Por fim, agradeço aos leitores e pesquisadores que possam, em algum nível, entrar em contato e dialogar com os resultados provenientes da pesquisa que realizei com as bandas e os regentes da cidade de Nova Lima/MG.

CHAGAS, Robson Miguel Saquett. *“Uma banda aqui e outra lá no céu”*: etnografia das bandas de Nova Lima/MG a partir da atuação dos regentes. 2023. 282f. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2023.

RESUMO

A frase “uma banda aqui e outra lá no céu” sintetiza aquilo que o trajeto desta pesquisa permitiu ressaltar na atuação dos personagens que regeram e regem as bandas de música em Nova Lima/MG. A pesquisa foi desenvolvida a partir do desejo de realizar uma etnografia atenta àquilo que compõe a atuação dos regentes das bandas Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus (1896), Corporação Musical União Operária (1915) e Sociedade Musical Santa Efigênia (1932). A etnomusicologia seguiu como disciplina orientadora das ações metodológicas e do olhar deste pesquisador em campo. Apoiado em articulações advindas dos campos da etnografia (SÁEZ, 2013 e BRANDÃO 2007), pesquisa multissituada (MARCUS, 2001) e memória (BOSI, 1994 e THOMPSON, 2006), desenvolvi o trabalho de campo ao longo de dezessete meses, incluindo o acompanhamento e a observação em diferentes situações de prática musical, a participação como saxofonista nas atividades das bandas e a realização de entrevistas com interlocutores que guardam algum grau de relação com estas corporações. Ao fim do percurso, ressaltou-se a existência e manutenção de um “sistema de reger”, amparado em um elo com personagens do passado e na forma de agir e “ser regente em Nova Lima”. Ao mesmo tempo, a figura do regente se mostrou uma porta de acesso privilegiado para discutir diversas questões conectadas às experiências musicais em uma cidade marcada historicamente pela desigualdade social.

Palavras-chave: Banda de Música. Regência. Regente. Maestro. Mestre de Banda. Mestre de Filarmônica. Etnomusicologia; Etnografia.

CHAGAS, Robson Miguel Saquett. *“A band here and another in heaven”*: ethnography of wind bands from Nova Lima/MG based on the performance of conductors. 2023. 282f. Doctoral Thesis (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2023.

ABSTRACT

The sentence “a band here and another in heaven” synthesizes what the trajectory of this research allowed to highlight about the participation of the characters who conducted and still conduct the wind bands in Nova Lima/MG. The research was developed based on the desire to carry out an ethnography attentive to what composes the performance of the conductors of the bands Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus (1896), Corporação Musical União Operária (1915) and Sociedade Musical Santa Efigênia (1932). Ethnomusicology proceeded as a discipline guiding the methodological actions and look of this researcher in the field. Supported in links with the fields of ethnography (SÁEZ, 2013 and BRANDÃO 2007), multisited research (MARCUS, 2001) and memory (BOSI, 1994 and THOMPSON, 2006), I carried out the fieldwork over seventeen months, including the monitoring and observation in different situations of musical practice, the participation as a saxophonist in band activities and conducting interviews with interlocutors who maintain some degree of relationship with these corporations. At the end of the path, the existence and maintenance of a “conducting system” was highlighted, supported by a link with characters from the past and in the way of acting and “being a conductor in Nova Lima”. At the same time, the figure of the conductor proved to be a privileged gateway to discuss several issues connected to musical experiences in a city historically marked by social inequality.

Keywords: Wind Band. Conducting. Conductor. Bandmaster. Philharmonic Master. Ethnomusicology. Ethnography.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: BATUTA DE FERRO UTILIZADA POR LUCIANO MARTINS E OUTROS REGENTES QUE ATUARAM EM RAPOSOS/MG.	18
FIGURA 2: ESQUEMA EM FORMATO DE FUNIL COM DESTAQUE PARA OS INTERESSES DE CADA CAPÍTULO DA TESE.	20
FIGURA 3: QUADRO RESUMO DAS ATIVIDADES OBSERVADAS E DESENVOLVIDAS DURANTE O TRABALHO DE CAMPO.	36
FIGURA 4: QUADRO DE ENTREVISTAS COM LOCALIZAÇÃO DOS INTERLOCUTORES DA PESQUISA E PERÍODO NO QUAL FORAM ENTREVISTADOS.	39
FIGURA 5: LINHA DO TEMPO DO TRABALHO DE CAMPO.	42
FIGURA 6: IMAGEM DE PARTE DA PLANILHA EM FORMATO DE SUMÁRIO, COM DESTAQUE PARA AS ABAS NA PARTE INFERIOR.	54
FIGURA 7: BANDA FORMADA POR ESCRAVIZADOS QUE TRABALHAVAM NAS TERRAS DO CAFEICULTOR ANTÔNIO LUÍS DE ALMEIDA NO ÚLTIMO QUARTEL DO SÉCULO XIX. FONTE: COLEÇÃO FAMÍLIA ALMEIDA VALIM. IN. REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL. Nº 2, RIO DE JANEIRO, 2005, P. 64.	73
FIGURA 8: BANDA DOS BARBEIROS TOCANDO E COLETANDO ARRECADAÇÕES PARA A FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO NO CATETE, RIO DE JANEIRO. GRAVURA PUBLICADA NO LIVRO DE LOUIS BUVELOT E AUGUSTE MOREAU. BRAZIL PITORESCO DE 1845.	74
FIGURA 9: HARRY ANTHONY GRAVANDO NO ESTÚDIO EDISON (CA. 1907-1910). FONTE: PELO GRAMOFONE: A CULTURA DA GRAVAÇÃO E A SONORIDADE DO SAMBA (1917-1971). (FILHO, 2008, P. 76).	77
FIGURA 10: REGISTRO DE CERIMÔNIA EM FRENTE A BOCA DA MINA GRANDE, COM DESTAQUE PARA A BANDA DE MÚSICA NO CANTO SUPERIOR DIREITO DA IMAGEM. DATA PROVÁVEL: 1892. FONTE: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ENGENHEIROS DE MINERAÇÃO.	90
FIGURA 11: RECORTE DO ALMANAK LAEMMERT DE 1917, COM DESTAQUE PARA OS GRUPOS DE MÚSICA DA VILLA NOVA DE LIMA.	91
FIGURA 12: MAPA DO CENTRO DA CIDADE DE NOVA LIMA COM DESTAQUE PARA A LOCALIZAÇÃO DAS SEDES DAS BANDAS E DOS LOCAIS ONDE FORAM FUNDADAS.	94
FIGURA 13: MAPA DE CONDOMÍNIOS EM NOVA LIMA E REGIÃO. FONTE: PORTAL NOVA LIMA E CONDOMÍNIOS. ...	96
FIGURA 14: PROJEÇÃO DE ÁREA DO CENTRO DE NOVA LIMA QUE SERIA ATINGIDA EM CASO DE ROMPIMENTO DE BARRAGEM DE REJEITO. FONTE: REPÓRTER BRASIL.	107
FIGURA 15: CORPORAÇÃO MUSICAL SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS EM 05 DE NOVEMBRO DE 1938. FONTE: DIAS, 2012.	109
FIGURA 16: CORPORAÇÃO MUSICAL UNIÃO OPERÁRIA EM FRENTE À SUA SEDE EM 1º DE JANEIRO DE 1940. AO CENTRO, NA PRIMEIRA FILEIRA, DESTACA-SE O REGENTE VILELA. FONTE: ACERVO DA BANDA UNIÃO OPERÁRIA.	116
FIGURA 17: SOCIEDADE MUSICAL SANTA EFIGÊNIA EM 15 DE AGOSTO DE 1960. FONTE: DIAS, 2012.	124
FIGURA 18: QUADRO RESUMO COM LINHA DO TEMPO DESTACANDO A SUCESSÃO DOS REGENTES NAS BANDAS CORAÇÃO DE JESUS, UNIÃO OPERÁRIA E SANTA EFIGÊNIA.	131
FIGURA 19: REGISTRO DO ENSAIO PARA O PROJETO SOPRO DE ARTE, REUNINDO INTEGRANTES DAS TRÊS CORPORAÇÕES NA SEDE DA CORAÇÃO DE JESUS. FONTE: ACERVO DO REGENTE MIGUEL PRAÇA.	140
FIGURA 20: LUCAS À FRENTE DA CORPORAÇÃO MUSICAL SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS EM APRESENTAÇÃO NO BAIRRO ALPHAVILLE LAGOA DOS INGLESES.	162
FIGURA 21: REGENTE FÁBIO TOCANDO TROMPETE LIGEIRAMENTE À FRENTE DA BANDA UNIÃO OPERÁRIA DURANTE DESFILE EM DIREÇÃO À PRAÇA BERNARDINO DE LIMA.	164
FIGURA 22: REGENTE FÁBIO TOCANDO TUBA À FRENTE DA BANDA DURANTE O ENSAIO.	169
FIGURA 23: REGENTE LUCAS TOCANDO BUMBO E TROMPETE DURANTE ENSAIO DA BANDA CORAÇÃO DE JESUS.	172
FIGURA 24: TOQUE DE “AVISO” REALIZADO PELA PERCUSSÃO NAS BANDAS DE NOVA LIMA.	184
FIGURA 25: DONA MARIA CESÁRIA, DO ALTO DE SUA JANELA, CONCEDENDO AO REGENTE FÁBIO AQUELE QUE FOI SEU ÚLTIMO GESTO DE BENÇÃO PARA A CORPORAÇÃO MUSICAL UNIÃO OPERÁRIA.	185
FIGURA 26: TOQUE DE “AVISO” MUITO UTILIZADO NA CORAÇÃO DE JESUS.	187
FIGURA 27: ESQUEMA DE FORMAÇÃO PARA DESLOCAMENTO DAS BANDAS CORAÇÃO DE JESUS E UNIÃO OPERÁRIA.	189
FIGURA 28: DISPOSITIVO PARA AS FORMATURAS DAS BANDAS DE MÚSICA TIPO II. FONTE: MANUAL DE ORDEM UNIDA PARA BANDAS DE MÚSICA E MARCIAL (2008, P. 4).	191

FIGURA 29: RETRETA DA CORPORAÇÃO MUSICAL UNIÃO OPERÁRIA, COM DESTAQUE PARA O POSICIONAMENTO DA BANDA E DO REGENTE DURANTE A PERFORMANCE DA MÚSICA “ESTÃO VOLTANDO AS FLORES” DE EMÍLIO SANTIAGO.	198
FIGURA 30: ESQUEMA DE REPRESENTAÇÃO DOS FATORES QUE INFLUENCIAM A RELAÇÃO ENTRE O REPERTÓRIO E OS REGENTES DE NOVA LIMA/MG.....	203
FIGURA 31: PADRÕES UTILIZADOS POR INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO DURANTE OS DOBRADOS NAS BANDAS DE NOVA LIMA.	208
FIGURA 32: ENSAIO ABERTO DA CORAÇÃO DE JESUS. DESTAQUE PARA O POSICIONAMENTO DO REGENTE LUCAS, SENTADO E TOCANDO À FRENTE DA BANDA. FONTE: SECRETARIA DE CULTURA DE NOVA LIMA.	210
FIGURA 33: QUADROS COM PERSONAGENS DA HISTÓRIA DA UNIÃO OPERÁRIA QUE FICAM EXPOSTOS NAS PAREDES DA SEDE. DA ESQUERDA PARA A DIREITA: ZÉ FUZIL, RAIMUNDO LUCAS, DURVAL OLIVEIRA E CESÁRIO PEREIRA. FONTE: ACERVO DA CORPORAÇÃO MUSICAL UNIÃO OPERÁRIA.	226
FIGURA 34: FUNÇÕES ATRIBUÍDAS AOS REGENTES DE BANDAS EM OUTRAS PESQUISAS ACADÊMICAS.	228
FIGURA 35: ESQUEMA REPRESENTATIVO DAS FUNÇÕES E COMPORTAMENTOS VINCULADOS AO “SER REGENTE EM NOVA LIMA”.	230
FIGURA 36: RESUMO DAS RESPOSTAS DOS INTERLOCUTORES PARA QUESTÕES SOBRE A FUNÇÃO MAIS IMPORTANTE DE UM REGENTE DE BANDAS EM NOVA LIMA.	232
FIGURA 37: OROZIMBO BENEDICTO PARREIRAS. FONTE: ACERVO DA FAMÍLIA DO REGENTE.	240
FIGURA 38: CORAL SANTA CECÍLIA DA PARÓQUIA DE SANTO ANTÔNIO. SENTADO, AO CENTRO, O REGENTE VILELA. EM PÉ, AO FUNDO, NA SEGUNDA POSIÇÃO DA DIREITA PARA ESQUERDA, ZÉ FUZIL. FONTE: ACERVO DA UNIÃO OPERÁRIA.....	263
FIGURA 39: AMERICAN JAZZ ACOMPANHANDO DALVA DE OLIVEIRA. ZÉ FUZIL SE DESTACA AO FUNDO COM SEU CONTRABAIXO ACÚSTICO. FONTE: ACERVO DA UNIÃO OPERÁRIA.	265

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: QUANTIDADE DE TRABALHOS VINCULADOS A CONTEXTOS ESPECÍFICOS DE PRÁTICA MUSICAL.....	58
TABELA 2: LISTA DE EVENTOS E CURSOS PARA REGENTES DE BANDAS IDENTIFICADOS ATRAVÉS DE REVISÃO DE LITERATURA E APLICAÇÃO DE QUESTIONÁRIO ON-LINE.	65
TABELA 3: REPERTÓRIO ACIONADO PELOS REGENTES DAS BANDAS CORAÇÃO DE JESUS E UNIÃO OPERÁRIA DURANTE AS PERFORMANCES EM DESLOCAMENTO.....	193
TABELA 4: TABELA RESUMO COM ALGUMAS FUNÇÕES ASSUMIDAS PELOS REGENTES DE NOVA LIMA NOS EVENTOS OBSERVADOS DURANTE O TRABALHO DE CAMPO.....	224
TABELA 5: REPERTÓRIO ACIONADO PELAS BANDAS CORAÇÃO DE JESUS E UNIÃO OPERÁRIA DURANTE O TRABALHO DE CAMPO.....	257

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1: CRESCENTE DA PRODUÇÃO ACADÊMICO-CIENTÍFICA SOBRE REGENTE, REGÊNCIA, MAESTRO, MESTRE DE BANDA E MESTRE DE FILARMÔNICA.	56
GRÁFICO 2: PROPORÇÃO DE TRABALHOS PUBLICADOS EM CADA CATEGORIA.	57
GRÁFICO 3: PERCENTUAL INDICANDO O TEMPO DE ATUAÇÃO COMO REGENTE, MAESTRO OU MESTRE DE BANDA DAS PESSOAS QUE RESPONDERAM AO QUESTIONÁRIO.	66
GRÁFICO 4: GRÁFICO COMPARATIVO COM A RELAÇÃO DO NÚMERO DE BANDAS E MUNICÍPIOS POR ESTADO.	79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1. O TRAJETO DA PESQUISA	24
1.1 Da vivência ao projeto.....	24
1.2 Os locais da pesquisa.....	28
1.3 Da plateia para a estante	31
1.4 Um campo com sequelas	36
1.5 Questões norteadoras.....	43
2. OS TERMOS, AS PESQUISAS E AS AÇÕES DE FORMAÇÃO PARA LÍDERES DE BANDAS E FILARMÔNICAS	47
2.1 Regente, Maestro, Mestre de Banda e Mestre de Filarmônica	47
2.2 Produção acadêmico-científica sobre regente, regência, maestro, mestre de banda e mestre de filarmônica	51
2.3 Resultados quali-quantitativos da produção acadêmico-científica sobre regente, regência, maestro, mestre de banda e mestre de filarmônica	55
2.4 A produção acadêmico-científica sobre regente, maestro, mestre de banda e mestre de filarmônica: inspirações e afinidades	59
2.5 “Em formação”: eventos e cursos destinados aos regentes, maestros, mestres de banda e mestres de filarmônica	63
3. NOVA LIMA: uma cidade de muitas bandas	70
3.1 Descolonizando a história das Bandas de Música no Brasil.....	70
3.2 Bandas de Música na atualidade: presença e resistência.....	78
3.3 Uma cidade de muitas bandas.....	84
3.3.1 Da lenda das índias para a exploração das terras	85
3.3.2 Da mina para a banda.....	87
3.3.3 Tudo junto, mas não misturado	92
3.3.4 Entre o bloco e a partida.....	97
3.3.5 Cadê o dinheiro?.....	102
3.3.6 Novos tempos, uma velha história.....	106
3.4 Mosaico de Memórias	107
3.5 Memória que vira História	127
3.6 “Os alemães e a banda de lá”	133
3.7 Maestrinas, Musicistas e Diretoras	147
4. REGENDO A BANDA: uma etnografia da sede para as ruas de Nova Lima	156
4.1 “Era diferente o sistema de reger”	156

4.2 Os regentes durante a pesquisa.....	161
4.3 Ensaio	166
4.4 Na rua e em deslocamento	182
4.5 Retreta.....	195
4.6 Ensaio aberto	204
4.7 Procissão.....	211
4.8 Aula de música.....	217
5. “UMA BANDA AQUI E OUTRA LÁ NO CÉU”: traços da história e do perfil dos regentes de banda de Nova Lima	225
5.1 Ser regente em Nova Lima	227
5.1.1 “Amigo dos músicos”	231
5.1.2 Passando a batuta.....	234
5.1.3 Gestor	238
5.1.4 Agitador Cultural e produtor.....	242
5.1.5 Multi-instrumentista e versátil.....	245
5.1.6 Professor.....	249
5.1.7 Arquivista, arranjador e compositor.....	253
5.2 O Mestre Zé Fuzil.....	259
CONSIDERAÇÕES FINAIS	268
REFERÊNCIAS	273

INTRODUÇÃO

Segundo o professor e pesquisador Paul Thompson, nossa memória “não é um depósito de tudo que nos acontece, mas um acervo de situações marcantes” (THOMPSON, 2006, p. 10). Dentre as tantas memórias que guardo da minha trajetória de iniciação musical, as relacionadas ao meu ingresso no ambiente das bandas civis de música são as que mais me marcaram. Naquele ambiente, caracterizado pela convivência entre gerações e uso de um aparato instrumental predominantemente de matriz europeia, com suas práticas se estendendo da sede para os espaços públicos, vivi experiências que guardo com afeto. Nesta pesquisa, a memória dos interlocutores será acionada em diversos momentos para tratar a regência em bandas civis de música. Coerente com esta essência, começo esta tese apresentando as minhas memórias – situações marcantes, que de certa forma subsidiaram o meu interesse pelo tema que será foco desta pesquisa.

Pouco depois das procissões de Semana Santa de 2002, empolgado por ter visto de perto a performance de uma banda, fui levado por meu pai até a sede da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição da cidade de Raposos/MG. Lá, conversamos com Henrique Simões e Luciano Martins sobre meu interesse em aprender música na banda. Luciano era o regente na época e Henrique o auxiliava na função ocasionalmente. Além de regente, Luciano era o professor de música, responsável por formar os futuros integrantes do grupo. Para acessar o quadro de alunos, não havia nenhum tipo de seleção, sendo a única condição o pagamento de uma taxa simbólica que servia de gratificação pelo ofício assumido pelo regente. Lembro-me que éramos cerca de 10 alunos e que cada um havia entrado em um período diferente do ano, pois não havia entrada conjunta para as turmas. Portanto, qualquer interessado, em qualquer tempo, poderia entrar para as aulas com Luciano.

Minhas primeiras aulas foram marcadas pela memorização de determinados elementos descritivos da “música”¹ e códigos necessários para ler uma partitura. Luciano se revezava entre o quadro e os alunos que já estavam estudando o solfejo. No quadro estava pintado um pentagrama com uma clave de sol, já calejado de tantos riscos e marcas deixadas por décadas de iniciação de alunos para a banda. Ali Luciano me ensinou a identificar o nome das figuras musicais e os valores geralmente atribuídos a elas em alguns compassos. Além disso, Luciano se preocupava em ensinar as principais figuras de compasso e os “acidentes” - sustenidos e bemóis. Enquanto eu ficava no quadro memorizando aquele monte de símbolos novos, Luciano

¹ Na época, memorizei frases sobre a definição de música, harmonia, melodia e ritmo.

“tomava” a lição dos outros alunos, que já estavam realizando os exercícios de leitura de partitura.

Superada a fase inicial de reconhecimento das figuras musicais, Luciano me entregou algumas cópias de exercícios do método Pequeno Solfejo de Eduardo Batiste. Naquele momento, ele me informou como seria feita a leitura, incluindo ali uma instrução sobre os movimentos que eu deveria fazer com a mão direita, marcando os tempos do compasso. Embora “marcar” o compasso tornasse mais complexa a tarefa de ler os exercícios, essa prática serviria depois para facilitar minha compreensão dos movimentos que Luciano fazia para reger a banda. Foi ali também que tive minhas primeiras aulas sobre o gesto dos regentes.

Ao fazer a transição para o método, passei a ocupar outros espaços da sede da banda. Na sede havia alguns tablados colocados em três níveis, construídos para que cada sessão de músicos ficasse ligeiramente acima das outras. De frente para os tablados ficava uma estante de madeira utilizada por Luciano durante os ensaios. As outras estantes, nas quais apoiávamos os exercícios do método, eram de metal e nelas estavam gravados os nomes de alguns membros da banda. A experiência com os nomes me causava dois sentimentos: 1) admiração por aqueles que já eram do grupo. 2) expectativa sobre quando seria minha vez de ter uma estante na sede gravada com o meu nome. O nome servia ainda como uma espécie de iniciação ao ambiente da banda, localizando ali os membros do grupo e facilitando a interação daqueles que conseguiam sair do status de aluno para o status de músico da banda.

Foram pouco mais de seis meses e quase noventa lições do método para que Luciano me autorizasse a “passar para o instrumento”. Naquele momento, Luciano me apresentou para Chica (Maria das Dores), que na época auxiliava na iniciação dos alunos de saxofone, instrumento que ela havia aprendido na banda com o maestro anterior, Willian Praça. Chica entrou para o grupo em meados da década de 90 e foi a primeira mulher a atuar como instrumentista na Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição. Com as orientações dela, iniciei uma longa e empolgante trajetória de estudo do saxofone, começando pelas escalas e seguindo até os tradicionais dobrados executados pela banda².

Reencontrei Luciano no meu primeiro dia de ensaio com a banda. Era uma terça-feira à noite e desta vez, a porta principal da sede estava aberta. Ao entrar na sede, fui logo localizando os músicos que eu conhecia pela gravação do nome na estante de partituras. Alguns músicos já estavam por lá tocando trechos de músicas da banda e outras acionadas espontaneamente.

² Na época, estudamos vários dobrados, com e sem partitura. Foram eles: Dois Corações de Pedro Salgado; Capitão Caçula de Teófilo Magalhães; 220 e Bombardeio da Bahia de Antônio Manuel do Espírito Santo; O Guarani de autor desconhecido, entre outros.

Luciano estava ocupado com a tarefa de distribuir as pastas nas estantes. Parte das músicas que ficavam na pasta eu já conhecia, e outras eu ia aprender naquela noite, pois tudo dependia de qual seria o repertório que Luciano iria ensaiar. Lembro de notar que muitas partituras já estavam na pasta há muito tempo, havia inclusive uma numeração marcada nas partituras, indicando a posição que ocupavam na pasta. Grande parte daquelas partituras eram manuscritas, muitas copiadas pelo próprio regente³.

Alguns minutos após a minha chegada na sede da banda, de frente para sua estante de madeira, Luciano alertou a todos sobre o início do ensaio. Luciano regeu em pé, à minha esquerda, com uma batuta de ferro cuja origem até hoje me intriga. A batuta serviu, além da ampliação do gesto de Luciano, para chamar a atenção dos músicos e solicitar silêncio, o que Luciano fez ao percuti-la com força na estante de madeira. Os gestos de Luciano eram familiares a partir da minha experiência na realização dos exercícios de leitura dos solfejos nas aulas. A batuta de ferro serviu ainda nos momentos em que Luciano se dirigiu até a estante de alguns músicos para corrigir ou auxiliar na leitura de algum trecho, algo que aconteceu com certa frequência naquela noite, incluindo uma vinda de Luciano até a estante dos saxofones. As cenas descritas desta minha primeira experiência de ensaio se repetiram diversas vezes durante minha participação naquela banda e serviram na minha trajetória inicial como uma referência de regência e prática em conjunto.



Figura 1: Batuta de ferro utilizada por Luciano Martins e outros regentes que atuaram em Raposos/MG.

³ Em um trabalho que fiz de organização e catalogação do acervo da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição, localizei 61 cópias do regente Luciano Martins (CHAGAS, 2015).

Vivências como as que acabei de compartilhar sempre me colocaram diante da polivalência dos regentes. Luciano, por exemplo, assumia nos recortes de minha memória, as funções de professor, regente, arquivista e copista do grupo. No prefácio do livro “Manual do Mestre de Banda de Música” (2018), o professor e pesquisador Celso Benedito cita algumas destas funções que com frequência estes personagens assumem: “acumulam muitas vezes a função de compositor/arranjador, de professor e de ensaiador (BENEDITO, 2018, p. 8). Na apresentação do mesmo livro, um dos autores acrescenta ainda as funções de gestor e multi-instrumentista na definição de um mestre de banda (SILVA, 2018, p. 9).

A atuação destes personagens e os mecanismos adotados na transmissão dos conhecimentos é um assunto sedutor. Não obstante, o potencial destes grupos na formação de músicos se comporta como um dos temas mais visitados entre os pesquisadores que se interessam por temáticas ligadas às bandas e filarmônicas brasileiras. Em 2016, durante um extenso rastreamento que realizei em busca de trabalhos acadêmico-científicos sobre bandas, dos 205 trabalhos localizados, 96 se alinham com temáticas e interesses da área de Educação Musical (AMADO & CHAGAS, 2016, p. 40). Buscando contribuir com os escritos sobre bandas, optei por um trajeto alternativo, pautado em um olhar atento à atuação dos regentes em diversas situações, sabendo que a atuação como professores estaria presente, mas não seria analisada em profundidade como na maioria das pesquisas que eu já havia localizado. Me interessei, portanto, por uma pesquisa etnomusicológica no ambiente das bandas, focando na atuação e naquilo que está vinculado a um de seus personagens principais, conhecidos como regentes, maestros ou mestres, em um contexto específico – as bandas da cidade de Nova Lima/MG. A etnomusicologia seguiu como disciplina orientadora das ações metodológicas e olhar deste pesquisador. A escolha se deu também pela impossibilidade de se desvincular a prática musical das bandas de seus agentes produtores, sejam eles músicos, regentes, maestros ou mestres. Deste modo, o objetivo principal desta pesquisa ficou estabelecido em: mapear e destacar aquilo que faz parte da atuação dos regentes, maestros ou mestres, através de uma pesquisa multissituada com as bandas e os sujeitos que as regem na cidade de Nova Lima/MG. A partir desta perspectiva de contato direto com sujeitos de um ambiente específico, a pesquisa foi submetida e aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG⁴.

Os caminhos percorridos com a pesquisa fomentaram a produção que se apresenta em formato de tese, formada por cinco capítulos. Juntos, eles se comportam como um relato de pesquisa que combina as vivências deste pesquisador com as experiências vividas ao longo de

⁴ Parecer favorável concedido em 11 de fevereiro de 2021. Projeto: CAAE 40018620.3.0000.5149.

dezessete meses de trabalho de campo. Os personagens principais desta pesquisa são observados a partir de diversas perspectivas: dos escritos acadêmicos e produções a eles destinadas; das memórias sobre a atuação daqueles que passaram pelo contexto pesquisado, e na atualidade, através da atuação dos regentes das bandas da cidade de Nova Lima em diversas situações de prática musical. Deste modo, a macro-forma do texto traz a cada capítulo um olhar mais específico e mais próximo do campo observado. Esta estratégia de construção pode ser representada através do esquema de funil, com cinco estágios que demonstram os interesses de cada um dos cinco capítulos da tese.

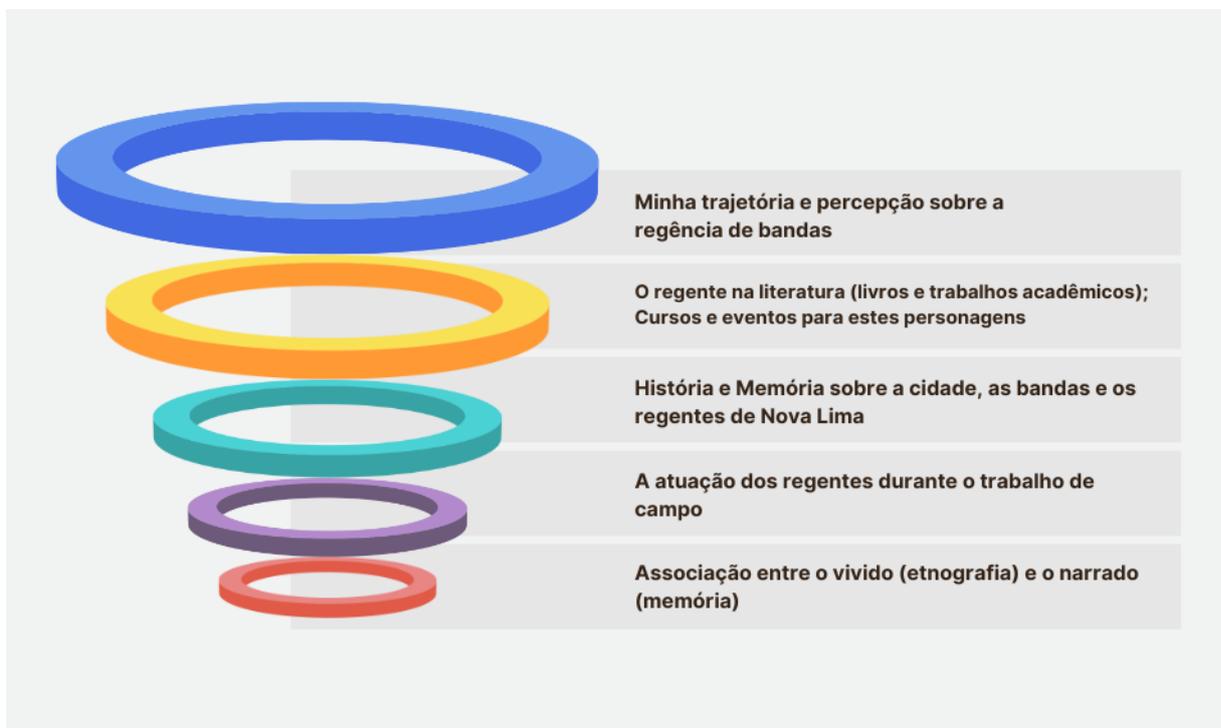


Figura 2: Esquema em formato de funil com destaque para os interesses de cada capítulo da tese.

O primeiro capítulo, como o próprio título anuncia, foi escrito na esperança de demonstrar aos leitores a trajetória da pesquisa. Pretendendo algum grau de distinção formal dos tradicionais capítulos metodológicos, utilizo no primeiro capítulo referências à minha trajetória, enquanto “cria de banda”, em paralelo com as atitudes metodológicas assumidas ao longo do planejamento e realização da pesquisa, que possui como uma das partes centrais a experiência de campo. Algumas reflexões ganham destaque no primeiro capítulo, tais como: os desafios e o impacto do período de Pandemia na pesquisa; mudanças de objetivos e um campo marcado pela “entrada para a pesquisa” (BRANDÃO, 2007); técnicas adotadas para a realização de uma pesquisa multissituada (MARCUS, 2001) e meu trânsito de pesquisador que

observa para pesquisador que participa e busca reafirmar seus laços com os grupos pesquisados (BOSI, 1994; CLIFFORD, 2002). Em tópico específico, são apresentadas as questões que chamo aqui de “norteadoras”, pelo grau de direcionamento que provocaram no meu olhar durante o trabalho de campo. E, novamente, é digno de nota que o primeiro capítulo é marcado por uma conduta de escrita que busca alternar entre as minhas experiências pessoais com estas formações e a metodologia que foi colocada em prática na medida em que a pesquisa avançava.

De maneira mais ampla, o segundo capítulo se aproxima dos regentes, maestros e mestres através dos escritos da academia e de fora dela, adicionando ainda a observação das ações existentes para a formação ou qualificação destes personagens. Com uma espécie de revisão de literatura, que parte de um trabalho de buscas em ambientes para consulta virtual, o propósito inicial do capítulo se concentra na perspectiva de iniciar algumas reflexões sobre as distinções existentes, na literatura e no campo, nos termos comumente associados a estes sujeitos – a saber, regente, maestro, mestre de banda e mestre de filarmônica. Neste capítulo, destaco também procedimentos e resultados do levantamento bibliográfico, que se estimava como tímido em proporção, principalmente no âmbito acadêmico, de olhares atentos aos que regem bandas. Autores e trabalhos que de alguma forma inspiram e dialogam com a temática que aqui nos ocupa são apresentados em destaque, seguidos de uma sessão final com dados e reflexões sobre a formação destes sujeitos que regem bandas no Brasil.

Em “Nova Lima: uma cidade de muitas bandas”, terceiro capítulo deste texto, dou o primeiro passo em direção a uma apreciação mais consistente do ambiente no qual se desenvolveu a pesquisa – a cidade e as bandas de Nova Lima. A aproximação se faz tendo como elementos introdutórios um olhar decolonial sobre a história destas formações no território nacional, incentivando perspectivas ainda tímidas nas produções, especialmente relacionadas ao estudo e valorização das formações que aqui atuavam antes de 1808, período no qual assistimos à chegada da Corte Portuguesa ao Brasil. Ali, valorizo também a resistência destes grupos e as formas que comumente encontram de subsidiarem suas práticas, valendo-se de parcerias e ações individuais, nas quais, inclusive, se destaca como mediador o personagem principal deste trabalho. Após este percurso, apresento então a história de formação do município de Nova Lima, selecionando aquilo que comunica com a história das três bandas que serviram de referência para a realização desta pesquisa. E, ao chegar à história destes grupos, viram protagonistas os interlocutores da pesquisa, que nos contam a história dos grupos através do “mosaico de memórias”. Neste ponto, vale destacar que além de contribuírem com as memórias sobre as bandas, os interlocutores participaram também do processo de revisão do

texto e do que é apresentado aqui como recorte da história dos três grupos. Após finalizado o “mosaico de memórias”, percebi nele elementos que merecem uma análise sobre a forma como cada grupo registrou suas memórias, ou seja, como coletivamente selecionaram aquilo que deveria ser registrado: “é a estrutura social vigente que determina o que da memória tem valor” (WORCMAN & PEREIRA, 2006, p. 203).

Ainda no terceiro capítulo, considero passível de destaque uma breve reflexão sobre a representatividade das bandas no território nacional, sendo o Estado de Minas Gerais constantemente citado como pioneiro. De certa forma, sem desconstruir os dados existentes para análise, adiciono uma perspectiva de análise que coloca em evidência elementos que potencializam a existência de muitos grupos em Minas Gerais e adiciona o pioneirismo muitas vezes ignorado de outras localidades. Já os tópicos “os alemães e a banda de lá” e “musicistas, maestrinas e diretoras” encerram o terceiro capítulo e são resultado de uma reflexão sobre elementos que já despertavam o interesse deste autor antes mesmo do início do trabalho de campo. O olhar para a atuação das mulheres se comporta ainda como uma novidade neste tipo de pesquisa, como veremos, com poucos trabalhos localizados e que buscam valorizar a trajetória das mulheres, além de sinalizarem uma histórica ocupação de cargos e funções subalternas dentro destas instituições.

Essencialmente etnográfico, o quarto capítulo da tese é marcado pela descrição das situações que foram observadas e vividas durante o trabalho de campo, refletindo sobre aquilo que fez (faz) parte da atuação dos regentes Lucas Nascimento, Fábio Silva e Welerson Viana. Além de ser o espaço onde apresento de forma mais detalhada o percurso de cada um dos regentes que pude acompanhar com frequência durante o período de campo, o quarto capítulo coloca em evidência um “sistema de reger” que vai além do que o simples ato da regência induz como imaginário inicial. O “sistema de reger” inclui determinadas funções e comportamentos destacados nas ações destes regentes, impactando diretamente na relação que os integrantes da banda conservam com estes personagens. Assim como o título do capítulo propõe, o texto reflete uma experiência de campo que começou na sede das corporações, assistindo e participando como saxofonista nos ensaios, e gradualmente foi ganhando outros espaços, especialmente ruas e praças da cidade de Nova Lima.

No quinto e último capítulo da tese, o elo com o passado – com a banda lá do céu, é apresentado a partir do exercício de comparação e localização daqueles que demonstram as competências que marcam a forma de “ser regente em Nova Lima”. Ali, destaca-se a manutenção de um padrão de comportamento social, aprendido dentro das corporações e

perpetuado por regentes que atuam e atuaram nas bandas de Nova Lima. Ainda no quinto capítulo, a história do “Mestre Fuzil” serve como ponto de retorno para questões importantes que perpassam a pesquisa, como o interesse nos termos atribuídos aos personagens que regem bandas, a resistência e o espaço subalterno ocupado por estas formações naquela localidade, algo que um dos interlocutores da pesquisa qualificou como “olhos pequenos” para as bandas.

Como “cria de banda”, espero que a leitura das páginas que se seguem seja marcada por condições alusivas ao que sucede um “aviso” de dobrado⁵, quando em deslocamento, cada passo é marcado na rua por uma nova experiência de prática, repleta de estímulos sonoros e visuais que, dependendo da situação e grau de envolvimento, ganham um espaço na nossa memória.

⁵ Minha alusão aqui é específica ao toque de bumbo e caixa característicos da marcação que, por vezes, antecede a entrada dos instrumentistas de sopro em um dobrado.

1. O TRAJETO DA PESQUISA

Trajeto é uma categoria nativa utilizada por muitos músicos de bandas do entorno da capital mineira para denominar o percurso de suas atuações em deslocamento. Optei por trazer este termo para o primeiro capítulo desta pesquisa para servir como alusão à minha trajetória, os caminhos e espaços pelos quais circulei, como músico de bandas, regente, professor e pesquisador. Neste meu trajeto, várias situações alimentaram minha vontade de realizar uma pesquisa sobre a atuação dos regentes de bandas de música. E neste ponto, o trajeto também faz referência aqui ao momento no qual a vontade foi colocada em prática, ou seja, ao percurso desta pesquisa, que foi produzida com as bandas e sujeitos de Nova Lima/MG.

Ao longo deste capítulo, as atitudes metodológicas adotadas na realização da minha pesquisa estarão diluídas em cinco tópicos, que juntos, apresentam: o meu caminho até a construção do projeto de pesquisa (da vivência ao projeto); o local e os grupos escolhidos para a realização do trabalho de campo (os locais da pesquisa); o desenvolvimento do trabalho de campo (da plateia para a estante e um campo com sequelas); e as diversas questões que foram pensadas por este autor, ou que surgiram ao longo da realização da pesquisa (questões norteadoras). Mais do que um capítulo metodológico, estas páginas iniciais revelam a minha condição como “cria de banda”, que encontrou nestes grupos temas que merecem um espaço dentro da nossa academia. Pela ligação afetiva existente com estas formações, as estratégias de pesquisa demonstram ainda uma busca constante por um formato que comunique e valorize os interlocutores da pesquisa, com os quais convivo por quase duas décadas.

1.1 Da vivência ao projeto

Na introdução desta tese, fragmentos da minha memória ilustraram o início do meu percurso como músico de banda na cidade de Raposos/MG. Nos anos subsequentes ao episódio narrado, minhas conexões com estas formações foram se ampliando. Acompanhando músicos de Raposos, me desloquei e atuei entre 2004 e 2006 como músico da Sociedade Musical Santa Efigênia na cidade de Nova Lima. Semanalmente, eu e diversos músicos de Raposos íamos compor a banda regida por Willian Praça, que também era de Raposos e havia atuado como regente na banda de lá por alguns anos antes da minha entrada. Neste mesmo período, fui aprovado no teste de seleção da Escola Municipal de Música de Nova Lima. Na época, a Escola

estava iniciando suas atividades na cidade⁶, em um sistema de ensino que lembrava um conservatório e que comunicava pouco com as atividades desenvolvidas pelas bandas do município⁷.

Em 2006, num exercício de aproximação com os grupos tradicionais da cidade, uma banda sinfônica passou a integrar o quadro de grupos da Escola de Música de Nova Lima, com o objetivo de acolher alunos da escola e atrair os membros das corporações da cidade. Na época, já com alguns anos de experiência como músico de banda, tive na Banda Sinfônica minha primeira experiência com um tipo distinto de ensaio e regência. A batuta de ferro e as mãos, utilizadas por Luciano e Willian, cediam espaço ali para uma batuta parecida com aquelas que eu havia visualizado apenas em vídeos de regentes de orquestra. No ensaio, em comparação com minha experiência nas bandas, as músicas passaram a ser mais fragmentadas, ensaiadas e montadas como um quebra-cabeça. Além disso, havia ali uma supervalorização dos aspectos técnicos da prática instrumental e estéticos-sonoros da prática em conjunto.

Em 2010, momento em que eu já estava no meu último ano do curso superior de música, fui convidado para atuar como regente da Banda Musical Lira Santo Antônio, na cidade de Rio Acima/MG. No ano seguinte, passei a reger também a Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição, banda na qual eu havia iniciado minha trajetória. Foi justamente neste retorno como regente de banda, que coloquei em questão todos os conhecimentos construídos ao longo das minhas experiências musicais em ambientes como a Escola de Música e a Universidade. Naquele momento, toda a orientação que havia marcado meu percurso como aluno destas instituições, parecia ter menor sentido e força do que as experiências que tive nos meus tempos como músico e com os regentes das bandas de Raposos e Nova Lima. A preocupação com a afinação cedia espaço para a compreensão da impossibilidade de ajuste de alguns instrumentos, antigos e já com muitas marcas do tempo de uso. Do mesmo modo, a valorização de uma leitura “precisa”, cedia espaço para a valorização da participação de todos no conjunto, mesmo que alguns ali no grupo não “compreendessem” os códigos de uma partitura seguindo os formatos constantemente ensinados na Escola e na Universidade. Portanto, ser do e conhecer o contexto de prática musical das bandas foi o principal elemento que auxiliou minhas primeiras ações frente aos grupos com os quais trabalhei naquele momento. Esse momento de confronto de

⁶ A Escola de Música foi inaugurada em agosto de 2002, com capacidade para atender 150 alunos. Em 2006 já atendia cerca de 300 alunos. No mesmo ano passou a chamar-se Escola Municipal de Música José Acácio de Assis Costa, em homenagem ao “Zé Fuzil”, “conhecido personagem da vida musical nova-limense” (Revista da Secretaria Municipal de Cultura de Nova Lima, 2008, p.6).

⁷ Inicialmente predominou uma estrutura baseada na participação dos alunos em aulas individuais de instrumento, percepção musical e história da música.

modelos de produção estético-sonora me lembrou o estranhamento que enfrentei ao me deparar com tipos distintos de regência, as quais até hoje me exigem muita concentração: aprendi primeiro a seguir os signos e os gestos de uma regência em bandas, e isso ainda é forte em mim.

Com essas vivências, participei em 2014 de um concurso público para vaga de professor do curso de música da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. A atividade principal a ser exercida pelo candidato aprovado seria de coordenação e regência da banda sinfônica da instituição. Mesmo sem ter passado por uma formação acadêmica em regência, terminei o concurso aprovado em terceiro lugar. Curiosamente, ocupava a segunda posição do pleito o regente Gilson Silva, que havia atuado como regente da banda sinfônica da Escola de Música de Nova Lima no período em que fui aluno de lá. Além da surpresa com minha colocação, aquela experiência reforçava em mim o poder das bandas de música na transmissão de conhecimentos, pois ali aconteceu grande parte da minha preparação como regente, posição que ocupo até hoje com a Banda Musical Lira Santo Antônio de Rio Acima/MG.

Considero, a partir da trajetória que destaquei até aqui, que dois fatores específicos foram fundamentais na construção do meu interesse na realização desta pesquisa: 1) Minha percepção de uma clara distinção do comportamento e das funções assumidas por um regente em ambientes com os quais já mantive vínculo de participação e trabalho, a saber, Banda Civil, Banda Sinfônica e Orquestra. 2) Minha experiência como pesquisador, na produção de pesquisa anterior, na qual conheci ferramentas e disciplinas, como a etnomusicologia, que orientaram meu olhar para estas formações e seus modos de produzir “música” coletivamente. A proposta se iniciou então com um projeto interessado nas denominações, contextos e funções relacionadas aos sujeitos que comumente chamamos de regente, maestro ou mestre. Com um trabalho de campo planejado, pretendendo a realização de uma etnografia⁸, segui interessado na atuação destes sujeitos em situações distintas e que fazem parte da rotina destes grupos: ensaios, aulas de música, toques nos quais a banda se comporta de diferentes maneiras – em deslocamento (alvoradas, procissões, desfiles) ou paradas (retretas, hasteamento de bandeiras, apresentações em auditórios), e nos quais se observa ou não a presença de uma distinção clara entre o público e artistas (banda)⁹.

⁸ Conceitualmente e metodologicamente, o trabalho de campo foi planejado com orientações advindas da leitura de trabalhos como os de Seeger (2008), Saez (2013), Brandão (2007) e Marcus (2001). Estes e outros autores serão citados ao longo deste capítulo, pelo grau de influência que exerceram sobre a metodologia e as ações em campo.

⁹ Lembro aqui das categorias analíticas propostas por Turino (2008), que criam distinções entre performances participatórias e performances apresentacionais. Mesmo que elas não comportem todo o complexo sistema de atuação das bandas, elas nos inspiram um olhar que permite localizar a versatilidade da banda, adaptando-se a diferentes contextos de prática musical.

A pesquisa teve seu início no segundo semestre de 2019 e, meses depois, foi impactada por aquilo que inicialmente a OMS definiu como “pneumonia de causa desconhecida” (SANARMED, 2023). Em 9 de janeiro de 2020 seria divulgado o primeiro código genético do coronavírus e, a partir daí, formou-se um cenário de transmissão e óbitos de nível global, acumulando hoje mais de 695 mil vidas interrompidas somente no Brasil¹⁰. Em decisão após reunião realizada no dia 17 de março de 2020, a Escola de Música e a UFMG como um todo suspenderam suas atividades de ensino e extensão. Na área de pesquisa, todas as atividades, incluindo defesas, foram convertidas para o modelo remoto. E ali, diante de todo medo e incertezas, havia uma certa noção de que muitas pesquisas deveriam ajustar seus trajetos. As bandas também haviam interrompido suas atividades¹¹, quebrando, inclusive, um dos principais elementos do discurso de valorização das práticas destes grupos: mais de cem anos de atividade ininterruptas. Naquele momento, perdi elementos principais para a construção da minha etnografia: “músicos, um contexto no qual eles executam sua música e uma audiência” (SEEGER, 2008, p. 238). Não havia campo, as procissões, retretas, ensaios e aulas estavam suspensas, sem previsão de quando poderíamos experimentar tais situações novamente.

Mais de um ano se passou neste ambiente de incertezas, até que em maio de 2021, já com a primeira dose da tão esperada vacina contra o Covid-19 e a notícia de retorno de parte das atividades de uma das bandas com as quais pretendia realizar minha pesquisa, iniciei o trabalho de campo com a estratégia de uma “entrada para a pesquisa”: “Muitas vezes, é ao chegar no campo para conhecer uma comunidade, para, em cima dela, e articulando aquele primeiro conhecimento com dados de estudos de uma proposta de pesquisa, escrever, fazer o primeiro projeto” (BRANDÃO, 2007, p. 12). Naquele momento, eu já havia realizado uma entrevista presencial. Porém, o marco do início do trabalho de campo se deu quando comecei a participar dos ensaios e a me relacionar de maneira mais profunda com aquelas pessoas.

A partir daí, o campo me auxiliou na redefinição de um trajeto e dos objetivos da minha pesquisa. O interesse sobre a atuação dos regentes permaneceu e a ele foi adicionado o interesse sobre a memória, destacando as ações e atuação dos regentes do passado naquele ambiente. E nisto, um dos episódios em campo impulsionou o meu caminho em direção ao exercício de comparação da atuação dos regentes do presente com personagens do passado. Falo, portanto, do discurso de Miranda (Enderson Gomes) durante uma discreta cerimônia que aconteceu no

¹⁰ Dados retirados do Painel Interativo disponível no site do Ministério da Saúde, acesso em 14 de janeiro de 2023.

¹¹ A Corporação Musical União Operária produziu neste período um vídeo com capturas remotas, que foi editado pelo regente da banda e publicado no YouTube. O objetivo principal do vídeo foi a celebração dos 105 anos da Corporação, substituindo ali a retreta que fariam na praça da cidade. Vídeo disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=VXkEEkZpbrI>

primeiro dia de setembro 2021, na sede da Corporação Musical União Operária, com objetivo de celebrar o aniversário da banda e na qual Miranda agradeceu a todos, incluindo ali um denso discurso sobre os antepassados, concluindo com a marcante frase: “*tem uma banda aqui e outra lá no céu*”. A frase me marcou naquele momento da pesquisa, no qual eu observava que determinadas formas de agir eram mantidas mesmo após sucessivas trocas de batutas¹². A frase segue no título desta pesquisa, na expectativa deste autor de que ela comunique com os resultados da experiência de campo que se construiu e que estão sintetizadas nestas páginas. Portanto, os tópicos e capítulos que vão se conectando buscam traçar uma reflexão sobre a atuação dos regentes do contexto pesquisado, ressaltando um elo com práticas repassadas por gerações.

1.2 Os locais da pesquisa

Como demonstrei, a perspectiva de realização de pesquisa observando a figura do regente foi construída ao longo de minha trajetória musical e acadêmica. Curiosamente, a primeira inspiração metodológica que influenciou minha escolha pela realização da pesquisa com três grupos distintos não possui vinculação com o ambiente das bandas. A inspiração veio do livro intitulado “Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil” (2013) da pesquisadora Luciana Prass. Do ponto de vista metodológico, chamaram minha atenção os trânsitos da autora para acompanhar três grupos distintos, no que ela descreveu como uma etnografia multi-situada, nômade, dialógica e audiovisual¹³. As qualidades da pesquisa e da pesquisadora se expressam também na nítida desenvoltura para realização de entrevistas e uso dos relatos etnográficos, incluindo aí as anotações do caderno de campo, intercalados com descrições acadêmicas durante todo o desenvolvimento de suas reflexões. Conheci depois a tese “Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: Um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil” (PRASS, 2009), produção com a qual Luciana Prass foi premiada, cabendo destaque aqui para o Prêmio Territórios Quilombolas (2008) e o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música (2012).

A inspiração na pesquisa de Luciana Prass e meu trânsito entre bandas na região metropolitana da capital mineira me conduziram para uma escolha quase intuitiva da cidade de

¹² Alguns interlocutores utilizaram a categoria “passar a batuta” para indicar a troca de regentes naquelas bandas.

¹³ Em 2008, durante seu processo de doutoramento, Luciana Prass publicou um artigo no IV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, no qual descreve em detalhes tais denominações e os procedimentos vinculados a eles (PRASS, 2008, p. 391).

Nova Lima para a realização do meu campo. Em Nova Lima atuam três bandas civis, conhecidas como: Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus (formada em 1896), Corporação Musical União Operária (formada em 1915) e Sociedade Musical Santa Efigênia (formada em 1932). A existência de três grupos direcionou meu olhar para aquele local e, além disso, outros elementos potencializaram a minha expectativa de campo: dois grupos são centenários; a sede dos grupos e o espaço onde concentram suas atuações são próximos (ver Capítulo 3, figura 12); um livro sobre as bandas já havia sido publicado, o qual anunciava que o trabalho produzido “não esgota nem o processo de pesquisa nem as histórias da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, da Corporação Musical União Operária e da Sociedade Musical Santa Efigênia” (DIAS, 2012, p. 12). Minha condição naquele local também favoreceu o trânsito em campo, amigo de muitos músicos e regentes, ex-integrante da Sociedade Musical Santa Efigênia, ex-professor e ex-diretor da Escola Municipal de Música José Acácio de Assis Costa. Portanto, escolhi a cidade de Nova Lima, as três bandas, os músicos e os regentes que ali atuam como contexto e sujeitos desta pesquisa. Ainda sobre as três bandas, acrescento aqui que serão constantemente citadas conforme as categorias nativas de abreviação do nome dos grupos, a saber: Coração de Jesus, União Operária e Santa Efigênia.

Além da inspiração na pesquisa de Luciana Prass e das condições favoráveis para o trabalho de campo em Nova Lima, a opção por uma pesquisa multissituada¹⁴, ou simplesmente com três bandas e seus regentes, buscou resolver uma preocupação metodológica. De forma objetiva, eu buscava evitar que a pesquisa se tornasse um relato biográfico de algum regente específico, mesmo que isso pudesse render uma ótima pesquisa. Me interessava mais aquilo que está na superfície do exercício comparativo da atuação dos regentes com os quais poderia manter contato, incluindo aí as referências que foram possíveis também através da memória dos interlocutores sobre os regentes falecidos, que ocupam hoje a “banda lá no céu”. Retiradas e descritas as diferenças, me interessava mais aquilo que os aproxima. E aqui, uma sintonia com a descrição sobre pesquisa multissituada, onde os objetos “são definidos como objetos que não podem ser tratados etnograficamente se permanecemos concentrados em uma só localidade intensamente investigada” (MARCUS, 2001, p. 111), tomando como localidade aqui, a sede e os espaços ocupados pelas bandas e regentes de Nova Lima.

¹⁴ Por ocuparem um território espacialmente próximo, considero uma perda de função no termo multi-local em termos de representação. Ficaram para esta pesquisa as estratégias deste tipo de pesquisa, que serviram como método para a ação em campo e para a conexão posterior das experiências vividas com este relato que se apresenta em formato de texto acadêmico.

Das estratégias propostas pelo antropólogo George Marcus (2001, p. 118) sobre pesquisas multissituada, foram adotadas três das seis técnicas apresentadas por ele, as quais orientaram o olhar em campo. São elas: 1) “seguir as pessoas”: técnica que Marcus (2001, p. 118) define como “mais óbvia e convencional de materializar uma etnografia multilocal”, e que consistia em acompanhar a rotina dos atuais regentes durante suas atividades nas bandas e na cidade de Nova Lima, mapeando as semelhanças e diferenças na atuação destes sujeitos e a circulação deles pela cidade; 2) “seguir a vida ou biografia”: seguir a “história de vida”, pensando na trajetória de todos os regentes que passaram por aqueles grupos, trajetórias que foram observadas através da memória dos interlocutores da pesquisa; 3) “seguir o conflito”: observando desde o início do trabalho de campo as diferenças e opiniões sobre a rivalidade entre algumas bandas e o constante embate com a prefeitura municipal em busca de apoio financeiro.

Para além dos apontamentos de Marcus (2001), reflexões sobre memória e história oral complementaram a técnica descrita como “seguir a vida ou biografia”. Como disse na introdução desta pesquisa, a memória é seletiva, e esta referência nos serviu primeiro para analisar o que “significou” no discurso e na trajetória de cada um dos que foram entrevistados. Assim como nos aponta o livro “História Falada, memória, rede e mudança social”: “compreender e registrar as visões, sentimentos e práticas de pessoas, famílias, grupos é uma forma poderosa de construir fontes alternativas para a compreensão e análise dos processos históricos” (WORCMAN & PEREIRA, 2006, p. 203), e assim, nos serviu também a análise de como cada grupo registrou na memória as suas histórias. Houve ainda, durante todo o processo de pesquisa, um cuidado para combinar fontes da história oral, documentos e bibliografias¹⁵, muitas vezes confirmando ou complementando aquilo que estava sendo dito sobre os sujeitos e a história das três bandas de Nova Lima.

Com as inspirações e orientações metodológicas iniciais, sem incluir ainda os escritos que serão utilizados da área de etnomusicologia e sobre etnografia, fui a campo fantasiando cenários e com expectativa sobre as novidades que todo o contexto de pesquisa em tempos de pandemia iria me trazer. Tratava-se também de um momento de reencontro com os sujeitos e grupos que por muito tempo fizeram parte da minha prática musical.

¹⁵ Em “História de Vida como Patrimônio da Humanidade (2006), Paul Thompson, professor e um dos principais pesquisadores da história oral, salienta a importância de combinação de diferentes técnicas em pesquisas qualitativas (THOMPSON, 2006, p.22).

1.3 Da plateia para a estante

Desde os rascunhos do projeto que deu origem a esta pesquisa, havia em mim o desejo de realizar um trabalho de campo com duração mínima de um ano. Eu estava ali, ciente da importância e da densidade do meu campo. E aqui o campo se comporta para mim de forma relativa ao que Sáez (2013, p. 133) aponta sobre os antropólogos, para os quais o campo “é o episódio fundamental”. Por outro lado, eu não previa as diversas situações que me trariam à realidade, quebrando o quadro romântico do campo que eu vinha pintando: “basta um pouco de experiência etnográfica para saber da debilidade do observador em campo, suas limitações, seu cansaço e suas distrações” (SÁEZ, 2013, p. 134).

Como já foi mencionado há alguns parágrafos, o trabalho de campo teve início em maio de 2021, mais precisamente, no dia 30 de maio de 2021. Foi, naquele momento, uma experiência de reencontro com vários amigos e músicos com os quais eu já havia mantido algum grau de ligação na rotina cultural do município. Pratiquei naquele momento, uma entrada em campo lenta, me reconectando aos poucos com as pessoas e com aquele local. Pratiquei o que o professor Carlos Brandão (2007) chama de “mineira entrada”, que não instaura desde o primeiro dia de campo uma relação de pesquisa com os grupos e sujeitos da pesquisa: “não tem aquela característica de um trabalho invasor em que as pessoas se sentem de repente visitadas por um sujeito que mal chegou ao lugar, saltou do carro e começou a aplicar um questionário” (BRANDÃO, 2007, p. 14).

Ao me preparar para esta fase da pesquisa, já havia definido a possibilidade de uma “observação participante”, seja ela como instrumentista, maleiro¹⁶ ou qualquer outra tarefa que eu pudesse desempenhar no contexto daquelas bandas. A única situação para a qual minha resposta seria negativa em relação à participação, seria para um eventual convite para reger. O professor e pesquisador Vincenzo Cambria (2004), ao tratar dos trabalhos nos quais o pesquisador utiliza de uma abordagem “ação participativa”, afirma sumariamente que o propósito dos pesquisadores em outra abordagem, que denominamos como “observação participante”, é “adquirir maiores elementos para sua análise” (CAMBRIA, 2004, p. 5). As distinções entre essas duas técnicas de pesquisa refletem, de certa maneira, a transição de um modelo construído a partir da atuação dos primeiros teóricos-pesquisadores treinados na

¹⁶ Utilizei aqui a categoria nativa que define a pessoa que, em dias de toque, carrega as pastas dos músicos durante as performances em deslocamento até o local onde será realizada a retreta. Como exemplo, na figura 16 (Capítulo 3), é possível ver um menino com traje idêntico ao dos músicos, posicionado à esquerda da banda e com uma mala ao seu lado.

universidade, preocupados com um trabalho de campo intenso e pautado na interpretação das experiências pessoais vividas – a “observação participante” (CLIFFORD, 2002, p. 34), para modelos que questionam a autoridade do pesquisador e buscam alternativas que equalizem as relações de validação e autoria em campo, seja com produções coletivas ou através do desenvolvimento de pesquisas que atendam às demandas colocadas de antemão pelos próprios grupos ou interlocutores, muitas vezes orientadas para a ação e que “prevê o trabalho em conjunto dos pesquisadores e das pessoas das comunidades pesquisadas” (CAMBRIA, 2004, p. 4).

No meu caso, e no caso desta pesquisa, era razoável imaginar um cenário no qual eu fosse convidado a participar como instrumentista, e isto se colocava para mim como uma oportunidade de colaborar nas atividades do grupo. Embora muito já tenha se produzido sobre a crise de representação¹⁷ do pesquisador em campo, sempre me preocupei com o retorno da minha pesquisa para os interlocutores, buscando um filtro sobre as demandas do grupo que não passasse somente pelo meu crivo. Em pesquisa anterior (CHAGAS, 2015), por exemplo, a minha ação junto ao arquivo de partituras da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição de Raposos funcionou como uma espécie de retorno, atendendo uma demanda específica daquele momento do grupo. Portanto, o tempo dedicado ao campo e as intenções prévias, buscavam uma conexão de “observação participante” próxima da relação descrita por Ecléa Bosi:

A expressão “observador participante” pode dar origem a interpretações apressadas. Não basta a simpatia (sentimento fácil) pelo objeto da pesquisa, é preciso que nasça uma compreensão sedimentada no trabalho comum, na convivência, nas condições de vida muito semelhantes (BOSI, 1994, p. 38).

Minhas primeiras entradas em campo foram, portanto, marcadas pelo interesse de uma conexão profunda com as atividades e necessidades dos grupos. Como “cria de banda”, sabendo das condições que muitos regentes da região enfrentam, eu estava ali aberto a participar da forma que fosse mais conveniente para meus interlocutores. Naquele momento, eu questionava também a minha condição de “nativo”¹⁸ dentro daqueles grupos, pensando o quão diferente poderia ser a experiência participativa dentro daquelas bandas. Embora alguns dos fatores já

¹⁷ Além de Cambria (2004), encontramos reflexões sobre a relação de poder entre pesquisador-pesquisados em Carvalho (2004), Cliford (2002) e Sáez (2013).

¹⁸ Silva (2000) é um dos autores que aborda o “tornar-se nativo”, demonstrando como historicamente essa condição passou de uma simples atitude técnica em busca de elementos para reflexão, para um compromisso e uma conexão mais profunda com as comunidades pesquisadas.

citados neste capítulo favorecessem meu trânsito em campo, na minha trajetória eu não havia participado dos três grupos, eu fui integrante somente da Santa Efigênia, banda caçula da cidade e neutra na centenária rivalidade entre Coração de Jesus e União Operária. Portanto, eu considerava que eu poderia encontrar cenários com experiências de participação em banda distintas das que eu havia vivenciado até o momento e com as quais eu não estava familiarizado. E neste ponto, a expectativa sobre o desconhecido me animava durante a entrada em campo.

Os ensaios das bandas União Operária e Coração de Jesus foram as atividades das quais mais participei durante a realização desta pesquisa. A plateia foi o local a partir do qual iniciei minhas experiências de campo. Na União Operária, durante os primeiros ensaios que acompanhei, me sentei nos grandes bancos sem encosto, que ficam dispostos perto das janelas e nos quais eu me posicionava de frente para a banda, bem perto do assento utilizado pelo regente Fábio. Na União Operária, estes bancos funcionam geralmente para acomodar os visitantes e para que alguns músicos apoiem seus estojos. Tudo indica que estes bancos foram utilizados no passado para acomodar os músicos durante os ensaios, pois são do mesmo comprimento das estantes de madeira que utilizam até hoje na sede da banda. Na Coração de Jesus, os músicos se organizaram durante o ensaio em uma espécie de semicírculo, formado com cadeiras de plástico e estantes individuais, que facilitavam a disposição da banda neste formato. Ali, o meu ponto de observação inicial foi fora deste semicírculo, em cadeiras similares, porém na parte externa da área formada por aqueles que estavam com instrumentos e ensaiando. Na Santa Efigênia, o ponto de onde direcionei meu breve contato com o grupo também teve por característica uma observação da margem, na parte lateral da sede, perto das janelas e sentado numa cadeira típica das utilizadas por aquelas bandas. Portanto, procurei sempre um posicionamento que me permitisse utilizar o espaço do grupo destinado aos visitantes, e no qual eu conseguisse observar com proximidade a atuação do regente.

Quase dois meses após o início do trabalho de campo, efetivei minha transição para a estante. Utilizo a expressão “estante” para indicar o início da minha participação nos ensaios como instrumentista. Após acompanhar alguns ensaios da plateia, o convite para participar dos ensaios como instrumentista foi intermediado por Wagner Lopes¹⁹, músico da União Operária e amigo de quase duas décadas. O diálogo aberto e franco que sempre mantenho com Wagner abriu espaço para que ele me convidasse para tocar nos ensaios, mencionando que era um desejo do regente e do presidente da banda, os quais estavam com receio de fazer a proposta. Aceitei

¹⁹ Wagner Lopes é filho de José Lopes, o músico com maior tempo de atuação na União Operária e que atuou por um período como regente da banda.

logo o convite, principalmente porque ele veio em momento oportuno. Nas notas que fiz sobre o ensaio da semana anterior ao convite, eu registrei que um dos saxofonistas, ainda iniciante, estava sozinho no ensaio para fazer um solo, que demandou do maestro várias intervenções para correções e auxílio na execução²⁰. Assim, cinco ensaios após o início do trabalho de campo, no dia 23 de julho de 2021, participei pela primeira vez como instrumentista durante a pesquisa. Na Coração de Jesus, banda que comecei a acompanhar no dia 04 de agosto de 2021, a transição foi mais rápida. Como eu já estava participando com o meu saxofone nos ensaios da União Operária, o convite para participar dos ensaios como instrumentista na Coração de Jesus já ocorreu na minha segunda visita ao grupo. Na Coração de Jesus, cheguei a colaborar na percussão por um breve período em um dos ensaios nos quais estive presente. A partir da minha participação como instrumentista, sempre frisei minha disponibilidade para auxiliar nas demandas das bandas da maneira que fosse mais conveniente para eles.

O processo de transição da plateia para a estante foi marcado também por mudanças na perspectiva e na forma como eu pude observar os grupos e os regentes. E, antes de seguir, utilizo aqui as observações de Silva (2000) sobre a iniciação de pesquisadores em ambientes vinculados a tradições religiosas. Essa observação funciona aqui como um pequeno exemplo dos deslocamentos que a participação pode causar:

Se por um lado a iniciação do antropólogo ou a atribuição de um cargo hierárquico podem ajudar na observação participante do terreiro, por outro podem fazer com que o antropólogo, em muitos momentos, tenha de sair de sua condição de observador para participar efetivamente dos rituais (SILVA, 2000, p. 295).

Embora minha condição de participação não se configurasse como uma iniciação ao ambiente de prática musical das bandas, ela provocou, como disse, mudanças sensíveis na minha forma de observar e tomar notas sobre as experiências vividas. As alterações ficaram perceptíveis nos registros das minhas notas de campo, que perderam volume descritivo pelo tempo que passei a utilizar tocando. Uma simples atitude, como registrar o número de pessoas participando da prática musical, dado que sempre anotei, tornou-se delicado frente à movimentação necessária para contar o número de pessoas presentes de dentro da formação. Dessa nova perspectiva de observação, sentado dentro da banda em frente ou ao lado do regente, minhas notas passaram de descrições preocupadas com o ritual do ensaio, descrevendo a circulação do regente e os detalhes das conversas e interações desde a minha chegada no local,

²⁰ Até certo ponto, as intervenções do regente me interessavam. Porém, era perceptível o desconforto dele com a necessidade de muitas correções diante da minha presença ali, já que eu poderia estar colaborando com a prática do grupo.

para notas mais atentas a outros aspectos, como: as ações dos regentes durante a preparação e acionamento das músicas; os termos utilizados durante ensaios e toques, e também o meu estranhamento de determinadas experiências como instrumentista de banda. Foi justamente no momento em que percebia esse deslocamento da minha perspectiva, que solicitei ao regente Fábio que me dispensasse da função de músico na primeira retreta agendada para a União Operária, evento que será utilizado junto de outras descrições etnográficas no quarto capítulo. O objetivo principal do meu pedido foi garantir que eu pudesse experimentar uma observação externa da atuação daquela banda, tomando nota de situações e ações de um local distinto daquele que ia sendo desenhado como o ponto a partir do qual eu conduziria meu olhar nos próximos eventos.

Ao citar aqui as notas de campo, abro um pequeno momento de comentário sobre as estratégias que adotei na pesquisa para tomar nota das experiências vividas durante o campo e as questões que foram surgindo. O diário de campo é, como diz Sáez (2013), “o principal elemento técnico e metodológico da pesquisa etnográfica” (2013, p. 165). Sabendo que seria importante para a minha pesquisa fazer anotações durante o campo, comecei a questionar qual seria a melhor forma de registrá-las sem, no entanto, desviar ou chamar a atenção dos regentes e músicos. Conhecendo o ambiente das bandas da região, eu já adiantava que eu poderia causar constrangimento durante um ensaio, por exemplo, ao fazer anotações em um caderno, como se estivesse avaliando aquela prática musical. Portanto, a solução se apresentou em formato de um registro digital. Organizei em meu aparelho celular, quatro blocos de notas com objetivos bem específicos. O primeiro foi utilizado desde o início da pesquisa, no qual anotei dúvidas, ideias e questões que foram surgindo enquanto a pesquisa caminhava. Os outros três ficaram destinados exclusivamente às notas do período de trabalho de campo, cada um reservado para uma banda específica. Nestas notas, eu registrava, dentre tantas informações e experiências vividas: a data; o tipo de atividade que estava sendo observada; situações de conversa e informações importantes para a pesquisa; repertório acionado durante os ensaios e em momentos informais, com a indicação do número de vezes que foram repetidas e a localização do uso ou não de partituras; número de participantes, com distinção entre o número de homens e mulheres; termos utilizados por músicos e regentes durante as atividades, dentre tantas outras informações importantes para esta pesquisa. Neste formato de notas de campo digitais, a condição posta por mim foi de não alterar nenhuma anotação após seu registro. Desta forma, o aparelho celular colaborou para tornar menos evidente o meu processo de registro daquilo que eu julgava importante para esta pesquisa. Em dois momentos na União Operária, inclusive, por

estar com o celular na mão, me solicitaram que fizesse um vídeo da performance de músicas que estavam sendo ensaiadas, para que pudessem postar depois, algo que comunicou com meu interesse expresso aqui de colaborar de alguma forma com aquelas corporações.

1.4 Um campo com sequelas

Buscando tornar mais dinâmica a apreciação das ações e atividades desenvolvidas durante o período do trabalho de campo, elaborei o Quadro Resumo que veremos a seguir. Nele, busco identificar na lateral esquerda as bandas de Nova Lima e, na parte inferior, uma linha temporal do período de realização do trabalho de campo. Na frente da identificação de cada grupo, segue uma lista de atividades que foram desenvolvidas pelas bandas ou por este pesquisador durante o trabalho de campo que se estendeu por dezessete meses. Dentro da área do quadro reservada para cada banda, foram destacadas na cor azul as atividades observadas ou desenvolvidas neste recorte temporal.

mês/ano	Coração de Jesus						União Operária						Santa Efigênia						
	mar/21	mai/21	jun/21	jul/21	ago/21	set/21	out/21	nov/21	dez/21	jan/22	fev/22	mar/22	abr/22	mai/22	jun/22	jul/22	ago/22	set/22	out/22
Ensaio																			
Ensaio aberto																			
Retreta																			
Procissão																			
Aula																			
Entrevista																			
Ensaio																			
Ensaio aberto																			
Retreta																			
Procissão																			
Aula																			
Entrevista																			

Figura 3: Quadro Resumo das atividades observadas e desenvolvidas durante o trabalho de campo.

Dentre tantos elementos passíveis de destaque no Quadro Resumo, começo colocando em evidência o impacto da pandemia, ou sequelas, deixadas nas práticas musicais tradicionalmente desenvolvidas por bandas de música no Brasil. No cenário sob o qual o projeto desta pesquisa foi construído, período no qual o termo pandemia não nos assustava como hoje, o número de participações em retretas e procissões ocuparia mais espaço dentro das atividades passíveis de observação. Através do Quadro Resumo, é possível observar também o retorno

gradual das atividades das bandas, já que o trabalho de campo teve início quase que concomitante com o anúncio de retorno de cada grupo. A União Operária, que retornou suas atividades logo nos primeiros meses de 2021, experimentou mais situações práticas do que as demais bandas. Além dos ensaios, geralmente realizados semanalmente nas sextas-feiras à noite e quinzenalmente aos domingos pela manhã, a União Operária promoveu três ensaios abertos, três retretas e duas procissões²¹. Já a banda Coração de Jesus retornou suas atividades de ensaio, de fato, em agosto de 2021 e participou de um ensaio aberto e duas retretas.

A banda mais nova de Nova Lima, a Santa Efigênia, demonstra maior dificuldade na retomada das atividades, principalmente dos ensaios. Durante o trabalho de campo, a única atividade passível de observação foi uma aula promovida pelo regente Welerson. No entanto, pela estratégia de uma “mineira entrada”, o nível de conexão com as atividades do grupo não se consolidou durante o período do trabalho de campo. A situação desta banda, da qual fui integrante por um período de minha trajetória, preocupa e merece um pequeno destaque. Algum tempo antes da aprovação do projeto desta pesquisa, houve uma dissidência coletiva de músicos da Santa Efigênia. A situação se deu por desavenças criadas com a presidente e demais membros da administração do grupo. A partir daí, um novo regente, Welerson, foi convocado com a missão de reerguer a banda, formando alunos e promovendo atividades práticas. Pouco antes do início da pandemia, o grupo realizou, com auxílio de músicos de outras bandas e municípios, uma retreta na região de Nova Lima. No entanto, a pandemia e o consequente isolamento desestabilizaram o processo de reconstrução do grupo. Há ainda carência de recursos financeiros e de repasses da prefeitura para esta banda, assunto que será apreciado com mais detalhes no capítulo sobre a história do município.

Voltando ao Quadro Resumo os leitores mais atentos irão perceber uma pequena disparidade entre o período anunciado como marco do início do trabalho de campo e o período indicado no Quadro. O deslocamento se dá em função da inclusão de uma entrevista que foi realizada em março de 2021 com Miranda, o então presidente da União Operária. Naquele momento, eu buscava me conectar com a história e pessoas daqueles grupos, e essa entrevista foi um excelente ponto de partida, sem, no entanto, ser compreendida como o momento de início do trabalho de campo. Neste mesmo período, a busca de conexão com os interlocutores da pesquisa, respeitando a limitação momentânea de encontros presenciais, passou pela realização de diálogos e envio de questionários por aplicativos de mensagens. Há de se levar em consideração que, diferente de uma entrevista presencial, neste formato o interlocutor tem

²¹ Por motivos de trabalho, não consegui acompanhar a primeira procissão da qual a União Operária participou.

mais tempo para pensar e formular suas respostas. Sobre este assunto, aproveito aqui as palavras de Oscar Sáez para reforçar o método escolhido:

O interlocutor deve ter tempo para pensar (ou para lembrar, ou para consultar com outros...), porque, como já foi dito, ele faz dados, não os tira do bolso já feitos. Não há “cultura “com respostas prontas para todas as nossas perguntas e a ideia da espontaneidade, como tal, parte exatamente desse pressuposto falso (SÁEZ, 2013, p. 162).

Neste período inicial de conexão com os sujeitos da pesquisa, contribuíram remotamente com a pesquisa os músicos José Lopes Filho e José Felipe. Dois meses após a entrevista realizada com Miranda, dei início ao trabalho de campo e permiti que aos poucos as conexões fossem se criando e o mapa daqueles com os quais eu devia conversar foi se consolidando. Portanto, apresento a seguir outro quadro elaborado a partir dos desdobramentos do trabalho de campo. O Quadro de Entrevistas condensa informações sobre os interlocutores e interlocutoras da pesquisa, localizando a data da entrevista, o formato (remoto ou presencial) e elementos sobre a relação que mantém com as bandas e os interesses desta pesquisa.

DATA	FORMATO	NOME	OBSERVAÇÕES
25/01/2021	Remoto	José Felipe Rocha	José Felipe atuou como membro da diretoria e como músico da União Operária por muitos anos. O diálogo por aplicativo de mensagem permitiu uma interação que buscava localizar os principais regentes que passaram pela União Operária. Zé Fuzil, regente muito respeitado em Nova Lima, era um grande amigo.
25/01/2021 03/03/2021 05/03/2021	Remoto	José Lopes Filho	José Lopes é atualmente o músico com maior tempo de atuação em bandas na cidade de Nova Lima. Ele e seu pai, José Lopes Guimarães, atuaram como regentes da União Operária. O diálogo por aplicativo de mensagens auxiliou na localização de grande parte dos regentes que atuaram nas três bandas de Nova Lima.
06/03/2021	Presencial	Endersom Rodrigues Gomes	Conhecido no município pelo apelido de Miranda, é o atual presidente da União Operária. A entrevista com Miranda foi realizada na sede da banda. Miranda começou sua trajetória na banda Coração de Jesus e demonstrou profundo conhecimento sobre a atuação das três bandas de Nova Lima.
16/09/2021	Presencial	Sonaly Luiza Matias	Clarinetista da União Operária, com uma trajetória que inclui sua participação como maestrina. Foi a primeira maestrina a atuar em bandas em Nova Lima. Seu pai era músico da Coração de Jesus e também atuou na União Operária. A entrevista com Sonaly foi realizada na sede da União Operária.
24/09/2021	Presencial	Eliézer Vieira	Percussionista da Coração de Jesus com longa trajetória na cidade. Começou sua participação na banda ainda criança, como maleiro, e esteve presente em uma das viagens mais importantes que a banda já fez, quando se apresentaram na Lyra de Xopotó. A entrevista com Eliézer foi realizada em sua residência. Atualmente, por um problema no joelho, Eliézer não tem participado das atividades da Coração de Jesus.
13/11/2021	Presencial	José Lopes Filho	Meses após o diálogo registrado por aplicativo de conversa, fui até a casa de José Lopes para uma entrevista presencial. Considerando o desenvolvimento da Pandemia, o encontro só ocorreu no momento em que José Lopes se sentiu seguro para a conversa presencial.
28/01/2022	Presencial	Sila Gabriela Duarte	Sila é trombonista e auxilia como maestrina na União Operária. Já ocupou cargos na administração do grupo e auxilia até hoje na elaboração de diversos projetos. Sila é casada com Fábio, atual regente da União Operária. A entrevista foi realizada na sede da União Operária.
12/02/2022	Presencial	Claudinei Martins	Claudinei foi por muitos anos regente da Coração de Jesus. Atualmente toca bombardino na banda e é uma das figuras mais respeitadas no grupo. Claudinei formou diversos músicos para a banda, incluindo o atual regente da União Operária, que foi seu aluno por um período. A entrevista foi realizada na sede da Coração de Jesus.
26/02/2022	Presencial	Eumindo Leão	Eumindo é clarinetista e o músico mais experiente da Coração de Jesus. Participou na viagem para tocar na Lyra de Xopotó, a qual relembrou durante a entrevista. Atualmente Eumindo não está participando das atividades da Coração de Jesus. A entrevista foi realizada em sua casa.
29/07/2022	Presencial	Fábio Silva	Fábio é o atual regente da União Operária. Músico e professor conhecido em Nova Lima, Fábio atua há muito tempo no cenário músico-cultural da cidade. Formou-se recentemente no curso de Licenciatura em Música da UEMG e vem atuando também como professor de musicalização em escolas da rede privada de Nova Lima. A entrevista foi realizada na sede da União Operária.
20/08/2022	Presencial	Lucas Nascimento	Lucas é o atual regente da Coração de Jesus, banda onde iniciou sua trajetória como trompetista. Lucas participou do curso de Bacharelado em Música da UFMG e atua como trompetista em diversos grupos de Nova Lima e da capital mineira. A entrevista foi realizada em sua casa.
02/10/2022	Presencial	Willian Praça	Willian Praça foi regente da Santa Efigênia. Muito respeitado na região, Willian atuou também como regente da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição de Raposos/MG e como trombonista da banda Brasil 70. A entrevista foi realizada na sede da banda de Raposos.
02/10/2022	Presencial	Miguel Praça	Miguel Praça é filho de Willian e foi regente da Santa Efigênia por dez anos. Atualmente Miguel atua como regente da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição, banda que já havia regido há alguns anos. Miguel é formado no curso de Bacharelado em Música da UFMG e desenvolve intensa atividade como trombonista na capital mineira e no seu entorno. A entrevista foi realizada na sede da banda de Raposos.

Figura 4: Quadro de Entrevistas com localização dos interlocutores da pesquisa e período no qual foram entrevistados.

As entrevistas, ou diálogos por aplicativos de mensagens, partiram de questionários sobre a história dos regentes e foram se desdobrando em áudios que, após arquivados, foram transcritos com a devida permissão dos interlocutores. Agendar uma entrevista presencial com uma pandemia em andamento, mesmo que já experimentando níveis de flexibilização das regras de isolamento, foi uma ação um tanto desafiadora. Parti, principalmente, daqueles com os quais eu vinha criando vínculos nas atividades que eu estava observando em campo. E neste ponto dois fatores influenciaram a ausência de uma rotina regular de entrevistas: 1) Foi com o tempo e o decorrer do trabalho de campo que localizei aqueles que seriam convidados para uma entrevista; 2) Nem todos que eu gostaria de entrevistar haviam retornado para as atividades presenciais das bandas. Muitas pessoas contribuíram com a pesquisa durante o seu desenvolvimento, e a escolha daqueles aos quais eu solicitaria uma entrevista teve como direcionamento a relação percebida com a história e atuação dos regentes daqueles grupos. Outras temáticas, como a relação da banda com a Mina da Morro Velho e o percurso das mulheres até a regência também influenciaram minhas solicitações. E por falar em entrevista, utilizo aqui novamente uma das frases de Oscar Sáez que comunica com a forma como “selecionei” os meus interlocutores: “Não deveríamos cair naquela tendência antiga de entender como dignos de entrevista apenas aqueles que o grupo designa como ‘os que mais sabem’, ou os líderes. Mas é evidente que não começar as entrevistas por eles pode ser uma falta grave de etiqueta” (SÁEZ, 2013, p. 160). Serviram ainda como referência para a minha pesquisa, entrevistas realizadas pelo professor e pesquisador Carlos Ernest, que em 2012 escreveu um livro sobre a história das três corporações de Nova Lima. Dos materiais compartilhados, foram utilizados nesta pesquisa, sobretudo, uma entrevista realizada com Vicente Magno, que atuou por muitos anos como regente da Coração de Jesus, e a entrevista realizada com Selma, filha de “Zé Fuzil”²².

A memória foi um dos elementos que busquei registrar com maior ênfase nesta primeira fase de entrevistas. Quase sempre, os diálogos buscaram um caminho inicial pautado na recordação da entrada de cada entrevistado no universo das bandas, passando depois para lembranças sobre a atuação dos regentes que ali desenvolveram suas atividades. E neste ponto, embora nenhuma entrevista tenha sido realizada na sede ou com regentes da Santa Efigênia, foi possível identificar um trânsito de músicos entre as bandas da cidade, especialmente entre a Coração de Jesus e a Santa Efigênia. Deste modo, os interlocutores com maior tempo de

²² José Acácio de Assis Costa, “Zé Fuzil”, será constantemente lembrado no decorrer desta pesquisa. Trata-se de uma figura marcante no ambiente musical de Nova Lima.

experiência com as bandas daquela localidade contribuíram com lembranças sobre suas participações na Santa Efigênia e sobre a atuação dos regentes que estiveram à sua frente.

Com os regentes que estão em atividade, as entrevistas serviram para responder a questões que registrei sobre a atuação deles nas bandas, como: as funções que assumem (musicais e extra-musicais); a forma como lidam com os ensaios e diversos tipos de performances que a banda realiza; o trajeto que percorreram até a regência; como aprenderam a reger; quais foram as inspirações para suas ações, entre outras questões específicas de cada sujeito. As notas de campo e as experiências que vivi registram, por exemplo, situações em que determinados regentes conduziram a banda tocando mais de um instrumento ao mesmo tempo; fizeram treinamento de memorização de determinadas músicas apagando a luz da banda no ensaio noturno; intercalaram o uso de grade e partes individuais para reger, entre tantas novidades para a minha percepção de “cria de banda”. Portanto, o diálogo sobre estas ações foi fundamental para compor o quadro de reflexões dos capítulos finais desta tese, com forte carga etnográfica e um interesse profundo na atuação dos regentes das bandas de Nova Lima.

Diante dos fatos recentes da Sociedade Musical Santa Efigênia, em parte potencializados pela pandemia, a experiência etnográfica concentrou-se nas bandas Coração de Jesus e União Operária. Todos os aspectos transcritos sobre a história da Santa Efigênia e de seus regentes ajudaram a construir reflexões dentro desta pesquisa. No entanto, a impossibilidade de um contato mais profundo com as atividades desenvolvidas no período recente limitou a discussão sobre a atuação do atual regente. Ao fim do trabalho de campo, aproveitei, com certo pesar, apenas uma experiência etnográfica com a Sociedade Musical Santa Efigênia, refletindo sobre a breve aula que foi ministrada pelo regente Welerson.

Como síntese dos principais momentos da pesquisa transcritos até aqui, elaborei uma linha do tempo, destacando alguns dos fatos relevantes relacionados ao trabalho de campo e a metodologia que foi se construindo com o decorrer da pesquisa.

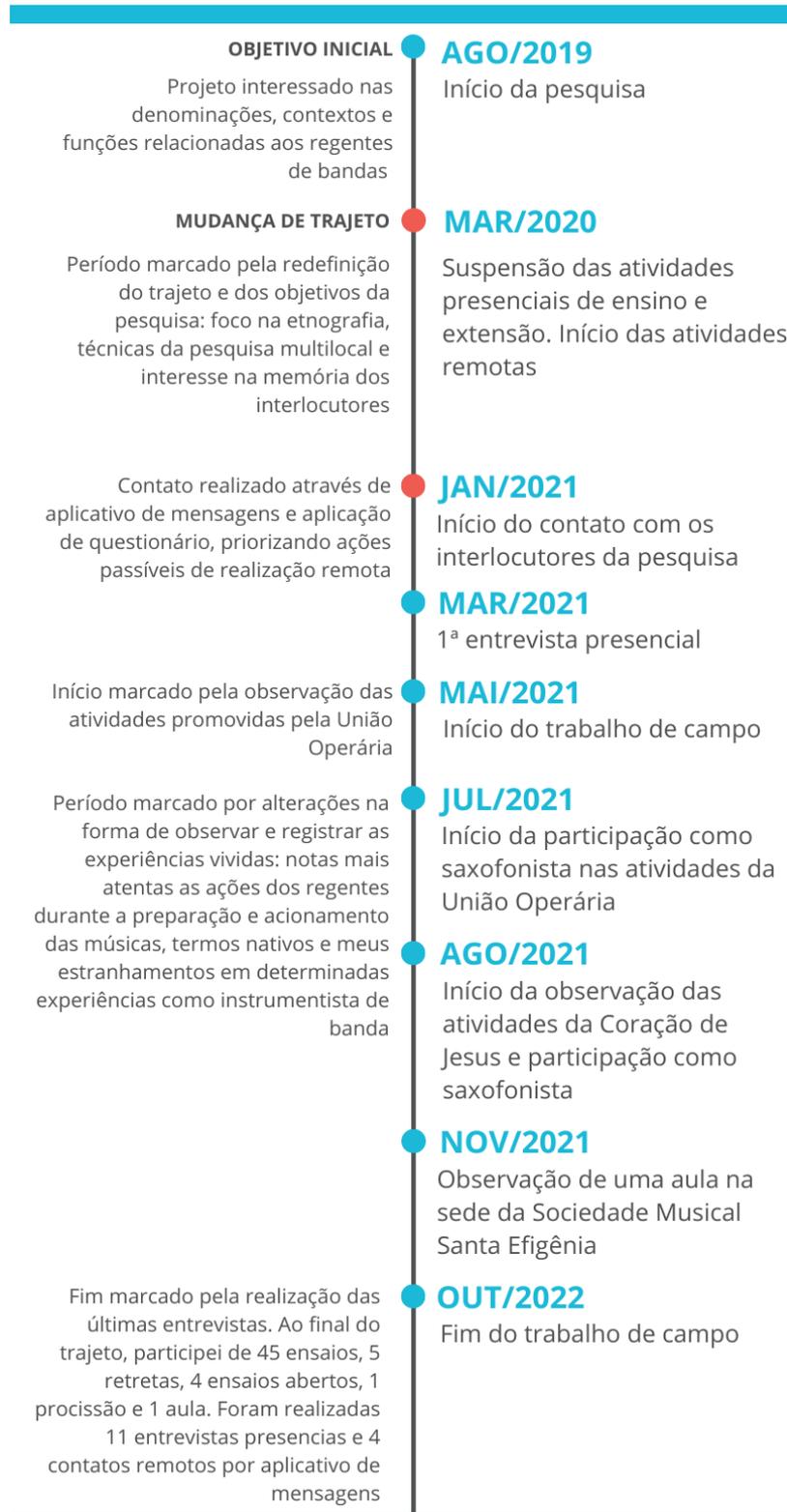


Figura 5: Linha do tempo do trabalho de campo.

1.5 Questões norteadoras

O trajeto para alcançar o objetivo principal desta pesquisa, perpassa um conjunto de questões que chamo aqui de questões norteadoras. Portanto, apresentá-las é a tarefa que nos ocupa neste tópico. Muitas delas surgiram antes mesmo do início da pesquisa, enquanto outras apareceram na medida em que as ações foram colocadas em prática. Juntas, elas não só auxiliam no desenvolvimento de estratégias para o objetivo principal, como também revelam minhas preocupações e o formato final pretendido.

As primeiras questões norteadoras que irei apresentar circulam em torno do personagem principal desta pesquisa, neste caso, o regente, maestro ou mestre de bandas e filarmônicas. Em outro momento, apresento questões para as quais direcionei minha atenção no decorrer da pesquisa. Estas últimas comunicam com questões formuladas e abordadas por outros pesquisadores, em especial do campo da antropologia e etnomusicologia, e auxiliam, adensando o discurso em torno de assuntos como: democratização do acesso à educação; colonialismo e seu impacto na história de formação destes grupos e no cenário das bandas de música de Nova Lima, que historicamente adotam diversos mecanismos de resistência para garantir suas atividades, enquanto outros campos da cultura recebem maior atenção e investimentos do poder público local; a presença, história e condição subalterna das mulheres nas bandas de música; tendências atuais da etnomusicologia no Brasil, reforçando nesta pesquisa o desejo de construção colaborativa de uma parte da tese, buscando formas de comunicação que vão além das tradicionalmente instituídas no ambiente acadêmico.

Uma das primeiras questões desta pesquisa estava relacionada aos termos comumente acionados para denominar aqueles que ocupam os cargos de regência nas bandas. Os termos regente, maestro, mestre de banda e mestre de filarmônica foram buscados exaustivamente durante o processo de revisão de literatura, procurando resposta para a seguinte questão: há diferenças explícitas entre estes termos, que justifiquem a utilização de um em detrimento de outros? Portanto, me interessava observar características atribuídas a cada denominação, sua representação nos escritos acadêmicos e sobre regência, além da forma como eram denominados os sujeitos do contexto pesquisado. Todo o percurso e os resultados oriundos da questão sobre os termos e sua abordagem nos escritos acadêmicos encontram-se descritos e formam os primeiros tópicos do Capítulo 2.

Outra questão com a qual me ocupei ao longo desta pesquisa busca responder, de forma mais abrangente, a seguinte pergunta: como acontece a formação destes personagens e o que

existe, na academia e fora dela, para dar suporte ou fomentar a construção do conhecimento em torno desta prática de regência? Seguindo esta questão, duas decisões foram tomadas logo no início da pesquisa: 1) Durante o processo de revisão de literatura, registrei os eventos e cursos citados para a formação de regentes de bandas; 2) Com os dados da primeira ação, elaborei um questionário online que foi encaminhado para regentes, maestros e mestres de diversas localidades do Brasil. Os resultados e reflexões advindas destas ações fomentaram a criação de um tópico específico nesta tese (tópico 2.5), com o objetivo de difundir informações sobre eventos-cursos e questionar determinadas ações propostas para a formação de regentes, maestros e mestres que atuam em bandas de música. Neste ponto, parte das críticas que foram postas ganharam destaque a partir do pensamento decolonial e da verificação de ações com padrões de ensino alicerçados em modelos eurocêntricos, que valorizam determinadas práticas e estéticas sonoras em detrimento de outras. E aqui, nos comportamos como “um espelho que distorce o que reflete” (QUIJANO, 2005, p. 129), insistindo na valorização de determinados padrões de ensino para a regência e ignorando formatos que comunicam e emergem das bandas de música brasileiras.

Ainda sobre a formação dos que regem bandas, sempre coloquei como questão para ser verificada em campo os processos pelos quais passaram os regentes de Nova Lima. Aqui, além de uma possível verificação do alcance dos cursos mapeados através do questionário, me interessava compreender a trajetória dos atuais regentes das bandas de Nova Lima. Sabendo, antes mesmo de entrar em campo, que dos três regentes que atuam em Nova Lima todos acessaram cursos superiores de música²³, abriu-se espaço também para discutir o diálogo entre a academia e as demandas destes personagens em campo. As reflexões possíveis a partir do questionamento sobre a formação destes personagens encontram-se difundidas nos Capítulos 2 e 5 deste texto.

Como instrumentista, e depois com a tarefa de reger bandas, sempre vivi situações em que senti um preconceito estrutural contra esta formação. As experiências vão de integrantes que deixam a formação por aderirem a determinadas orientações religiosas, até prefeituras que controlavam os valores repassados para bandas e despejavam recursos em outros ambientes na expectativa de criação e manutenção de uma orquestra para o município. Dentre as tantas discussões que estas situações podem ensejar, adicionei a seguinte questão aos anseios desta pesquisa: quais os impactos do colonialismo na história das bandas que refletem,

²³ Fábio (União Operária) e Welerson (Santa Efigênia) se formaram recentemente no curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Minas Gerais. Lucas (Coração de Jesus), é aluno do curso da UFMG de Bacharelado em Música, com habilitação em trompete.

especificamente, na forma como alguns grupos são reiteradamente denominados ou esquecidos sistematicamente? Com amparo nos trabalhos de Quijano (2005) e Cahen e Braga (2018), a história das bandas no Brasil foi observada a partir de uma perspectiva decolonial, tratando também de questões que envolvem o contexto das bandas de Nova Lima e os mecanismos de resistência frente aos constantes impactos de uma sociedade construída sob influência de padrões eurocêntricos.

Mais antiga do que as relações de dominação que se instauraram em cima do conceito de raça, os quais Quijano (2005) analisa criteriosamente sob a categoria de colonialidade do poder, são as diferenças sociais impostas na relação homem-mulher. Falo aqui do lugar subalterno que historicamente foi reservado às mulheres. Antes mesmo de iniciar o trabalho de campo desta pesquisa, eu já havia formulado a questão: como se deu a história das mulheres nas bandas de Nova Lima? Dentre tantos fatores que me instigaram a questionar como se deu a participação das mulheres nos quadros de instrumentistas daquele ambiente, o fato de uma mulher ter regido uma das bandas e outra ser hoje a assistente em um dos grupos potencializou meu interesse. Os cargos que ocuparam, as funções que assumiram, a forma como chegaram à regência e as reações dos grupos a estas trajetórias foram questões que me ocuparam desde os primeiros contatos com os grupos no período desta pesquisa. No tópico “maestras, musicistas e diretoras”, o discurso e a história destas personagens ganharam densidade, buscando colaborar e demonstrar que a temática pode ser mais visitada por todos que se interessam pela pesquisa com estas formações.

Adicionada a todas as questões norteadoras localizadas até aqui, havia o desejo de tornar a tese, ou parte dela, distinta em relação aos formatos tradicionalmente instituídos na comunicação dos resultados de pesquisa. Oscar Sáez define bem a essência necessárias no formato de uma tese: “a tese deveria ser suscetível de leitura seletiva, já que a maior parte do seu público consiste em especialistas à procura daqueles trechos em que o autor apresenta dados ou juízos novos” (SÁEZ, 2013, p. 86). Mesmo sem saber como, no início da pesquisa eu busquei alternativas para tornar mais acessíveis, também para meus interlocutores, os resultados da minha experiência de pesquisa, tentando superar o que o professor Samuel Araújo chamou de “estágio de neutralidade reflexiva só alcançável entre os muros das universidades e instituições socialmente legitimadas como de pesquisa” (ARAÚJO, 2016, p. 13).

Como, portanto, deixar os resultados e reflexões desta pesquisa, mesmo que em parte, mais conectados com o público “não acadêmico”? Em resposta ao meu desejo por uma certa distinção formal, adotei algumas estratégias no momento de transpor as experiências de

pesquisa vividas para o formato de um relato de pesquisa. Primeiro, aproveitando características do meu estilo de escrita, busquei uma consonância com a “linguagem comum” (SÁEZ, 2013, p. 74), utilizando e valorizando, sempre que possível, as categorias nativas. Além disso, me lancei na proposta de incluir na tese uma parte na qual minha ação se resumiria a organizar as falas transcritas dos interlocutores da pesquisa, no que chamei de “mosaico de memórias”. O tópico construído com as falas sobre a história e as memórias das bandas e dos regentes foram submetidas também à avaliação e revisão dos interlocutores. Mesmo que singelos, estes passos pretendem contribuir com o diálogo e os resultados desta pesquisa com públicos distintos: pesquisadores, interlocutores e integrantes de bandas. Em suma, caminhei em busca de um formato que não despreza totalmente as características formais tradicionais, mas que busca conexões e comunicação direta com os interlocutores da pesquisa: “apresentar um material ou relatório de pesquisa que se pautem pelas premissas, termos e interesses dos ‘nativos’ é assegurar um lugar cativo fora dos portões da universidade ocidentalizada” (DAUMAS, 2017, p. 31).

Antes de seguirmos, é digno de nota que, embora tenham sido localizadas aqui as questões norteadoras e indicados alguns locais nos quais se encontram em densidade, elas perpassam todo o corpo deste trabalho como um tempero, que por vezes se percebe a presença em evidência.

2. OS TERMOS, AS PESQUISAS E AS AÇÕES DE FORMAÇÃO PARA LÍDERES DE BANDAS E FILARMÔNICAS

2.1 Regente, Maestro, Mestre de Banda e Mestre de Filarmônica

A minha vivência tocando e regendo bandas sempre me colocou em contato com as diversas categorias existentes para denominar os grupos musicais formados a partir de um conjunto determinado de instrumentos de sopro e percussão. Banda de Música, Banda Civil, Filarmônica, Sociedade Musical, Corporação Musical, Euterpe e Lira são exemplos destas categorias, que de forma sumária, denominam grupos semelhantes em sua estrutura social, administrativa e musical, e que possuem “como modelo as bandas musicais da Europa” (BENEDITO, 2005, p. 07).

Ao considerar a realização de uma pesquisa com este tipo de formação musical, focando em um de seus personagens principais, as categorias existentes para se referir a ele trouxeram para mim uma das primeiras questões de pesquisa: há características intrínsecas às categorias regente, maestro e mestre que justifique o uso de uma em detrimento das outras? Em certa medida, essa questão me acompanhava desde 2014, quando durante uma entrevista com um dos interlocutores da banda que eu estava pesquisando naquela época, uma correção terminológica me fez perceber a categoria nativa para localizar naquela pesquisa o “regente” do grupo. Enquanto eu insistia no termo “maestro”, as respostas para as perguntas que eu fazia quase sempre vinham se referindo ao “regente” da banda. Outro exemplo é possível através de Klander e Figueiredo (2011, p. 195), que ao apresentarem seu estudo sobre a formação musical dos maestros de bandas musicais do meio oeste catarinense, transcrevem a seguinte fala de um dos interlocutores da pesquisa: “essa palavra maestro é para uma pessoa formada como maestro. Eu sou um regente. Um líder de banda”. Consciente sobre a amplitude do assunto, antes de qualquer formulação inicial para a questão, recorri à literatura sobre regência e determinei que durante o trabalho de campo essas categorias seriam examinadas nas entrevistas e a partir do que elas representam para os músicos e demais pessoas ligadas ao contexto de prática das bandas da cidade de Nova Lima.

Nos livros e publicações²⁴ sobre regência é possível identificar a associação de determinadas categorias a contextos específicos de prática musical. No *Dicionário Grove de Música* o termo “maestro” é resumido da seguinte maneira:

²⁴ Foram consultadas as seguintes fontes: Dicionário Grove de Música (1994); A Arte da Regência de Sylvio Lago Júnior (2002) e Regência Musical de Reginaldo Carvalho (1997).

Pode se referir a um compositor, um virtuose, um professor, um fabricante de instrumentos, ao regente ou ao spalla de um conjunto [...] No Brasil, seguindo o costume italiano, é muito mais frequente usar-se o termo maestro do que regente para qualificar aquele que rege uma orquestra (SADIE, 1994, p. 564).

Os resultados obtidos na busca pelo termo “regente” tendem a associá-lo a um dirigente de orquestras e corais. No livro *Regência Musical* (1997), por exemplo, o contexto de produção musical das bandas é considerado no escopo do texto. No entanto, quando o autor apresenta uma definição para a atividade do regente, ele o qualifica como “artista musical, de grande formação em estudos musicais [...] chefe, dirigente ou diretor, coordenador, líder que tem a capacidade de assumir a responsabilidade total pela execução musical frente a disposições corais e/ou orquestrais” (CARVALHO, 1997, p. 39). Na literatura, estes termos, a saber – regente e maestro, aparecem associados ao ambiente das bandas de forma consolidada, somente em publicações específicas sobre bandas, em sua maioria pesquisas acadêmicas, e nos livros publicados com a proposta de contribuir para suas práticas. Destes últimos, destaca-se o livro publicado pela Funarte e intitulado “Pequeno Guia Prático para o Regente de Bandas” (JARDIM, NOGUEIRA, SOTELO e NOGUEIRA, 2008) e o livro publicado recentemente e intitulado “Manual do Mestre de Banda de Música” (SILVA, PINTO e SOUZA 2018). Vale mencionar que mesmo sem a proposta de um texto acadêmico, o Guia e o Livro foram escritos por pessoas ligadas às bandas, dentre pesquisadores, regentes de bandas sinfônicas e compositores/arranjadores.

Neste ponto abrimos um parêntese para refletir sobre a ausência do contexto de prática das bandas em publicações, especialmente livros, da área de regência. Trata-se de um esquecimento sistemático, reflexo de uma sociedade historicamente alicerçada em padrões e valores eurocêntricos que frequentemente colocam determinadas formações, repertórios e estéticas sonoras como superiores em relação a outras. Reily (2008), por exemplo, afirma que determinadas áreas demonstram desinteresse pela banda pois a consideram como “primos pobres” das orquestras (2008, p. 23). Esse abismo de valorização da orquestra em relação à banda de música é avaliado também por Campos (2015) em sua pesquisa sobre a formação do maestro de banda brasileiro:

A banda de música ainda não possui um lugar de destaque na academia [...] essa afirmação evidencia-se pelo fato de, na academia, o estudo de regência orquestral e seu repertório específico, ser mais valorizado e difundido, mesmo que no Brasil haja um número consideravelmente maior de bandas de música do que de orquestras sinfônicas profissionais ou amadoras (CAMPOS, 2015, p. 28).

Ao lembrarmos aqui do ambiente acadêmico como reprodutor de um sistema que contribui para a manutenção de uma distância dos conhecimentos advindos de grupos tradicionais como as bandas, partimos para a análise da categoria “mestre” de forma isolada. “Mestre” é um termo que possui significado no ambiente acadêmico e no contexto das comunidades tradicionais, onde seu uso é muito difundido. Com isso, abrimos espaço aqui para destacarmos projetos e conquistas que buscam um equilíbrio com a validação destes mestres e a descolonização do ensino universitário eurocêntrico. No Brasil, o Projeto Encontro de Saberes nas Universidades, iniciado e coordenado pelo professor José Jorge de Carvalho em 2009, forneceu o primeiro passo em direção à abertura das portas das universidades para que “o lugar de professor e pesquisador universitário não seja ocupado exclusivamente por docentes formados segundo o modelo acadêmico ocidental” (CARVALHO & FLÓREZ, 2014, p. 142). De forma sumária, e reconhecendo que a categoria “mestre” não se aplica a todos os contextos de saberes populares, um relatório com análises sobre as ações do Projeto Encontro de Saberes nas Universidades apresenta uma definição para este “mestre”:

Mestre é a pessoa que pesquisa, expressa e conhece os fundamentos de tradições. E tem o reconhecimento por parte de uma ou mais comunidades ou grupos onde atua, em função da densidade do conhecimento poli temático, relevância da obra e da atividade de transmissão contínua do saber (é preciso conhecer e saber, transmitir e formar, para ser mestre). (VIANA, 2015, p. 08).

Neste mesmo relatório, a categoria “maestro(maestrina)” é reconhecida dentre as várias tipologias de “mestres” vinculadas à área do saber “Performance e Celebrações”. Na lista final deste relatório, onde estão nomeados diversos mestres e mestras de todas as regiões do Brasil, é possível encontrar quatro “mestres” qualificados como maestro, não havendo ali uma especificação que permita vinculá-los ao ambiente das bandas de música.

Outro passo importante na construção de um ensino transdisciplinar foi dado recentemente a partir do estabelecimento de resoluções que regulamentam o reconhecimento de Notório Saber. Na UFMG, por exemplo, este passo foi dado através da Resolução Complementar Nº 01/2020 que regulamenta a concessão deste título “a pessoas com alta qualificação, nos termos do art.3º, cuja contribuição seja reconhecidamente significativa e socialmente relevante” (Resolução Complementar 01/2020 de 28 de maio de 2020). Pouco mais

de um ano após a aprovação da resolução dois mestres e uma mestra²⁵ receberam o título de Notório Saber na reunião do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (CEPE) da UFMG.

Quando apreciados em sua forma composta, os termos “mestre de banda” e “mestre de filarmônica” aparecem para qualificar somente aqueles que regem bandas e filarmônicas. Silva define este personagem como um “professor, regente, arranjador, gestor, multi-instrumentista...” (2018, p. 09). Higinio (2006), por sua vez, reforça as qualidades deste personagem que vão além da regência, ressaltando sua função de educador: “ele é um modelo (tem que ser) de músico e amigo, animador cultural e cidadão engajado. Sua vida é um exemplo para os mais jovens. E o exemplo é sua principal ferramenta como educador” (HIGINIO, 2006, apud BENEDITO, 2011, p. 65). A partir da apreciação dos escritos sobre banda, percebe-se ainda uma predominância do uso da categoria “mestre de filarmônica” na região nordeste do Brasil. Silva (2018, p.10), por exemplo, afirma que na Bahia “o termo Filarmônica ficou tão enraizado que se tornou sinônimo de banda musical”. Uma análise dos dados das bandas cadastradas na Funarte revela que 81% das formações que possuem Filarmônica em sua denominação estão localizadas na região nordeste do país, dado que reflete o uso recorrente da categoria “mestre de filarmônica” nos estados dessa região. De minha vivência enquanto membro de bandas, no contexto de prática das bandas da região metropolitana de Belo Horizonte, a categoria “mestre de banda” sempre remeteu a personagens do passado e que atuaram de forma marcante nestas bandas. Em sintonia com minha percepção de alusão ao passado no uso do termo, Umbelino (2017), em pesquisa sobre o ensino musical na banda Sociedade Musical Santa Cecília da cidade de Sabará/MG²⁶, afirma que:

Até o ano 2000, período no qual o único grupo em franca atividade era a banda de música, um músico ou o maestro estava à frente do grupo, também chamado até pouco tempo atrás de “mestre de banda”, oferecia esta aula às pessoas que gostariam de ingressar no estudo do instrumento e participar da banda de música (UMBELINO, 2017, p. 37).

Nesta pesquisa, embora seja importante a verificação dos significados que cada categoria assume no contexto de prática das bandas de música da cidade de Nova Lima, o percurso que fizemos até aqui, atento a publicações e fatos sobre estas categorias, estabelece relações entre os termos, verificando quais estão mais intimamente ligados ao contexto de

²⁵ Sueli Maxakali recebeu o título de Doutora em Letras: Estudos Literários; Joelson Ferreira de Oliveira recebeu o título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo e Dirceu Ferreira Sérgio recebeu o título de Doutor em Estudos do Lazer (SABERES TRADICIONAIS UFMG, 2022).

²⁶ Sabará é uma das cidades mineiras mais antigas e está localizada a 17 Km de distância da cidade de Nova Lima, onde realizei esta pesquisa.

prática das formações que conhecemos como banda de música. As categorias regente e maestro, apagadas sistematicamente do contexto das bandas em determinadas publicações, aparecem difundidas somente em publicações e trabalhos direcionados a estas formações. A categoria mestre e suas derivações alusivas às bandas e filarmônicas nos instiga a observar em detalhe durante o campo a atuação ou história daqueles aos quais essa categoria foi dedicada. Se inicialmente os termos regente e maestro podem parecer sinônimos, o mesmo não acontece em relação ao termo “mestre”, que intui certas características que valorizam a sua capacidade de liderança e de transmissão dos saberes tradicionais.

2.2 Produção acadêmico-científica sobre regente, regência, maestro, mestre de banda e mestre de filarmônica

Em minha trajetória como pesquisador, sempre senti a necessidade de buscar de forma abrangente trabalhos que comunicassem com a temática com a qual eu estivesse em contato. Para além de uma segurança em poder visualizar o que já havia sido escrito e o estado da arte daquela determinada temática, havia em mim um desejo de compartilhamento dos resultados das buscas. Como reflexo disso, tabelas e planilhas com a descrição de trabalhos sobre Bandas, tema que me acompanha desde o mestrado, fizeram parte da minha dissertação (CHAGAS, 2015) e depois de um artigo que publiquei em 2016 (AMADO & CHAGAS, 2016).

No processo de produção deste texto, utilizando como referência para as buscas as categorias observadas no tópico anterior, considerei realizar novamente a empreitada para localizar trabalhos acadêmico-científicos relacionados à regência publicados e disponíveis para consulta virtual na rede de computadores. Este processo de busca teve início no segundo semestre de 2019 e se estendeu até o final de 2020, sendo parte dos resultados comunicados no 7º Nas Nuvens... Congresso de Música (CHAGAS, 2021). Em 2022, o procedimento de acesso aos ambientes e busca por novos trabalhos, publicados ao longo de 2021, foi realizado para atualização dos dados e consequente elaboração deste texto. Para além do desejo pessoal de visualizar o que já havia sido escrito sobre o assunto, a tarefa buscava dados para confirmar a hipótese de que a produção acadêmica sobre regência de bandas e filarmônicas é tímida em relação às publicações existentes e que abordam outros contextos de produção musical, como orquestra e corais.

Buscando ser ampla e explorar os principais ambientes de alocação das publicações para consulta na rede de computadores, utilizei como referência inicial a lista de ambientes visitados na época do levantamento realizado em 2016 sobre Bandas de Música. Dos ambientes já

disponíveis na antiga lista, foram acrescentados neste levantamento os repositórios de outras seis instituições. Portanto, a busca se desenvolveu a partir da visita a 39 sites de revistas²⁷ e periódicos sobre pesquisa em música; 20 cadernos e anais de eventos científicos²⁸, sobretudo de pesquisa em música no Brasil; repositórios e bibliotecas de 33 instituições²⁹, escolhidas em sua maioria pelo fato de contarem com programa de pós-graduação em Música. A pesquisa nestes ambientes se deu através do acesso aos endereços eletrônicos e utilização de *tags*. Pesquisaram-se nos ambientes citados pelas palavras-chaves: “regência”, “regente”, “maestro”, “mestre de banda” e “mestre de filarmônica”. Estes termos foram inseridos nos campos de busca dos sites, em alguns casos utilizando as configurações avançadas de busca ou utilizando do refinamento de buscas através da tecla de atalho [Ctrl + F] nos arquivos de formato Adobe PDF™ e em navegadores da internet, e [Ctrl + L] nos arquivos do MS Word™ ou formato doc. Em determinadas plataformas, utilizou-se estrategicamente a escrita das palavras-chaves entre aspas, o que traz como resultado os trabalhos que conservam os termos de interesse em contexto.

Com o processo de busca em andamento, sempre que localizado título promissor se seguia a leitura: 1º) das informações fornecidas pela página de pesquisa e 2º) dos resumos e trechos da publicação. Os trabalhos localizados e que após os procedimentos de verificação se demonstravam coerentes com os materiais pelos quais se procurava, foram registrados em uma

²⁷ Coleção de revistas consultadas: Luzo-Brazilian Review [Univ. Winsconsin]; Latin American Music Review; Música Popular em Revista [UNICAMP]; Pró-Fono Revista de Atualização Científica; Revista A Tempo: Revista de Pesquisa em Música [FAMES]; Revista ABEM; Revista Art& [UNESP]; Revista Ars Inter Culturas [Akademia Pomorska w Slupsku]; Revista Brasileira [Academia Brasileira de Música]; Revista Brasileira de Música [UFRJ]; Revista Boletim Historiar; Revista Caminhos da História [Univ. Severino Sombra - Vassouras]; Revista CEFAC; Revista DAPesquisa [UDESC]; Revista Debates [UNIRIO]; Revista Eletrônica de Musicologia [UFPR]; Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança (Post-ip - Univ. Aveiro); Revista Em Pauta [UFRGS]; Revista Gestão da Produção, Operações e Sistemas [UNESP]; Revista Ictus [UFBA]; Revista Modus [UEMG]; Revista Música [USP]; Revista Música e Cultura [ABET]; Revista Música e Educação; Revista Música e Linguagem [UFES]; Revista Música em Contexto [UnB]; Revista Música em Perspectiva [UFPR]; Revista Música Hodie [UFG]; Revista Opus [ANPPOM]; Revista Orfeu [UDESC]; Revista Organizações e Sociedade [UFBA]; Revista Per Musi [UFMG]; Revista Percepta [ABCM]; Revista Sociedade e Estado [UnB]; Revista Sociologias [UFRGS]; Revista Sonora [UNICAMP]; Revista Tempos Históricos [Unioeste]; Revista USP e Revista Vortex.

²⁸ Anais da ABEM; Anais ABEM - Encontros Regionais; Anais ABRAPEM; Anais da ANPPOM; Anais dos Colóquios de Pesquisa do PPGM-UFRJ; Anais dos Congressos Internacionais Interdisciplinares em Sociais e Humanidades; Anais do Encontro de Música Popular na Universidade [UFRGS]; Anais dos Seminários de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná [UNESPAR] e Simpósios de Música da Faculdade de Artes do Paraná; Anais dos SIC-UFRGS [Simpósios de Iniciação Científica]; Anais dos SIMA; Anais dos SIMCAMs; Anais dos Simpósios Internacionais de Musicologia da UFRJ; Anais do Simpósio Latino-Americano de Musicologia; Anais dos SIMPOMs; Anais dos Simpósios em Práticas Interpretativas UFRJ-UFBA; Anais ENABET; Cadernos do Colóquio [UNIRIO]; Cadernos dos SIMPEMUS [2, 3, 4, 5, 6]; Fórum de Pesquisa em Arte [Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP] e Nas Nuvens... Congresso de Música [UFMG].

²⁹ Bibliotecas e repositórios: Instituto Metodista de Ensino Superior; UEMG; UDESC; UFBA; UECE; UFC; UFG; UFMS; UFMG; UFOP; UFPE; UFPB; UFPR; UFRGS; UFRJ; UFRN; UFS; UFSCAR; UFSJ; UFU; UnB; UNIFESP; UNESP; UNICAMP; UENF; UERJ; UNIRIO; UFPI; USP; CBM; PUC RIO; PUC RS e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações [BDTD].

planilha em formato de sumário que reúne as principais informações sobre os trabalhos, tais como: local de publicação, ano, título da publicação, autor, páginas, entre outros. Através da leitura dos resumos e trechos das publicações, os trabalhos foram organizados de acordo com suas características ou áreas de pesquisa com as quais possuem afinidade. O objetivo com esta ação foi comparar a relação quantitativa de trabalhos publicados com determinado perfil ou afinidade com áreas de estudo da Música, especialmente os alinhados com a etnomusicologia, disciplina que inspira o procedimento da presente pesquisa. Para viabilizar e facilitar a identificação desta divisão em categorias, foi criado um sistema de cores na planilha com a seguinte legenda de cores:

- a. Cor salmão: Estudos que abordam mecanismos de formação do regente e/ou sua função como educador em ambientes de ensino.
- b. Cor azul: Estudos preocupados com aspectos da técnica de regência ou de determinadas obras.
- c. Cor amarela: Trabalhos com foco na trajetória e/ou atuação de determinados personagens.
- d. Cor verde: Estudos alinhados a áreas da etnomusicologia e ciências sociais como a Antropologia e Sociologia.
- e. Cor roxa: Estudos interessados no acervo e nas obras de determinados personagens.
- f. Cor vermelha: Trabalhos com foco no gestual e na performance do regente em determinadas obras.
- g. Cor marrom: Estudo com interesse na saúde do regente, buscando analisar e propor alternativas para a rotina de trabalho.
- h. Cor rosa: Estudos sobre o maestro como mediador do processo cognitivo e performático.
- i. Cor branca: Trabalhos identificados nas buscas, mas que não foram localizados em sua versão completa para leitura e apreciação.

A versão final assumida pela planilha em formato de sumário está organizada em abas, que se distinguem uma das outras em relação ao ambiente de origem das publicações. Portanto, as abas da planilha se separam em “Revistas e Periódicos”, “Anais e Caderno de Eventos” e “Repositórios e Bibliotecas”.

MATERIAIS CONSULTADOS - TRABALHOS CIENTÍFICO-ACADÊMICOS SOBRE MAESTRO, MESTRE DE BANDA, MESTRE DE FILARMÔNICA, REGENTE E REGÊNCIA		TRABALHOS ENCONTRADOS									
Cód.	Vol. N°	Ano	Títulos	Autores	Descrições	Datas	Links	Conteúdo	NOMES e INSTITUIÇÕES		
									1	2	
1	0	1990	1 Comunicação geral na regência de orquestra	José Vargas Moura NETO	98 p.	Regência (t)	http://biblioteca.unicamp.br/revistas-artigos/index.php	Orquestra	Instituto Metodista de Ensino Superior		
2		2006	1 Educação musical em grupos corais	Aux Paula Ribeiro Cardoso MALOTTI	74 p.	Regência (t)	http://www.revistas.unicamp.br/revistas-artigos/index.php	Coral	Universidade do Estado de Minas Gerais [UEMG]		
		2007	2 Regência e Memória: reflexões a partir da obra coralística de Carlos Biazoli	Fernando Tavares de CARLI	52 p.	Regência (t)	http://www.revistas.unicamp.br/revistas-artigos/index.php	Coral			
		2009	3 O desenvolvimento de atividades em grupos vocais na perspectiva de quatro regentes	Christine MULLER	75 p.	Regência (t)	http://www.revistas.unicamp.br/revistas-artigos/index.php	Coral			
		2011	4 A banda de música do 69º batalhão de infantaria: um estudo de caso dos processos de educação musical	Valdeir Dias PEREIRA	59 p.	Regência (t)	http://www.revistas.unicamp.br/revistas-artigos/index.php	Banda			
			5 Banda Musical do meio oeste catarinense: características e processos de musicalização	Maria Ana KANDLER	168 p.	Maestro (t)	http://www.revistas.unicamp.br/revistas-artigos/index.php	Banda			
		2012	6 A função do partituro no aprendizado musical do cantor	Márcia Fernanda Garza de OLIVEIRA	45 p.	Regência (t)	http://www.revistas.unicamp.br/revistas-artigos/index.php	Coral			
3	15		7 Músicos em Destino na segunda metade do século XIX	Pedro Lech GONÇALVES	73 p.	Regência (t)	http://www.revistas.unicamp.br/revistas-artigos/index.php	Regência	Universidade do Estado de Santa Catarina [UDESC]		
			8 Influência da prática coral na formação de cantores, regentes e professores de canto: um estudo de caso no Polytechnic Educare	Luiza Fátima MANTOVANI	99 p.	Regência (t)	http://www.revistas.unicamp.br/revistas-artigos/index.php	Coral			
		2014	9 Estratégias didáticas no canto coral: estudo multicase em três corais universitários da região do Vale do Itajaí	Cristine CLEMENTE	168 p.	Regência (t)	http://www.revistas.unicamp.br/revistas-artigos/index.php	Coral			
			10 Projeto Banda Escolar da Sociedade Musical Filarmônica Comarcial: uma experiência no ensino coletivo de instrumentos musicais	Edson Abílio ALVES	98 p.	Regência (t)	http://www.revistas.unicamp.br/revistas-artigos/index.php	Banda			
			11 Maestro Alfredo Sigmund (1915-1994) e a Sociedade de Cult	Luiz Fernando SPRESSATO	127 p.	Maestro (t)	http://www.revistas.unicamp.br/revistas-artigos/index.php	Orquestra			
		2017	12 O ensino e a aprendizagem da técnica vocal em corais amadores a partir da concepção de regentes e cantores	Luiz Eduardo SILVA	159 p.	Regência (t)	http://www.revistas.unicamp.br/revistas-artigos/index.php	Coral			

Figura 6: Imagem de parte da planilha em formato de sumário, com destaque para as abas na parte inferior.

Na sequência do registro em planilha de cada trabalho encontrado, estes foram salvos e alocados em ambiente eletrônico do “Google Drive™” conforme originais da escrita e publicação de seus autores. A planilha em forma de sumário com dados registrados sobre os trabalhos localizados também encontra-se disponível no ambiente eletrônico de acesso livre através do link https://drive.google.com/drive/folders/1iIq7IzC0ewumfNO572bphb7Y15v_asXx?usp=sharing, o qual possui a pretensão já mencionada deste autor pelo compartilhamento dos resultados alcançados com as buscas empreendidas até aqui.

2.3 Resultados quali-quantitativos da produção acadêmico-científica sobre regente, regência, maestro, mestre de banda e mestre de filarmônica

A partir das estratégias definidas e do rastreamento empreendido, foi possível localizar **237 trabalhos** dentre teses, dissertações, artigos e resumos. Deste total, **22 artigos** foram localizados em sites de revistas e periódicos; **93 artigos/resumos** em Anais de eventos científicos e **122 títulos** nas bibliotecas e repositórios institucionais. A busca pelo termo “regente” foi a que rendeu o maior número de resultados (100 títulos), seguida dos termos “regência” (56 títulos) e “maestro” (48 títulos). O termo “mestre de banda” trouxe como resultado 15 títulos, enquanto o termo “mestre de filarmônica” apresentou como resultado apenas um trabalho. O restante da produção verificada (17 títulos) apresenta como resultado mais de uma palavra-chave³⁰ dentro do título, resumo ou palavras-chave das produções localizadas. Inicialmente, cabe destacar ainda que mais de 50% da produção está concentrada em seis ambientes dentre os visitados. Destacam-se os Congressos da ANPPOM (34 publicações); os Encontros nacionais e regionais da ABEM (32 publicações) e os repositórios de quatro universidades – UNICAMP (16 pesquisas), USP (15 pesquisas), UDESC (15 pesquisas) e UFBA (13 pesquisas).

O contato e a análise dos dados resultantes da empreitada permitiram que se delineassem alguns apontamentos quali-quantitativos sobre a produção ligada à regência, regentes, maestros e mestres. O recorte temporal do levantamento, expresso no gráfico 1, tem como marco inicial o artigo “Os regentes e a direção da orquestra” (GOMES, 1934). O artigo foi publicado no primeiro volume da Revista Brasileira de Música, “reconhecida hoje como o primeiro periódico

³⁰ Aparecem combinados os seguintes termos: regente e regência; regente e maestro; regente e mestre; regência e maestro; Mestre de banda e Mestre de Filarmônica.

acadêmico-científico de música do Brasil” (Revista Brasileira de Música). O trabalho em questão ocupa duas páginas do periódico e apenas informações sobre sua publicação estão disponíveis na rede de computadores, sua versão digitalizada não se encontra disponível no acervo da Revista Brasileira de Música³¹.

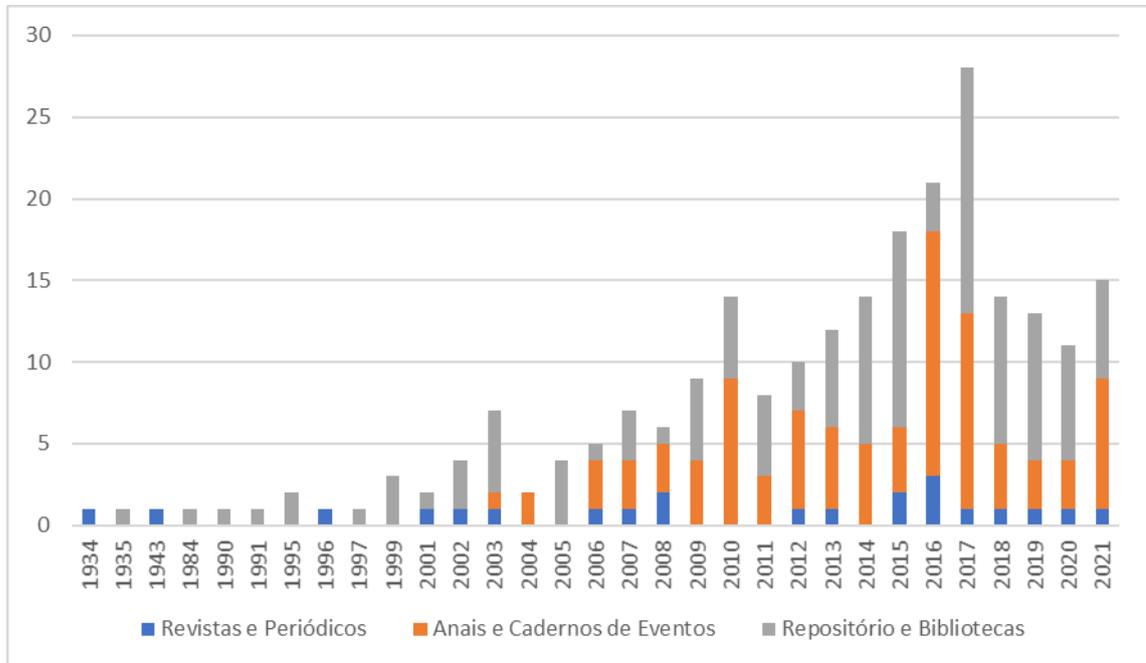


Gráfico 1: Crescente da produção acadêmico-científica sobre regente, regência, maestro, mestre de banda e mestre de filarmônica.

O gráfico 1 destaca o volume de publicações localizadas por ano e a proporção de trabalhos encontrados em cada ambiente. A partir de sua análise, é possível inferir que a partir dos anos 2000 se consolida um panorama plural da produção, havendo no mínimo dois trabalhos publicados em todos os anos subsequentes. O ápice da produção se dá em 2017, ano em que foram localizadas 29 publicações. Entre 2018 e 2020 o número de produções diminuiu, mantendo mesmo assim uma média de 11 publicações por ano. Sobre a queda, principalmente a localizada em 2020 e que começa a ser recomposta em 2021, há de se considerar também os impactos da pandemia de COVID-19 na realização de pesquisas, que podem ter enfrentado alterações em seus prazos de defesa ou realização no momento que, como sociedade, estávamos pensando alternativas para a manutenção e realização das atividades antes programadas.

Como foi mencionado no tópico anterior, durante o rastreamento buscou-se um tipo de categorização dos trabalhos, vinculando-os a áreas com as quais possuem afinidade declarada ou passível de visualização durante o processo de leitura dos resumos e trechos dos textos. A

³¹ O acervo digital da revista, disponível para acesso no site do periódico, reúne publicações a partir de 2010.

análise da proporção de publicações localizadas em cada categoria demonstra uma predominância de produções, quase 50% de todo o material localizado, que se aproximam da área de Educação Musical. De certo modo, estes dados refletem a função de educador que alguns trabalhos, principalmente os relacionados às bandas (BENEDITO, 2011 e SILVA, 2010), atribuem à figura do regente.

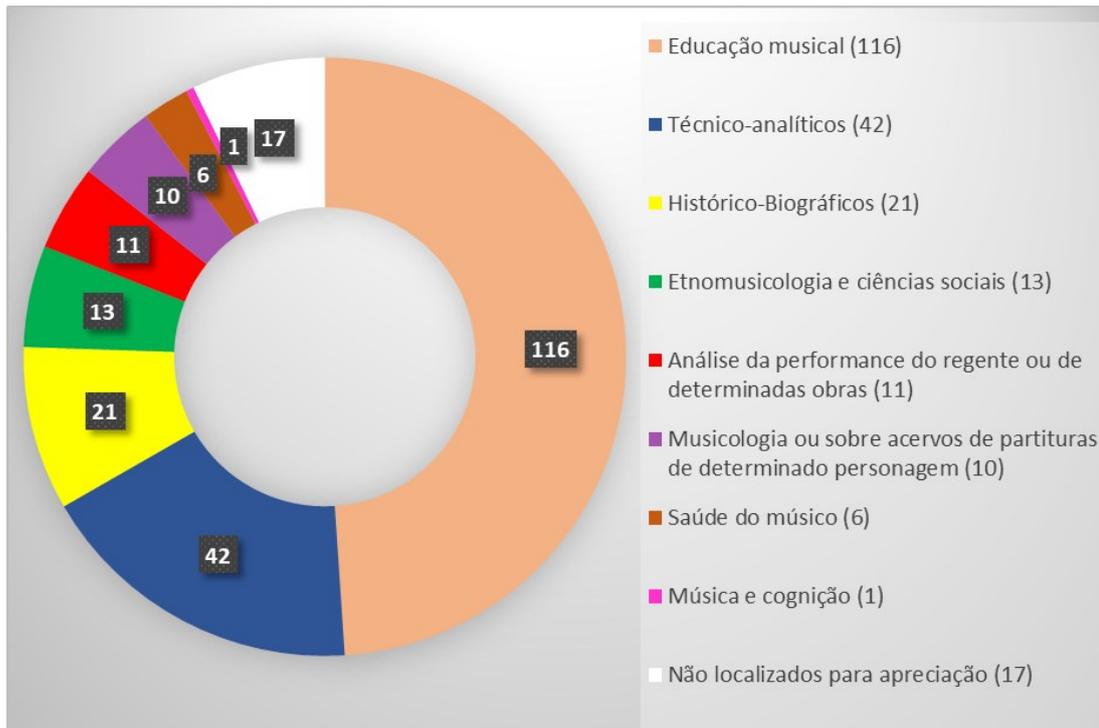


Gráfico 2: Proporção de trabalhos publicados em cada categoria.

Dentre as diversas categorias expressas no gráfico 2, houve atenção especial deste pesquisador às publicações relacionadas ao que classificamos como trabalhos da área de etnomusicologia e ciências sociais. O primeiro trabalho com este viés foi publicado em 2006 durante o III Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia e tinha a banda de música como contexto principal de observação. Intitulado “Mestre Lourival e o Universo das Bandas de Música: a transmissão dos saberes tradicionais” (CARDÔSO, 2006), que apresenta o recorte de uma dissertação sobre o Mestre Lourival, observando suas estratégias de transmissão dos conhecimentos, valorizando o uso de termos nativos e o entendimento da banda como um núcleo de transmissão de valores, saberes e comportamentos.

Outro parâmetro quantificado foi o contexto de prática musical ao qual a temática regência estava relacionada em cada publicação. Os resultados foram obtidos durante o processo de leitura de trechos dos trabalhos e quando, no título, já se demarcavam ambientes

como: coral, banda e orquestra. Parte dos achados trataram regente, maestro e regência sem vinculá-los a nenhum contexto específico de prática musical. Para estes casos, optamos por registrar na tabela de resultados apenas os termos conforme encontrados no material textual das publicações. Uma pequena parcela da produção, por não estar disponível para leitura em ambiente virtual, não gerou resultado para esta etapa da pesquisa e foi classificada na tabela de resultados como “não definido”. A expectativa inicial desta avaliação era de que a produção sobre regência de bandas seria tímida em relação a contextos como orquestra e coral. Os resultados obtidos foram organizados na tabela 1.

Contexto ou temática	Quantidade
Coral	104
Banda	48
Orquestra	38
Regência	25
Maestro ou regente	8
Banda e Orquestra	4
Banda e Frevo	1
Frevo	1
Coral e Orquestra	1
Big Band	1
Não definido	6
TOTAL	237

Tabela 1: Quantidade de trabalhos vinculados a contextos específicos de prática musical.

Inicialmente, para a surpresa deste pesquisador, os resultados obtidos colocam o contexto da banda entre os que mais apresentaram resultados dentro deste levantamento, superando quantitativamente os trabalhos que declaradamente se direcionavam ao ambiente da orquestra. Porém, este cenário pode ser diferente se considerarmos dois aspectos: 1) 34 publicações apresentam de forma neutra as categorias “maestro”, “mestre” e “regência”; 2) Nos escritos sobre regência há uma tendência de relacionar a figura do regente e maestro ao ambiente das orquestras e corais – assunto apresentado no primeiro tópico deste capítulo. Portanto, se esta predominância possuir representação nestes trabalhos “neutros”, há uma possibilidade de que boa parte das 34 publicações mencionadas sejam direcionadas aos ambientes dos corais e orquestras, diminuindo parte da representação da banda dentro deste quadro quantitativo. No entanto, mesmo que todos os trabalhos fossem direcionados aos dois contextos – coral e orquestra, a banda de música continua quantitativamente entre as práticas

musicais nas quais a regência é pesquisada de forma representativa. E nisto, acredito que das funções assumidas pelos “mestres” das bandas, a habilidade comumente destacada na tarefa de formar músicos e transmitir conhecimentos tradicionais relacionados à música justifica o resultado expressivo de pesquisas direcionadas a este contexto: “professor, regente, arranjador, gestor, multi-instrumentista... Sim, este é o mestre de banda” (SILVA, 2018). Cabe mencionar ainda que quase 60% de toda a produção localizada, e que carrega a banda como contexto, trata de assuntos relacionados à transmissão de conhecimentos, mapeando estratégias utilizadas por determinados personagens em suas bandas ou propondo novas metodologias para este ambiente de produção musical tão difundido no Brasil.

Diante dos dados e reflexões apresentadas até aqui, cabe lembrar que as análises foram realizadas com referência naquilo que se apreendeu do levantamento acerca da produção acadêmico-científica sobre regente, regência, maestro, mestre de banda e mestre de filarmônica, que apareceram como resultado nas buscas realizadas por este pesquisador. Dada a difusão dos temas e da pesquisa no Brasil, há de se considerar a existência de inúmeras pesquisas e trabalhos que não estão presentes no sumário final deste levantamento por não estarem disponíveis para consulta na rede de computadores ou por não serem passíveis de rastreamento a partir das estratégias de busca que orientaram este levantamento.

2.4 A produção acadêmico-científica sobre regente, maestro, mestre de banda e mestre de filarmônica: inspirações e afinidades

Após satisfazer meu desejo de localizar, organizar e analisar os dados qualitativos da produção acadêmica relacionada aos que se dedicam à tarefa de reger, iniciei um processo de contato mais profundo e direcionado com os achados da empreitada descrita nos tópicos anteriores. A surpresa do volume de publicações encontradas alimentou em mim, “cria de banda” e hoje pesquisador, o interesse de leitura de parte dos trabalhos sobre estes personagens. Para a pesquisa, a tarefa de seleção e leitura integral dos trabalhos foi conduzida a partir dos seguintes objetivos: 1) mapear o que já foi escrito sobre as funções e contextos de atuação dos regentes, maestros e mestres, criando assim referências para o meu olhar em campo, indo além das concepções que eu já antecipava diante da minha relação com o ambiente bandístico; 2) Buscar inspirações e observar as ações metodológicas em pesquisas etnomusicológicas sobre regência e, também, nas multilocais; 3) Localizar aspectos sobre o processo de formação do regente de bandas no Brasil.

Das pesquisas que surgiram como resultado do levantamento empreendido, o filtro de seleção das que foram lidas integralmente foi realizado a partir dos títulos dos trabalhos e dos seguintes perfis: Publicações diretamente relacionadas à regência de bandas; Escritos da área de etnomusicologia e humanidades, especialmente os relacionados ao contexto das Bandas de Música e os trabalhos que avaliam quantitativa e qualitativamente as ações e eventos direcionados para a formação do regente no Brasil. Com isso, o exercício de revisão da literatura localizada passou pela leitura atenta de 27 (vinte e sete) publicações, dentre artigos, dissertações e teses. Cabe mencionar que este montante reflete somente os escritos que foram lidos a partir dos resultados do levantamento das publicações que tem ocupado parte deste capítulo. Outras pesquisas, livros e trabalhos com assuntos de interesse desta pesquisa fizeram parte do processo de revisão de literatura.

O exercício de leitura revelou algumas publicações que, pela relevância da produção e dos assuntos tratados, ganham destaque a partir do diálogo que estabelecem com os objetivos que tracei nesta etapa da pesquisa. E deste processo destaco primeiro uma produção do professor, trombonista, pesquisador das bandas e oriundo delas, o professor Lélvio Silva. Em seu artigo intitulado “O mestre de banda escolar brasileiro: quem são e o que eles fazem?”, Silva (2009) já anunciava parte dos resultados da pesquisa de doutorado que naquela época estava em vias de conclusão. O autor traça então um perfil para o mestre de banda brasileiro que passou a ser citado de forma recorrente em outras pesquisas sobre Banda de Música. Essa formulação nos interessa, pois se comporta como uma categoria analítica que pode ser comparada no contexto de atuação dos personagens da cidade de Nova Lima. Silva (2009) divide o mestre de banda brasileiro em dois perfis, o “tradicional” e o “mestre de banda mais moderno”, representados a partir de um conjunto de características de sua atuação e formação:

O mais tradicional é uma pessoa geralmente do sexo masculino e que obteve seus ensinamentos musicais em uma banda de música desde criança. Lá ele aprendeu um pouco de cada instrumento e de regência. Além disso, é um arranjador e comumente um compositor. Grande parte destes mestres desenvolvem suas funções em bandas do interior, sendo comum o caso dos músicos que aprenderam em uma banda da cidade e depois de atuarem profissionalmente em uma banda militar, retornam para assumir a função de “mestre”. Normalmente não recebem remuneração ou apenas uma ajuda de custo, e quase sempre gastam bastante de suas economias na busca por melhores condições de seu grupo musical [...] o “mestre de banda” mais moderno, não necessariamente toca diversos instrumentos, utilizando-se dos monitores-músicos da própria banda ou mesmo de professores específicos de instrumento. Há inclusive penetração maior de mulheres neste perfil e são encontrados, em maior escala, nas chamadas cidades grandes. Ele sabe que o grau de exigência por parte dos alunos atualmente é cada vez maior [...] Este mestre geralmente é remunerado, tem ou terá curso superior em música e procura fazer com que sua banda de música seja sinfônica, além de exercer as atividades inerentes a banda de música ou musical” (SILVA, 2009, p. 63).

Um dos maiores desafios da objetificação do mestre de bandas está na complexidade já existente na avaliação de um contexto específico de produção musical, uma vez que as localidades, como essa pesquisa pode demonstrar, implicam em comportamentos distintos e que devem ser observados individualmente. E neste ponto, Pietra (2016), ao citar essa categorização, faz um acréscimo importante ao dizer que as categorizações “não são antagônicas, nem excludentes” (PIETRA, 2016, p. 44), e que o uso de tais formulações em sua pesquisa buscava “ilustrar as mudanças gradativas de tais perfis, sem categorizá-las enquanto opostas, excludentes e heterogêneas” (PIETRA, 2016, p. 45). De todo modo, a proporção com que localizei esta citação em pesquisas sobre regência de bandas foi um indicativo para que tais categorizações fossem comparadas com o ambiente e o perfil de atuação dos regentes, maestros e mestres da cidade de Nova Lima.

Uma descrição mais localizada, com foco na formação dos regentes de banda, apareceu em uma pesquisa que, curiosamente, também partiu de um estudo multicaso com três maestros. Intitulada “Saberes docentes em bandas de música: um estudo multicaso com três maestros do alto oeste potiguar” (AMARAL, 2017), a pesquisa de mestrado teve como interlocutores três maestros com formações distintas: um deles formado dentro da banda e outros dois com experiências de formação em universidades, sendo um bacharel e outro licenciado em música. Além da surpresa em localizar uma pesquisa com um perfil inicial semelhante ao desta pesquisa – atenta aos regentes e partindo de três figuras, despertou meu interesse a descrição que o autor apresenta sobre as funções daqueles maestros de banda, que “acumulam diversas funções que vão desde o regente, professor de música, copista, compositor, arranjador, secretário da banda, coordenador, psicólogo entre outras funções” (AMARAL, 2017, p. 30). Partindo dos dados que o pesquisador construiu com entrevistas e observação participante, foram descritas ainda 6 (seis) categorias para observação da atuação dos regentes:

1 – Saberes Musicais (conteúdos de elementos e manifestações musicais na infância e juventude); 2 – Relações Interpessoais (que são entre grupos, entre pessoas e o saber lidar com o ser humano); 3 – Experiência com performance de mais de um instrumento musical; 4 – importância das iniciativas autodidatas (criatividade musical, solução de problemas musicais – tais como harmonização e improvisação); 5 – experiência em diferentes grupos musicais (a exemplo de formações de banda de pagode, orquestras, eventos sociais, entre outros); e 6 – experiência de liderança de grupos musicais (regência, administração da interação dentro do grupo e entre grupos).

Estas descrições e formulações sobre os regentes, maestros, mestres de banda e mestres de filarmônica serviram de referência para orientar meu olhar em campo. Da minha experiência

com bandas, até aqui já me apareciam novidades em relação às funções atribuídas, mesmo que em situações de pesquisa específicas, à figura dos regentes. Ao mesmo tempo, a inevitável comparação com minha história ao lado das bandas da região metropolitana de Belo Horizonte/MG já me trazia exemplos de casos distintos do perfil que ia se traçando através dos escritos, principalmente em relação à figura do regente como compositor, e também do tratamento da presença feminina na regência como ineditismo.

Em quase todos os trabalhos direcionados para as bandas, a temática sobre a função de professor é destacada. E ao citar aqui a atuação destes personagens como educadores, destaco também uma das pesquisas de maior impacto, considerando a sua menção em diversos trabalhos realizadas posteriormente, e também o volume de interlocutores da pesquisa. Falo, portanto, da tese de doutorado do professor Celso Benedito, intitulada “O Mestre de Filarmônica da Bahia: um educador musical” (2011). Celso Benedito desenvolveu sua pesquisa de doutorado em contato com 62 (sessenta e duas) Filarmônicas do Estado da Bahia, interagindo diretamente com 56 (cinquenta e seis) mestres de banda. Além do surpreendente volume de interlocutores da pesquisa, considero uma das maiores contribuições do pesquisador, além do mapeamento dos padrões acionados na transmissão dos conhecimentos e que são sempre revisados pelos mestres, a demonstração de que no contexto que pesquisou, a formação do regente acontece dentro da própria banda. Essa demonstração ganha significado quando observamos o ambiente das bandas de Nova Lima e seus personagens, tarefa que nos ocupará ao longo deste texto. A relação com a ancestralidade é outro traço marcante citado por Benedito (2011) e que encontra significado no contexto das bandas de Nova Lima. Segundo o autor, essa relação com o passado significa “integrar com aqueles que nos precederam, particularmente aqueles cujas realizações se estenderam até o presente” (2011, p. 51).

O processo de leitura dos trabalhos encontrados aconteceu concomitante com a realização do trabalho de campo. Com isso, o último trabalho que destaco do processo de revisão de literatura figura entre os que mais me marcaram durante o processo de leitura, pela proximidade dos resultados da pesquisa com o momento em que eu vivia em campo e no qual eu delineava a marcante passagem do maestro “Zé Fuzil” no cenário musical de Nova Lima. Escrita por um pesquisador com formação em história, a dissertação intitulada “Joaquim Naegele: música e militância política de um mestre de banda” (BORGES, 2015), se tornou uma inspiração metodológica, que transparece cuidado na confirmação de fatos citados em entrevistas e na busca por explicações para os fatores que não estavam tão presentes nas falas, mas que fizeram parte da história de vida de Joaquim Naegele. O maestro e compositor Joaquim

Naegele já era figura conhecida da minha vivência de banda, principalmente por seus dobrados “Mão de Luvas” e “Ouro Negro”. A pesquisa sobre sua atuação musical e na regência destaca seu “perfil de maestro” e suas preferências estéticas, tal como pela sonoridade forte do grupo, e demonstra um personagem que extrapola os limites da banda, com participação ativa no ambiente político e dos esportes. Portanto, a história e a pesquisa sobre Naegele não passaram por mim sem provocar comparações com a trajetória de “Zé Fuzil” na cidade de Nova Lima, atuando também além dos limites da sede das bandas, como veremos em reiterados pontos deste trabalho.

As pesquisas citadas até aqui, assim como outras de destaque e que dialogam com o percurso deste trabalho serão acionadas em outros momentos na construção desta tese. Os interesses do terceiro objetivo do filtro realizado – a saber, localizar aspectos sobre o processo de formação do regente de bandas no Brasil, ensejou outras reflexões e metodologias que se apresentam de forma detalhada no tópico seguinte.

2.5 “Em formação”: eventos e cursos destinados aos regentes, maestros, mestres de banda e mestres de filarmônica

O processo de formação dos regentes de bandas é um assunto sedutor que sempre desperta meu interesse e que já foi visitado por alguns autores – as pesquisas de Benedito (2011) e Campos (2015) trazem boas reflexões e serão utilizadas aqui. Embora eu não pretenda me debruçar exaustivamente sobre o assunto, considerarei trazer aqui uma breve análise sobre os eventos e cursos destinados a estes personagens. Para isso, desde o início do processo de revisão de literatura, registrei o título de eventos e cursos destinados a estes personagens. E neste ponto destaco, além dos autores já citados neste parágrafo, os trabalhos de Benedito (2008), Nogueira e Perante (2012), Santana (2012), Lacerda e Figueiredo (2018) e Silva (2018), a partir dos quais muitos eventos e cursos foram localizados.

A apreciação dos dados sobre eventos e cursos para regentes de bandas busca atender minimamente a dois objetivos: 1) Divulgar e refletir sobre os eventos e cursos que existem ou foram realizados para estes personagens; 2) Destacar os cursos com maior alcance³² na rotina dos que regem bandas. É importante considerar ainda que a trajetória de cada sujeito perpassa diversas experiências formais e não formais de aprendizado, muitas vezes não dialogando com os eventos e cursos que serão listados aqui. Estes dados servirão aqui para iniciar uma reflexão

³² Foram considerados aqui os dados quantitativos, partindo do número de vezes que cada curso ou evento foi citado durante a realização deste levantamento.

sobre o processo de formação dos regentes de bandas em ambientes que pretendem uma orientação formal de transmissão dos conhecimentos. Estas reflexões serão retomadas e complementadas quando formos observar a trajetória dos atuais regentes das bandas de Nova Lima.

Após finalizado o processo de leitura das pesquisas localizadas durante os procedimentos descritos nos tópicos anteriores, voltei nas minhas anotações e elaborei uma tabela condensando as informações sobre os **23 eventos e cursos** que foram citados. Estes dados fomentaram inicialmente a comunicação intitulada “Do manual ao campo: publicações, eventos, cursos e a formação dos regentes de bandas na cidade de Nova Lima/MG”, apresentada na II Academia de Regência da Orquestra Sinfônica da UFMG e I Academia de Regência SINOS. Em outro momento, os dados da tabela serviram para a construção de um questionário no aplicativo de gerenciamento de pesquisa Google Forms. O questionário, intitulado “Cursos e eventos para regentes de bandas”, possuía uma breve introdução explicando os objetivos da pesquisa principal e o propósito do questionário. Sete perguntas buscavam captar as seguintes informações: identificação do colaborador, região e período de atuação em bandas; quais cursos da tabela conhecia ou participou; quais cursos que conheciam e que eventualmente não estavam listados no questionário. O link do questionário teve como destino inicial regentes da região próxima de Nova Lima e foi enviado em fevereiro de 2022 para diversos personagens através de mensagens de WhatsApp, utilizando especialmente os grupos de bandas³³. Após a primeira fase de distribuição do link, expandi a área de abrangência para outros Estados³⁴ do Brasil com o propósito de ampliar o mapeamento de eventos e cursos, além de confirmar a evidência de determinadas ações.

A circulação do questionário obteve como resultado um total de **60 respostas**. À tabela inicialmente produzida, que listava 23 eventos e cursos destinados aos que regem bandas, foram adicionadas outras 17 atividades de formação informadas pelos regentes que responderam o questionário. Portanto, a tabela que apresento aqui condensa uma lista com **40 eventos e cursos** destinados àqueles que atuam regendo bandas e filarmônicas, com informações sobre o nome dos eventos/cursos, o período em que foram realizados (quando passíveis de registro) e a natureza da ação (curso, evento, graduação, pós-graduação, etc.).

³³ Neste primeiro momento, foram importantes as contribuições dos integrantes do movimento mineiro denominado “Salvem as Bandas”.

³⁴ Nesta fase, foi relevante o auxílio do professor Celso Benedito e de outras “crias de banda”, como: Paulo Alencar, da Sociedade Filarmônica União dos Ferroviários Bonfinenses da Bahia, e Gilmar, representante da Federação das Bandas Filarmônicas da Bahia.

TÍTULO	DATA	NATUREZA
Curso de Capacitação de Bandas e Fanfarras de Pernambuco da Associação de Bandas, Fanfarras e Regentes de Pernambuco	1997	Cursos de curta duração
Curso de Reciclagem para Músicos e Maestros de Bandas de Música da Funarte	1998	Curso de curta duração com mais de 46 edições já realizadas
"Curso Batuta"	2002	Curso de curta duração
Curso de regência - habilitação em regência de banda e fanfarra, da UFPB	Criado em 2009	Sequencial
Curso de capacitação para músicos e mestres de banda da Secretaria de Cultura do Espírito Santo	2009	Curso de curta duração
Programa de Apoio a Filarmônicas do Estado da Bahia	2009	Cursos de curta duração
Projeto Banda Larga da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro	2009	Cursos de curta duração
Jornada Pedagógica para Músicos de Banda da UFAL	2009	Evento com 10 edições
Curso de regência - habilitação em regência de banda, da UFRJ	Criado em 2010	Graduação
Programa Coreto Paulista - Programa de Bandas do Governo de São Paulo	2010	Cursos de curta duração
Curso de regência - habilitação em regência de banda, da UFBA	Criado em 2011	Graduação
Curso de Regência Coral e Regência de Banda e Fanfarra da Secretaria de Estado de Cultura do Mato Grosso	2011	Curso
Curso de capacitação para Mestres e Músicos Líderes de Filarmônicas - XII FESTIVIR	2011	Curso (176 horas/aula)
Curso de capacitação de Mestres de Banda da UFC	2012	Extensão
Curso de regência - habilitação em regência de banda, do Instituto Carlos Gomes da UEPA	Criado em 2013	Graduação
Curso de especialização para Mestre de Banda e Fanfarra da EMBAP	Criado em 2015	Pós-graduação
Capacitação para Mestres de Fanfarra da SEC e Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia	2015	Curso de curta duração
Seminário de Regência do Conservatório de Tatuí	2015	Evento
Seminário em Regência Musical de Goiás	2017	Evento
Regência para banda com Isaac Karabtchevsky	2021	Curso de curta duração
Curso de regência de Bandas do Cefart	2021	Curso de curta duração
Curso de introdução à regência do Programa Vale Música	2021	Curso (200 horas/aula)
Curso de Regência da 38ª Oficina de Música de Curitiba	2021	Curso de curta duração
EVENTOS E CURSOS LOCALIZADOS PELO QUESTIONÁRIO		
Festival Campos do Jordão	1979	Curso de curta duração
Curso de Regentes de Bandas da UFMG	1998-2002	Curso
Pro Bandas do Conservatório de Tatuí	2005	Curso
Curso técnico de Regência de Bandas - Pronatec/UFMG	2013	Curso
Festival Internacionais de Corais - Bandas e Corais	2015	Evento
Projeto Banda Larga em Barra do Pirai	-	Cursos de curta duração
Oficina de Regência do Festival de Inverno de Vespasiano/MG	-	Curso de curta duração
Capacitação de Maestros da CCB - Central de Minas Gerais	-	Curso
Curso de Regentes de Bandas da SEC-MG	-	Curso
Cursos da FEBaFams - Federação de Bandas e Fanfaras do Mato Grosso do Sul	-	Curso
Regência de Bandas no Festival de Campos do Jordão	-	Curso de curta duração
Festival de Ibiapaba - CE	-	Evento
Festival Internacional de Música de Londrina	-	Evento
Fórum de Filarmônicas da Bahia	-	Evento
Projeto Filarmônica para Juventude - RN	-	Curso
Curso para Mestre de Banda promovido pelo maestro Fred Dantas (Oficina de Frevo e Dobrados)	-	Curso
Curso de Regência com a maestrina Mônica Giardini	-	Curso

Tabela 2: Lista de eventos e cursos para regentes de bandas identificados através de revisão de literatura e aplicação de questionário on-line.

Antes de elaborar aqui alguns apontamentos e reflexões sobre os eventos e cursos, considero necessária a apreciação dos dados sobre aqueles que responderam o questionário. Como mencionado, foram obtidas 60 respostas de pessoas que atuam regendo bandas³⁵ em diversas localidades do país. As respostas foram enviadas de **15 Estados** diferentes, uma abrangência de **47 municípios**³⁶. Minas Gerais foi o Estado que rendeu o maior número de retorno ao questionário, com respostas provenientes de 24 municípios. Outra informação que merece destaque é o tempo indicado de vínculo com a regência das bandas (ver gráfico 3), onde a maior parte apontou a ocupação da função há mais de 10 anos.



Gráfico 3: Percentual indicando o tempo de atuação como regente, maestro ou mestre de banda das pessoas que responderam ao questionário.

Outra informação importante para esta pesquisa está relacionada ao número de mulheres que responderam ao questionário. Das 60 respostas obtidas, somente três foram enviadas por

³⁵ Pesquisadores e professores ligados às bandas e filarmônicas também colaboraram respondendo ao questionário.

³⁶ **MINAS GERAIS:** Nova Lima; Raposos; Belo Horizonte; Sarzedo; Itabirito; Vespasiano; Contagem; Brumadinho; Santa Luzia; Pitangui; Carmo do Cajuru; Conselheiro Pena; Minas Novas; Capitólio; Caetanópolis; São João del-Rei; Bom Jardim de Minas; Jacutinga; Rio Piracicaba; São Domingos do Prata; Santa Cruz de Minas; Bom Repouso; Papagaios; Itumirim. **BAHIA:** Salvador; Cruz das Almas; Senhor do Bonfim. **SÃO PAULO:** Porto Feliz; Gabriel Monteiro; Sumaré. **GOIÁS:** Hidrolândia; Quirinópolis; São Luís de Montes Belos. **RIO DE JANEIRO:** Rio de Janeiro; Niterói. **PARAÍBA:** Boqueirão Paraíba; Itaporanga. **CEARÁ:** Aiuaba; Morada Nova. **MATO GROSSO DO SUL:** Ponta Porã. **ALAGOAS:** Maceió. **AMAZONAS:** Manaus. **PERNAMBUCO:** Condado. **AMAPÁ:** Macapá. **MATO GROSSO DO SUL:** Nova Andradina. **RIO GRANDE DO NORTE:** Campo Grande e **PIAUI** (não foi informado o município).

mulheres. De certo modo, o baixo índice de mulheres respondendo o questionário reflete um histórico de participação feminina ocupando cargos subalternos nas estruturas administrativas e mantenedoras das atividades das bandas. Este assunto será retomado no tópico sobre as “maestras, musicistas e diretoras” (Capítulo 3, tópico 3.7), pois figura como uma das questões norteadoras da pesquisa.

Caminhando agora para uma análise concentrada nos dados sobre os eventos e cursos, começo fazendo um adendo ao que foi incluído na versão final da tabela. De todos que indicaram algum tipo de participação em eventos e cursos para regentes de bandas, sete respostas anunciaram a participação ou formação em cursos de regência. Após verificação, vi que não compreendiam ações específicas para aqueles que regem bandas, tratando-se de participações em cursos com currículos alinhados aos modelos tradicionais de ensino da regência orquestral. Foram mencionados: o Curso de Regência da Escola de Música de Brasília; Curso de regência da UFAL; Curso de Regência da Universidade Livre de Música – SP; Curso de Regência da Faculdade Anísio Teixeira e o Curso de Extensão em Regência da Alpha Cursos.

Dos cursos e eventos condensados na tabela, o “Curso de Reciclagem para Músicos e Maestros de Bandas de Música da Funarte” foi o mais identificado pelas pessoas que responderam ao questionário. Quase 50% dos que responderam afirmam conhecer ou já ter participado de alguma edição do curso. Um relatório³⁷ produzido pela Funarte demonstra a existência do Curso com foco na regência de bandas desde 1998, com 43 ações realizadas até 2015. Na sequência dos eventos e cursos mais conhecidos, embora com um índice bem menor (variando entre 7 e 6 indicações de participação nos cursos ou eventos), aparecem os “Seminários de Regência do Conservatório de Tatuí”; o “Programa Coreto Paulista” e o “Curso de Regência de Bandas do Cefart”. O reconhecimento dos cursos em escolas de nível superior é ainda menos expressivo. O Curso de Regência com habilitação em regência de banda da UFBA foi indicado em apenas três respostas. Na sequência, aparece o Curso Superior de Regência com habilitação em regência de banda da UFRJ, que foi indicado em duas respostas. Os outros cursos foram reconhecidos com apenas uma indicação cada.

Dentre as ações que visam a formação do regente de bandas, as ofertas de cursos superiores de regência com ênfases na regência de bandas representam uma conquista importante na desconstrução de um modelo de ensino superior da regência historicamente

³⁷ Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/areas-artisticas/musica-2/projeto-bandas-de-musica/paineis-funarte-de-bandas-de-musica> Acesso em 30 de janeiro de 2021.

alicerçado no ambiente orquestral. No entanto, Campos (2015), que avaliou a grade curricular de alguns cursos superiores com habilitação em regência de banda, afirma que “o ensino acadêmico encontra-se desconectado da realidade educacional do maestro de banda, pois ao analisar a formação do maestro de banda realizada na academia, constatamos uma lacuna referente a abrangência de toda a atividade realizada por um maestro em seu dia-a-dia” (CAMPOS, 2015, p. 79). Em sua pesquisa, Campos (2015) cita positivamente o curso de Pós-Graduação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, destacando a oferta de disciplinas com focos específicos: “história das bandas de música no Brasil, a preparação e a dinâmica de ensaio, educação musical, arranjo e harmonia” (CAMPOS, 2015, p. 33). Sendo assim, percebemos que a atuação e a formação do regente de bandas, embora tenha conquistado um importante espaço dentro do ambiente acadêmico, ainda carece de ações que busquem um equilíbrio entre os conteúdos que são constantemente repassados aos alunos em formação e a realidade de trabalho dentro das bandas³⁸. Neste sentido, a pesquisa com as bandas e com os regentes da cidade de Nova Lima irá fomentar algumas reflexões sobre o trajeto que comumente estes personagens percorrem até assumirem a regência.

Celso Benedito (2011) foi um dos primeiros pesquisadores a demonstrar que a formação dos mestres de bandas acontece dentro da própria banda. Embora seja necessário considerar que a trajetória dos maestros, antes e durante sua atuação, carregue experiências que vão além dos limites e das práticas musicais das bandas, percebemos, como veremos também em Nova Lima, que o cargo de regente é com certa frequência passado para algum membro já pertencente ao grupo. Estes sucessores geralmente possuem algumas características e, por comungarem há algum tempo do ambiente de prática musical de banda, conhecem com certa familiaridade as funções que o regente deve assumir nas diferentes situações de performance das quais a banda participa. A sucessão do cargo de regente nas bandas de Nova Lima será observada ao longo da pesquisa. Espero enriquecer a reflexão sobre os eventos e cursos destinados aos que regem bandas ao destacar a trajetória dos regentes que hoje atuam nas bandas civis de Nova Lima.

Por fim, cumpre mencionar a função desempenhada pelo sumário resultante do levantamento empreendido em torno das publicações acadêmico-científicas sobre regência, que forneceu resultados que auxiliaram no processo de revisão de literatura sobre os que se dedicam à regência. Parte dos trabalhos citados, eventos e cursos localizados, possivelmente não seriam

³⁸ Como exemplo, cito aqui a grade curricular do curso de regência da UFRJ, que induz o aluno à realização de disciplinas de piano ou canto coral durante sua trajetória, não havendo nenhuma descrição ou opção de prática instrumental de sopro durante o curso.

acessados com a ausência do extenso exercício de busca empreendido e descrito ao longo deste capítulo.

3. NOVA LIMA: uma cidade de muitas bandas

3.1 Descolonizando a história das Bandas de Música no Brasil

A partir da experiência deste autor e do trabalho de revisão da literatura localizada ao longo desta pesquisa, é possível afirmar que a história das bandas de música no Brasil recebe atenção constante de pessoas inclinadas à pesquisa com tais formações. Para aqueles interessados em uma leitura atenta aos diversos aspectos e momentos que marcam a presença de grupos formados por instrumentos de sopro e percussão no Brasil, boas referências são encontradas na pesquisa de Fernando Pereira Binder (2006) e nos primeiros capítulos do recente livro *Manual do Mestre de Banda de Música* (2018). No entanto, é importante considerar que a história é dinâmica e que deve ser observada sob diversas perspectivas, localidades e grupos, garantindo assim que as particularidades de cada ambiente sejam valorizadas e relacionadas em seu contexto. É, portanto, fundamental reservar um espaço para investigar a história de grupos específicos com os quais as pesquisas possam dialogar, como faremos ao longo deste capítulo.

Em pesquisa anterior (CHAGAS, 2015), me atentei para os fatores sobre a história das bandas que naquela época comunicavam com os traços do trabalho que vinha sendo construído, destacando as relações entre tradição e transformação nas práticas musicais das bandas de música em períodos distintos de sua história. Agora, estas linhas sobre a história das bandas não seriam necessárias, senão pela necessidade que percebi de destacar determinados fatores sobre a história destes grupos que com certa frequência passam despercebidos, ou que recebem pouca atenção nas narrativas sobre as bandas de música no Brasil. Falo aqui especialmente de três fatores, sendo eles: 1) O período normalmente considerado como marco e consolidação da presença destes grupos em terras brasileiras; 2) Colonialidade e o discurso sobre as bandas formadas por escravizados; 3) O apagamento social destas formações frente a grupos com maior prestígio social no curso de sua história. Por fim, trago para esta pesquisa dados da atualidade relacionados às bandas. E neste ponto, abro espaço para uma breve quebra de paradigmas em relação à representatividade das bandas de música em determinados Estados. Destaco ainda, projetos e formas que estes grupos estão encontrando de resistir, se posicionar socialmente e de valorizar suas próprias atividades.

Na busca de fontes sobre a história das bandas de música no Brasil, é recorrente a menção de um marco histórico a partir do qual estes grupos se organizaram e difundiram pelo

território nacional. Expresso inclusive no recorte temporal de alguns trabalhos³⁹, a chegada da Corte portuguesa ao Brasil em 1808 é vista por muitos como o ponto de partida para a difusão das bandas de música no país. Jesus (2008), por exemplo, utilizando como exemplo os grupos de caráter militar, afirma que “o amplo acometimento dado à formação das Bandas militares no território brasileiro deu início como proviemos, com a transmigração da corte portuguesa para esse solo convencional.” (JESUS, 2008, p. 119).

A partir desta tendência, o que busco questionar não reside na ênfase dada à influência que exerceu a chegada da Corte Portuguesa e da Banda da Brigada Real ao Brasil. Mas sim, na consequente carência de um olhar mais dedicado para as formações de bandas existentes antes deste marco. Embora alguns trabalhos se esforcem em citar a existência de formações antes mesmo da chegada da Corte ao Brasil, o que se observa é uma consequente relativização destes grupos. Tinhorão (2005) cita, inclusive em tom pejorativo, as formações que existiam antes da chegada da Família Real:

Formadas a partir do século XIX em alguns regimentos de Primeira Linha, em substituição à confusa formação de músicos tocadores de charamelas, caixas e trombetas vindos dos primeiros séculos da colonização, as bandas militares tiveram organização e vida muito precárias até a chegada do príncipe d. João com a Corte portuguesa em 1808 (TINHORÃO, 2005, p. 108).

Também o musicólogo Vicente Salles descreveu pejorativamente os grupos existentes no Brasil em períodos anteriores ao da chegada da Corte Portuguesa, qualificando-as como “primitivas, deficientes e imperfeitas bandas de pífanos, charamelas, trombetas, cornetas e tambores” (SALLES, 1985, apud BINDER, 2006, p. 9). E aqui abro um parêntese para considerar os fatores da colonialidade que influenciam diretamente o discurso de juízo de valor sobre tais formações. Para isso, cito aqui um dos mais importantes nomes dos estudos decoloniais, Anibal Quijano. Em seu estudo sobre colonialidade do poder e eurocentrismo na América Latina, ao tratar das bases constitutivas da noção de modernidade, o pesquisador aponta alguns dos elementos mais importantes do eurocentrismo, o dualismo. E neste aspecto, encontram-se as perspectivas de “não europeu-europeu, primitivo-civilizado, tradicional-moderno, etc.” (QUIJANO, 2005, p. 127). E com isso, podemos destacar a lente que reveste e ampara o discurso que desqualifica os grupos que não seguiam determinados parâmetros estético-sonoros e instrumentais europeus. Desta forma, tudo que se distanciava dos modelos e padrões europeus, naturalmente seriam qualificados como primitivos ou arcaicos. Embora

³⁹ O livro de Jesus (2008) e a extensa pesquisa desenvolvida por Binder (2006) demarcam no título de suas obras o ano de 1808 como período de partida do recorte empreendido pelos autores.

mais diluído, este tipo de julgamento ainda é localizado no Brasil em relação às bandas de música. Como exemplo, lembro novamente aqui da fala de Reily (2008, p. 23) sobre um desinteresse de determinadas áreas pela temática banda quando as consideram “primos pobres” das orquestras.

Contudo, o primeiro esforço que se faz aqui é o de reunir exemplos que enfatizem de forma plural a presença das bandas em períodos anteriores a 1808. E para isso, começo citando uma das raras fontes sobre bandas que coloca o processo inicial de colonização como ponto a partir do qual as bandas foram se estruturando no Brasil:

A história das bandas de música no Brasil teve início com a chegada dos jesuítas portugueses no século XVI [...] Um relato do escritor Couto Magalhães, de 1554, apresenta um diálogo ocorrido entre dois padres da Companhia de Jesus a respeito de uma orquestra integrada por portugueses e indígenas, e o desejo futuro de criação de uma banda completa formada somente por brasileiros (SILVA, 2018, p. 13).

Em um roteiro quase cronológico, Silva (2018) localiza exemplos de grupos musicais formados essencialmente a partir de instrumentos de sopro e percussão como, por exemplo: a banda mantida pelo senhor do engenho Mangue la Bote; uma banda formada por escravizados descrita em uma carta do navegante francês Pyard de Laval⁴⁰; as bandas dos chameleiros, em especial uma de 1709 citada em documentos da Irmandade N. Senhora do Rosário dos Pretos, no Estado de Pernambuco; os grupos, dentre eles a banda, formada a partir da Fazenda Santa Cruz; As confrarias e irmandades de Minas Gerais; as bandas dos barbeiros; os regimentos e ternos, que surgiram a partir de 1626 e que se configuraram como embriões das primeiras bandas militares, entre outros exemplos. Em um espaço territorial próximo do qual esta pesquisa foi realizada, é possível acrescentar como exemplo a banda denominada Sociedade Musical Santa Cecília. Esta banda é considerada por muitos a mais antiga do Estado de Minas Gerais e, pela oralidade, foi formada na cidade de Sabará/MG em 22 de novembro de 1781. Recentemente a Sociedade Musical Santa Cecília e seus integrantes foram tema de uma pesquisa que tratou de aspectos relacionados ao ensino-aprendizagem e que foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG (UMBELINO, 2017).

Dentre as diversas formações que ocuparam o espaço histórico anterior à chegada da Corte Portuguesa ao Brasil, destaco aqui as bandas formadas por escravizados e que atuavam dentro e fora das propriedades de terra dos senhores do engenho. Este tipo de formação foi muito difundido no período colonial e “foi importante no processo de criação da tradição de

⁴⁰ Cardoso (2004) cita este mesmo documento, datado de 1610, no qual descreve a existência de uma banda com trinta escravizados.

nossas bandas” (SILVA, 2018, p. 14). Ao olhar para o que se apreendeu destes grupos e o que se apresenta nos escritos sobre bandas, sinto a necessidade de buscar um discurso histórico que valorize os sujeitos em detrimento da descrição que destaca em primeiro plano a propriedade (fazenda) ou seus detentores (Senhores do Engenho). De forma mais específica, a crítica posta é direcionada à forma como constantemente estes grupos são denominados ao serem citados nas pesquisas. Falo aqui, portanto, de uma correção terminológica que prioriza o termo “banda dos escravizados⁴¹”, em substituição do uso corrente das denominações “banda de(das) fazendas” e “banda dos senhores do engenho”. A necessidade e a importância desta mudança de foco me foi apresentada pela primeira vez pelo pesquisador Marcos Moreira, quando disse:

Chegou um ponto que eu acho que a gente tem que mudar esse termo, as bandas de fazenda na verdade, eram os negros escravos, os negros escravizados. Então eu acho que o Brasil tem que começar a resgatar essa imagem. Até uma pesquisa iconográfica do final do século XIX, onde você vê dezenas de bandas de música de sociedade civil com negros, negros escravos e negros libertos [...] Então a gente está passando por um momento de ressignificações, né? (Mesa redonda do III ESaxAL, agosto de 2020).



Figura 7: Banda formada por escravizados que trabalhavam nas terras do cafeicultor Antônio Luís de Almeida no último quartel do século XIX. Fonte: Coleção família Almeida Valim. In. Revista de História da Biblioteca Nacional. n° 2, Rio de Janeiro, 2005, p. 64.

Há de se lembrar, inclusive, que a contribuição dos escravizados para a difusão das bandas de música no território nacional se estendeu além do período escravocrata, quando

⁴¹ E aqui há de se considerar e lembrar os diversos povos que chegaram forçadamente nas Américas em tempos de colônia: “achantes, iorubás, zulus, congos, bacongos, etc.” (QUIJANO, 2005, p.127).

muitos já “livres” formaram o que na literatura denomina-se como “banda dos barbeiros” (ver figura 8). Estes grupos, muitas vezes menores do que as bandas formadas por escravizados, atuavam em festas de cunho popular e em diversos espaços, tais como: capelas, igrejas, santas casas e conventos (SILVA, 2018, p. 17). Desta forma, se comportavam como grupos formados e organizados por africanos libertos, que não mantinham vínculo com nenhum grupo de poder (igreja, fazenda), atendendo a demandas específicas para as quais eram convocados. Em artigo sobre a história do barbeiro Africano Antônio José Dutra, Jeha (2017) utiliza um recorte da obra de 1901 intitulada “Festas e tradições populares do Brasil”, escrita por Mello Moraes Filho. Aqui, tanto o recorte, quanto a imagem que será apresentada na sequência, nos auxiliam na compreensão do contexto sociocultural do qual tais grupos faziam parte, lembrando que “não são símbolos contemporâneos, mas do período em que o registro foi feito, se tratando de um recorte da vida cotidiana da banda carregado de simbolismos culturais” (PIETRA & ROCHA, 2018, p. 49). Trata-se, portanto, de uma descrição que possui como contexto de produção um período da história no qual resquícios da atuação destas formações ainda eram percebidos:

Todas as figuras eram negros escravos; o uniforme não primava pela elegância, nem pela qualidade. Trajavam jaqueta de brim branco, calça preta, chapéu branco alto e andavam descalços. Os que não sabiam de cor a parte, liam-na pregada a alfinetes nas costas do companheiro a frente, que servia de estante (MORAIS, 2002 [1901] apud JEHA, 2017, p. 21).

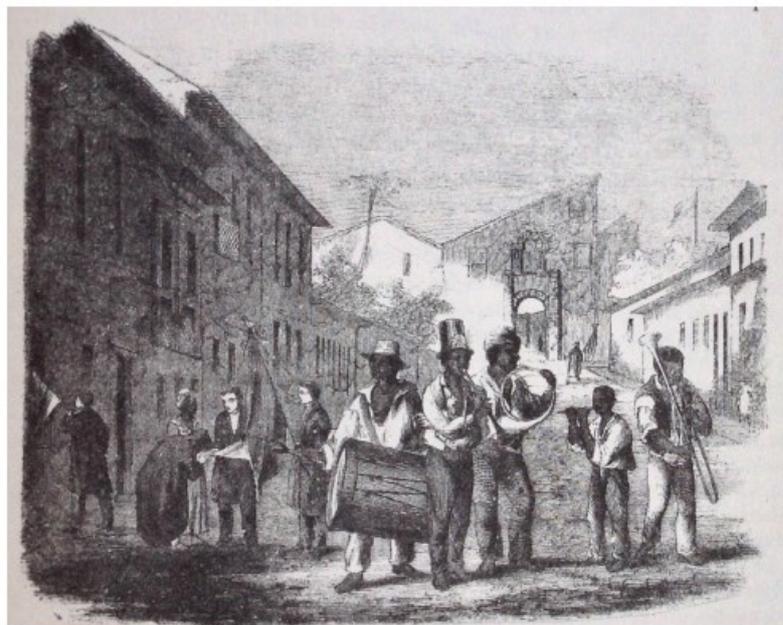


Figura 8: Banda dos Barbeiros tocando e coletando arrecadações para a festa do Divino Espírito Santo no Catete, Rio de Janeiro. Gravura publicada no livro de Louis Buvelot e Auguste Moreau. *Brazil pitoresco* de 1845.

Jesus (2008) aponta um fato importante ao descrever a banda dos barbeiros como um “tipo de banda formada por escravos negros, comum no Rio de Janeiro no século XIX. Participava de festejos populares, geralmente religiosos, e era dirigida por um mestre barbeiro” (JESUS, 2008, p. 371). A presença de um mestre barbeiro na frente destes grupos é um fato que deve ser destacado como importante na história das bandas. Trata-se de um movimento de ocupação de cargos e funções antes reservados quase que exclusivamente para maestros europeus. Na figura 7, por exemplo, é possível observar a presença de um homem branco com um traje distinto dos demais músicos, ao centro da fileira superior, que aparenta ser o regente responsável pela banda. A forma como estes músicos posam para a foto expressa ainda o mecanismo de dominação colonizadora, aparentando uma pirâmide na qual está ao topo o regente do grupo. Como afirma Silva (2018), as bandas dos escravizados que atuavam nas fazendas eram “comumente regidas por mestres estrangeiros” (SILVA, 2018, p. 14). Portanto, lembrar e valorizar os sujeitos integrantes destas formações, é uma tarefa que pode ocupar mais espaço no recorte histórico das pesquisas que se interessam pelas formações baseadas na combinação de instrumentos de sopro e percussão. E aqui, coloca-se como exercício inicial a proposta de um cuidado com a denominação – a saber, “banda dos escravizados”, buscando valorizar primeiro aqueles que são comumente esquecidos ou apagados sistematicamente do discurso histórico sobre estas formações.

Assim como é possível destacar como os escravizados foram colocados em um plano subalterno na história sobre as bandas de música, também é possível destacar na história e na atualidade fatores que demonstram a formação banda ocupando um espaço de exclusão sistêmica dentro da sociedade que por séculos sofreu com a imposição estética e cultural dos colonizadores. Como exemplo explícito deste processo de exclusão, podemos citar o período em que se deu a reforma litúrgica da igreja católica (final do século XIX), que em suma, proibia a presença de bandas de música dentro das igrejas, espaços que naquele momento eram ocupados com prestígio pelas orquestras: “Afastem-se da igreja as chamadas bandas de música; calem-se inteiramente também fora dela, durante o tempo da consagração” (Concílio plenário sobre música sacra, artigo 364, parágrafo 2º). Essa realidade só se alterou no período de decadência do ouro, quando já se esgotavam os recursos das igrejas para custear e manter as orquestras em seus ritos, momento no qual as bandas assumiram de maneira mais enfática a participação nos ofícios da igreja católica. No entanto, mesmo que a história das bandas demonstre uma profunda ligação com a produção musical em contextos diversos da sociedade

brasileira, ainda hoje é possível destacar traços de uma localização subalterna da banda em relação, por exemplo, à formação orquestral. Como exemplo desta afirmação, transcrevo aqui um trecho da dissertação de Campos (2015), no qual ele situa o espaço ocupado pela banda nas Universidades:

Permaneça ainda na academia, o discurso elitista de valorização da orquestra sinfônica em detrimento da banda de música. Tal constatação evidencia-se em função dos currículos não abordarem o tema banda de música, uma vez que em termos históricos, a banda de música exerce uma influência mais efetiva na cultura popular brasileira (CAMPOS, 2015, p. 76).

Atualmente existe, inclusive, um tipo de formação que teve sua origem nos Estados Unidos e que é denominada “orquestra de sopros”. Embora existam fatores técnicos e estéticos⁴² que as diferenciem de uma banda de música “tradicional”, esta definição, por vezes, é utilizada por diversos grupos na intenção de obter maior visibilidade, transparecendo assim uma consciência sobre os processos hierárquicos presentes na sociedade. Segundo Silva (2018): “A dificuldade de distinção entre banda de música e orquestra pode ser explicada pelo fato de que algumas bandas de música são denominadas como orquestra de sopros para ter uma melhor penetração na mídia ou por simples preconceito” (SILVA, 2018, p. 12). E nesta confusão dos termos, podemos lembrar também aqui da orquestra da Casa Edison, uma das pioneiras no processo histórico das gravações de disco no Brasil. Souza (2018), em seu trabalho sobre as gravações históricas das bandas de música no Brasil, adiciona aspas e uma correção ao termo no momento em que cita a orquestra da Casa Edison: “Figner convidou cantores populares, como Eduardo das Neves (1874 - 1919) e Bahiano (1887 - 1944), para gravar lundus e modinhas, e organizou a primeira ‘orquestra’ de estúdio no Brasil: a Banda da Casa Edison” (SOUZA, 2018, p. 33). Não é difícil encontrar na rede de computadores vídeos publicados com áudios dos discos gravados por essa orquestra⁴³, cuja sonoridade nos revela uma presença quase dominante dos instrumentos de sopro e percussão. Uma análise de registros fotográficos da atuação destes grupos nos processos iniciais de gravação nos permite observar a presença dos instrumentos de cordas junto aos de sopro e percussão. No entanto, cordas e sopros competiam ali em desigualdade frente às condições técnicas de captação do início do processo de gravação,

⁴² As principais diferenças estão na formação, que prioriza um número reduzido de músicos no palco, sem dobramentos. As vozes possuem maior movimentação e o repertório prioriza a exploração técnica dos músicos. As orquestras de sopro são grupos formados exclusivamente para “performances apresentacionais”, não sendo seu espaço de atuação principal as ruas e praças comumente ocupadas pela banda de música.

⁴³ Como exemplo, deixo aqui o link de um vídeo publicado com o áudio de uma valsa gravada pela orquestra da casa Edison em 1913: <https://www.youtube.com/watch?v=-HQ18d4aaOg>

resultando em um produto cuja sonoridade permitia uma associação quase imediata à banda e não à uma orquestra. É preciso lembrar que os instrumentos de sopro e percussão eram priorizados e se destacavam pela energia sonora que possuem, algo que facilitava o processo de captação numa era em que os gravadores mecânicos eram pouco sensíveis.



Figura 9: Harry Anthony gravando no estúdio Edison (Ca. 1907-1910). Fonte: **Pelo Gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917-1971)**. (FILHO, 2008, p. 76).

É curioso pensar ainda que optou-se por uma formação denominada “orquestra” para gravar diversos gêneros associados e interpretados em diálogo com padrões estéticos dos contextos das práticas musicais urbanas, gêneros que se adequavam melhor às condições técnicas da época (FILHO, 2008, p. 72). Podemos destacar ainda que, em determinadas gravações, principalmente nas realizadas na primeira década do século XX, a narração inicial típica dos registros dessa época anuncia a Banda da Casa Edison como grupo responsável pela execução musical. Nos registros após a primeira década, aparece com mais frequência o termo “Orquestra” da casa Edison, provavelmente influenciado por alguma distinção instrumental que se fez e que buscava, inclusive, aproximar a estética e a sonoridade deste grupo ao das big bands

que começavam a se destacar nos Estados Unidos⁴⁴. Também neste período, assim como na gravação de 1926 indicada, a evolução dos equipamentos de gravação (início da gravação elétrica) permitiu uma captação mais sensível aos instrumentos de cordas.

Seja na forma como a história das bandas é constantemente avaliada ou na posição que ocupa de constante resistência e sobrevivência, encontramos como combustível desse cenário os resquícios daquilo que foi construído durante o período de colonização do Brasil. O breve percurso realizado até aqui sobre a história das bandas de música no Brasil foi alimentado pelo desejo de uma descrição amparada em um olhar mais atento aos fatos normalmente esquecidos em relação à história destes grupos. E neste caminho, as reflexões advindas dos estudos decoloniais constituem uma ferramenta necessária para compreender a situação das bandas no Brasil e todas as formas que encontram para se manter ativas dentro das comunidades nas quais se inserem. Lembro também da necessidade já anunciada de que a história de cada grupo seja analisada em seu contexto, em diálogo com as localidades e os sujeitos que as constituem, mesma tarefa que nos ocupa ao longo deste capítulo.

3.2 Bandas de Música na atualidade: presença e resistência

Atualmente no Brasil há registro da presença de bandas de música em todos os Estados da federação. O cadastro⁴⁵ mantido pela Funarte registra os dados de 3055 bandas distribuídas pelos 26 Estados e Distrito Federal. No entanto, não é possível afirmar se esse quantitativo representa a realidade de grupos em plena atividade no Brasil. Na página de cadastro é possível acessar os dados das bandas registradas e uma ficha para cadastramento de um novo grupo. Porém, não há instruções ali sobre os caminhos para o cancelamento de cadastro de bandas inativas, e não há na descrição do grupo alguma sinalização que demonstre se o grupo está ativo ou não. Por outro lado, podemos pensar ainda que alguns grupos em plena atividade podem não estar incluídos nesta plataforma. Mesmo assim, o cadastro é um passo importante e reflete o impacto da presença das Bandas de Música nos Estados do Brasil.

A iniciativa da Funarte e os dados sobre o quantitativo de Bandas de Música no Brasil são constantemente citados nas pesquisas sobre estes grupos, que quase sempre destacam o Estado de Minas Gerais como líder em número de grupos em seu território, com 803 bandas de

⁴⁴ Como exemplo desta aproximação estética-sonora, deixo aqui o link de acesso para a gravação de 1926 da valsa Revendo o Passado de Freire Junior, onde é perceptível a presença de um piano e de instrumentos de cordas dedilhadas na banda: <https://www.youtube.com/watch?v=pjaqBYcPWTE>

⁴⁵ Cadastro disponível para acesso através do site: <https://sistemas.funarte.gov.br/consultaBandas/>

música cadastradas. Sempre olhei para estes dados com orgulho pois, como “cria de banda” e mineiro, me sentia representado na estatística. Outra percepção forte que sempre carreguei foi a da ligação entre as bandas de música e as cidades que se inserem. Durante uma experiência de campo em 2015, inclusive, me deparei com a fala de um dos interlocutores que naquela época dizia que *“uma cidade sem banda é uma cidade sem alma”* (CHAGAS, 2015, p. 35). Ciente desta relação e sabendo que em algumas cidades existem mais de uma banda em pleno funcionamento⁴⁶, me propus um olhar para os dados estatísticos com um novo viés, no qual são incluídos junto aos dados sobre o quantitativo de bandas por Estado a comparação: bandas x municípios por Estado. O resultado foi um tanto surpreendente e descentralizador, retirando de minha percepção o destaque exclusivo de Minas Gerais.

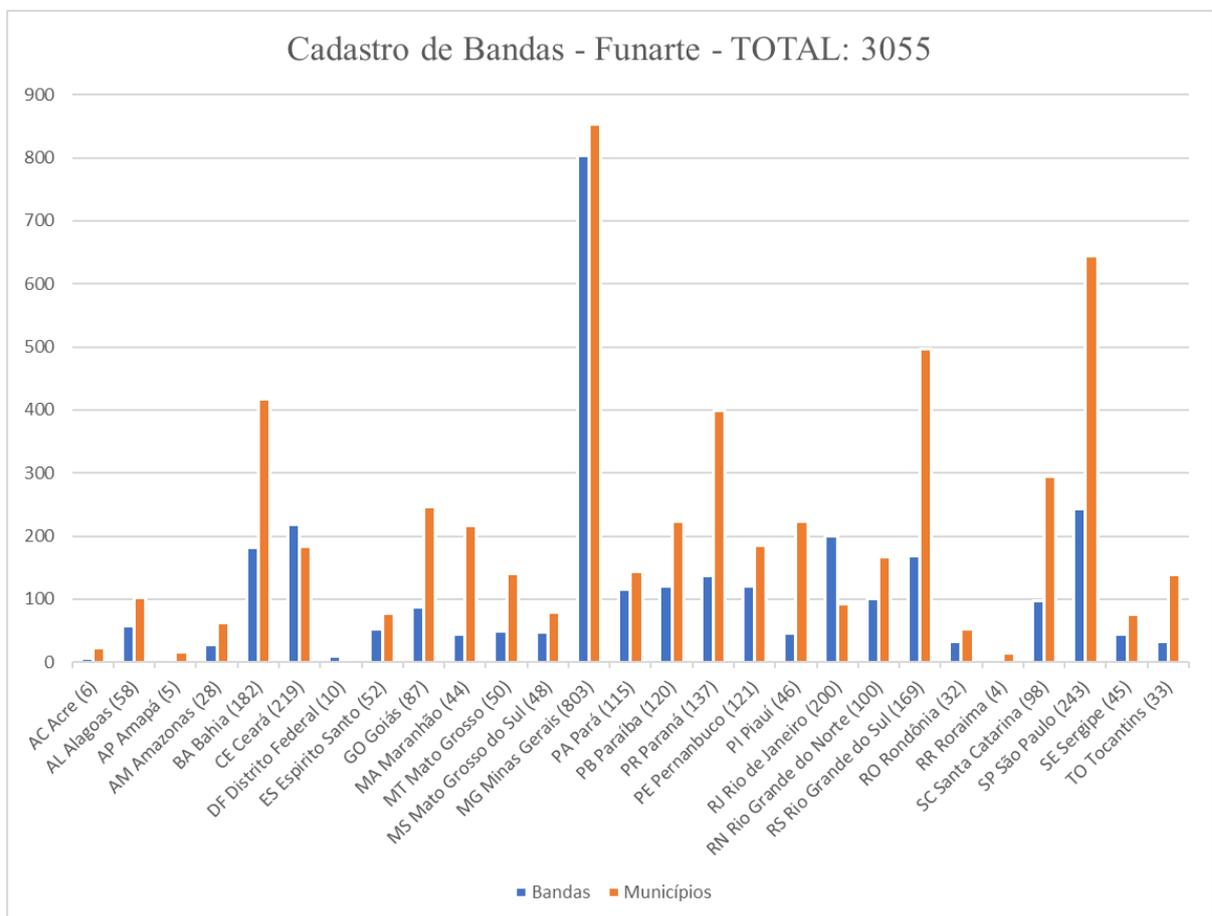


Gráfico 4: Gráfico comparativo com a relação do número de bandas e municípios por Estado.

⁴⁶ É o caso, por exemplo, da cidade de Nova Lima/MG, onde realizei esta pesquisa. Não muito distante, é possível citar também as cidades de Sabará/MG, Mariana/MG, Ouro Preto/MG, São João del-Rei/MG e a própria capital de Minas Gerais, todas elas acolhendo mais de um grupo em atuação.

No gráfico 4, aparecem em azul barras representando o número de bandas por Estado. Em laranja, aparecem barras representando o número de municípios de cada Estado. Abaixo de cada conjunto de barras está o nome do Estado e entre parênteses o número de bandas cadastradas na Funarte. No gráfico 4, uma visualização rápida permite destacar novamente que Minas Gerais é o Estado brasileiro com o maior número de Bandas, mas também com o maior número de cidades. Em outras palavras, um Estado grande, com muitos municípios e uma tradição de bandas, pressupõe naturalmente este destaque. No entanto, configura-se como novidade desta pesquisa, a relação de Estados que possuem mais bandas do que municípios, com destaque para o Ceará (219 bandas e 184 cidades); Rio de Janeiro (200 bandas e 92 cidades) e o Distrito Federal (10 bandas). Embora esses dados não retirem de Minas Gerais o título de Estado com maior concentração de Bandas no Brasil, ele traz para a cena outros Estados nos quais a presença da banda é densa, em uma relação de praticamente duas bandas por município.

Mais do que número, os dados da Funarte revelam um processo de resistência e difusão das bandas pelo Brasil. O termo resistência não é utilizado aqui com o sentido de manutenção das práticas musicais das bandas conforme os padrões impostos durante o período de colonização, mas sim com o sentido de assimilação de uma prática, sua ressignificação e perpetuação segundo códigos próprios. Ao pensar no percurso histórico destes grupos até a atualidade, lembro aqui especificamente de uma frase dos pesquisadores Cahen e Braga (2018), que ao apresentarem o conceito de “Encontro Colonial”, avaliam que “os subalternos não eram uma massa amorfa, mas agiam, resistiam, reinterpretavam elementos culturais europeus, etc.” (CAHEN & BRAGA, 2018, p. 23). E neste ponto retorno aqui à memória das bandas dos escravizados que subsidiaram historicamente o que chamaríamos depois de banda dos barbeiros⁴⁷. Outro exemplo é localizado na cidade onde realizei esta pesquisa, local onde a história demonstra que dois grupos que atuam na cidade até hoje foram formados a partir de dissidentes de uma banda que atuava pela empresa mineradora *Saint John Del Rey Mining Company* desde meados do século XIX. Ainda sobre esses grupos de Nova Lima, Dias (2012), ao falar dos fundadores dessas bandas, afirma que “o que vale é o entendimento de que os três músicos, negros, muito provavelmente remanescentes de escravos, enxergaram na constituição da banda musical uma forma de se incluir naquela nova sociedade impulsionada pela Proclamação da República” (DIAS, 2012, p. 36).

⁴⁷ Silva (2018, p. 17) e Daumas (2017, p. 24) apresentam um discurso que caracteriza a banda dos barbeiros como grupos formados a partir da atuação dos africanos libertos.

Neste relato de pesquisa, tratarei em outro momento, e de forma específica, a história das Bandas de Música de Nova Lima. Digo isso, pois a partir daqui, localizo projetos e incentivos da atualidade que carregam o discurso de apoio às bandas para uma consequente sobrevivência das mesmas. Mesmo que cada grupo assuma uma forma específica de garantir a manutenção de suas práticas, é possível situar as ações de apoio que existem e que comunicam com estes grupos em nível federal, estadual e municipal.

A manutenção de uma formação como a das bandas de música implica necessariamente em gastos específicos com aquisição e manutenção de instrumentos musicais, compra de acessórios, gratificação de professores e regentes⁴⁸, entre outros. Muitas vezes, por ações dos regentes, diretores e músicos, parcerias são firmadas com prefeituras e projetos são formulados para editais federais, estaduais e da iniciativa privada. Uma das instituições que têm criado muitos canais de comunicação e auxílio para as Bandas de Música é a já citada Fundação Nacional de Artes (Funarte). O “Projeto Bandas de Música” é um de seus projetos mais populares e antigos de assistência às Bandas de Música, e como a própria instituição menciona: “a trajetória do Projeto Bandas de Música se confunde com a própria história da Fundação Nacional das Artes, em 1975, um ano antes do início do projeto” (FUNARTE). Além do já citado cadastramento de bandas realizado pelo projeto, uma de suas ações, regulada geralmente por editais, busca distribuir instrumentos musicais⁴⁹ entre as bandas brasileiras que estão devidamente registradas em seu portal. É através deste projeto que são também ofertados os cursos de capacitação para regentes, citado no capítulo 2, o qual possui também atividades extensivas para os músicos das bandas. Por fim, devo citar ainda as Edições Funarte de Partituras para Banda, através das quais foram editadas e publicadas⁵⁰ versões revisadas de Hinos, Dobrados e de arranjos de música popular brasileira.

De maneira mais singela, o Sesc, através do Sonora Brasil, especialmente a edição do biênio 2017-2018, buscou valorizar a história e as performances destes grupos através de uma programação que incluía palestras, publicação de material bibliográfico e de concertos de bandas “tradicionais” e de um grupo ligado ao “segmento da música de concerto com repertório

⁴⁸ A remuneração do regente, no contexto de prática das bandas de Nova Lima, é algo que passou a ser realizado somente nas últimas duas décadas e fomenta algumas reflexões que serão postas ao longo da pesquisa.

⁴⁹ Devo mencionar aqui a qualidade surpreendente dos instrumentos que foram distribuídos nos últimos anos, que entregaram para bandas da região metropolitana de Belo Horizonte instrumentos de sopro de boa qualidade. Essa menção é importante, pois da minha experiência como membro das bandas, já presenciei a entrega de instrumentos de qualidade tão duvidosa que em determinadas situações acabaram não sendo utilizados nas performances das bandas que os receberam.

⁵⁰ As partituras encontram-se disponíveis para livre acesso e foram enviadas fisicamente para algumas bandas dentre as cadastradas no portal da Funarte. O acesso aos materiais pode ser feito no site: <https://www.funarte.gov.br/edicoes-funarte-de-partituras-para-banda/>

inspirado na sonoridade das bandas” (SESC, Departamento Nacional, 2018, p. 10). Esta ação, mais localizada e de menor duração do que as ações da Funarte, teve essência empírica e contribuiu para o movimento de reflexão sobre o futuro e os desafios enfrentados por Bandas de Música no Brasil.

No âmbito dos Estados, é possível citar também algumas ações das Secretarias de Estado que buscam contribuir na vida e nas atividades das bandas brasileiras. Em Minas Gerais por exemplo, a Secretaria de Cultura mantém o Projeto “Bandas de Minas”, que busca incentivar as bandas do Estado através da doação de instrumentos musicais e da promoção de retretas em escolas. Segundo a própria Secretaria de Cultura, “as doações dos instrumentos são essenciais para a continuidade dos trabalhos e demonstram a importância da iniciativa para o fortalecimento da atividade no Estado” (Secretaria de Estado de Cultura e Turismo, 2019). Embora a ação se comporte como uma importante contribuição para as bandas, ela ainda é tímida em relação às necessidades que muitas destas bandas apresentam neste Estado. Ainda, há de se mencionar que muitos grupos são contemplados com instrumentos, mas que frequentemente os dirigentes das bandas devem comparecer às solenidades de entrega para no fim receber apenas um ou dois instrumentos musicais⁵¹, muitas vezes sem ter a chance no edital de apresentar as principais demandas do seu grupo. Através da Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais, há muitos anos são organizados também grandes encontros de bandas na capital mineira, dos quais muitos dos músicos já participaram e citam constantemente em diálogos sobre este tipo de evento.

Buscando evitar generalizações e manter a atenção no contexto pesquisado, as observações aqui postas sobre as ações de apoio advindas das prefeituras, partirão da minha experiência como músico e regente de bandas na região metropolitana de Belo Horizonte, incluindo também a experiência que se consolidou durante o período do trabalho de campo na cidade de Nova Lima. Nesta região, as ações das prefeituras podem ser divididas em dois campos, um deles relacionado aos auxílios logísticos/operacionais, e o outro campo, relacionado a questões financeiras das instituições. No primeiro campo, é comum que as prefeituras cedam transporte para viagem das bandas, lanches em eventos, disponibilizem infraestrutura⁵² para as retretas e demais atividades locais. No segundo campo, o financeiro, os apoios geralmente são firmados através de repasses de subvenção anual, convênios ou projetos.

⁵¹ Como regente de banda, participei de uma das solenidades na qual havia um diretor de banda que havia viajado muitos quilômetros para no final receber apenas dois instrumentos de percussão que não ajudariam muito na situação da banda naquela época.

⁵² Esses auxílios de infraestrutura geralmente se resumem à montagem de tendas e disponibilização de cadeiras. Em casos mais específicos, é fornecido também o sistema de som para comunicação nos eventos.

Em Nova Lima, há algum tempo as bandas receberam subvenção anual⁵³, repassada diretamente pela prefeitura mediante um acordo que colocava como condição um cronograma mínimo de apresentação dos grupos na cidade. Na cidade de Raposos e em Nova Lima, as prefeituras utilizam o espaço de duas bandas⁵⁴ e repassam para elas um aluguel, que se constituiu como o maior aporte financeiro recebido por essas bandas. Ainda em Nova Lima, participei como professor em 2017 de um projeto intitulado “Sopro de Arte”, que foi financiado pela prefeitura e pela mineradora Vale. O Projeto foi direcionado simultaneamente às três bandas e seus recursos foram utilizados para a realização de aulas de instrumento e percussão para os músicos das bandas. Parcerias e projetos como estes são muitas vezes intermediadas pelos regentes ou por algum membro de destaque do corpo diretivo das bandas. A questão financeira das bandas de Nova Lima será assunto ainda de uma reflexão mais densa no tópico “cadê o dinheiro?”, que trata de parte dos aspectos que envolvem a história do município.

Por fim, falo aqui de ações específicas de articulação advindas dos próprios grupos. E neste ponto, o advento das tecnologias de comunicação, que facilitam a conexão dos grupos e a divulgação de seus trabalhos, tem revelado o potencial que determinados grupos conservam de se adaptar às novidades. Destaco primeiro o aplicativo de mensagens WhatsApp, com o qual muitos grupos têm organizado a comunicação interna das bandas e promovido a interação com outros grupos da região e do Estado⁵⁵. Por estar imerso no contexto de atuação destes grupos, participo atualmente como membro de quatro grupos de WhatsApp com músicos de bandas da região metropolitana de Belo Horizonte e do Estado de Minas Gerais. Um destes grupos vem estendendo suas ações além dos limites dos aplicativos, promovendo reuniões, palestras, gravações de vídeo, criando repositório de partituras e estimulando a criação de novas obras. Falo aqui do Movimento Salvem as Bandas. O Movimento ganha força na medida em que amplia suas ações para o diálogo com os músicos e com os representantes do poder no Estado. Atualmente, o movimento já possui CNPJ, sede e um lema consolidado: “este grupo tem a finalidade e objetivo da criação e busca de união entre as Bandas de Música de MG. Fortalecimento jurídico e político para busca de soluções comuns a todas as bandas do Estado de MG” (recorte da descrição do grupo no aplicativo de WhatsApp).

⁵³ Desde 2019 as bandas de Nova Lima não recebem a subvenção anual de R\$ 30.000,00 (trinta mil reais). Atualmente os grupos aguardam o retorno da prefeitura sobre um possível repasse em setembro deste ano.

⁵⁴ Em Raposos, a Prefeitura Municipal aluga uma sala da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição. Já em Nova Lima, a Prefeitura Municipal aluga o salão superior da sede da Corporação Musical União Operária.

⁵⁵ Das bandas que fazem parte desta pesquisa, duas utilizam o aplicativo de mensagem para comunicação com os músicos através de um grupo da banda. A Corporação Musical União Operária mantém ainda uma página no Facebook, onde divulga parte de suas atividades com certa frequência: <https://www.facebook.com/uoperaria/>. Já a Coração de Jesus, criou recentemente uma página no Instagram: <https://www.instagram.com/coracaodejesusnl/>

A representatividade das bandas no Brasil é atualmente reflexo de um percurso marcado pela resistência e pela capacidade de se ressignificar frente ao contato com outros padrões culturais-estéticos-sonoros ao longo da história. Mesmo que hoje seja possível apontar vários movimentos e projetos que auxiliam suas atividades, o mais importante é verificar como cada história, cada grupo e seus sujeitos reagem à sociedade e ao tempo em suas localidades. E para isso, seguimos aqui com uma sucessão de tópicos que demonstram a íntima relação da história das bandas de Nova Lima com questões históricas de formação e desenvolvimento do município.

3.3 Uma cidade de muitas bandas

Nova Lima é uma cidade mineira localizada a cerca de 18 Km da capital do Estado. “Descer”⁵⁶ para Nova Lima é uma experiência que revela uma distância pequena frente às mudanças significativas que podem ser percebidas no clima e nas relações sociais de seus habitantes. Com uma população de mais de 90 mil habitantes, a cidade nos revela ares típicos de interior, onde as pessoas se conhecem em maior profundidade⁵⁷; onde prevalece uma maior sensação de segurança⁵⁸, e também onde com certa frequência se escuta ou se vê uma banda passando para tocar na praça em um domingo após a missa.

A experiência de campo desta pesquisa aumentou em mim a já mencionada percepção da ligação entre as cidades e suas bandas⁵⁹. As entrevistas e o período de participação na rotina dos grupos de Nova Lima suscitaram algumas reflexões e permitiram um delineamento daquilo que é importante destacar sobre a história da cidade neste trabalho. Portanto, a tarefa que nos ocupa a partir de agora não se resume a contextualizar o campo onde a pesquisa foi desenvolvida, mas destacar dentro da história do município pontos de diálogo com a história das bandas, dos regentes e dos músicos de bandas de Nova Lima. O percurso pretende uma

⁵⁶ Utilizo como referência aqui o trajeto Belo Horizonte-Nova Lima, o qual faço constantemente para visitar familiares e como consequência da realização desta pesquisa. A experiência do trajeto é de uma constante descida, contornando pela MG-030 as diversas montanhas características da topografia do Estado.

⁵⁷ Durante as entrevistas, por exemplo, foram muitas as referências às pessoas da cidade. Os interlocutores muitas vezes citaram os ofícios, utilizando apelidos e ligações familiares para localizar aqueles que se relacionaram com a história da banda ou dos locais onde ela atuou.

⁵⁸ Dados estatísticos atualizados pela Secretaria de Segurança de Minas Gerais apontam índices (taxa de referência por 100 mil habitantes) relativamente inferiores à da capital em furtos e roubos no ano de 2021.

⁵⁹ Novamente, lembro como exemplo a frase que ouvi de um entrevistado em 2015: “Uma cidade sem banda é uma cidade sem alma”. Acrescento aqui fatos, como o da cidade de Sabará que teve seu Hino composto por um músico de uma de suas bandas. Ainda podemos mencionar que em apresentações em outras cidades é comum que se vincule o nome da banda visitante à cidade: Banda de Raposos, Banda de Nova Lima, Banda de Rio Acima, etc.

linha quase cronológica, estruturada em seis partes, que abordam desde a descrição do que se diz sobre os primeiros povos que viveram na região, até questões que perpassam a dinâmica de funcionamento da cidade na atualidade e sua relação com as bandas.

Fontes de historiadores locais e pesquisas realizadas no âmbito acadêmico, além do livro publicado sobre essas bandas, serviram como importantes ambientes de consulta e confirmação de fatos sobre a história do município e de suas bandas. E aqui, ressaltarei novamente, como fiz em relação à história das bandas no Brasil, como o processo de colonização deixou marcas na estrutura social da cidade, com conseqüente influência sobre a atividade das bandas de música do município.

3.3.1 Da lenda das índias para a exploração das terras

Assim como constantemente acontece com a história da América, alguns discursos sobre a história da cidade de Nova Lima marcam como ponto inicial da história a “descoberta” da região pelos colonizadores, neste caso, os bandeirantes. No entanto, um dos principais rios da região, o Rio das Velhas, possui esta denominação seguindo uma lenda que conta que “às margens do Rio das Velhas moravam duas velhas índias, num tronco oco de árvore” (GOMES, 2013, p. 23). Outra versão para o nome indica que “o Rio das Velhas deve seu nome a três índias idosas que o bandeirante paulista Bartolomeu Bueno, o diabo velho, encontrou em 1701 numa das praias do rio perto de Sabará” (GOMES, 2013, p. 25). Mais importante do que uma possível explicação para o nome do Rio é o fato de uma narrativa repassada pela oralidade indicar a presença de índios na região num período anterior à chegada das expedições em busca de riquezas para exploração. É certo também que a possibilidade de acesso à localidade por vias fluviais e a existência de muito ouro foram fatores decisivos para uma conseqüente instalação de povoados na região.

No percurso de sua história, Nova Lima teve diversos nomes: Campos de Congonhas; Congonhas das Minas⁶⁰; Congonhas de Sabará; Villa Nova de Lima⁶¹ e, finalmente, Nova Lima⁶². Há relatos ainda de que a região foi reconhecida por algum tempo como Morro Velho, em alusão à região onde se deram no início do século XVIII as primeiras atividades de exploração do ouro. “A denominação Morro Velho abrangia toda a extensão das cabeceiras até

⁶⁰ Denominação que passou a ser utilizada com a chegada dos mineiros na região (Prefeitura de Nova Lima).

⁶¹ Decreto nº 364, de 5 de fevereiro de 1891. Com o Decreto, o até então Arraial passava para a condição de Vila, se desprendendo da dependência de Sabará.

⁶² Pela Lei nº 843 de 7 de setembro de 1923.

a Praia de Congonhas, compreendendo o Morro do Bonfim, ou do Mingú, onde se abre a grande mina dos ingleses” (COUTO & COSTA, 2003, p.3). Gomes (2013) afirma que essa denominação era mais comum entre os estrangeiros, apresentando como indício um livro intitulado “Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho”. Morro Velho foi também a denominação posteriormente atribuída à empresa mineradora que atuou no município por vários anos.

Do período inicial de exploração, é muito citado o nome do padre Freitas, que com técnicas rudimentares “obteve em 1814 16 Kg de ouro, empregando 24 operários livres e 122 escravos” (COUTO & COSTA, 2003, p. 3). O trabalho de Paula (2010) também cita o trabalho escravo nas minas, afirmando que “eles constituíram a força na qual se apoiou todo o trabalho de escavação e de extração do minério e dos grupos indígenas, muitos já escravizados pelos bandeirantes paulistas” (PAULA, 2010, p. 69). Em artigo sobre as estratégias de controle dos trabalhadores da Morro Velho, Maia (2014) cita o relato da esposa de um explorador e escritor inglês⁶³, que em visita a Morro Velho a comparou ao inferno de Dante: “nessas galerias, quase sem ar e com temperaturas altíssimas e muita umidade, os negros trabalhavam amarrados e dependurados por correntes, manejando alavancas” (MAIA, 2014, p. 1198). E neste ambiente horrendo, que nem as melhores descrições são capazes de nos traduzir, se afirmava uma prática colonial de dominação que pode ser observada em vários momentos da história de exploração das terras desta região⁶⁴. A situação que se colocava ali lembra o que Quijano (2005, p. 120) caracterizou como “mão de obra descartável”, quando diz que os índios nas primeiras décadas da colonização eram forçados a trabalhar até morrer, por serem consideradas raças dominadas e conseqüentemente inferiores na visão dos europeus daquela época.

O potencial de exploração do ouro na região foi ampliado em 1834, quando a *Saint John del Rey Mining Company Limited*, empresa britânica, assumiu as minas que haviam sido compradas do Pe. Freitas. Couto e Costa (2003, p. 5) citam um documento de 1864 que revela que trabalhavam na Morro Velho, com referência ao mês de maio, 710 trabalhadores livres e 1.691 pessoas escravizadas. Portanto, o Arraial foi se ampliando desde o início do processo de exploração do ouro no século XVIII, tendo em sua estrutura uma população heterogênea formada por indígenas e negros escravizados, bandeirantes e ingleses. Estes últimos chegaram no início do século XIX para assumir o processo de exploração nas minas de ouro.

⁶³ Respectivamente, Lady Burton e Richard Burton.

⁶⁴ Tais como: utilização de mão de obra escrava no processo inicial de mineração; Manutenção, pelos ingleses, de um sistema de exploração do trabalho em jornadas intermináveis e com pouca preocupação com a segurança dos trabalhadores (serão citados nos próximos tópicos os diversos acidentes que aconteceram).

3.3.2 Da mina para a banda

“Ao longo de boa parte de sua existência, as trajetórias de Nova Lima e de Saint John se confundiram”⁶⁵

Falar da história de Nova Lima é falar de um processo de exploração mineral que se estende até os dias atuais. E nesse contexto, a história da mineradora *Saint John* se destaca desde 1834, estando presente ainda na memória de todos que viveram ou conhecem um pouco de sua trajetória. O impacto da presença da empresa e suas ações na cidade, e também com as bandas, foram tão relevantes que um dos interlocutores desta pesquisa a definiu como *“a mãe da cidade”⁶⁶*.

Mesmo que o discurso sobre a história da empresa às vezes assuma certa afeição, há de se considerar que sua presença na cidade foi marcada por momentos de glória e desgraça. Figueiredo (2017), por exemplo, afirma que *“a formulação da história segue o discurso oficial de valorização da empresa, em livros que negligenciam o trabalhador e pouco falam das reminiscências ainda existentes”* (FIGUEIREDO, 2017, p. 63). Nas fontes oficiais do município, raramente se dá destaque para a forma precária de trabalho e aos acidentes que ocorriam, para os quais sequer mencionam a presença de vítimas fatais, algo que era tão recorrente ao ponto de a cidade ter sido apelidada na época de *“cidade das viúvas”⁶⁷*. São lamentáveis também, por exemplo, os registros da utilização de mão de obra escrava, incluindo aí a utilização de mulheres escravizadas no processo de transporte e trituração das rochas, algo que somente foi superado no início dos anos 1930, quando o trabalho das mulheres nessa área foi eliminado e proibiu-se por lei o trabalho em subsolo de menores de 21 anos (COUTO e COSTA, 2003, p. 13). Maia (2014) apresenta em seu artigo o recorte de uma entrevista realizada com um dos trabalhadores da mina e nos dá uma dimensão da já mencionada *“mão de obra descartável”*:

Muita gente morria. Além dos acidentes de trabalho, que ocorriam toda semana. Morriam dezenas de homens [...] O Galo tinha um forno para queimar o minério e apurar o arsênico. O negócio era tão violento que o morro não tinha mato. Em volta desse forno de queimar minério para arsênico não nascia nada. Muito veneno.

⁶⁵ Couto e Costa (2003, p.15).

⁶⁶ Entrevista realizada com Claudinei Martins em 22/02/2022.

⁶⁷ Figueiredo (2017, p.75) reserva um tópico de sua dissertação para tratar deste assunto. Dois grandes desabamentos, um em 1882 e outro em 1886 deixaram numerosas vítimas. Em novembro de 1867 um incêndio matou mais de 100 operários (COUTO e COSTA, 2003).

Envenenavam muita gente [...] Os que trabalhavam lá, se morriam, acabou. Colocavam outro no lugar (MAIA, 2014, p. 1202).

Além dos acidentes de trabalho e da insalubridade resultante do manejo do arsênico, muitos mineiros aposentados, sofrem atualmente com a silicose, chamada na região de “poeira”. Lucas (2008, p. 8), ao abordar o patrimônio musical do Congado da região e seus participantes, os quais também possuem forte conexão com as minas, afirma que “alguns dos mais velhos apresentam a saúde comprometida, carregando em seus corpos as marcas do trabalho árduo dentro das minas”. A silicose é uma doença irreversível, e mesmo que muitos mineiros tenham sido indenizados ao longo da história, não há como ignorar a expressividade do número de acometidos na região. Sem ir muito longe, lembro aqui do meu sogro, avô e do avô da minha esposa, estes dois últimos já falecidos em decorrência de complicações causadas pela “poeira”.

O empresário inglês George Chalmers é considerado um dos principais nomes do processo de aprimoramento da segurança no trabalho nas minas da *Saint John*. Sua presença na superintendência da empresa marca o primeiro movimento da empresa em relação à assistência aos empregados. Chalmers intermediou a criação da Sociedade Beneficente dos Broqueiros das Minas Morro Velho: “entidade de previdência privada que cuidava da manutenção dos trabalhadores, quando de seu afastamento por motivos de doença, pensão das viúvas e despesas de repartimento de viúvas de estrangeiros” (COUTO e COSTA, 2003, p. 12). No entanto, o depoimento do Sr. Benedito Felício Carmelo, mineiro aposentado, no documentário “A Mina da Morro Velho na formação cultural de Nova Lima”⁶⁸, demonstra a situação precária de trabalho mesmo em tempos pós CLT⁶⁹. A influência e o poder dos ingleses sobre a comunidade e sobre os mineiros, leva o Sr. Benedito Felício Carmelo a denominar como “trabalho escravo” a forma como eram tratados nas minas:

Na época que a gente era escravizado, né? Por isso que eu falo, a mina da Morro Velho era, dizer assim, liberdade, mas uma liberdade que ocê não conseguia ela. Era só no falar. Na realidade ainda era escravizado, né? Ocê tinha que fazer aquilo que era, que o inglês mandava. Ainda que ocê visse que estava errado, ainda tinha que fazer, né? Porque era mandado (Depoimento retirado do documentário “A Mina da Morro Velho na formação cultural de Nova Lima”, 2014).

Outro documentário⁷⁰, apresentado por Milton Nascimento em 1983 e intitulado “Nova Lima: Coração de Ouro”, apresenta um pouco da relação entre a cidade e a vida na mina. É

⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JwEnbJo2iGg>

⁶⁹ Considera-se aqui o período de 1940 e 1950 como as décadas em que a relação de trabalho passou por profundas mudanças no país.

⁷⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PgMV6uuSfVM>

curioso notar um cuidado em demonstrar no documentário, além da rotina de trabalho dos mineiros, momentos e exemplos de manifestações culturais ligadas, sobretudo, à música⁷¹. Embora as bandas de música não apareçam neste documentário, há indícios que demonstram que em Nova Lima as bandas “nasceram” das minas, a partir da organização de músicos mineiros. Em pesquisa realizada por Dias (2012) para produção do livro “Vamos ver a banda passar”, o autor afirma que “uma das primeiras bandas de música de Nova Lima chamava-se Lyra Progressista da Morro Velho. Nascida dentro da empresa, essa banda atendia a eventos internos” (DIAS, 2012, p. 25). Levando em consideração o histórico da *Saint John* e o uso de mão de obra escravizada na mineração, podemos supor que nesta banda atuaram mineradores livres e escravizados. No entanto, pouco se sabe sobre a Lyra Progressista da Morro Velho⁷². No decorrer da pesquisa, localizei em uma das fotos históricas da empresa *Saint John*, um registro de uma cerimônia de inauguração da Mina Grande⁷³ em 1892, onde é possível identificar a presença de uma banda de música no lado superior direito da imagem. Além da surpresa de encontrar um possível registro da Lyra Progressista, a foto confirma a evidência de que a Lyra foi uma das mais antigas da cidade, lembrando que a Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, banda considerada a mais antiga ainda em atividade na cidade, foi formada em 1896, quatro anos após o registro localizado.

⁷¹ No documentário, cantam grupos locais e aparece em destaque uma guarda de Nossa Senhora do Rosário.

⁷² Nos registros disponíveis no Centro de Memória Morro Velho, não localizei nenhum tipo de documento com registro sobre a atuação e os membros que formaram a Lyra Progressista.

⁷³ Com o fechamento da Mina Velha após um desabamento em 1886, Chalmers coordenou a abertura de outros dois pontos de extração, incluindo a Mina Grande que, segundo a “linha do tempo” da AngloGold Ashanti, foi aberta em 1892.

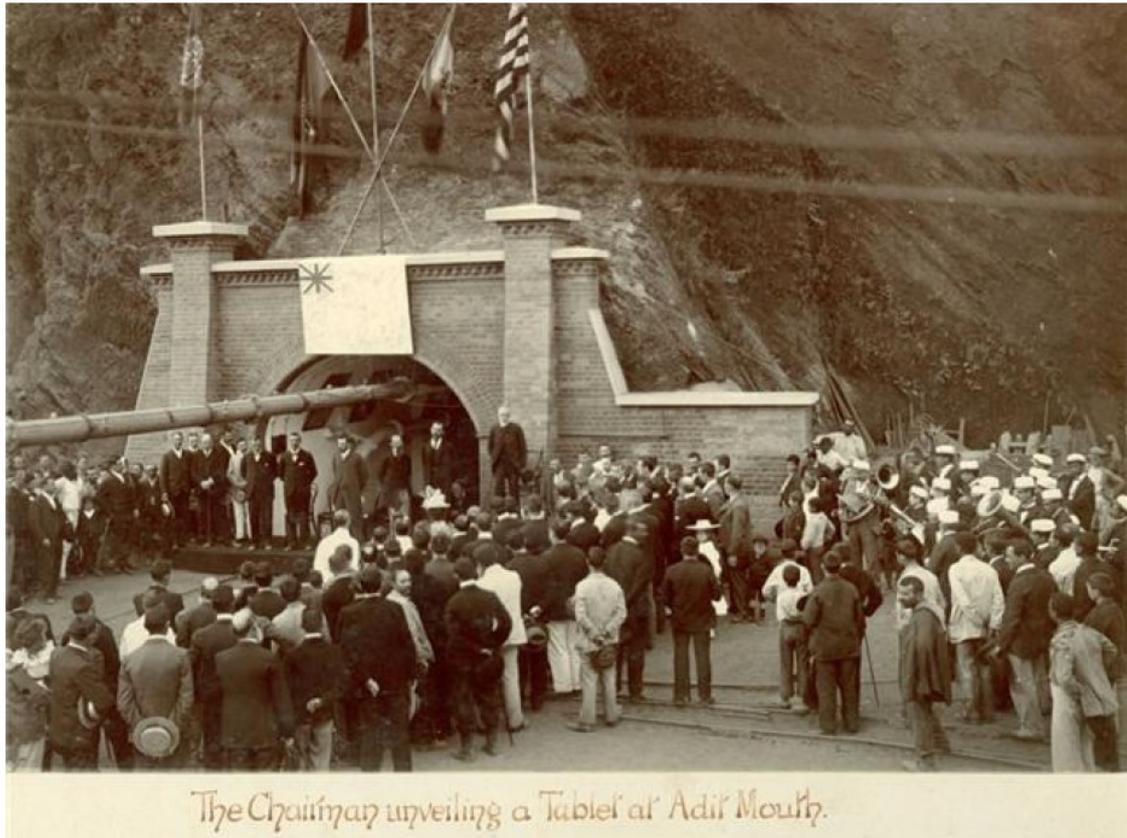


Figura 10: Registro de cerimônia em frente a boca da Mina Grande, com destaque para a banda de música no canto superior direito da imagem. Data provável: 1892. Fonte: Associação Brasileira de Engenheiros de Mineração.

Alguns interlocutores mencionaram durante a pesquisa, que além da banda Lyra Progressista, havia na cidade uma outra banda que atendia aos interesses da Casa Aristides. De propriedade do Coronel Aristides⁷⁴, a Casa funcionava como “um empório comercial com dezenas de funcionários, refeitório no próprio local de funcionamento, capacidade de fornecer toda espécie de mercadorias necessárias aos habitantes da cidade, incluídos os ingleses, além de ser casa importadora” (MAIA, 2014, p. 1202). Durante entrevista, Claudinei mencionou o potencial da Casa Aristides como importadora, dizendo que “*era uma casa que vendia de tudo. Até instrumento de sopro tinha nessa casa, ali naquela pracinha ali*”⁷⁵. Em alguns momentos da pesquisa houve dúvida se a Lyra Progressista e a Banda mantida pela Casa Aristides não seriam, pela ligação da empresa com a Casa, de certo modo, o mesmo grupo. No entanto, um trecho do “Almanak Laemmert: Administrativo e Industrial (RJ)”, publicado em 1917,

⁷⁴ Coronel Aristides de Paula Ferreira, comerciante e antigo dono da Casa Aristides. Atualmente, além do espaço que preserva a alusão ao seu nome, uma praça da cidade é denominada de Praça Coronel Aristides.

⁷⁵ Entrevista realizada com Claudinei Martins em 22/02/2022.

menciona o município Villa Nova de Lima, destacando na área de música local os grupos: Coronel Aristides; Lyra Progressista, S. Coração de Jesus e Euterpe.

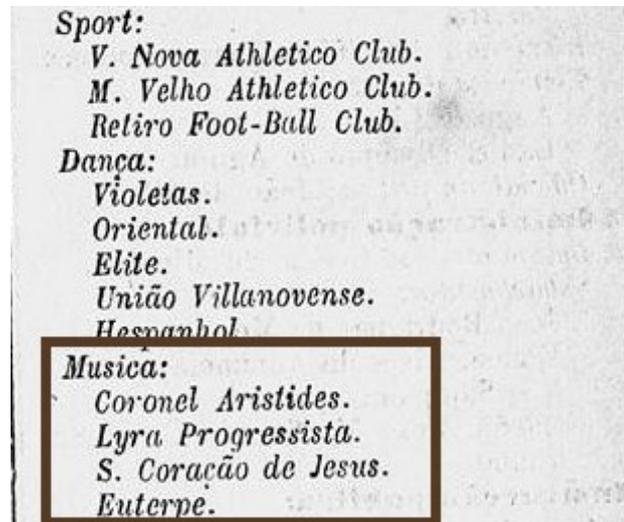


Figura 11: Recorte do Almanak Laemmert de 1917, com destaque para os grupos de música da Villa Nova de Lima.

Portanto, constam na lista a banda mantida pela Casa Aristides, “Coronel Aristides”; a Lyra Progressista, formada pelos mineiros que trabalhavam na mineradora *Saint John*; A S. Coração de Jesus, banda fundada em 1896 que ainda está em atividade no município e, por fim, um grupo denominado Euterpe, do qual não se encontra nenhum registro além deste recorte de publicação. No entanto, se considerarmos que o jornal foi publicado em 1917, e que a Corporação Musical União Operária, banda que encontra-se em atividade no município, foi formada em 1915, não seria estranho considerar que seria ela a “Euterpe” citada no Almanak. Porém, nenhum dos interlocutores da pesquisa reconhece esta denominação como vinculada à fundação ou aos primeiros atos da Corporação Musical União Operária na cidade. Fato é que, há mais de cem anos, Nova Lima é uma cidade de muitas bandas.

Sobre as bandas Coração de Jesus (1896) e União Operária (1915), conta-se que foram formadas a partir da reunião e organização de músicos oriundos da Lyra Progressista. A conexão entre a mina e as bandas se estendeu por muitos anos: arrumava-se emprego para quem era músico da banda e em dias de “toque”, músicos das bandas eram dispensados do trabalho mais cedo. Muitos interlocutores relataram a forma como a empresa conduzia suas tratativas com as bandas. Durante entrevista, Miranda descreveu um pouco os fatores que influenciavam a boa relação da empresa com o grupo e a flexibilidade que tinham com os músicos em dias de “toque”:

A Morro Velho cedia, né? Os músico de turno de horário pra poder ensaiar, pra poder participar. E mesmo quando tocava, a Morro Velho cedia, através de carta, os músico, pra que os músico viesse tocar, pra banda não ficar em falta e nem ter a falta dos músico aí no quadro dela [...] Na verdade, os diretores, os músico tudo trabalhava na companhia, né? E na companhia os chefe tudo era conhecido da banda de música, era conhecido de gente que fazia parte na banda. Então havia essa flexibilidade [...] Como também a banda tinha flexibilidade de poder arrumar serviço pros músico que chegava aqui. É, quem tocava aqui, aí tava desempregado, queixava aí a vida, então aí corria lá⁷⁶.

João Tolentino, Zé Nery, Zé Fuzil, João Machado e Sô Messias são alguns dos nomes de regentes e músicos que foram citados nas entrevistas e que trabalhavam na Morro Velho. Zé Fuzil e Sô Messias foram, inclusive, citados como influentes dentro da empresa. Este último, intermediou, segundo relato do Sr. Eumindo Leão⁷⁷, uma dispensa de três a quatro dias para que os músicos da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus viajassem para tocar no programa Lyra de Xopotó no Rio de Janeiro em 1956. Essa participação é citada por muitos com orgulho até hoje, sendo um marco na história do grupo⁷⁸. Por toda a relação de apoio, principalmente no decorrer do século XX, há de se considerar a memória afetiva da empresa que foi se construindo entre os músicos e diretores das bandas.

Os impactos da trajetória da *Saint John* podem ser percebidos também na heterogenia da população local. Se no princípio do período de exploração se mantinha uma concentração de indígenas e negros escravizados, bandeirantes e ingleses, com a presença da *Saint John* e sua política, este quadro foi se alterando, conforme veremos a seguir.

3.3.3 Tudo junto, mas não misturado

Na medida em que avançavam os processos de extração do ouro na região onde hoje se localiza a cidade de Nova Lima, aumentava a demanda por mão de obra. Diversos autores⁷⁹ citam a presença em Nova Lima de imigrantes ingleses, portugueses, espanhóis, italianos, franceses, libaneses, chineses, alemães e austríacos. Segundo Libbly (1984 apud COUTO e COSTA 2003, p. 8), “em 1850 chega a Nova Lima um contingente formado por 20 ilhéus portugueses, 90 chineses, 35 broqueiros da Cornualha, além de alemães, franceses e austríacos”. Nas bandas de Nova Lima, poucos membros foram localizados como prováveis descendentes

⁷⁶ Entrevista realizada com Endersom Gomes (Miranda) em 06/03/2021.

⁷⁷ Entrevista realizada no dia 26/02/2022.

⁷⁸ Um registro de áudio de uma edição do programa Lyra de Xopotó transmitido em 1962 está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRLndvQBBBQ>

⁷⁹ Paula (2010); Couto e Costa (2003) e Figueiredo (2017).

destes imigrantes. Na Corporação Musical União Operária, o músico e regente Juvenal Alves Vilela foi lembrado no depoimento do Sr. José Lopes Filho⁸⁰ como um descendente de português. Segundo familiares, o regente Vilela nasceu em Portugal e veio para o Brasil com os pais, que tinham uma condição financeira relativamente boa para a época e não vieram para trabalhar nas minas da *Saint John*. Já na Sociedade Musical Santa Efigênia, a atual presidente, Guaraciaba, é citada como descendente de um imigrante chinês que se casou com uma índia de Barão de Cocais (DIAS, 2012, p. 47). A grande maioria dos que fundaram as bandas e dos que depois assumiram as estantes, são descendentes daqueles que ocupavam a parte menos privilegiada da sociedade da época, mineiros livres e escravizados.

Mais do que enfatizar o perfil heterogêneo da população que formava o arraial, pretendo destacar aqui os fatos da história que demonstram um tipo de divisão social que se construiu na região desde a chegada da empresa *Saint John*, e que foi potencializada com a constante chegada dos imigrantes de várias partes do mundo. Se considerarmos que neste período se consolidava na Europa um traço comum do colonialismo, o etnocentrismo, que fazia com que os europeus se sentissem “não só superiores a todos os demais povos do mundo, mas, além disso, *naturalmente* superiores” (QUIJANO, 2005, p. 121), encontramos respostas para a forma como os imigrantes, principalmente ingleses, se organizaram na região. Deste período, um dos maiores símbolos ainda presente na cidade está na arquitetura das casas que foram construídas para atrair e abrigar os trabalhadores das minas. Os ingleses construíram casas⁸¹ amplas e em terrenos maiores na parte alta da cidade, enquanto a outra parcela da sociedade ocupou “a parte baixa, onde a cidade começou, em especial os bairros do Bonfim, o Matadouro, o Areião, o Cascalho, habitados pela população mais pobre de imigrantes espanhóis, típicos redutos dos negros recém-saídos da escravidão” (MAGNANI, 2009 apud FIGUEIREDO, 2017, p. 34). A posição geográfica das construções deixa implícita uma marca de um sistema de dominação, no qual no alto estão os detentores do poder local: “as casas demarcavam a distinção funcional da população na empresa e na cidade” (FIGUEIREDO, 2017, p. 41).

Ao falar de território, cabe mencionar aqui que as sedes das três bandas que fazem parte desta pesquisa estão localizadas na parte que podemos chamar de histórica e central na cidade, local onde residiam parte dos operários da mina e que caracterizamos anteriormente como a parte baixa da cidade, mesmo que pela topografia estejam posicionadas acima da praça principal da cidade. Elas estão espacialmente próximas, a sede da Corporação Musical União Operária

⁸⁰ Entrevista realizada em 13/11/2021.

⁸¹ No já citado documentário de 1983, intitulado “Nova Lima: Coração de Ouro”, há uma cena em que se destaca a diferença de espaço e localização da casa dos ingleses e dos operários da mina.

está a 600 metros da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, e esta é a maior distância entre uma sede e outra. Em relação à sede da Sociedade Musical Santa Efigênia, a Corporação Musical União Operária está a 400 metros e a Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus está a 450 metros de distância. É preciso destacar ainda que a rua situada aos fundos da sede da Sociedade Musical Santa Efigênia se chama Rua Maestro Vilela, em homenagem ao maestro que passou pela Corporação Musical União Operária. Ainda sobre o território, é preciso destacar que as bandas ocuparam outros espaços no início de suas atividades, geralmente casas ou salões de propriedade de seus fundadores, espaços também situados na parte baixa da cidade. A Sagrado Coração de Jesus começou suas atividades na provável casa de João Tolentino, um de seus fundadores, que morava próximo do local onde hoje fica a sede da Banda. A União Operária começou suas atividades na casa de Zé Nery, um dos fundadores da banda, que morava perto do local de acesso ao complexo da Mina. Já a Sociedade Musical Santa Efigênia, começou suas atividades em um espaço cedido por um de seus fundadores, em uma das principais avenidas da cidade, onde hoje funciona uma loja de tintas. O ponto de localização das atuais sedes e os pontos prováveis de onde ocorreram as primeiras atividades aparecem em destaque na figura 12.

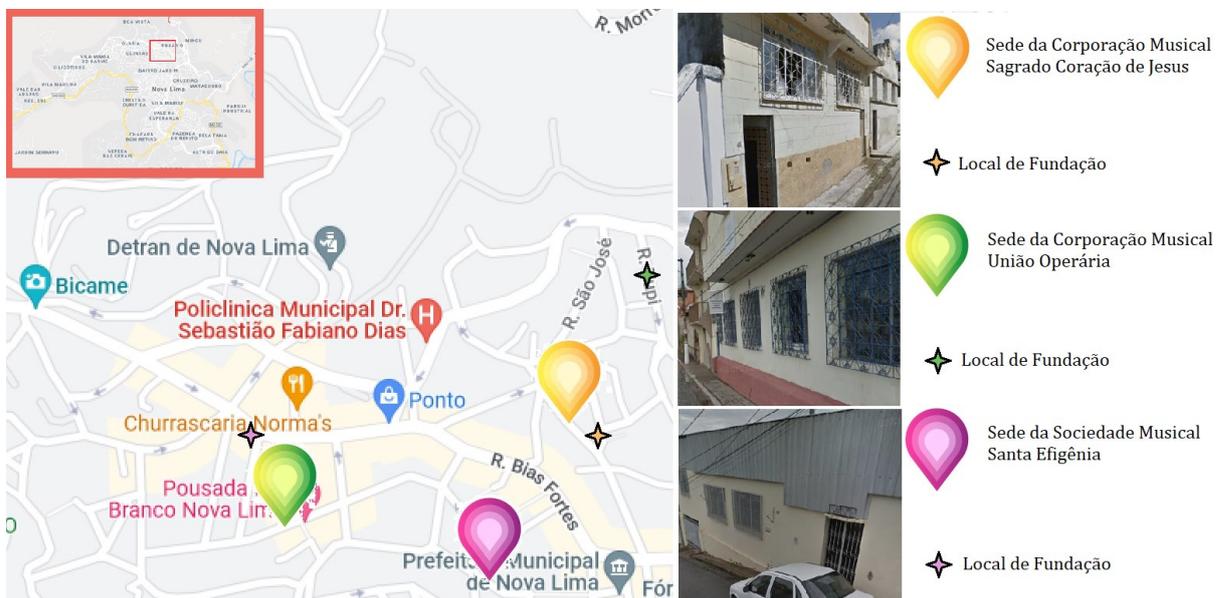


Figura 12: Mapa do centro da cidade de Nova Lima com destaque para a localização das sedes das bandas e dos locais onde foram fundadas.

Outras construções reforçam a distinção que havia entre os ingleses e o restante da população local: “a criação do Clube das Quintas, em 1896, passou a oferecer aos ingleses lazer e esportes [...] A Igreja Anglicana, que existia desde 1834, tem a sua última construção em

1911” (FIGUEIREDO, 2017, p. 39). Além das construções e do território ocupado, outros indícios confirmam um sistema de divisão das classes naquela sociedade que estava se formando. Segundo Couto e Costa (2003, p. 12), as normas da empresa *Saint John* indicavam que os ingleses deveriam manter certa distância da comunidade local, tanto que em documento de março de 1899, que foi afixado no quadro da empresa, Chalmers avisa que recebeu notícias de que os empregados ingleses estavam desrespeitando as normas de distanciamento da empresa, ameaçando punições e a perda do emprego para os que mantivessem esse tipo de conduta.

Na condição de pessoa que habitou a região num período recente, afirmo que determinados aspectos dessa divisão territorial, atrelada principalmente ao poder econômico, encontram-se evidentes na forma como a cidade de Nova Lima é ocupada atualmente. Os bairros e muitas casas construídas pelos ingleses continuam lá. Muitas das que antes eram destinadas aos ingleses são ainda ocupadas por pessoas de melhor condição financeira. No entanto, a divisão social de outros tempos é agora ressignificada através dos inúmeros condomínios de alto padrão que foram se formando aos arredores da cidade, verdadeiros redutos dos mais endinheirados. Assim como no passado os ingleses, que vieram para coordenar os trabalhos de exploração, não mantinham nenhuma ligação profunda com a localidade, também hoje muitos habitantes dos condomínios de alto padrão não conservam nenhum vínculo com o município, e sim, com a capital Belo Horizonte. Na figura 13 é possível ter uma dimensão da quantidade de condomínios que se formaram ao redor do ponto de origem da cidade (área das minas), identificado no mapa como “Nova Lima (sede)”.

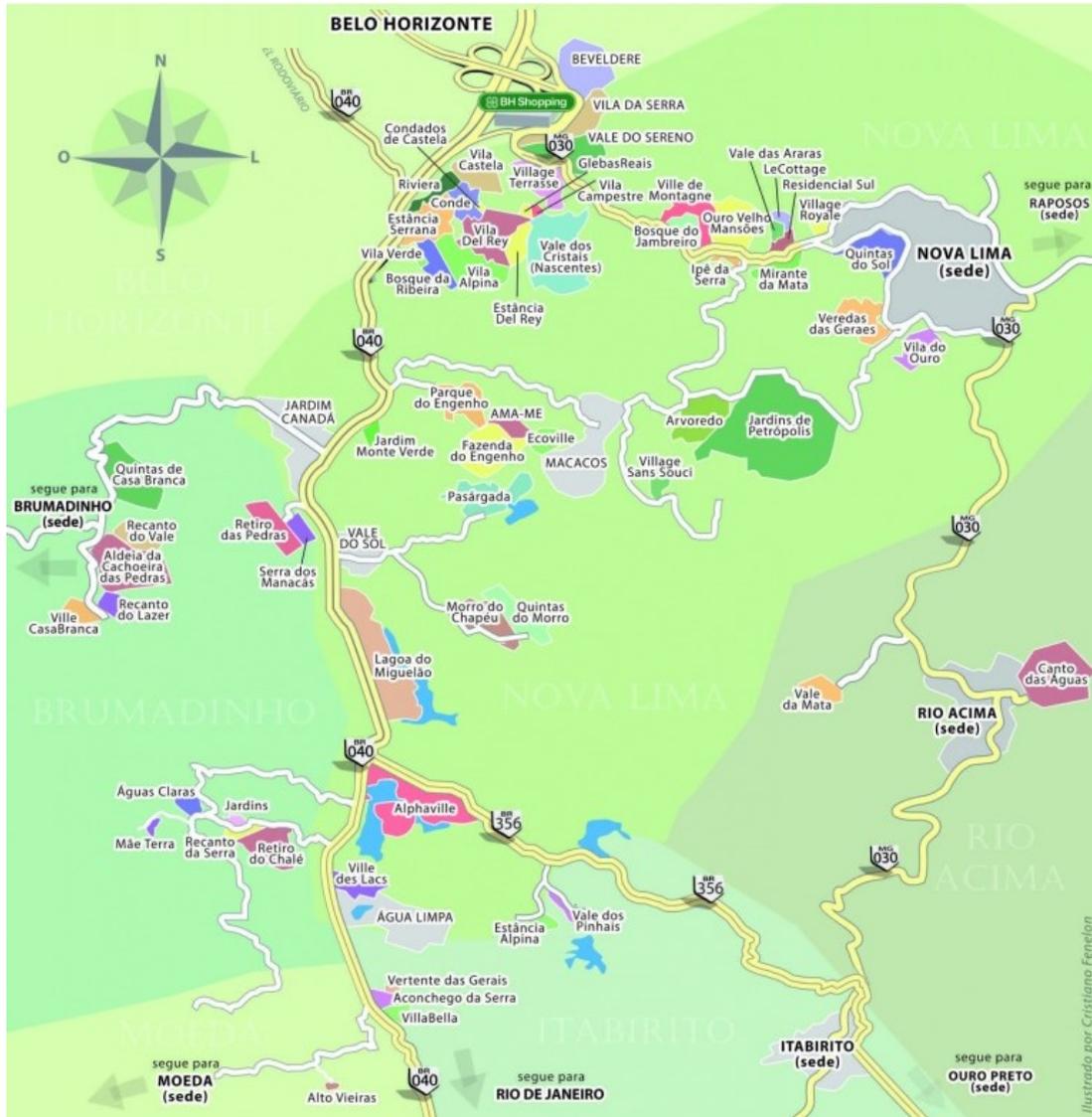


Figura 13: Mapa de condomínios em Nova Lima e região. Fonte: Portal Nova Lima e Condomínios.

As construções, os documentos e as histórias repassadas pela oralidade são uma marca que nos conectam com o passado do município. Determinados aspectos, como a polarização social, ainda permanecem como um dos principais símbolos de sua constituição, assunto ao qual retornaremos no tópico “cadê o dinheiro?”. E neste cenário de heranças do período de desenvolvimento do município em torno da mineração, encontramos dois elementos tradicionais da cidade que ganham destaque pela relação histórica com as bandas. Falo a seguir, portanto, do bloco de carnaval conhecido como “Bloco dos Sujos” e do clube de futebol Villa Nova Atlético Clube.

3.3.4 Entre o bloco e a partida

Numa sociedade marcada por trabalho duro, tragédias e uma distinção social evidente, o Bloco dos Sujos e o Villa Nova Atlético Clube permanecem como símbolos da capacidade daqueles que ocupavam a base da sociedade da época de se organizarem e construírem suas próprias formas de lazer e sociabilidade. Aqui, vou destacar um pouco da história do bloco e do clube, falando principalmente da forma como alguns regentes, músicos e as bandas interagiam e ainda interagem com eles.

A primeira curiosidade interessante em relação ao bloco está atrelada ao seu nome: Bloco dos Sujos. Este nome faz alusão aos mineiros que, diante da precariedade das instalações nas minas e do pouco tempo de intervalo entre as jornadas de trabalho, iam para os blocos de carnaval assim que saíam das minas: “como não tinha chuveiro na empresa *Saint John*, os operários saíam sujos de poeira, principalmente o maquinista de furar [...] nessa circunstância, o bloco de carnaval passava pela rua, eles entravam no bloco para fazer farra” (SILVA, 2007, p. 74). Em tempos anteriores à Pandemia de Covid-19, o Bloco dos Sujos se destacava como o maior e mais tradicional da cidade. A presença dos músicos das bandas de Nova Lima e região é uma das marcas registradas da festividade. São formados geralmente vários cordões de isolamento, cada um com uma “bandinha” que vai tocando marchinhas de carnaval no circuito que começa perto do Bicame⁸² e segue descendo a Rua Bias Fortes até a região onde se localiza o campo do Villa Nova, um trajeto de aproximadamente 1,5 Km e que leva em média 4 horas para ser percorrido. Desse trajeto, durante entrevista, Miranda lembrou que no passado o trajeto era feito subindo em direção ao Bicame e não descendo, como é feito hoje: “*Quando começou o Bloco dos Sujos, num tinha dinheiro de prefeitura. Era uma campanha de chapéu que fazia, o Bloco dos Sujos saía lá de baixo de campo do Villa Nova e subia, ele não descia*”⁸³. Aspectos da forma como o bloco surgiu foram também destacados recentemente em uma cartilha publicada pela prefeitura, na qual o depoimento da Sra. Nancy Maura Couto Konstantin é testemunho do trajeto que subia em direção ao Bicame e da presença da banda como agitadora dos foliões:

Passaram a concentrar o Bloco depois do trabalho na rua Severiano de Lima defronte a casa de Agostinho Rodrigues Melo, conhecido como “GUTE” e sua esposa Roselmira Alexandrina de Melo, Dona “Rosita” que passou a fazer um “mexidão” e

⁸² Bicame é uma estrutura de aqueduto tombado como patrimônio cultural de Nova Lima. “Passar pelo Bicame representa estar no centro da cidade, mas, também, estar próximo à entrada da mina desativada, uma referência para o povo da cidade e para quem vem de fora” (FIGUEIREDO, 2017, p.86).

⁸³ Entrevista realizada em 06/03/2021.

uma bebida para animar e alimentar os participantes. Seu filho Leleco Melo, jogador do Villa Nova, participava e ajudava na organização. Alguns participantes se reuniam próximo à Barbearia de Zezinho Goularte, outros em frente do Campo do Villa Nova e ao som e ritmo da Banda iam se juntando e seguindo para a praça Bernadino de Lima, subindo as ruas até a parte alta da cidade (LOPES, 2021, p. 22).

Ao falar da participação dos músicos das bandas, alguns nomes ganham destaque. A cartilha publicada recentemente com a história do carnaval em Nova Lima cita a década de 20 e o maestro da União Operária, Manessés Alexandre, o qual não foi citado por nenhum interlocutor no momento das entrevistas⁸⁴. Na memória dos entrevistados, o grande destaque na organização dos blocos está atrelado ao Zé Fuzil. Ele é lembrado por muitos como organizador da banda para o carnaval e pela capacidade que tinha de conseguir mais recursos financeiros para pagar os músicos. Dos entrevistados, Miranda foi quem mais detalhou a atuação do Zé Fuzil no bloco, descrevendo sua atuação até nos momentos em que já não conseguia mais “puxar” o bloco tocando seu trombone:

Os músicos tocava por amor. Então até que então foi tombado pela prefeitura, né? O Bloco dos Sujos, e foi dada essa verba. Mas quando já passou a dar essa verba, Fuzil já tava já saindo, né? Já tava mais velho. Ai ele ficou na coordenação, mesmo ele ainda sem tocar, ele ficou na coordenação muitos anos. Ele ficou e regia também. Ai ele passou a reger o Bloco dos Sujos, né? Ele que fazia a virada das músicas na voz, ele passava e falava as marcha que ia tocar. Dunga Pimenta é que era o pistonista dele que virava, né? E na bandinha do carnaval ele começou fazer pequenos arranjos, que hoje até no Bloco dos Sujos a gente faz alguns dos arranjos que ele bolou pras música de carnaval. Como ele num pôde tocar mais ele sentiu na obrigação de tá escrevendo⁸⁵.

Dunga Pimenta, lembrado por Miranda, era regente da Sociedade Musical Santa Efigênia e também foi lembrado como um dos organizadores da parte musical do bloco pelo Sr. Eumindo Leão e por Claudinei, que acrescentou na lista de coordenadores o nome de Délcio Felix: *“Quem pegava era ele (Zé Fuzil), era ele, Dunga e Délcio Félix. Eram os três que coordenavam a charanga do Bloco dos Sujos. Eles já eram titulares, eles ficavam muito entusiasmados com a gente”⁸⁶.*

O conjunto de músicos, organizados principalmente pelos regentes Zé Fuzil e Dunga, serviu de inspiração para a criação da Charanga do Villa. O Villa Nova Atlético Clube é um time de futebol que em 2022 disputou a Série D do Campeonato Brasileiro e ficou na 8ª colocação do Campeonato Mineiro. Seus torcedores se orgulham em ostentar o título de maior

⁸⁴ Nenhum interlocutor da pesquisa reconheceu o nome do regente. Não há, ainda, nenhum documento que mencione o nome deste regente dentro daquela banda.

⁸⁵ Entrevista realizada com Miranda em 06/03/2021.

⁸⁶ Entrevista realizada com Claudinei Martins em 12/02/2022.

torcida do interior de Minas Gerais. É o segundo clube mineiro mais antigo e sua história, assim como acontece com o Bloco dos Sujos e com as Bandas de Música do município, remonta aos tempos dos mineiros da *Saint John*. Silva (2007), em sua dissertação intitulada “Cultura Operária: um estudo de caso do Villa Nova Atlético Clube”, aponta que o clube surgiu a partir do interesse de um grupo de pessoas que se reuniu na Casa Aristides e, percebendo as altas demandas recebidas pela já existente equipe do Morro Velho Athletic Club, resolveram fundar em 1908 o Villa Nova Athletic Club, utilizando como referência o então nome da cidade, Villa Nova de Lima⁸⁷. Entre os fundadores do time, Silva (2007, p. 32) destaca a presença de pessoas com “nomes comuns brasileiros em parceria com nomes ingleses, o que reforça a heterogeneidade do grupo”. Seu estádio teve as primeiras arquibancadas inauguradas em 1924 e ocupa até hoje o mesmo espaço no bairro Bonfim.

A história das bandas e dos músicos de Nova Lima se conectam com a história do “Leão do Bonfim”⁸⁸ em no mínimo dois pontos. O primeiro está atrelado à criação e vida da ainda ativa Charanga do Villa. Já o segundo é percebido quando se destaca a existência de dois hinos para o clube, um deles oficial e o outro popular⁸⁹, acionado em diversos momentos de interação social, tais como carnavais e outras festas do município. Sobre a criação da charanga, Silva (2007) aponta indícios de que ela surgiu em 1946 como uma extensão do grupo que Zé Fuzil organizava para o Bloco dos Sujos:

A ideia da criação da Charanga surgiu de uma conversa entre o Edgar Henrique Amparo (ex-jogador do Villa em 1938/1944 e irmão do craque Cici) e o músico José Acácio de Assis Costa (Zé Fuzil). De início, ele estranhou a ideia do amigo Edgar, mas logo tratou de colocá-la em prática, cedendo à charanga músicos e instrumentos da Corporação União Operária [...] Zé Fuzil foi o responsável por organizar a Charanga que tocava no bloco dos sujós [...] A farra era tão bom que surgiu a ideia de se criar a Charanga do Villa Nova (SILVA, 2007, p. 74).

Uma entrevista realizada com os criadores da charanga, Edgar e Zé Fuzil, foi publicada em 1989 pelo Órgão Informativo do Villa Nova Atlético Clube. No trecho resgatado, os dois contam como era a atuação da Charanga nos dias de jogo:

A charanga saía da Vila Operária, em direção ao centro, e ia arrastando o povo até o campo. A gente tocava um dobrado e ninguém conseguia resistir [...] Havia uma música para cada ocasião: a de saudação, quando o time entrava em campo; o rufar dos taróis durante a marcação de faltas; outra para gols; o hino do Villa, etc. (LEÃO DO BONFIM NOTÍCIAS, 1989 apud SILVA, 2007, p. 75).

⁸⁷ O nome dos dois clubes aparece em destaque na figura 11, retirada do Almanak Laemmert de 1917.

⁸⁸ Apelido do time em alusão ao seu mascote e ao bairro onde se situa o seu estádio.

⁸⁹ O termo “popular” é utilizado aqui em alusão à popularidade do hino no município.

Músicos das Bandas de Nova Lima ainda tocam na Charanga do Villa até hoje, mantendo, de certo modo, o perfil de atuação descrito por Edgar e Zé Fuzil. Foi neste ambiente de interação com os torcedores e de incentivo ao time durante os jogos que um samba tocado pela Charanga se tornou o que podemos chamar de “hino popular” do time. Da minha experiência com as bandas da região, já era de meu conhecimento a melodia e parte da letra do samba, que toquei várias vezes nos carnavais e que toquei novamente durante o trabalho de campo dessa pesquisa.

No dia 17 de dezembro de 2021, último ensaio do ano e no qual a banda se preparava para o último toque, que seria realizado no domingo pela manhã, cheguei na sede da União Operária poucos minutos após as 20:00. Assim que cheguei, recebi de alguns músicos a informação de que no domingo a banda faria dois pontos de parada antes de chegarmos na Praça Bernadino de Lima, onde faríamos uma retreta. As paradas eram motivadas por demandas apresentadas para a diretoria por dois comerciantes locais que estavam, naquela circunstância, fazendo doações para a banda. Um deles havia doado dinheiro para a aquisição de um forno para a banda e o outro havia doado 50 camisas para o novo uniforme da banda. No dia do toque, o patrocinador das camisas prometeu ainda a doação de um instrumento musical para a banda, algo que ele já havia feito há alguns anos. Os patrocinadores, além de concorrentes no comércio local, são “rivais” no esporte também, sendo um deles torcedor fanático do Villa Nova e o outro do Atlético Mineiro. Portanto, tínhamos ali a missão de tocar o hino dos dois times durante as paradas previstas para o domingo. No ensaio daquele dia, percebi uma movimentação típica de Fábio na secretaria da banda. Fábio estava terminando de ajustar o arranjo do hino do clube Atlético Mineiro e imprimindo as partituras para os músicos. Este hino foi a primeira música a ser ensaiada naquela noite e foi passada diversas vezes, enquanto o hino do Villa não foi passado em nenhum momento pela banda. Fábio disse ainda que no domingo seria tocado o hino do Villa que todos conhecem, para não aumentar ainda mais a demanda de preparação da banda. Essa atitude demonstrou para mim o entendimento do regente de que o hino popular do Villa já era conhecido por todos ali, figurando como novidade apenas o hino do Atlético Mineiro.

No domingo, dia da retreta, chegamos à sede bem cedo. Assim que cheguei, encontrei a porta da secretaria fechada, pois Fábio estava lá dentro transpondo uma das partes do hino do Atlético para um músico. Antes de sairmos em direção à casa dos comerciantes, Fábio ainda fez um pequeno ensaio com a banda, no qual passou novamente o hino do Atlético Mineiro e outras músicas que seriam tocadas na praça. Logo após o pequeno ensaio, os músicos foram

saindo da sede da banda e assumiram suas posições na formação para caminharmos até a casa dos comerciantes. Como era véspera de Natal, o trajeto até as casas e até a praça foi feito com a banda tocando músicas de Natal em ritmo de samba e marcha. A primeira parada aconteceu a poucos metros da sede da banda, e como esperado, ao chegarmos em frente à casa do primeiro comerciante, Fábio anunciou o hino do Villa Nova, que foi tocado de cor por todos da banda. No meio do grupo e com meu saxofone, a experiência foi um tanto curiosa, pois havia algum tempo que eu não tocava o hino, e tive que, como alguns ali, seguir os que tocavam com mais força e confiança, até relembrar a melodia completa do dito “hino popular”. Dali seguimos para a casa do próximo comerciante, localizada na Praça do Mineiro. Lá tocamos o hino do Atlético Mineiro, só que dessa vez utilizando as partituras que o Fábio havia arranjado. Nesta residência, por haver ali alguns torcedores do Villa Nova, nos foi solicitado também que tocássemos o hino do clube, que novamente foi executado de cor por todos antes de seguirmos com o trajeto até a praça.

Toda essa experiência, além de demonstrar para mim a forte relação do clube com o município e com as bandas, que sabem seu hino e o acionam sem muita dificuldade, despertou em mim a curiosidade sobre a existência dos dois hinos. Algum tempo depois, ao conversar com músicos e com o regente da União Operária, não me pareceu haver um consenso sobre quem criou o samba, ou como ele passou a se tornar um símbolo do time. O consenso veio quando disseram se tratar de um samba que possui outra letra e para o qual foi adaptada a letra em alusão ao Villa Nova. Durante as buscas que fiz, localizei um samba com a melodia e letra praticamente idênticas, chamado “A Vila Não Morreu”⁹⁰, em alusão à Vila Izabel e de autoria de Aldair Louro, Color e Anício Bichara. Curiosamente, a melodia principal era idêntica e a letra se diferenciava somente na substituição de “A” Vila Não Morreu por “O” Vila Não Morreu. A diferença mais significativa na comparação da versão encontrada e a que as bandas tocam para o Villa está na introdução que os músicos de Nova Lima fazem para o hino, que não é semelhante à da versão encontrada. Considerando o contexto e a forma de atuação da charanga, que durante os jogos prioriza a execução de marchas carnavalescas e sambas, é razoável imaginar que a adaptação surgiu nos momentos em que a charanga tocava o samba que tem a letra facilmente aplicável ao contexto da partida e do clube: *“isso começou na charanga quando Fuzil tocava, era responsável pela charanga”*⁹¹. Neste cenário, o hino

⁹⁰ A gravação de referência localizada encontra-se disponível no link: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/79384/a-vila-nao-morreu>

⁹¹ Conversa com Miranda em 16/04/2022.

oficial⁹² acabou perdendo espaço de representação simbólica através da charanga, por não se enquadrar dentro daquilo que compunha o repertório do conjunto.

Neste momento, as bandas, o Bloco dos Sujos e o Villa Nova continuam resistindo como símbolos da história e da capacidade das classes que historicamente foram menos privilegiadas na estrutura social do município. E neste cenário de resistência, a busca por recursos financeiros tem sido uma das principais preocupações daqueles que coordenam o Villa Nova e também, das bandas de Nova Lima, assunto sobre ao qual nos dedicamos a seguir.

3.3.5 Cadê o dinheiro?

Conforme vimos no tópico “tudo junto, mas não misturado”, a parte central e histórica da cidade de Nova Lima é hoje cercada em seu território por condomínios de alto padrão que expressam uma nítida divisão de classes. Um simples percurso de Belo Horizonte até o município, passando pela principal via de acesso, a MG-30, já revela uma distinção entre o padrão dos imóveis que se encontram nos condomínios que ficam à margem da rodovia e o que é a arquitetura da parte conhecida como Nova Lima “sede”. Indo além dessa experiência possível, um estudo realizado pelo economista Marcelo Neri da Fundação Getúlio Vargas, e publicado pela revista *Veja*⁹³ em agosto de 2020, revela que a cidade ocupa o topo da lista das cidades com maior concentração de ricos no Brasil. A estimativa de receita para o exercício de 2022 do município previa uma arrecadação de quase 900 milhões de reais, dos quais quase 34 milhões eram destinados para a Secretaria de Cultura do município (Lei Municipal 2895, de 18 de janeiro de 2022).

Partindo destes fatos e valores, a experiência ao lado das bandas revela uma das principais perguntas colocadas por aqueles que estão na frente das diretorias destes grupos: cadê o dinheiro? Considerando minha vivência com bandas e a experiência do trabalho de campo, consigo apontar aqui as principais despesas das três bandas de Nova Lima, as quais motivam um caloroso discurso em torno da busca de diálogo e recursos da Prefeitura Municipal. A Corporação Musical União Operária, banda com a melhor condição financeira na cidade⁹⁴, possui um fluxo de caixa expressivo, com gastos com confecção de uniformes, alimentação para os músicos (lanche e almoço em dias de ensaio); ajuda financeira para transporte de

⁹² Gravação de referência com a letra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1oF3HskB-6Y>

⁹³ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/nova-lima-e-a-cidade-com-maior-concentracao-de-ricos-no-brasil/>

⁹⁴ Relembro aqui o já citado aluguel que esta banda recebe da prefeitura em virtude da locação de seu salão superior.

músicos de outras cidades, especialmente Belo Horizonte; pagamento do regente e professor, além dos gastos com despesas fixas (luz, água, internet, etc.) e aquisição de itens para a rotina de funcionamento do grupo (papel para impressão, tinta para impressora, itens de limpeza e higiene, etc.). A situação da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus⁹⁵ e da Sociedade Musical Santa Efigênia são as que inspiram maior preocupação. Além dos gastos fixos com tarifas públicas e aquisições básicas de materiais de limpeza, as bandas colocam em seus planejamentos o pagamento dos regentes e professores, algo que vem sendo postergado há algum tempo pela carência de recursos. Na Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, conserva-se o hábito de fornecer um lanche aos músicos após o ensaio. Durante a pesquisa, percebi ainda um interesse dos diretores da banda em arcar com custos de passagem dos músicos que são de outros municípios. Para os três grupos, há de se prever também, como já mencionei anteriormente, a necessidade de recursos para manutenção e aquisição de instrumentos musicais.

Conhecendo, portanto, a realidade operacional-financeira dos grupos, a captação de recursos é assunto que circula com preocupação pelo discurso de todos os presidentes das bandas de Nova Lima. Como as Bandas são registradas como instituições sem fins lucrativos, a principal forma de parceria com a Prefeitura é feita através de repasses de subvenção (Lei 13.019 de 31 de julho de 2014), assunto que Miranda, que além de músico é presidente da União Operária, contou em detalhes:

A gente não consegue hoje, infelizmente, nós não conseguimos esse apoio, é, de político nem de prefeitura. Nem de governo estadual, a gente não consegue esse apoio. Porque hoje todo mundo vê a banda musical hoje com os olhos pequenos. Não vê a banda com olhos grandes. Eu falo pra você isso porque hoje quando se divide uma verba pública pra banda de música, tem coragem de dar 120 mil pra projeto de boneco e dá 30 mil pra banda de música. 30 mil assim, igual na gestão, na última gestão passada de prefeito. Nós tivemos 30 mil em 4 anos. Uma banda com 35 músicos, uma banda ensaia todas as sextas, dois domingos por mês, uma banda que tem uma despesa muito alta, receber 30 mil pra só pra quatro anos [...] E outra coisa, além de num dá, é uma verba engessada [...] Eu acho que isso aí causa mais dificuldade pras outras bandas. Nós ainda somos agraciados pela prefeitura, de ter a parte de cima aqui alugada para a Escola de Música, que nos rende um valor pra poder eles tá redigindo aí. E as outra bandas que num tem. Como que vai pagar maestro? Como que vai fazer as outras despesas da banda? Fica inviável financeiramente⁹⁶.

⁹⁵ A Coração de Jesus, como estratégia para arrecadação de recursos, conserva o hábito de alugar sua sede para festas e eventos. Com a Pandemia, a impossibilidade de locação do espaço rompeu com uma das principais fontes de renda da banda.

⁹⁶ Entrevista realizada em 06/03/2021.

Embora não seja nossa intenção aqui questionar o valor repassado para outros projetos desenvolvidos no município, o discurso sobre os “olhos pequenos” para as bandas nos interessa. Neste caso específico, trata-se de uma percepção nativa de um preconceito estrutural com raízes firmadas no colonialismo e que se apresenta na atualidade como consequência de “uma produção da subalternidade”⁹⁷ (CAHEN e BRAGA, 2018, p. 22). E neste momento, abro um espaço para acrescentar outro exemplo ao discurso de Miranda. Lembro aqui do excelente projeto de Escola de Música que o município mantém e do qual fui aluno, professor, e por um período muito curto, diretor. O primeiro aspecto que podemos citar para contextualizar uma valorização distinta em relação às bandas está no fator que impulsionou a criação da Escola de Música: a vontade de criar uma Orquestra Sinfônica do município. O investimento feito na Escola e na construção das vias para a formação da Orquestra supera em demasiado o valor repassado para as bandas em subvenções⁹⁸. O outro aspecto que cito aqui está relacionado com um episódio que vivenciei nos primeiros anos da Escola e no qual um dos dirigentes da Escola recomendou que alguns alunos, oriundos das bandas, não tocassem nas Corporações para não prejudicar aquilo que vinha sendo construído nas aulas. Neste último caso, um viés que traduz uma visão colonialista do trato sonoro, na qual determinados padrões estéticos-sonoros são ditos corretos ou superiores a outros. E, antes de seguir, cumpre mencionar, pela relação saudável que sempre tive com a Escola e pelo impacto que ela teve na minha trajetória, que este exemplo figura aqui como demonstração da orientação colonialista no percurso histórico das práticas musicais em Nova Lima. A Escola, assim como as bandas, forma e contribui para o percurso de vários personagens da cena da cidade. Cada instituição deve ser valorizada em seu contexto, e políticas mais efetivas devem ser propostas para evitar tratamentos tão distintos no setor cultural⁹⁹.

E num ambiente onde os repasses e parcerias com as bandas é conduzido de maneira burocrática e lenta, há de se esperar que, em forma de compensação, o apoio logístico para determinadas ações seja realizado. E aqui, um exemplo importante surgiu durante as entrevistas. No momento em que um dos interlocutores critica a postura da Prefeitura na ocasião de

⁹⁷ O termo serve aqui, assim como sugerem os autores, para seguir com uma análise que não só considera a herança da colonização, mas assim, a sustentação de determinadas práticas num sistema que faz com que a herança sobreviva.

⁹⁸ Quando recebem, as subvenções anuais de cada banda podem chegar a R\$ 30.000,00 (trinta mil reais). A Ata da sessão pública de pregão presencial de compra 0028/2022, registra um montante vencedor para oficinas de música (Escola de Música) no valor de R\$ 1.534.000,00 (um milhão, quinhentos e trinta e quatro mil reais).

⁹⁹ Desde sua fundação, o projeto Político Pedagógico da Escola passou por revisões e foi influenciado por mudanças de gestão. Neste percurso, práticas musicais ditas populares passaram a compor o quadro de repertório utilizado pelos professores, resultado na formação de grupos de choro, seresta e Big Band. Em outro momento, buscou-se maior aproximação com as bandas de música da cidade.

celebração do centenário da banda, demonstrando novamente uma espécie de desvalorização da formação banda de música:

A banda queria fazer muitas coisas e acabou que a prefeitura embarreirou praticamente tudo na época. Num liberou quase nada das coisas que a gente precisou [...] Porque o encontro de bandas que a gente fez foi todo por conta da banda. Tanto que o encontro de bandas, o Tião mandou: “faz os convite, faz tudo que prefeitura dá o almoço, eles num vão negar o almoço”. E eles negaram (risos). Eles negaram almoço, eles negaram tudo. Foi tenda, som. Tanto que na época o prefeito era o Cassinho. Cassinho foi lá, hasteou a bandeira e sumiu. E eu não vi ele lá. Alguém que me contou que ele hasteou a bandeira, mas que ele estava com muita vergonha. Porque ele mesmo falou: “que que eu tenho que fazer aqui?” Foi, por ter sido convidado¹⁰⁰.

De forma pontual, a captação de recursos para as bandas é atendida por ações específicas fora da relação prefeitura-banda. Já citamos nesta pesquisa o “Projeto Sopro de Arte”, que teve duração de um ano e foi financiado pela mineradora Vale. Doações, como as citadas no caso dos comerciantes torcedores do Villa Nova e do Atlético Mineiro, também costumam acontecer e colaboram na rotina de funcionamento das bandas. Ao citar o Villa, cabe ainda adicionar que o clube, assim como as bandas, está passando por dificuldades a partir da ausência de repasse da subvenção, que para o clube era na ordem de 2,5 milhões.

A Lei 13.019 que rege o repasse das subvenções exige uma série de documentos, entre eles diversas certidões negativas, para que a parceria público-privada possa ser firmada. Neste aspecto, temos que considerar também a necessidade das diretorias das bandas se organizem para manter os grupos em condições legais para a assinatura dos contratos. E neste aspecto, o que observei em campo foram dois cenários. Um dos grupos demonstrou estar com toda a documentação organizada e devidamente atualizada, enquanto as outras bandas apresentam pendências em relação a atas e eleições de seus representantes. Mesmo que isso configure uma justificativa para a ausência do repasse para alguns grupos, não justifica a carência de repasse para a banda que está devidamente preparada para receber os recursos. E a partir deste cenário, a pergunta que abre esta sessão permanece: cadê o dinheiro?

¹⁰⁰ Neste caso específico, a identidade do interlocutor será omitida para evitar conflitos.

3.3.6 Novos tempos, uma velha história

“É impossível, portanto, desvincular a tradição da cidade dos ingleses e da extração minerária, pois se trata de um conjugado responsável pelo crescimento do local bem como pela formação de seus viventes do passado e da atualidade, forjados pelos ciclos de mineração”¹⁰¹

Tem sido este o caminho percorrido ao destacarmos aqui a história de Nova Lima. A cidade cresceu a partir do início da exploração do ouro localizado na região, em um trajeto iniciado com o padre Freitas e que persiste hoje com a AngloGold Ashanti. A empresa Anglo American tornou-se a principal acionista da Morro Velho em 1975. Em 1999 a mineradora Morro Velho passou a se chamar Anglo Gold e em 2004 ocorreu uma fusão com a Ashanti, surgindo daí o nome que está em vigor até hoje: AngloGold Ashanti. Segundo dados da própria empresa, a AngloGold Ashanti é a maior produtora de ouro no Brasil e a terceira maior do mundo.

Assim como existe na região uma clara distinção de classes, ressignificada através dos ricos que ocupam os condomínios, o olhar para o presente demonstra que, mesmo passados mais de trezentos anos, a exploração mineral persiste como uma das atividades mais expressivas do município e das cidades vizinhas. A AngloGold Ashanti com a extração do ouro e a Vale com a extração do minério, seguem como as grandes detentoras do poder de exploração. E se, de um lado, a presença e a persistência da extração garantem para o município uma parcela daquilo que se extrai, gerando empregos e impostos sobre a produção, por outro, ela reflete uma relação de dependência que nos revela como ecos de um passado que ainda não superamos. E neste processo de extração da terra, até mesmo as tragédias do passado¹⁰² podem ser comparadas com as perdas que localizamos em ocorrências recentes. Lembro aqui do rompimento da barragem Córrego do Feijão, administrada pela Vale na cidade de Brumadinho¹⁰³, além da iminência de rompimento de algumas instalações¹⁰⁴ que ameaçam a história e a vida de muitos habitantes de Nova Lima. Uma projeção das áreas atingidas em caso

¹⁰¹ Paula, 2010, p. 65.

¹⁰² Lembro aqui dos desabamentos e acidentes que vitimaram centenas de mineiros.

¹⁰³ 272 óbitos foram confirmados e 3 pessoas seguem desaparecidas após o acidente.

¹⁰⁴ Identificação de algumas barragens com risco de rompimento: Sistema 5; B3/B4 e Taquaras.

de rompimento demonstra que grande parte da área central da cidade seria tomada pela lama das mineradoras, incluindo o estádio do clube Villa Nova (figura 14). Neste cenário projetado, as sedes das três bandas que fazem parte desta pesquisa escapam da possível rota da lama, o que não diminui o impacto da preocupação de todos os novalimenses.



Figura 14: Projeção de área do centro de Nova Lima que seria atingida em caso de rompimento de barragem de rejeito. Fonte: Repórter Brasil.

Neste contexto, os símbolos do passado nos cercam, como o complexo da “mina de Morro Velho, cujos trabalhos nela desenvolvidos, em tempos áureos, não deixaram a cidade e a população - da época nem a atual - imunes a sua existência” (PAULA, 2010, p. 68). A estes símbolos, são agregadas agora as barragens e estruturas que as mineradoras do presente vão deixando pelo caminho, dividindo opiniões sobre a atividade mineradora na região e sustentando o medo daqueles que vivem em áreas de risco e que não ocupam o topo no sistema de poder consolidado ao longo da história. E assim seguimos na história de Nova Lima, observando a extração de suas riquezas, e aqui, lembrando e valorizando os grupos e os sujeitos que são símbolo de resistência no contexto das práticas musicais do município.

3.4 Mosaico de Memórias

Neste tópico apresento um pouco da história das três bandas de música de Nova Lima e de seus personagens, contada por aqueles que são também personagens desta história. A

estrutura condensa diversos recortes de transcrições de relatos cedidos por entrevistas e mensagens de áudio. Soma-se a estas falas um documento intitulado “Mais de Um Século de Arte Musical”. Trata-se de um texto não publicado oficialmente, elaborado em formato de histórico pelos próprios diretores da Coração de Jesus para leitura na cerimônia de celebração do centenário da Corporação¹⁰⁵. Também foram utilizados fragmentos do livro “Vamos ver a banda passar” (DIAS, 2012), publicado junto com um CD contendo três faixas de cada corporação. Aproveitei ainda uma entrevista realizada com Vicente em 2012, período em que o pesquisador Carlos Ernest Dias estava em campo, coletando depoimentos que fomentaram a escrita do livro sobre as três corporações. Com isso, busco aqui um desenho cronológico do percurso de cada grupo, partindo da história da banda mais antiga ainda em atuação em Nova Lima, a Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus (formada em 1896), até a banda mais nova entre as três, a Sociedade Musical Santa Efigênia (fundada em 1932).

Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus (1896)

Curtindo o prazer da música, um grupo de jovens do bairro Rosário, liderados pelo músico João Tolentino Duarte, conhecido como João da Maria Rita, juntava-se, há mais de um século, para executar canções da época, em tardes alegres, no coreto da praça Bernardino de Lima, além de outras partes do Município. Próximo ao mês do Sagrado Coração de Jesus, uma das festas mais tradicionais da cidade, João Tolentino resolveu criar uma banda de música, que ganhou esse nome. O grupo musical se reuniu, pela primeira vez, no dia 29 de julho de 1896. A princípio, a banda não tinha onde ensaiar e alternava os encontros, de casa em casa. Na maioria das vezes, a de Maria Rita, cujo filho, João Tolentino, se tornou o primeiro presidente e maestro (Mais de Um Século de Arte Musical, 1996).

Lá começou com Seu João Tolentino, e lá ficou muitos anos [...] O que a gente conhecia dele é que tinha a modesta casa lá naquela, na esquina ali da rua Prade João de Deus, né? Que dá de frente para o cemitério, onde a banda foi fundada. Ali contam que ele, ele estudava música, né? Foi, levava os menino pra lá, pra estudar música, e ali ele formou a banda. E ali a Coração de Jesus foi formada, ali naquela casa dele [...] Ele trabalhava na Morro Velho também (Miranda, 06/03/2021). Quando começou, ela começou pra baixo da sede, numa esquina ali, onde tinha, acho que dois cômodos ali. E ela começou ali, dali foi que ela, surgiu a sede, na construção da sede, aí passaram pra lá. Inclusive tem até a placa nessa, na esquina

¹⁰⁵ O documento me foi apresentado por Claudinei durante a realização do trabalho de campo.

dessa casa lá, cê pode olhar, tem a placa lá da banda¹⁰⁶ (Eumindo Leão, 26/02/2022). Depois, me parece, o padre doou esse espaço aqui. E ficou pra banda. Aí dessa parte pra cá foi formando a banda e crescendo, deram o nome da Sagrado Coração de Jesus pra Corporação (Claudinei, 12/02/2022).



Figura 15: Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus em 05 de novembro de 1938. Fonte: DIAS, 2012.

Era um andar só e ela tinha uma varanda. Do lado da entrada ali era, até lá na frente, era uma varanda. E do lado do cemitério ali, na entrada ali, era uma varanda de fora a fora (ver figura 15). Era da banda mesmo. Só que tem que ela foi modificada, né? Inclusive eu estava desempregado na ocasião, esse tal de Zico que era pedreiro, que tocava na banda, o Zico de Raposos, ele era pedreiro e eu cheguei a trabalhar com ele lá na reforma da banda. Era salão de festas, tinha baile, tinha salão de dança. Depois é que foi ampliando, fez o andar de cima, foi ficando maior (Eumindo Leão, 26/02/2022).

João foi presidente ou fundador. Foi presidente da banda por muitos e muitos anos aqui, né? Depois foi mudando. Me parece que ele era chefe da mina. Então, ali cê já imaginava que todos tinham uma certa coisa que, às vezes chegava algum músico, e ele poderia ter uma chance de arrumar um emprego como músico de fora, né? (Claudinei, 12/02/2022).

¹⁰⁶ Durante o trabalho de campo, em maio de 2022, Miranda revelou que há certa imprecisão na indicação da casa onde foram iniciados os trabalhos da Coração de Jesus. Miranda recordou das falas de seu pai e de Sô Messias, indicando que a casa correta, onde a placa deveria estar, é um outro imóvel próximo da mesma esquina.

Acometido por grave enfermidade, João Tolentino, em 1923, passou a direção da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, para Pedro Ovídio Duarte, que deu passo decisivo para a construção da sede própria, onde passariam a ensaiar, usando suas instalações para entretenimento dos nova-limenses (Mais de Um Século de Arte Musical, 1996).

“O Maestro Orozimbo Parreira é citado [...] como um dos principais regentes nessa primeira fase da história da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus. Atribui-se a ele a responsabilidade por ter colocado a Corporação entre as mais conceituadas do Estado” (DIAS, 2012, p. 28). *Depois aí João Machado pegou. João Machado foi regente muitos anos, muitos anos mesmo. Ele foi mais regente, ele foi regente mais anos do que Zé Fuzil [...] Ele tinha o bar ali embaixo, né? Que hoje, aonde é que é o Banco do Brasil hoje, né? [...] Chamava o bar do João Machado, que era o maestro. Aí terça e quinta ele fechava o bar mais cedo e ele ia ensaiar a banda. Mas ele num era um maestro assim dinâmico não [...] Seu João Machado foi maestro sozinho. Depois quem regeu a banda foi José Messias Braga, que é o Sô Messias (Miranda, 06/03/2021). João Machado, que nós chamava ele de João Tulim [...] Ele era enérgico, mas ele era, era em cima, sabe? O trem com ele (Eliézer, 24/09/2021). Quando João Tulim num tava, Sô Messias fazia a parte da regência também. Quando num era ele, era João Cartola, também fazia a parte. João Cartola era pistonista da banda [...] João Tulim como maestro ele era mais calmo. Mas o Sô Messias quando tava na regência ele tem hora que ele ficava meio nervoso. Teve um dia lá que ele bateu uma baqueta na estante que ela quebrou. A baqueta quebrou. Eu num sei como é que a turma lá num tava prestando muita atenção lá, e ele bateu aquele troço e na mesma hora fez aquele silêncio. Era mais nervoso. João Cartola era mais legal, mais tranquilo. Sô Messias que era mais nervoso (Eumindo Leão, 26/02/2022). O homem (Messias) foi presidente da banda durante uns 22 anos, fazia de tudo pra banda e pros músicos. Gostava! Então, aquela coisa, chegou aqui (Nova Lima) como enfermeiro, com história de música também de Itabirito, não, né Itabirito não, ele era de Viçosa, um bombardinista! E aqui veio, a gente acostudou com ele, acabava o ensaio da banda a gente sentava e ia jogar buraco (Vicente, 15/05/2012).*

Messias era um músico versátil e esteve por várias vezes na presidência da entidade, entre 1956 e 1963, levou a banda a se apresentar no programa Lira de Xopotó na Rádio Nacional do Rio de Janeiro em 1956 [...] O Maestro Messias foi também o responsável por conduzir a banda ao primeiro concurso de bandas de música do interior, promovido pela Rádio Itatiaia em janeiro de 1957 (DIAS, 2012, p. 29).

Essa Lira de Xopotó, vinha na cidade. Vinha na cidade, mandava algum contato é, uma pessoa, né? Fazer aquela sonda. E depois aquilo foi sorteio [...] A gente assistia pela Rádio Nacional, ouvia pela Rádio Nacional todo sábado, oito e meia, a Lira de Xopotó. Sempre tinha uma banda que era apresentada três músicas. Tá entendendo? E aí deu que, com uns dois mês antes saiu o sorteio pra nós (Eliézer, 24/09/2021). A viagem foi boa, foi uma viagem de trem, né? Sô Messias era o presidente da banda, o João Tulim era o Maestro. Ai tinha uns músicos mais velhos, tinha o falecido Quelê, que era primeiro clarinetista, muitos deles. Mas nós ficamos lá uns, uns quatro dias lá, né? Ai nós ficamos hospedados no Instituto Surdo e Mudo, na rua Laranjeira. Nós ficamos hospedados lá e de lá nós fomos pra Rádio Nacional. Nós fizemos a apresentação de três números lá. Foi, acho que foi, General Klinger, Melindroso e teve um outro, Salteadores¹⁰⁷ (Eumindo Leão, 26/02/2022). Foi um dos últimos programas que ele (radialista Paulo Roberto) fez, da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Ele era o locutor da rádio, ele era o diretor desse programa, ele que chamava as bandas pra apresentar. Num esqueço disso: “aqui nós estamos com a banda mineira, se bater na boca do povo cai ouro, tudo trabalhador da Mina da Morro Velho” (Vicente, 15/05/2012).

Quem fazia os músico lá era Sô Geraldo Paciência, ele tocava trombone de vara também, era um senhor muito bom [...] Tinha muita disponibilidade, né? E então, ele que ensinava música. Ele veio também a ficar doente, falecer. Teve Sô Manezinho, que tocava piston, foi regente também lá na Coração de Jesus. Ele era um senhor moreno, cabeça branca. Ele também era um pistonista muito afamado (Miranda, 06/03/2021). Depois Messias, surgiu um probleminha, e Messias deu uma afastada. Ai Sô João tava vindo. Enquanto Sô João vinha, Messias já ia pra bancada. Ele era bombardino. O forte dele era mais bombardino mesmo, né? E Sô João era trombone, né? Então ficou um bom tempo assim com eles. Depois, Seu João veio a adoecer, né? Num determinado aniversário nós vimos que ele não tava bem, ele sentiu-se mal aqui, a diretoria reuniu, levou ele pra casa, levou ele no hospital, foi pra casa. E dali pra lá ele não voltou mais, ficou afastado. Veio um problema, a diretoria reuniu. Tínhamos Vicente, Vicente Magno, né? Dali pra lá Vicente assumiu junto com Messias [...] Passados uns anos Messias adoeceu, não teve mais condições de reger, e foi indo até um dia falecer. Inclusive quando faleceu o presidente na época: “ô gente, e agora, quem é que vai assumir então?” E Vicente tava aí, Vicente Magno. Era músico o Vicente Magno. Vicente vieram¹⁰⁸, morava em

¹⁰⁷ Eliézer Vieira, que também fez a viagem como maleiro da banda, citou essa mesma relação e ordem dos dobrados apresentados.

¹⁰⁸ O uso do termo no plural reflete, provavelmente, a memória do entrevistado à vinda de Vicente com sua família, da qual muitos integrantes participaram da banda.

Brumadinho, ele veio trabalhar aqui na Copasa e já tocava na banda, ele era membro da banda aí, trompete. Vicente foi indo então, o pessoal foi vendo aquela dificuldade de regência, e convidaram ele pra ser o regente e ele aceitou. No ele aceitar, ele assumiu por longos anos também, bastante tempo (Claudinei, 12/02/2022).

Vicente assumiu a regência da banda em 1982, permanecendo até 1999, tendo sido regente durante as comemorações do centenário da Corporação, em 1996. Ainda hoje Vicente Magno, que voltou a viver em Brumadinho¹⁰⁹, demonstra forte envolvimento com a Corporação, sente pesar por não estar mais entre os seus integrantes e diz que um dia quer voltar (DIAS, 2012, p. 30).

Antes de mim, meus dois irmãos veio pra cá primeiro. Primeiro veio o Juarez. Depois veio o Zezé, Pele, Juarez, meu irmão Juarez [...] Papai veio pra cá em 73. Aliás, papai veio pra cá em 72 e eu vim pra cá em 76. O Pelé veio pra cá em 73, 74, trabalhar na Morro Velho, e ficava alojado aqui, que aqui tinha alojamento na época. Quando eu vim pra cá nós era sete músico de fora que morava aqui na sede [...] A banda na época tava com mais de 35 músicos [...] Aqui tinha ensaio de banda, que o ensaio de banda aqui era rigoroso mesmo, que a turma chegava da Morro Velho, num ia nem em casa não, chegava da Mina, vinha pra ensaiar, aquele amor a sociedade [...] Quando foi em oitenta e dois, teve um encontro de bandas aqui em Nova Lima, doutor Sebastião Fabiano era o prefeito. Então, Messias doente, João Tulim também doente, e na época era presidente, se eu não me engano, era Afonso. Afonso era presidente nesse ano, Afonso Marques. Na época dele, 82, eu vim pra cá pra reger a banda. E logo, logo depois, Zé Pequeno assumiu, poucos dias depois Zé Pequeno assumiu a presidência da banda e me consagrou mesmo como regente da banda na época. E graças a Deus a gente pegou uma etapa muito boa. Graças a Deus tivemos um desenvolvimento musical e cultural muito grande. Inclusive, nós temos aí o Claudinei, nós abrimos escola de música aqui. Abriu uma escola de música aqui, demos aula de música (Vicente, 15/05/2012).

Depois de Vicente, Vicente adoeceu, houve um problema, né? Ele ficou muito chateado e afastou. Ficou com problema de saúde também e afastou. Mas era um problema assim, recuperável, né? Depois disso ele, eles falaram: “a gente precisa de um regente”. Foi nessa época que eu comecei, eu já tava mais bem integrado na banda. Foi indicado, fui indicado. Todo mundo concordou, né? Que eu pegasse a regência e fui [...] Passados uns anos, eu tava sentindo muita, muito aperto, né? Foi onde eu conheci Giovani. Giovani ainda num era daqui.

¹⁰⁹ Atualmente Vicente retornou para a região de Nova Lima e reside no bairro Bela Fama.

Giovani tinha tocado, Giovani era músico ne Rio Acima, da banda de Rio Acima. Ele é aluno de Eleônio lá de Rio Acima [...] Um dia, pela rodoviária, conversando com ele eu falei: “ô Giovani, vâmo lá pra banda, vâmo dar uma força na Coração de Jesus”. Ele falou: “não, eu vou lá sim”. Veio e tá aí até hoje com a gente, né? Assumiu na regência, ficamos primeiro e segundo regente. Foi ótimo, todo mundo gostou. Foi muito bem aceito. Uma que ele é muito extrovertido, ele tem hora que ele brinca um pouco. Ele põe todo mundo pra cima, né? [...] Nesse período aí, continuei na regência. Giovani me dando a maior força aqui e assumindo a regência, dando a suas batutada também. Passado uns tempos, Lucas foi, Giovani foi ensinando, né? Nas aulas, e Lucas foi desenvolvendo, desenvolvendo fabulosamente. Toca muito bem (Claudinei, 12/02/2022).

E aí eu não lembro a data, o ano ideal que ele (Giovani) afastou assim da banda completamente. Eu lembro que ele afastou pra fazer alguns estudos, que ele tinha o trabalho dele paralelo na guarda (Guarda Municipal de Nova Lima). E ele acabou afastando da banda e acabou caindo no colo de Claudinei, e Claudinei começou a fazer lá e assumir a banda nesse tempo que o Giovani não tava (Lucas, 20/08/2022). E hoje, é, eu já digo pra você assim, que não acabou ainda pela força que Claudinei tem [...] E de Claudinei passou pra Lucas (Miranda, 06/03/2021). E aí eu comecei com essa questão de, como eu já tava estudando, e o Claudinei ele sempre arrumava um jeito, ele fala que o negócio dele é tocar. Ele gosta de pegar o bombardino dele, sentar na cadeira e tocar [...] E daí, eu fui entrando aos poucos assim. Foi caindo no colo igual cai pra 95% dos maestros. Foi chegando um tempo que Claudinei falava: “ah, cê já tá aí, começa a passar alguma coisa, começa a fazer alguma coisa, começa a passar os ensaios, começa a pôr a banda na rua pra tocar” (Lucas, 20/08/2022).

Quando eu tive um problema, que estava no hospital, chegou a época do centenário da União Operária, foi em 2015, né? [...] Aí que Lucas, Lucas assumiu a regência aqui. Lucas que levou a banda, eu não estava presente [...] Lucas pega e assumiu. Nesse período o nosso presidente Jairo também terminou a gestão e ele afastou. Nesse centenário, antes do centenário ele já tinha afastado. E veio a fazer essa reunião, Lucas, né? Ele fazendo essa reunião ele já veio com essa, já, falando: “ô, eu vou assumir a regência a partir de tal dia, porque precisa disso, precisa daquilo” (Claudinei, 12/02/2022). Eu estive na frente da banda durante muito tempo, mas eu acho que a minha virada de chave de falar que hoje eu sou o regente, eu acho que foi da pós pandemia pra cá. Pra mim foi onde que eu assumi o papel mesmo assim, de falar assim: eu vou ser o regente da banda, eu vou mudar as coisas [...] Passei por várias forma assim, desde quando a banda estava bem estruturada, desde quando a banda passou por um

perrengue muito grande de num ter músico, de problemas de diretoria, eu vivenciei muita coisa. Então hoje eu confesso que, não por eu ter assumido, mas eu me sinto muito satisfeito com o que eu tô plantando lá, sabe? [...] Então esse momento da banda é um negócio assim, muito bom. Graças a Deus está fluindo, tá acontecendo, tem pessoas boas ajudando e é isso. Enquanto a gente tiver força de seguir em frente, vai dar certo, num tem jeito (Lucas, 20/08/2022).

Corporação Musical União Operária (1915)

A história da União Operária é uma história musical de Nova Lima, pode crer. E a Coração de Jesus também [...] O caso da União Operária, eu teria que partir praticamente da fundação, né? [...] Tinha banda lá no Rosário¹¹⁰, e o Zé Nery começou a banda lá. Na época denominado Bonserá Velho, né? [...] E o Zé Nery como maestro, ele foi maestro e fundador, porque ele pegou os meninos pra aprender música. O mais velho que tinha lá deveria ter doze, no máximo quinze anos [...] E tinha os primos, eles eram primos. Era o Totó, Cesário e o Zé Nery [...] O Totó Baixão. Então, ele tocava um baixo, cê num diferenciava, cê num sabia se era um tuba, um sousafone, ou se era um baixo acústico. Um sopro violento. Lia perfeitamente. Inclusive, esqueci de um detalhe. Ele chegou a reger uma banda, que muitas vezes o Fuzil adoecia e tal e coisa, ele era o segundo regente. E muita musicalidade, muito bão [...] Zé Nery era um pistonista. Segundo constam, um grande pistonista. Inclusive para ajudar os meninos que tavam com ele, o que que aconteceu? Ele teve que, certas músicas tocava o piston oitavado, justamente para segurar, porque tinha, parece que ele teria carência de instrumentos de palheta, né? Tinha mais instrumentos de sopro. Era piston, trompa, tuba, por aí. Agora, o Zé Nery, ele foi um cara dedicado, que ele ensinou todo mundo música, ensinou os menino tudo música (José Lopes Filho, 03/03/2021). Ali começou os menino (na casa). Devia de ser a casa dele, porque era uma casa da Morro Velho, né? Então eu acho que ele ensinou ali dentro da casa dele. Em casa. E ali foi a fundação da Banda União Operária (José Lopes Filho, 13/11/2021). Um dobrado foi própria criação dele, do Zé Nery [...] Foi o primeiro dobrado quando ele fez os quinze aluno, que ele chamou o dobrado de União Operária. E dentro desse dobrado tinha uma paradinha e ele falava, ele como regente falava: “quem está chegando?”

¹¹⁰ A banda formada no Rosário, como vimos, foi a Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus.

Os músico respondia que era a União Operária. Então teve esse dobrado que foi feito por ele (Miranda, 06/03/2021).

Aí entrou pra banda o maestro Vilela. O Vilela, ele entrou lá com uma clarineta, fraquim fraquim e coisa, e desenvolveu, porque tinha muita sabedoria, muita facilidade, gosto pra música (José Lopes Filho, 03/03/2021). Aí ele passou pra requinta, começou executando bem. Aí colocaram ele, o Zé Nery colocou, passou a batuta pra ele. Eu num sei se passou direto ou se Cesário pegou primeiro, um negócio assim (José Lopes Filho, 13/11/2021). Vilela era, assim num bom sentido, entre aspas, né? Ele era uma porteira, né? Ele xingava mesma coisa que fosse um oficial [...] E aí, ele deu uma reforma na banda, mas violenta. A banda se tornou quase, quase uma orquestra sinfônica. Pra ser uma orquestra sinfônica só faltou ter violinos e outros instrumentos de orquestra sinfônica. Mas com a banda ele fazia tudo. Aí a banda cresceu [...] E nessas alturas ele começou a olhar o repertório da banda. Tocou música de todo tipo, muitas. Por exemplo, o dobrado sinfônico, é, muito dobrado sinfônico tem lá, as música de procissão, muita marcha festiva. As marcha festiva, ele tocava lá, parecia Ópera [...] Ele conhecia uma por uma. Principalmente das músicas de harmonia, as óperas, né? Muitas óperas nós tocamos. Mas muitas. Cavalaria Ligeira, Poeta e Camponês, é, Quarteto Damásio [...] E participou de diversos concursos, muita coisa, muita taça lá pra banda. As taça tão lá! [...] E inclusive ele tinha, além da União Operária, ele tinha um coral, um coral que tocava na igreja do Retiro. Aí na base de contrabaixo, violino, piano, vozes. E os arranjos ele fazia tudo. Ele mesmo fazia os arranjos, ou pegava arranjo pronto de coral de igreja (José Lopes Filho, 03/03/2021).



Figura 16: Corporação Musical União Operária em frente à sua sede em 1º de janeiro de 1940. Ao centro, na primeira fileira, destaca-se o regente Vilela. Fonte: Acervo da Banda União Operária.

Manuel Alves Vilela. Ele era um regente muito imponente. Ele era um regente que, ele tinha assim um prazer muito grande de por a banda pra, formar a banda na rua e tocar. Ele era tão dinâmico, que 7 de setembro ele formava a banda durante a noite na rua, e o ensaio de 7 de setembro ele era feito aí na Avenida, de tanto entusiasmo. E quando ele saía com a banda, ele já tinha, ele já falava todos os dobrados que dava até nós chegar no trajeto. Então ele já avisava aqui na porta da sede. Ele avisava dobrado e aí ele falava com qual que ia terminar lá na praça. E ele não tinha essa coisa de ficar vindo aqui avisar não. Terminava um dobrado, a banda entrava a cadência e logo coisa, ele dava o sinal pra entrá no próximo dobrado que ele já tinha avisado, e a banda fazia essa sequência. Então Vilela marcou a maestria dele dessa forma, muito organizado [...] E a sua elegância de estar à frente da banda, ele tinha uma elegância muito grande na frente da banda (Miranda, 06/03/2021). Então, o que que aconteceu? O Vilela, ele aposentou da Morro Velho e teve uma proposta em Caeté, Zé Brandão, né? Antes de Caeté ali. Teve uma proposta para mexer lá, com coral. [...] E ele entregou a batuta para o meu pai (José Lopes Guimarães), apesar dos impropereis lá da banda, um queria pegar, o outro queria. Ele falou: “não, eu vou entregar para o Zé Lopes” (José Lopes Filho, 03/03/2021). O meu pai aprendeu música com ele, foi com o Vilela [...] Meu pai pegou, pegou

a regência da banda, e foi em frente [...] Meu pai ele já trabalhava mais interno. Ensinou muita música, muito músico na União Operária, na minha casa. Ensinou músico de mais pras bandas. E num olhava não, num tinha distinção não. Banda de Pentecoste vinha aqui pra aprender, banda de Coração de Jesus¹¹¹, banda de União Operária. Fez muitos músicos. E ele tinha uma técnica de ensinar que eu num sei nem te explicar [...] Mas depois ele adoeceu. Ele adoeceu, ele deu um problema nos dentes e teve até que ficar internado. Teve que arrancar os dentes todo [...] Aquilo para ele foi uma tristeza, que ele teve que deixar o bombardino (José Lopes Filho, 03/03/2021).

O José Lopes adoeceu, num teve mais professor, ficou a escola de música parada [...] A banda ficou sem o regente, e na ocasião o João Daí, não aceitava Fuzil porque Fuzil bebia. Então teve esse problema aqui dele da banda, até resolver internamente o problema (Miranda, 06/03/2021). Aí o que que ele fez? Ele passou a regência para o Zé Fuzil. Outra controvérsia que deu lá: “Mas você vai dá?” – “Vou dar para o Zé Fuzil! Ele é que é o maestro ideal pra aqui” (José Lopes Filho, 03/03/2021). Fuzil chegou aqui, veio aqui pra trabalhá. Tanto é que ele dormiu na casa de Sr. Cesário. Que é aí na casa de Maria¹¹², ele ficou por muito tempo, que ele num era nem casado ainda, ele ficou por muito tempo. Daqui da casa de Maria que ele saiu pro casamento e foi morar nos Cristais, né? Então ele veio pra cá pra trabalhá (Miranda, 06/03/2021).

Aí aparece o Fuzil na banda. A data precisa eu num, num tô sabendo te falar, viu. Num tô sabendo te falar. Mas é por idos de 36, 30, por aí [...] Aí o Fuzil chegou, veio lá de Cachoeira (Cachoeira do Campo, distrito de Ouro Preto) com o intuito de empregar na Morro Velho, né? E através das banda cê conseguia. Que tinha uns simpatizantes lá na Morro Velho. Tinha tanto, todas as três bandas tinha simpatizante lá [...] Aí o Fuzil arranhou o serviço lá na Morro Velho, e tocando na banda (José Lopes Filho, 03/03/2021). Ele foi e teve com o Maestro Vilela lá na banda, e o Vilela falou com ele que centro (sax horn) aqui ele não precisava não, ele precisava era de contrabaixo, era de tuba (José Felipe, 25/01/2021). E o maestro (Vilela) num dava folga. Ele falou assim: “aqui eu preciso é de Tuba” – “Mas a Tuba eu num toco não” – “Uai, ocê se vira uai, eu tô precisando de Tuba. E acabou o papo”. Chegou num próximo ensaio Fuzil tava com um Tuba nas costa lá pelejando daqui, peleja dali [...] A embocadura chegou, e o ouvido

¹¹¹ Claudinei e Eumindo, músicos da Coração de Jesus, informaram que fizeram aulas de música com José Lopes quando começaram sua caminhada com as bandas.

¹¹² Dona Maria, filha de um dos fundadores e madrinha da banda, faleceu durante a realização do trabalho de campo desta pesquisa. Pelas restrições necessárias ao isolamento social, a previsão era de entrevistar Maria quando os níveis de circulação do vírus estivessem mais baixos.

- ele pra mim ele tinha ouvido absoluto. Ele danado. E ele começou no baixo (José Lopes Filho, 03/03/2021).

Quando ele veio pra cá pra banda, além dele já tocar isso tudo (cavaquinho, sax horn, trombone), a família era de músico. Que a irmã dele tocava violino, o outro irmão dele também tocava baixo [...] A outra irmã dele era cantora no coral lá em Cachoeira do Campo [...] Zé Fuzil também marcou a sua regência com a sua elegância. E ele foi que trouxe a modernidade pra banda. Então ele trouxe a modernidade aí, trazendo Samba pra poder tocar. As Marcha Rancho pra poder tocar, alguns boleros, e até mesmo o xaxado que era da música da época ele trouxe pra a banda tocar [...] O Capitão Rondão da Polícia Militar [...] ele também ajudou a contribuir com esse crescimento, trazendo a modernidade da Polícia Militar pra aqui pra banda [...] ele era muito amigo e sempre que podia ele estava aqui presente. Ele trazia muito dobrado, ele trazia muito arranjo aqui pra banda. Tanto é que ele falava com Fuzil: “se ocê passá meus arranjos pra outras banda eu num te dou mais nada” [...] Todo mundo conhece o dobrado Major Wolmer. Naquela ocasião pouca gente tocava aquela coisa. Quando ele veio aqui pra União Operária, ele veio com o nome de 22 de janeiro¹¹³. É justamente pra não passar pra outra banda, pra não ter contato com a outra banda. Então ele vinha, é, conhecia lá na Polícia Militar com um nome, e trouxe com outro nome [...] E sempre ele vinha aqui com muita satisfação. E Fuzil deixava ele reger, Fuzil tocava baixo muito bem, né? Então Fuzil vinha pra tocar baixo e ele regia a banda (Miranda, 06/03/2021).

Logo quando Fuzil veio, ele já veio, é, assim, muito tarimbado, porque ele já participava da Orquestra, do American Jazz. Então ele aproveitou esses arranjo da orquestra da American Jazz e ele começou a lançar dentro da banda [...] E Fuzil foi uma inteligência muito grande aqui na banda. Ele tinha muita visão de banda, né? Ele tinha muita maldade musical. Então a União Operária nunca passou, assim, vergonha com ele. Uma, que o trombone dele tocava daqui escutava lá na praça, né? No princípio ele tocou muito trombone. Porque, até devido à carência da banda. A banda daqui já tocou com doze músico. É, ele fazendo parte de clarineta no trombone. Ele fazia as parte que faltava na banda, ele fazia no trombone. Mas ele nunca deixou a peteca cair (Miranda, 06/03/2021). E o Fuzil nessas alturas, ele cresceu, seguiu o ritmo do Vilela, não o do meu pai, o do Vilela mesmo. E peças, a gente fala essas músicas clássicas, a gente fala peça de harmonia, né? Peças de harmonia, mas tinha muita. Fuzil sabia aquilo tudo, parte por parte. Parte de qualquer instrumento ele sabia [...] Ele cantava a entrada

¹¹³ Durante o trabalho de campo, tocamos a marcha The Thunderer de John Philip Sousa. Na União Operária, Zé Fuzil chamava o dobrado de Barrão, como alguns músicos lembraram e o identificam até hoje.

*pra eles no tom. Se fosse trombone ele cantava no tom [...] Era uma coisa impressionante. O Fuzil era de encabular. E nessas alturas o **Mestre Fuzil** tornou baluarte aí. Em Minas Gerais, a gente saía com a banda, nossa, os maestros vinha, abraçava ele [...] Nós tava em Mariana, aconteceu a mesma coisa, tinha lá sete bandas com a nossa. E as outras seis bandas, e as banda só jogando música em cima da gente, só jogando música em cima, só em cima e tal e coisa. Aí o Fuzil olhou o tempo e falou assim: “ó, nós morâmo longe, vâmo acabar com essa retreta?” – “Vamos uai!” Pegou e meteu a Variação para Bombardino. E o Fuzil que fez. Certim, bombardino desatrancado, ele largou a regência e fez, regendo e tocando, porque ela tem umas parada, né? Nas parada ele regia, depois ele entrava [...] Aí o dono da festa, que era a banda de São Sebastião, lá de Passagem de Mariana, chegou: “Ó Fuzil, muito obrigado pela sua presença, ocê abrilhantou nossa festa” (José Lopes Filho, 03/03/2021).*

E aqui em Nova Lima, ele o que ele queria na parte musical, assim de ajuda, principalmente ajuda financeira, ele conseguia com a Morro Velho, conseguia com Prefeitura, conseguia com o comércio então. Ah, o comércio então, esse comércio é que ajudava ele mesmo. O Bloco dos Sujos, ele triplicava o que a prefeitura dava pedindo o comércio. Ia nos restaurante, nos bar, nas loja e coisa e tal. Tanto que ele ganhou o diploma de Cidadão Honorário de Nova Lima (José Lopes Filho, 03/03/2021). Quanto ao apelido¹¹⁴, é o seguinte. Veio lá de Cachoeira, eu achava que esse apelido era de Nova Lima, mas é porque as bandas, era a banda de baixo e a banda de cima, eram inimigos. Então ele tratava a banda inimiga como alemão, né? Tempo da guerra, Brasil contra Alemanha, né? Aqui também ele tratava a banda Sagrado Coração de Jesus como alemão. Ele falava: “os alemão, os alemão”. Então era alemão, fuzil neles, fuzil nos alemães. E aí ficou esse negócio. Tudo dele era: fuzil nos alemães! Ficou o Zé Fuzil (José Felipe, 25/01/2021).

***Fuzil chamava de mestre!** Tanto é que tem um dobrado que Joãozinho fez em homenagem a ele: **Mestre Fuzil**. Fez em vida, Fuzil ainda tava vivo, chegou a reger muito esse dobrado [...] É, porque todo mundo tinha muito respeito por ele, né? Quando a banda ia tocar assim fora, a gente via todo mundo com muito cuidado com ele [...] Então todo mundo ficou com aquilo. Aí é: “o Fuzil é o mestre mesmo, aquela coisa toda, ele tem a visão!” [...] Mesmo o Fuzil de derrame, ele regeu a banda um tempo. Ele num teve mais condições de colocar uma música nova na banda, que a mente dele já não, não dava assim conta mais. Pra poder ler, pra*

¹¹⁴ Outra explicação para o apelido Zé Fuzil foi publicada por Dias (2012, p.40): “A origem do nome ‘Fuzil’ vem do avô de Selma, que, tendo participado da guerra, adquiriu o hábito de carregar um fuzil nas costas. Como é comum nas pequenas comunidades, os filhos herdaram, além do nome, também o apelido, e assim Zé Fuzil, Chico Fuzil, etc”.

poder corrigir. Mas as músicas que ele já regeu no passado e que ele tinha o conhecimento, então ele ficou (Miranda, 06/03/2021).

E o Fuzil me entregou a batuta. Entregou pra mim (José Lopes Filho). Inclusive, ocê disse que viu uma live (vídeo postado no Youtube¹¹⁵) na festa, numa serenata para o Fuzil [...] É isso mesmo, eu tava regendo, mas num tava escolhendo as música não. Lá ele mandava [...] Ele mandava o Norberto, o filho dele: “fala com ele lá pra tocar isso!” Aí eu pegava na parte e tocava. Quando acabava: “ó, o véio falou pra você botar isso”. As música, ele citou as música toda [...] Ele passou pra mim. Eu arranjei um serviço na prefeitura, que num tinha, é de vigilante, num tinha hora. Uma hora mandava de noite, outra hora de dia [...] Eu passei a regência pra outro. Passei pro Toninho (José Lopes Filho, 03/03/2021). O Toninho, que era o segundo, que é Antônio José Ferreira, de Cachoeira (mesma cidade de onde veio Zé Fuzil), que foi o segundo maestro de Fuzil, ele assumiu a banda por um tempo (Miranda, 06/03/2021).

Antônio era um grande conhecedor tanto da teoria quanto da prática musical. Tinha um ouvido musical de alta qualidade e era multi-instrumentista. Dominava o trombone, trompete, sax-alto e tenor, clarinete, bombardino, sousafone, sax-horn, flauta e flautim. Formou-se em música pela Universidade Estadual de Minas Gerais já com seus mais de 60 anos (Site da banda Euterpe Cachoeirense).

Mas ele era muito complexo e ele era assim, muito enérgico, o jeito que ele regia a banda, pessoal não gostava, né? Porque, além dele corrigir, ele humilhava assim um pouco as pessoas. Então aí ele teve uma rejeição muito grande. Aí, nesse intervalo, nós achâmo Chiquinho com mais temperamento melhor [...] E aí Chiquinho pegou a banda (Miranda, 06/03/2021). Chiquinho ele trazia esses músicos que tavam começando a agregar no grupo, e ele fazia essa aula [...] O Chiquinho, eu gostava dele nesse quesito, mas ele num tinha muita paciência. Então, tanto que ele saiu da regência da banda meio que brigando. Porque ele chegava no ensaio, vão supor que ele chegava no ensaio e tinha três pessoas aqui, ele: “ah, eu vou embora” [...] Então ele ficou muito insatisfeito quando a banda começou a ter as quedas de músicos no ensaio. Porque os meninos começam a trabalhar. Então, tipo assim, a gente entra criança na banda, mas aí chega uma hora que ocê tem que trabalhar [...] Ele pegou uma banda que tinha muitos músicos, e quando isso começou a ficar diminuindo, ele não aceitava muito (Sila, 28/01/2022). E Chiquinho deixou a banda e a banda ficou só com Zé Antônio Simões na regência, e ele com pouco conhecimento musical. Ele tocava bateria por música,

¹¹⁵ Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=phOsWYKp_1c

né? Mas ele num tinha esse conhecimento pra tá a frente da banda, né? [...] Ele, ele foi assim, praticamente imposto no lugar. Porque o Zé Grande (diretor da banda) achava bonito a forma dele desfilando na frente da banda. Porque ele desfilava como igual um homem da polícia, né? Ele dava uma distância mais ou menos assim, duns sessenta centímetros da banda, então ele fazia aquela gesticulação, que então todo mundo ficava encantado com aquilo. Então Zé Grande achava aquilo maravilhoso [...] Mas aí ele também foi vendo que num dava pra ele. Porque a banda não cresceu. A banda ficou com o repertório muitos anos presa, né? Que foi o repertório que o Fuzil deixou (Miranda, 06/03/2021).

O Zé Antônio, que era o percussionista, ele realmente, ele tinha uma questão que, tipo assim, ele era um baterista show. Ele tocava prato batendo no joelho¹¹⁶, que ele era da polícia. Então, todas aqueles shows que eles gostavam de fazer, ele gostava de fazer [...] Ele era aquele cara que quando ele tava na percussão, ele era diferente, a percussão era diferente. Então, ele ensinava os meninos a fazer, tipo assim, essa coisa que hoje a gente fica assim: “é mambo, como que é mambo?” Tipo assim, que a gente tem que pegar pra poder casar ali, né? As viradas que vai ter e tudo mais, ele era um músico experiente, que ele já tinha essa vivência. Então ele chegava aqui, então ele já chegava: “não, pode deixar que eu resolvo aqui na percussão”. Então ele pegava ali, ele literalmente, ele resolvia. Mas era muito por causa disso, que ele tinha o conhecimento rítmico muito grande. Ele era muito, ele literalmente era o show (Sila, 28/01/2022). Zé Antônio ele regia na cara feia, né? Ele fazia cara feia. O pessoal ficava com medo dele, né? O pessoal tinha mais medo dele. Ele tinha umas dinâmicas, pô, umas dinâmicas [...] Ele marchava bonito e ainda tinha esse negócio: “ah, o cara era da polícia, o cara é bom” (Fábio, 29/07/2022).

Depois que Fuzil, aí Fuzil adoeceu, nós tivemos diversos maestros, né? Nós tivemos, Sonaly foi maestro, Eleônio foi maestro, o Francisco Rodrigues foi maestro, o Zé Antônio Simões foi maestro [...] A Sonaly foi a primeira maestrina da banda (Miranda, 06/03/2021). Aí foi no mandato de Dona Rosilêia, que foi a nossa primeira presidente. Aí ela virou e falou assim: “Ô Sonaly, cê pode ser a nossa regente?” Aí eu falei assim: “Uai, mas tem que ter uma pessoa comigo, porque eu trabalho”. Na época eu já era formada, eu trabalhava no Vila da Serra. Aí nisso, a gente conversa vai, conversa vem, aí veio o Fábio, eu já tinha ingressado aqui. Tinha o Zé Antônio. Então a gente fez aquele trio, né? Um ajudando o outro. Então,

¹¹⁶ No vídeo mencionado anteriormente, no qual a União Operária fez uma seresta para Zé Fuzil, é possível perceber a atuação e habilidade do Zé Antônio no prato. Ele se posiciona ligeiramente à frente dos demais percussionistas e, em pé, dança e toca a ponto de ganhar alguns closes da pessoa que realizava a gravação. Novamente: https://www.youtube.com/watch?v=phOsWYKp_1c

acontecia da gente tá regendo a banda, aí eu regia, um descia com a banda, sabe? E assim a gente foi administrando. Até que Zé Antônio veio a adoecer, na verdade ele já estava doente. Ele morreu e o último toque que eu assumi, toque grande mesmo, foi levar a banda lá em Barão de Cocais, né? (Sonaly, 16/09/2021).

Aí depois entrou o Eleônio. Aí o Eleônio deu outra jogada pra cima da banda. Eleônio jogou a banda num outro patamar que, que é esse patamar que hoje Fábio tá com ele aí muito mais alto ainda [...] Eleônio trouxe o moderno pra banda. Ele trouxe o frevo, ele trouxe boleros, né? [...] E ele compunha muitas música [...] E aí foi nesse dia (aniversário de centenário da Sagrado Coração em 1996) também que a banda foi infeliz, porque foi nesse toque que ele deixou a banda. Foi o último toque [...] Foi o único regente que formou a banda lá fora e despediu da banda lá fora. Nenhum regente nunca tinha feito isso aqui. Ele formou a banda, nós já ia pra uma apresentação muito séria, que era fazer o centenário da banda. Mas ele num esperou nem fazer, ele despediu da banda [...] Ele ainda veio tocando de lá de baixo até cá em cima na sede. E aqui ele acabou de entregar a banda [...] Aí no entregar a banda, a banda ainda ficou com uma dificuldade de arrumar, e aí então até que entregou pro Fábio a regência, né? Fábio tá aí na regência até hoje, a segunda maestro dele é Sila, né? [...] E a Sila rege a banda quando ele num pode vir (Miranda, 06/03/2021).

Foi 2004, deu problema com regência, aquele negócio aqui, uma confusão danada, Zé Grande virou e falou assim: “é ocê que vai ser o maestro!” (Fábio, 29/07/2022). Eles me perguntaram se eu queria. Eu falei: “gente, eu não tenho perfil nenhum”. Eu realmente, eu converso muito, mas eu sou muito tímida. Então, eu ficava: “não, não quero!” Porque, tipo assim, aqui tem uns músicos, por exemplo, se eu falar uma coisa hoje, eu falando com Zé Lopes, eu sinto que ele me respeita. Mas isso foi num período que eu tinha certeza que num ia ter respeito nenhum. Porque os músicos mais velhos, assim, eu tinha noção plena que, tipo assim, eu via o que Fábio sofria pra dar ensaio. Fábio chegou uma vez com Samba do Avião aqui pra poder passar que quase que ele apanhou aqui [...] Aí eu lembro que eu não queria muito assumir segunda regência. Tanto que até hoje, quando eu pego, quando eu assumo essa questão meio de ensaios e tudo mais, eu prefiro trabalhar junto com um maestro. Porque eu sei que se eu for pegar, eu sou muito mais durona assim com as coisas, aí eu vou cassar muita briga (Sila, 28/01/2022).

E o Fábio nós tamo pelejando com ele lá até hoje. Tá muito competente, procurou aprimorar, muito ativo e coisa (José Lopes Filho, 03/03/2021). Ele traz essa modernidade aí com muito zelo com a turma e cobrando agora, mais do que nunca. É uma exigência que Fuzil

já fazia há tempos atrás, mas com modéstia [...] Hoje Fábio já faz muito mais essa cobrança de observação, de ler o que tá escrito, da dinâmica da música que ali está, um crescendo, um decrescendo, um piano, um forte. Ele já cobra isso. E até mesmo quando tem a oportunidade vem chegar aqui nós no quadro, pra título de conhecimento de tom, aquela coisa toda. Então ele vem fazendo esse trabalho aí na banda hoje (Miranda, 06/03/2021).

Sociedade Musical Santa Efigênia (1932)

“Fundada por Ignácio Pimenta, em 1932, sua sede própria localiza-se na Rua Augusto de Lima, próximo ao centro da cidade” (DIAS, 2012, p. 43). Ignácio Pimenta foi o primeiro regente lá. Foi, ele é o fundador. E aí de pai passou pra filho. Euclides era o segundo regente. Euclides era o bicheiro que tinha aqui na Praça dos Mineiros. Era os movedores da banda [...] Todo mundo ficava endividado, eles tinha dinheiro pra emprestar, né? [...] Toda vida, desde a sua fundação, ela residia ali, hoje onde é que era Eraldo Leiteiro, hoje aonde que vende tinta, aqui na rua Domingues Rodrigues. É, ali naquela esquina, ela era fundada ali. Depois que ela passou pra ali, né? [...] Ele tinha muita propriedade de casa aqui, que ele veio de Casa Branca um homem muito afamado, né? De dinheiro [...] Ele tinha muitos amigos. Saía uma Rural (caminhonete rural) daqui pra buscar músico lá em Casa Branca. É, vinha muito músico mesmo. De Cachoeira de Campo, tudo vinha tocar com eles [...] Quem era o presidente, diretor da Santa Efigênia, era o próprio Ignácio Pimenta. Ele foi, ele era o presidente e era o regente. Euclides era o tesoureiro dele, porque, é, movia com o dinheiro, era tudo entre eles mesmo, né? [...] Ele sempre investiu o tanto que ele pôde, ele segurou a banda (Miranda, 06/03/2021). “Ignácio teve muitos filhos e netos, e dedicou grandes esforços à criação e à manutenção da Sociedade Musical, onde tocava clarineta, piston e contrabaixo” (DIAS, 2012, p. 44).

A Santa Efigênia também tinha um poder mais aquisitivo forte também. Porque a Santa Efigênia ela não dependia de prefeitura. Ela era de Ignácio Pimenta, Ignácio Pimenta é que mandava nela. Ele é que fundou, ele mais os irmãos dele. Que eles era, tinha uns irmãos e eles era dono da banda. Então, se ocê tivesse, chegasse lá precisasse do instrumento, eles ia lá e comprava o instrumento, punha na mão do cara. Tinha muito dinheiro. E eles também ajudava nós (tocando na Coração de Jesus). Que nós também teve uma época que, depois que João Cartola morreu, a parte do piston ficou meio fracassada, e o Dunga, que era filho do Ignácio Pimenta, então o Dunga era o pistonista lá da Santa Efigênia, e ele dava nós uma mão (Eumindo Leão, 26/02/2022).



Figura 17: Sociedade Musical Santa Efigênia em 15 de agosto de 1960. Fonte: DIAS, 2012.

Aí depois que Ignácio Pimenta veio a morrer, Dunga (Milton Pimenta) continuou com a maestria da banda. Mas aí ele arrumou a diretoria. Foi aonde a Dona [...] A Terezinha Avelino (Miranda, 06/03/2021). Dunga tocava com a gente aqui também. Dunga era mais daqui do que de lá, porque aqui tocava mais do que lá. Só quando tinha festa em Casa Branca, porque o pai dele tinha, foi festeiro lá muitos anos, e o pai dele tinha um arsenal de casas lá. Ele sempre foi bem remunerado, bem financeiramente. Então eu cheguei a ir umas duas vezes em Casa Branca com ele, com a Santa Efigênia. E tocava na alvorada, a festa de Nossa Senhora do Pilar no dia 15 de agosto. A alvorada quem fazia era a Santa Efigênia [...] Ele era uma boa pessoa (Dunga), maravilhoso. Toda vida ele segurou a banda também. Ficou muitos anos parada depois que ele morreu (Claudinei, 12/02/2022).

Eu conheci o Osvaldo, mas o Osvaldo tocava muito. Osvaldo no trombone tocava demais. Assim, eu tô pra te falar que ele era, cara, ele tocava, improviso, ele mandava bem demais, tinha um ouvido danado cara. Osvaldo era muito bom, né? Apesar de não ler. Leitura dele era, mas ele tocava junto, ele ia sabendo onde que, ele era bom! (Fábio, 29/07/2022). Aí

Terezinha tentou manter a banda, aquelas coisas todas, até conhecer Luciano, que ela foi, ia muito em Raposos chamar os músicos pra tocar com ela. E a gente ia também, quando podia, né? E ela foi uma presidente, já entrou assim, seguindo o ritmo de Dunga mesmo. Porque Dunga ia em Raposos, trazia os músicos pra tocar também. Igual vinha aqui, eles iam lá também, certo? E era assim, aí teve uma época, depois que isso tudo passou, eles perderam, queimaram música¹¹⁷, Luciano teve que trazer as músicas todas e ir montando o repertório (Claudinei, 12/02/2022). Terezinha Avelino morava acima da sede de Santa Efigênia. Ela foi uma boa presidente lá. Ela lutou muito, de unhas e dentes, ela tinha amor à Santa Efigênia. Aí ela veio a adoecer também, teve que deixar a banda, né? Num teve condições mais de poder, de continuar. Foi aonde a Guaraciaba pegou, né? [...] Depois de Milton Pimenta a banda acabou, e aí é que veio o Willian e depois passou pra, pro Miguel (Miranda, 06/03/2021). A banda tinha parado, num tinha músico nenhum, num tinha nada, nada, nada. Eu cheguei lá, na época eu fui até junto com Luciano. Luciano ia me ajudar lá, ia dar aula também. Aí na época tinha, comecei zerado, com nada, sem músico nenhum, fui pegando alguns músicos daqui de Raposos, né? Inclusive ocê também foi pra lá com a gente, né? Formei uma turminha lá (Willian, 02/10/2022).

Quando pai assumiu lá em Nova Lima, tinha rixa das bandas. Ninguém podia tocar ni outra banda, principalmente União Operária e Coração de Jesus. Acabou? Acabou não. Mas melhorou, desde a época de pai. Aí pai começou devagarinho, aí veio um músico da União Operária tocar, depois veio um músico da Coração de Jesus ajudar a Santa Efigênia, porque pai tava começando ali. Aí já vieram, o próprio Fábio, o maestro, tocou com pai lá, Sila. E aí foi começando a mudar a mentalidade lá atrás (Miguel, 02/10/2022). Fui com essa turminha assim, fui mas pra começar a levantar mesmo. Nós conseguimos através disso aí, fomos levantando, levantando até chegar num nível que num deu mais pra eu continuar por causa do meu trabalho na banda (Banda Brasil 70), ia viajar mais tempo, num podia ter tempo de ensaiar nem nada (Willian, 02/10/2022).

Quando pai saiu de lá eu assumi a banda de Raposos e a banda de Nova Lima, depois de Leandro. Leandro assumiu aqui e lá, quando Leandro saiu eu assumi as duas (Miguel, 02/10/2022). Dos maestros das outras bandas, eu lembro três, três que eu lembro da Santa Efigênia. Foi o Euclides, depois o Dunga do piston, e depois aquele de Raposos, né? Miguel Praça, né? Inclusive o Miguel revolucionou a banda lá. Mas também na base de Big Band, né?

¹¹⁷ Alguns interlocutores da pesquisa comentaram em momentos informais que algumas partituras da Sociedade Musical Santa Efigênia foram danificadas por uma infiltração, sendo descartadas (queimadas) na ocasião pelo regente da banda.

Dobrado muito pouco [...] Claro, hoje em dia se usa fazer isso, tocar músicas diferente de dobrado, né? Mas o dobrado, ele representa pra banda (José Lopes Filho, 03/03/2021). “Ele herdou a batuta de seu pai, o também trombonista Willian Praça [...] Miguel herdou o bom trabalho de formação que seu pai fez à frente do grupo, e procura dar continuidade a ele, confirmando a tradição de hereditariedade existente nas bandas de Nova Lima e do Brasil” (DIAS, 2012, p. 48).

Eu assumi em 2007, agosto de 2007. Eu fiquei dez, eu fiquei até 2017 [...] Com a minha saída o pessoal cobrou, segundo eles eu estava saindo porque os instrumentos não tinha aparecido (instrumentos recebidos por edital de auxílio às bandas), mas era por vários fatores. Esse só era mais um. Então, eu já era pra ter saído antes, eu segurei ainda por causa do Projeto Sopro de Arte. Quando o projeto acabou, eu falei: não, agora o meu ciclo encerrou aqui, não dá mais [...] Tanto é que nós fizemos um trabalho com o projeto, cê chegou a dar aula no projeto, né? Pela Vale, que juntou as três bandas. As três bandas tocaram juntas, ensaiaram juntas na Coração de Jesus [...] Agora, com a Santa Efigênia não funcionando, né? Tá parada, eu acho que a Santa Efigênia era um elo assim que ficava no meio ali unindo as outras duas. Não sei se vai manter (Miguel, 02/10/2022).

Agora tá com um outro maestro lá (Weleson) [...] ele tá tentando, mas ele tá mais ligado a religião dele (Miranda, 06/03/2021). Então, eu estou lá com a Guará desenvolvendo um pouco das habilidades que a gente vai aprendendo no dia a dia, né? Mas eu sou novo nas bandas, eu até conheço muito o Fábio, Fábio da União Operária [...] Eu toco saxofone, hoje tô tocando trompa na igreja, mas nosso nível é amador, não somos profissionais. E eu tô formando agora também na UEMG também em musicalização, né? [...] Eu peguei mesmo com ela essa participação com a banda aí mesmo para tentar reestruturar o grupo, né? [...] Explicando com detalhe porque eu peguei essa responsabilidade mesmo lá pra poder formar o grupo que eu formo pra igreja que eu participo, né? E também ir aprendendo o repertório, porque o repertório de banda praticamente eu nunca toquei assim, com muita vivência, né? Mas cê pega e estuda, né? (Werleson – atual maestro da Sociedade Musical Santa Efigênia, 27/10/2020).

3.5 Memória que vira História

“Toda história é sempre uma narrativa organizada por alguém”¹¹⁸

Se nas páginas anteriores percorremos um caminho marcado por memórias dos interlocutores da pesquisa, aqui, faremos um breve retorno para: primeiro, refletir sobre a forma como cada grupo de interlocutores, geralmente ligados a uma determinada banda, registrou suas memórias; segundo, comentar o processo de revisão do mosaico de memórias, que contou com a colaboração dos interlocutores e funcionou como um gatilho que acionou novas lembranças; e por fim, propor um quadro resumo com a sucessão dos regentes que atuaram nas bandas Coração de Jesus, União Operária e Santa Efigênia. A partir desta perspectiva reflexiva que assumo agora, os fragmentos das memórias antes expostos assumem contornos de uma história cronológica e concentrada na sucessão dos regentes das bandas de Nova Lima, que se materializa no Quadro Resumo que apresento no decorrer desta sessão.

Na medida em que a transcrição das entrevistas avançava, algo necessário para que o Mosaico de Memórias ganhasse forma, ficou evidente uma certa característica no discurso e nas memórias dos membros de cada banda. Em outras palavras, havia um tipo de padrão naquilo que cada grupo de interlocutores selecionou e registrou como “significativo na memória social” (WORCMAN & PEREIRA, 2006, p. 203). Os interlocutores da Coração de Jesus, por exemplo, se preocuparam em mencionar o local de fundação da banda e as transformações pelas quais a sede da banda passou. Ao lembrar dos regentes, não desprezaram com muitos elementos a forma de atuação de cada um. Ao citá-los, os interlocutores Elmindo, Eliézer e Claudinei adotaram um padrão similar de classificação dos regentes com base em elementos do comportamento destes personagens, utilizando como categorias os adjetivos: tranquilo, calmo, agitado, nervoso, durão e enérgico. A memória sobre a viagem para tocar na Lira de Xopotó foi um dos elementos que também ganhou destaque nas lembranças de quase todos os interlocutores, principalmente na memória daqueles que fizeram a viagem. Ela figurou, inclusive, em posição de destaque no texto que foi lido na ocasião do centenário da Corporação, algo que se comporta como um forte indício de que estas memórias são acionadas e reforçadas com recorrência naquela banda.

¹¹⁸ Worcman & Pereira, 2006, p.201.

Ao observar as memórias dos interlocutores da União Operária, grande parte colocou em evidência as qualidades dos regentes que por lá passaram. Muitos mencionaram com detalhes as trajetórias de músicos que viraram regentes, destacando a versatilidade de alguns como instrumentistas e até a elegância como determinados personagens se comportavam na frente do grupo. Um fator passível de destaque surgiu quando observei os relatos sobre a história da banda mais jovem da cidade, a Sociedade Musical Santa Efigênia. Os principais interlocutores desta pesquisa não são músicos que iniciaram suas trajetórias ou pertenceram com mais representatividade a essa banda¹¹⁹. São, em sua maioria, músicos da Coração de Jesus e alguns da União Operária que “davam uma mão lá”¹²⁰. Curiosamente, quando trouxeram para a entrevista suas memórias sobre a banda Santa Efigênia e seus regentes, os interlocutores adotaram um padrão de discurso e descrição destes personagens de forma distinta da adotada para a banda da qual fazem parte oficialmente. Percebi, primeiro, um esvaziamento do discurso, como se não houvesse muitas lembranças. As memórias se concentravam na menção de um núcleo quase familiar que, valendo-se de uma boa condição financeira, fundou e sustentou por muitos anos a Santa Efigênia.

Perceber que cada grupo registrou com certa familiaridade determinados parâmetros de sua história foi algo revelador em um processo que buscava reunir memórias de personagens distintos. Buscando refletir brevemente sobre a presença destes padrões, faço inicialmente uso das palavras de Eclea Bosi, que nos remete à criação de memórias coletivas:

Quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência de criar esquemas coerentes de narração e de interpretação dos fatos, verdadeiros “universos de discursos”, “universos de significados”, que dão ao material de base uma forma histórica própria, uma versão consagrada dos acontecimentos (BOSI, 1994, p. 66).

É preciso considerar que na narrativa de cada interlocutor estão presentes fatos que foram repassados pela oralidade e que remetem a um tempo passado, no qual nem o músico mais experiente da atualidade era nascido. De forma complementar e continuada, estão as memórias daquilo que se viveu dentro daquelas corporações. Estão ali presentes então dois tipos de memória, que Eclea Bosi (1994) nos apresenta como “memória coletiva” e “memória individual”. A memória individual é mais fiel que a social, enquanto as memórias sobre os

¹¹⁹ Pela característica que historicamente marcou a atuação da Santa Efigênia, sempre contando com ajuda de integrantes de outras bandas, durante o trabalho de campo, não foi possível localizar integrantes mais antigos, “fiéis à banda Santa Efigênia”.

¹²⁰ Utilizo aqui a categoria nativa que alguns interlocutores utilizaram para classificar a sua forma de atuação na Santa Efigênia.

fundadores e pessoas de um passado já distante são acessadas pelo discurso comum: “é o que nos contaram”. E ao serem contadas, se consolidam como formas de lembrar, algo que, com curiosidade, pude observar somente me lançando na tarefa de montar e revisar com os interlocutores o mosaico de memórias.

Ainda sobre a “memória coletiva” e a “memória individual”, um fato e um resultado são passíveis de destaque com a realização desta pesquisa. Primeiro, que a carência de informações, mais dispersas, sobre os regentes e personagens do passado se justifica pelo fato de que a memória: “corre o perigo de se desviar quando encontra obstáculos, correntes que se cruzam no percurso. São as mudanças, os deslocamentos dos grupos, a perda de um meio estável em que as lembranças pudessem ser retomadas sempre pelos que a viveram” (BOSI, 1994, p. 420). Como resultado, essa pesquisa ajuda a mapear as memórias e através dos interlocutores registrá-las para o futuro e para outras memórias, criando assim um meio de acesso para aqueles que a viveram e para os que chegaram em outro tempo.

Se a partir da publicação desta pesquisa cria-se uma fonte de contato para a memória daqueles que vivem a história das bandas de Nova Lima, para os interlocutores desta pesquisa a construção e revisão do mosaico de memórias já demonstrou os impactos que a leitura destas lembranças pode gerar. Falo aqui, especificamente, do processo de revisão da parte textual desta pesquisa onde estão registradas as memórias sobre as três bandas e seus regentes, momento no qual os interlocutores tiveram contato com o material que estava em produção. Enquanto alguns se preocuparam em realizar uma leitura atenta dos recortes e transcrições de suas falas, outros partiram para uma leitura integral do material, entrando em contato com aquilo que foi transcrito de suas memórias e dos demais interlocutores desta pesquisa. Além de uma tradicional revisão que corrigiu pequenos lapsos da memória, especialmente relacionada à ordem de sucessão dos regentes, o processo de revisão serviu também como um gatilho que acionou novas memórias. Nesta fase da pesquisa, foram adicionadas novas lembranças sobre a história da banda Santa Efigênia, especialmente dos músicos que vinham de outras cidades para compor o quadro de músicos da Coração de Jesus e Santa Efigênia; a forma como aconteciam a recepção e o café para as bandas em dia de alvorada no Rosário; além de trazer novos dados sobre uma possível divergência entre o verdadeiro local de fundação da banda Coração de Jesus.

Mesmo que nem todas as novas lembranças tenham encontrado um espaço dentro do “mosaico de memórias”, elas são um ótimo exemplo da resposta da memória aos estímulos que o mosaico produz naqueles que participam na história destes grupos em Nova Lima. Uma das interlocutoras se disse surpresa durante o processo de revisão, afirmando que aprendeu com o

processo, já que curiosamente não conhecia a origem do apelido do tão mencionado Zé Fuzil, com o qual conviveu por muitos anos dentro da União Operária.

Sabendo que nem sempre a memória segue uma linha do tempo cronológica, mas que ela registra situações marcantes da história daquela pessoa, busquei, como sugere Paul Thompson (2006, p. 22), formas de combinar a técnica de história oral com outras técnicas e fontes de informação. Portanto, mesmo que as transcrições do mosaico de memórias tenham sido organizadas em uma espécie de linha do tempo, não é possível ter ali uma dimensão cronológica de fácil apreciação em relação ao processo de sucessão do cargo de regente nas corporações. Desta forma, voltando ao mosaico e com o suporte de documentos cedidos pelo professor e pesquisador Carlos Ernest, além de seu livro já publicado sobre as três bandas (DIAS, 2012), elaborei um Quadro Resumo com a linha de sucessão do cargo de regente nas bandas Coração de Jesus, União Operária e Santa Efigênia. Cabe menção aqui que o Quadro Resumo também foi elaborado com supervisão dos interlocutores da pesquisa, que auxiliaram no processo de revisão da ordem de sucessão dos regentes e na indicação das datas passíveis de registro.

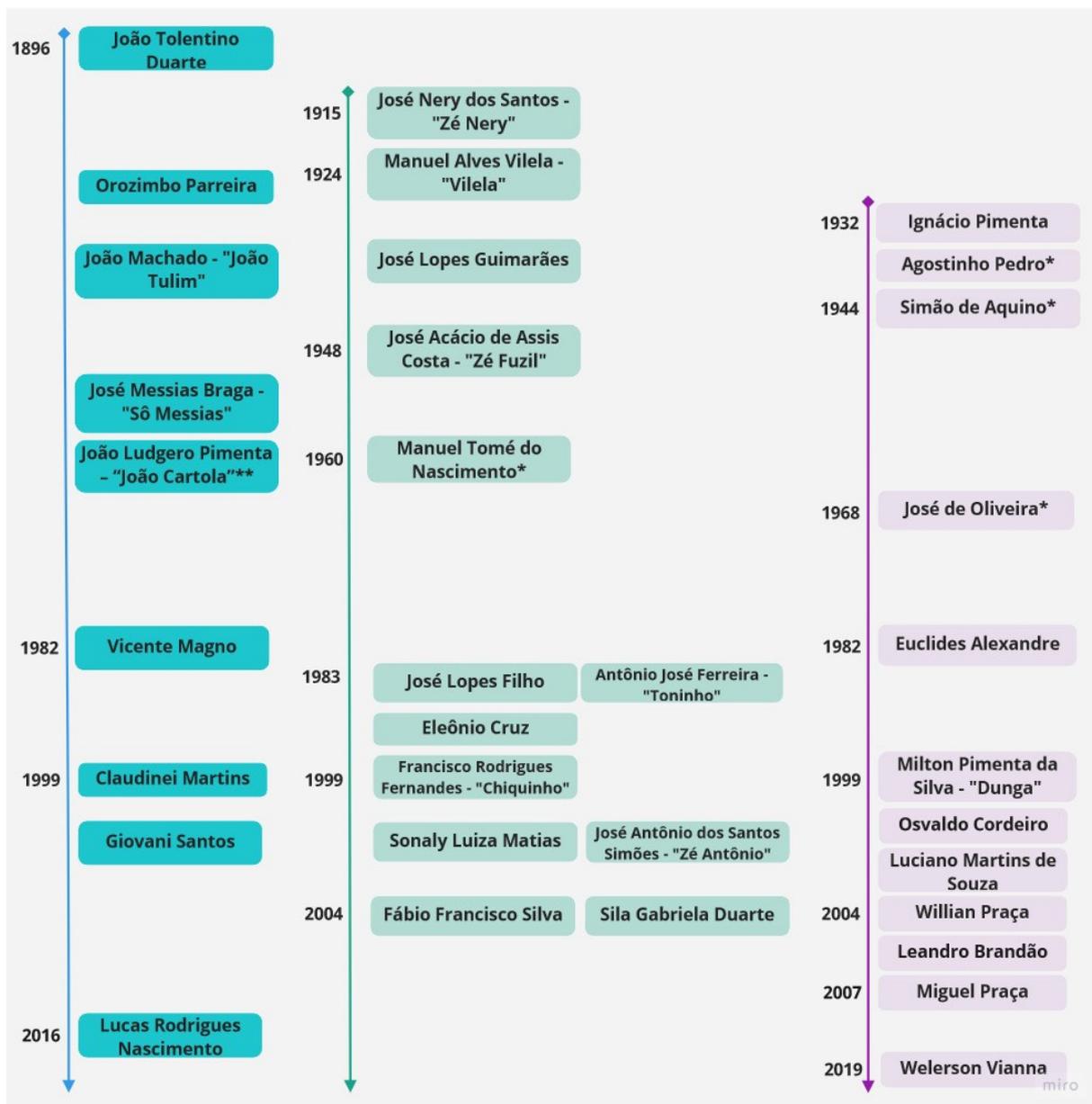


Figura 18: Quadro resumo com linha do tempo destacando a sucessão dos regentes nas bandas Coração de Jesus, União Operária e Santa Efigênia.

O Quadro Resumo foi elaborado buscando facilitar a visualização do nome e período de atuação dos regentes nas bandas de Nova Lima. Da esquerda para a direita, observamos três linhas do tempo, representando as bandas Coração de Jesus, União Operária e Santa Efigênia, respectivamente. O recorte temporal vai da data de formação de cada grupo ao período no qual esta pesquisa foi desenvolvida. Sempre que passíveis de registro, seja através da menção pelos interlocutores ou do mapeamento já realizado pelo livro publicado sobre as três bandas (DIAS, 2012), foram adicionados os anos em que determinados personagens assumiram o ofício. No entanto, nem sempre elas representam com precisão o período no qual estes personagens

realmente assumiram o cargo nas bandas. Como exemplo, cito o caso de Milton Pimenta da Silva, o Dunga, que pela oralidade é colocado como um regente que atuou no passado, antes mesmo do período destacado no livro sobre as três corporações. Estas divergências, em grande parte, se dão pela ausência de documentos anteriores que atestem a atuação destes personagens.

Sobre a sucessão dos regentes, é preciso apresentar aqui algumas considerações, pois nem sempre o surgimento de um nome na linha do tempo indica que o regente anterior deixou o cargo. O melhor exemplo para este fator está na atuação longínqua de Zé Fuzil à frente da União Operária. Mesmo que apareça na linha do tempo o nome de alguns regentes nas décadas de 60 e 80, a memória, fotos e documentos atestam que a atuação dele se estendeu até o início da década de 90. O mesmo acontece, como vimos em relatos no Mosaico de Memórias, com os regentes João Machado e Sô Messias na banda Coração de Jesus, ação que foi repetida num passado não muito distante com as atuações quase conjuntas de Claudinei e Giovani. Muitos grupos, assim como a banda União Operária faz até hoje, conservam o hábito de manter um cargo de 2º regente¹²¹, o que implica numa presença intercalada de atuações, algo passível de destaque no percurso final da linha do tempo da banda União Operária.

Ainda no Quadro Resumo, foram adicionados asteriscos à frente do nome de alguns personagens. Este destaque busca diferenciar o nome de personagens que são citados somente no livro sobre as três bandas, não sendo estes regentes frutos de um destaque advindo da memória dos interlocutores da pesquisa. Aparece ainda, em destaque com dois asteriscos, o nome de João Cartola. Citado como um grande pistonista, sua atuação na banda parece ter conservado momentos de auxílio na regência do grupo. Porém, por não haver consenso entre todos os interlocutores sobre a classificação dele como regente, optei por deixá-lo na linha do tempo com a devida inserção de destaque que levasse a estas considerações.

O exercício empreendido na organização do Mosaico de Memórias e no processo de síntese daquilo que foi a trajetória e sucessão de regentes em Nova Lima nos revela um recorte temporal de 126 anos e 34 personagens em destaque. Escutar as lembranças foi uma forma de aprender e registrar aquilo que é importante, não somente para essa pesquisa, mas para a memória daquelas bandas, reforçando os laços daquilo que vem se consolidando como elemento de destaque no período de contato com estes grupos: a relação profunda entre “uma banda aqui e outra lá no céu”. A experiência é, além de prazerosa para este pesquisador, um exercício de contato e valorização dos interlocutores da pesquisa, que produz dados sensíveis

¹²¹ Como exemplo, podemos citar aqui o Estatuto da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, que prevê os cargos de 1º, 2º e 3º regente.

para apreciação sobre o passado e o presente destes grupos: “compreender e registrar as visões, sentimentos e práticas de pessoas, famílias, grupos é uma forma poderosa de construir fontes alternativas para a compreensão e análise dos processos históricos” (WORCMAN & PEREIRA, 2006, p. 203).

3.6 “Os alemães e a banda de lá”

“Agora cê já vai mexer numa caixa de abelha. Eu tenho várias histórias aqui Robson, nós vamos ficar aqui muitas horas”¹²²

Como “cria de banda” eu sempre soube que em cidade com mais de uma banda geralmente a briga é certa. Em muitos casos, as disputas ficam restritas ao ambiente das práticas musicais destas corporações e servem como uma espécie de incentivo para que continuem investindo em suas atividades. Em Nova Lima, desde o período em que fui músico da Sociedade Musical Santa Efigênia, as disputas entre as bandas me eram familiares. Sempre escutei histórias e percebi uma estrutura que polarizava os principais atritos entre a Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus e a Corporação Musical União Operária. E, mesmo que não houvesse a pretensão de observar em detalhes os conflitos no início desta pesquisa, percebi ao longo de sua realização que seria importante reservar um espaço na tese para refletir sobre a rivalidade destas bandas. Primeiro, porque ela percorre o discurso de quase todos os interlocutores e, segundo, porque ela fornece reflexões importantes para a pesquisa, vinculadas à história dos grupos, dos regentes e do percurso atual das bandas no município.

Um exemplo importante das disputas comumente iniciadas a partir da existência de duas bandas em um município se dá em Cachoeira do Campo, distrito de Ouro Preto e de onde vieram os maestros Zé Fuzil e Toninho, conhecido por alguns em Nova Lima como Toninho de Cachoeira. Lá, as bandas Euterpe Cachoeirense¹²³ e Sociedade Musical União Social¹²⁴ protagonizaram, ou talvez ainda e em algum nível protagonizem, um dos maiores exemplos do impacto de suas rivalidades na comunidade local. Como o próprio site da Banda Euterpe Cachoeirense pontua, os fatos que deram origem à rivalidade perpassam várias histórias e

¹²² Frase de Claudinei durante a entrevista e no momento em que perguntei sobre os atritos entre duas bandas da cidade.

¹²³ Conhecida como “banda de cima” e onde tocava o maestro Toninho.

¹²⁴ Conhecida como “banda de baixo” e onde tocava o maestro Zé Fuzil.

possibilidades, que vai de serenata realizada sem a presença de alguns músicos a foguete disparado em direção a casa de um padre. No entanto, o que nos importa aqui, além do exemplo e da conexão histórica com os dois regentes que atuaram em Nova Lima, é perceber que as rivalidades podem ir muito além das sedes das bandas. E neste caso, o exemplo das bandas de Cachoeira é um dos mais conhecidos entre os músicos de Nova Lima:

O distrito era totalmente dividido pelas duas bandas. Na linguagem do cachoeirense antigo, eram dois “partidos”: “os simpatizantes do partido de cima e os do partido de baixo. A Banda Euterpe Cachoeirense tinha a família Murta como influenciadora. Já a Sociedade Musical União Social, a família Lemos. Eram tempos onde os simpatizantes de ambas as bandas não podiam se encontrar na rua que era briga certa (Site da banda Euterpe Cachoeirense).

Curiosamente, Zé Fuzil e Toninho se mudaram para Nova Lima e ali, no contexto de uma nova cidade e de um novo ambiente musical, atuaram juntos como músicos, e depois, regentes da União Operária. Somente após muitos anos de atuação, Toninho migrou para atuar como músico da Coração de Jesus, após o que alguns interlocutores classificaram como um desentendimento.

Tendo vivido um pouco deste ambiente em Nova Lima, havia uma expectativa inicial, como “cria de banda”, de que as relações e os atritos estariam hoje mais diluídos. No entanto, o meu lado “pesquisador” já me induzia para um cuidado com o trabalho de campo, temendo qualquer tipo de conflito alimentado pela possível rivalidade entre os grupos e interlocutores da pesquisa. Eu seria, talvez, o primeiro sujeito a tocar por um período nas duas bandas ao mesmo tempo, algo inimaginável no passado e incomum até os dias atuais. Embora deva se considerar que a condição de pesquisador implica em uma certa neutralidade, mesmo que utópica, frequentar os dois ambientes e conviver com os músicos das duas bandas de forma simultânea era algo que eu devia enfrentar com cuidado. Deste modo, os preceitos éticos da pesquisa seguiram em busca de um tratamento e uma abertura para o diálogo, participação e pesquisa igualmente postos para os três grupos. Como demonstrei no Capítulo 1, por questões de agenda¹²⁵ e rotina das bandas, minha presença foi mais efetiva em alguns grupos. No entanto, a forma de relacionar e as propostas feitas foram direcionadas do mesmo modo aos interlocutores, regentes e dirigentes das três bandas¹²⁶.

¹²⁵ Aqui considero também a minha rotina profissional e pessoal, que em determinados momentos inviabilizaram a minha presença em alguns eventos.

¹²⁶ Considero aqui todo o processo de relação que se deu ao longo da pesquisa, desde os primeiros contatos realizados com os presidentes das bandas, até a abertura colocada aos regentes para a minha eventual participação como instrumentista nos ensaios.

A experiência da pesquisa e do trabalho de campo trouxeram para mim questões que eu desconhecia mesmo tendo convivido com aqueles grupos. Portanto, alguns fatos serão apresentados a partir de agora, como: 1) os vestígios históricos da rivalidade, incluindo um “mito” de origem; 2) Histórias que perpassam o discurso sobre a rivalidade e nas quais localizei as categorias nativas, como “a banda de lá” e os “alemães”; 3) Um fluxo de músicos transitando entre as bandas, muitas vezes motivados por “desentendimentos”; 4) Percepções da rivalidade observada durante o trabalho de campo; 5) Localização do que devo considerar aqui como “pontos de encontro”, nos quais os músicos se uniam e tocavam juntos, ignorando ali as diferenças carregadas entre as bandas rivais. Todos estes fatos servem para uma reflexão final neste tópico, que demonstra a circulação dos regentes neste ambiente de rivalidade entre os grupos, avaliando o protagonismo de alguns regentes e a postura atual daqueles que estão à frente das bandas de Nova Lima.

Como tudo começou

Assim como acontece com o caso da rivalidade entre as bandas de Cachoeira do Campo, em Nova Lima os fatores que deram origem à rivalidade estão pulverizados em histórias que são repassadas por seus integrantes, principalmente aqueles com mais tempo dentro dos grupos. A primeira versão que apresento, tem como hipótese principal que o combustível da rivalidade foi herdado dos tempos de Mina, de onde saíram os músicos que formaram as primeiras bandas civis de Nova Lima. Como afirma Dias (2012, p. 35), “alguns documentos consultados mencionam uma possível desavença entre Zé Nery e a direção da Morro Velho, o que teria gerado uma dissidência, dando origem à Corporação Musical União Operária”. Do outro lado, João Tolentino, fundador e regente da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, também era músico da banda Lyra Progressista da Morro Velho e havia fundado a sua própria banda. Neste cenário de dissidência, com a presença de dois grupos similares e espacialmente próximos¹²⁷, encontramos elementos suficientes para justificar uma possível disputa por território e representação dentro da comunidade.

Outra versão para a origem da rivalidade, e que chamo aqui de “mito” de origem, foi descrita por Zé Lopes diversas vezes e com muitos detalhes sobre o ocorrido. Como músico mais experiente e com mais tempo de participação em bandas na cidade, Zé Lopes é visto com

¹²⁷ Lembro aqui que as duas bandas foram fundadas na região do Rosário. Na figura 12 é possível verificar o quão próximas estão as casas onde foram fundadas a Coração de Jesus e a União Operária.

muito respeito e como um símbolo da memória do grupo. Portanto, transcrevo aqui a versão de seu relato sobre o “mito” da rivalidade entre a Coração de Jesus e a União Operária:

Teve uma festa lá no Rosário, as festas do Rosário era o charme aí, né? Teve uma festa lá no Rosário, e foi a banda Coração de Jesus, muito boa. Eles era muito bom mesmo. Completa, completa, segundo as informações da época, né? E o Zé Nery foi lá, que o festeiro ficou insistindo: “não, vem lá com, traz a sua turma”. Ele falou: “não, mas nós tamo começando rapaz, num tocâmo não, os menino eu tô ensinando lá, eles nem acabaram de aprender ainda, ela vai devagar e coisa, tô ensaiando lá e coisa”. Ele (festeiro): “não, num precisa se preocupar em cê tocar não só, vem, faz uma apresentação com os menino aí, uma apresentação, pra mostrar que nós tamo fazendo outra banda aqui, tá nascendo uma nova Corporação Musical”. Acabou dobrando o Zé Nery e ele foi. Quando chegou lá, né? A banda Coração de Jesus, lá em cima perto daquele Cruzeiro lá, e a União Operária lá com os meninos lá, humildezinha, né? (risos). É, só tinha um baixo, né? Era o Totó, só tinha um baixo e uns outros instrumentos lá, clarineta, até um por um tava até completo, né? E aí pediram. A banda Coração de Jesus começou a tocar um dobrado lá. E os menino ficou assim, olhando de banda: “ô, olha essa banda, tá vendo aí”. Aí o festeiro chegou e falou: “faz uma apresentação”. “Não, eu vim cá só visitar rapaz, só prestigiar, nós num viemo pra tocar não, num tem condição de tocar não, nós tão começando. Ô, cê olha aí, o mais velho que eu tenho aí tem 15 anos uai” [...] Aí o quê que acontece? Eles tocaram. Tanto o festeiro insistir, o Zé Nery tinha duas músicas, tocou. Tocou as músicas ensaiada. [...] Aí tocou. Aí a Coração de Jesus tocou também. Aí, “faz outra, faz outra”. “Não, nós já fizemos apresentação que o senhor pediu só”. “Não, faz mais uma, o senhor disse que só tem umas duas ou três músicas, faz mais uma”. Aí fez, fez mais uma. Quando acabou a outra banda entrou, entrou rasgando mesmo rapaz. E o dobrado chamava-se é, O Som das Águas [...] E tem uma parte do dobrado que os baixo num toca, é soprado, imitando água, né? Soprava assim os baixos. E eles tinha lá, eu acho que quatro baixo, quatro tuba. Então dava um bom efeito. Quando chegou nessa hora, que o que sopra, invés de tocar, sopra, eles virava a campana do baixo tampando quase a cabeça dos meninos assim ó, a mesma coisa que tivesse vaiando. Aí criou a rivalidade [...] Zé Nery falou assim: “calma, calma que ocês ainda vão escutar uma banda de música”.¹²⁸

O “mito” de origem termina com a promessa de uma resposta ao ocorrido, trazendo como elemento principal a provocação sobre o que vai se escutar e reconhecer como uma banda de música, intuindo, até pelo tom de voz do interlocutor na última frase, uma busca por superioridade. Como todo bom “mito”, ele justifica uma série de situações que se sucederam a partir daquele fato. A disputa passou, então, por vários aspectos estruturais e musicais das bandas, como resumiu Sila: “sempre ficava esse embate de, eu tenho o melhor trompetista, eu tenho o melhor isso, ou eu tenho o melhor aquilo. Sempre tinha que mostrar que um grupo era melhor que o outro”¹²⁹.

Das disputas colocadas como exemplo por Sila, algumas circulam o âmbito dos elementos que envolvem parâmetros de apreciação da realização musical. Durante o trabalho de campo, especialmente na realização das entrevistas, ficou nítido um discurso de valorização

¹²⁸ Entrevista realizada com Zé Lopes em 13/11/2021.

¹²⁹ Entrevista realizada com Sila Gabriela em 28/01/2022.

dos integrantes de cada banda. Percebi uma preocupação em valorizar músicos com boas habilidades nos instrumentos. No passado, além da qualidade dos integrantes, mencionou-se que disputavam também a quantidade de músicos. E ao falar em quantidade, abro espaço para falar em um dos principais elementos estéticos-sonoros que chamaram a minha atenção logo nas primeiras idas a campo: o forte das bandas de Nova Lima. Sentado, logo nos primeiros ensaios dos quais participei, percebi, com um ouvido que não visitava aqueles espaços há algum tempo, uma densidade sonora que de tão potente, me causava um misto de sentimentos. De alguma forma a minha mente, acostumada no ambiente acadêmico a valorizar muito o elemento estético-sonoro da afinação e dinâmica, me induzia a pensar que aquilo estava errado, enquanto meu corpo respondia emocionado, e essa emoção era mais forte do que a minha razão.

Após me acostumar com o forte e até reproduzi-lo tocando junto, passei a considerá-lo como um elemento que foi se consolidando ao longo de décadas como forma de disputa, quase uma marcação de território através do som. Em campo, um dos interlocutores da pesquisa mencionou informalmente uma ocasião em que as duas Corporações acompanhavam uma procissão e na qual começaram a sobrepor um dobrado no outro, desconsiderando ali a situação de procissão e eventuais momentos em que os fiéis iriam rezar. Naquele momento, o importante era superar o som do grupo rival, tocar mais e melhor. Sila, ao falar da importância do grupo estar sempre preparado com boas músicas, menciona hipoteticamente um encontro de bandas:

Encontro de banda tá lá, cada banda toca quatro músicas. Ai a última, pela richa né, das bandas que cê já conhece, a gente já falou sobre ela aqui, a Sagrado Coração de Jesus terminou com uma música no ápice assim. Ai normalmente o músico da União Operária vai falar: “não, a gente não pode tocar uma musiquinha dessa, tem que tocar uma daquele jeito”¹³⁰.

Muitos episódios que podemos assumir aqui como de resposta ao mito de origem, foram citados ao longo das entrevistas e serão utilizados no decorrer deste tópico para demonstrar como se construiu e se sustenta por gerações a rivalidade entre Coração de Jesus e União Operária.

Histórias e categorias nativas

O “mito” de origem possui como enredo um evento no qual as duas bandas participaram juntas. Na história dos grupos de Nova Lima, os encontros das bandas durante eventos

¹³⁰ Sila Gabriela em entrevista realizada no dia 28/01/2022.

populares e religiosos aconteceram em outros tempos e foram reiteradamente citados pelos interlocutores. Zé Fuzil (União Operária) e João Tulim (Coração de Jesus) foram protagonistas de um dos eventos mais citados entre os que viveram aquele período da rivalidade. Zé Lopes, Eumindo Leão e Eliézer, músicos mais experientes das Corporações, lembraram do episódio e destacaram uma espécie de “duelo” entre os dois grupos na praça principal da cidade:

Vamos dizer assim, o terreno da banda Coração de Jesus, é nós cá de baixo. E o da União Operária é Retiro, que é a paróquia do Retiro. E a Santa Efigênia é do Cristais. A paróquia é dividida, sabe como é que é? Mas, deu que o festeiro (risos) o festeiro de Nossa Senhora do Pilar na época, convidou as três banda pra tocar na procissão [...] Então tocou, e tocou, e tal. Agora tem a salva retreta, né? Cabou, coroou Nossa Senhora. Então pro povo ficar mais ou menos na praça, a retreta. A União tocou uma música (risos). Ai nós tocâmo outra, cê tá entendendo como é que é? Ai, União uma, ou outra, uma ou outra. Porque se a União tocasse, por exemplo, cinco músicas, e nós tinha tocado só quatro e aí, nós ia tocar a cinco [...] Então nós estava ficando também, cê tá entendendo? Ah, assim que ficou. Que que aconteceu? Já era mais, quase meia noite, cê tá entendendo? O pessoal gosta, né? Mas alguém foi lá e falou com o padre. O padre chegou e falou: “ô gente, agradeço ocês, mas tá na hora, bem dizer, na hora do silêncio, dá pra ocês tocar um dobrado junto aí? E depois cada um vai pro seu lado?” – “Ah, dá!” Quê que aconteceu? A União tocou um dobrado, nós tocamos outro. A União saiu pra, como é que fala? Pro lado dela, tocou um dobrado, cê tá entendendo? E nós saímos do nosso lado com um dobrado. Mas, quê que aconteceu? De vez de nós subir a Suzana¹³¹, eles resolveu passar pela rua, no caminho que a União Operária já ia. Mas ela já ia um pouco lá. Quando chegou ali naquele Beco dos Cote, chegando perto do lactário ali, ela pegou e entrou pra lá. Ai nós seguimos e subimos pro Rosário, sabe como é que é? Ou, se eles espera ia dá uma confusão. Dava, cê já viu né? Zé Fuzil era o maestro dela e o João Machado, o João Tulim era o nosso¹³².

Disputas como estas ganharam força e são lembradas no período em que atuaram os regentes Zé Fuzil (União Operária) e Messias (Coração de Jesus). Zé Fuzil, por exemplo, tratava a banda rival (Coração de Jesus) como “alemães”, em alusão ao período de guerras, tratativa que escutei, inclusive, de um interlocutor da pesquisa durante entrevista: *O negócio é a outra lá. Os alemães (risos)*¹³³. A mesma categoria era utilizada no sentido contrário, quando diretores e músicos da Coração de Jesus se referiam à União Operária como os alemães: *Zezé também gostava de por fogo na fogueira, porque: “ah, ocê tá fazendo o que com os Alemão lá?” Que ele falava assim*¹³⁴. Outra forma de se referir aos rivais, ou ao grupo rival, está presente na breve fala transcrita. A alusão ao “lá”, a “banda de lá”. Esse elemento do discurso foi verificado, curiosamente, na fala de membros das duas bandas, sempre em alusão ao outro grupo.

¹³¹ Suzana é o nome popular da Rua Padre João de Deus, onde se localiza a Sede da Coração de Jesus.

¹³² Entrevista realizada com Eliézer Vieira em 24/09/2021.

¹³³ Buscando diminuir elementos desta pesquisa que possam gerar atritos, o nome do interlocutor será omitido neste momento.

¹³⁴ Novamente o nome do interlocutor será omitido aqui para evitar conflitos.

Resumindo, é comum que os músicos da Coração de Jesus e da União Operária falem um dos outros como: “a banda de lá” ou “eles lá”. É curioso notar, que geograficamente, as sedes destas bandas estão localizadas na parte superior de duas pequenas ladeiras, separadas pela rua principal que corta a cidade, a Rua Bias Fortes. Portanto, é também intuitivo falar de dentro da sede apontando a “banda de lá” para mostrar o outro grupo: *a rixa literalmente é dessa ponte, é daqui pra lá*¹³⁵.

Em 2017, durante o encerramento do já mencionado Projeto Sopro de Arte, foi programado um concerto das bandas, no qual cada banda tocava algumas músicas e, após isso, todas tocariam juntas no palco do Teatro Municipal. Na ocasião eu estava presente, mas não com um olhar atento de pesquisador para questões sobre a rivalidade. Durante o trabalho de campo, descobri que naquela ocasião, no momento que as bandas se uniram, os músicos da Santa Efigênia foram posicionados no centro, separando os músicos da Coração de Jesus e União Operária, que ficaram nas extremidades: *Naquele Sopros de Arte, né? A gente sentou, cê podia ver. Era a União, Santa Efigênia e a Coração de Jesus mais atrás. Até na filmagem ocê vê [...] É eu na ponta, aí vem o menino da, da Santa Efigênia, aí a turma*¹³⁶. Acredito, que dentro da história das três bandas, este deve ter sido o único episódio em que as bandas subiram ao palco juntas¹³⁷, para formar um só grupo sem, no entanto, deixar de lado a rivalidade histórica entre as duas bandas. Além do evento em si, a preparação para ele também envolveu quebra de rotina na história dos grupos, tendo que ser administrada pelos regentes, como nos conta Sila:

*Teve um ensaio que foi na sede da Sagrado Coração de Jesus, do Sopro de Arte (risos). Então teve um ensaio que foi no teatro e teve um ensaio que o teatro não liberou porque tinha algum evento. Aí, aquela discussão: “vai na União Operária?” Lucas falou: “gente, eu tenho certeza que meus músicos, tem músico meu que num entra lá”. Aí Fábio virou: “não, pode marcar na Sagrado Coração de Jesus”. Aí, tipo assim, ele (Fábio) chegou no ensaio e conversou com todo mundo: “ô gente, ô, a questão é essa, o ensaio vai ser lá, então a gente vai vir aqui, vai pegar as coisas, tudo que tiver que levar, as pastas. Mas quem quiser ir direto, pode ir direto” [...] Marcou o ensaio lá e foi. Foi uma questão, igual eu tô te falando, foi uma coisa que, tipo assim, fora do padrão*¹³⁸.

¹³⁵ Sila Gabriela, entrevista realizada em 28/01/2022.

¹³⁶ Sonaly Matias, entrevista realizada em 16/09/2021.

¹³⁷ Um vídeo amador postado no YouTube registra a execução do dobrado Jamais te Esqueceremos de Alvaro Walter, executado pelas três bandas no palco do Teatro Municipal de Nova Lima. Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=tI51yAPWDrQ>

¹³⁸ Entrevista realizada com Sila Gabriela em 28/01/2022.



Figura 19: Registro do ensaio para o projeto Sopro de Arte, reunindo integrantes das três corporações na sede da Coração de Jesus. Fonte: Acervo do regente Miguel Praça.

Estes últimos fatos da história recente das bandas podem induzir uma interpretação que aponte indícios de perda da rivalidade entre os grupos. E assim seria se não considerássemos que o Projeto Sopro de Artes foi algo novo para as bandas, patrocinado e produzido com força de terceiros, que pensaram e programaram atividades que não fazem parte da rotina dos grupos, como tocar no palco do teatro unidas em uma só formação. E neste contexto, mesmo com todas as diferenças, os grupos se adaptaram à situação, tendo na frente a mediação dos regentes e diretores das três bandas.

Fluxo de músicos

Me diverti durante a pesquisa escutando as histórias sobre os “duelos” e rivalidades dentro das práticas musicais das bandas Coração de Jesus e União Operária. Sempre que questionados sobre a rivalidade, os entrevistados tenderam a compará-la com a rivalidade que podemos perceber entre torcidas de futebol: *É igual Atlético e Cruzeiro, aquele negócio, torcida*¹³⁹. E neste contexto de comparação com as rivalidades no esporte, cabe destacar também um personagem típico deste ambiente, o “vira folha”. Para minha surpresa, na medida em que a pesquisa avançava e que eu ia conhecendo melhor a história de cada músico, percebi

¹³⁹ Claudinei Martins, entrevista realizada em 12/02/2022.

a existência de um fluxo de músicos entre as bandas, o que relaciono rapidamente aqui com a figura do “vira folha” no esporte. Em outras palavras, sempre que havia desentendimento de algum músico com diretores ou regentes, geralmente ocorria uma troca de banda. Já mencionei no início deste tópico que Toninho foi um destes personagens, que após um desentendimento migrou para a banda rival, saindo da União Operária e indo atuar como instrumentista da Coração de Jesus¹⁴⁰. A lista de músicos que trocaram de bandas é grande, e surpreende aqueles que estão mais próximos daqueles grupos, pois grande parte destes sujeitos ocupam hoje importantes funções nos grupos para os quais migraram. Dos que saíram da Coração de Jesus para a União Operária, podemos citar: Miranda com seu pai (José Gomes) e irmãos (José Gomes Filho e Emerson Rodrigues), Chiquinho e Fábio. Dos que passaram pela União Operária em direção à Coração de Jesus, podemos citar: Toninho, Claudinei¹⁴¹, Giovani, Zé Felipe¹⁴², Biliu¹⁴³ e o José Gomes Filho, irmão de Miranda que durante a realização desta pesquisa retornou para a Coração de Jesus. Miranda, durante entrevista nos contou como foi o seu processo de afastamento da Coração de Jesus, o qual nos interessa aqui pela intervenção registrada do Zé Lopes, regente da União Operária na época:

Eu fiquei na Coração de Jesus tocando prato muito tempo. Aí é, a gente houve um desentendimento de diretoria, não foi nada musical, foi de diretoria, questão de pensamento diferente, né? [...] É, questão de procedimento com as pessoas, né? Com os músico que lá tava. Então a gente ficou assim, antipatizado com aquilo, e a gente resolveu sair. E aí quando eu saí, imediatamente o pai de Zé Lopes, O Zé Lopes Guimarães, me chamou pra mim vir pra cá [...] E eu vim pra cá, eu trouxe meu pai, que era diretor na Coração de Jesus, ele veio pra cá também como diretor, o José Gomes, e trouxe meus irmãos, que é Emerson Rodrigues Gomes, e agora veio o José Gomes Filho, toca trombone aí na banda, trombone e bombardino¹⁴⁴.

Neste cenário de fluxo de músicos entre as bandas rivais, é interessante notar que algumas pessoas, como Fábio, Claudinei e Miranda, saíram de um grupo no qual ocupavam a posição de aprendiz ou músico, para com o tempo assumir cargos importantes nas bandas para as quais migraram, sendo hoje personagens fundamentais para a vida daquelas bandas.

¹⁴⁰ Toninho chegou a reger alguns ensaios na Coração de Jesus. Muitas partituras do arquivo desta banda foram copiadas por ele.

¹⁴¹ Claudinei não chegou a tocar na União Operária, foi apenas aluno da banda no início de sua caminhada com os grupos de Nova Lima.

¹⁴² Zé Felipe se afastou da União Operária há alguns anos, banda na qual atuou por muito tempo como parte da diretoria e músico. Na ocasião de seu afastamento, Zé Felipe passou a atuar como músico da Santa Efigênia. Atualmente ele toca na banda de Rio Acima e, durante a realização desta pesquisa, passou a colaborar também na Coração de Jesus.

¹⁴³ Antônio Carlos, Biliu, foi músico da União Operária e depois se mudou para trabalhar em outra cidade. Ao retornar, passou a colaborar com a banda da cidade de Rio Acima, onde atua como saxofonista. Recentemente passou a colaborar também como músico da Coração de Jesus.

¹⁴⁴ Miranda, entrevista realizada em 06/03/2021.

Rivalidade em campo

Assim que percebi que esta pesquisa não passaria inerente à rivalidade dos grupos, passei a observar e questionar: quem ou o que alimenta essa disputa? Na busca por respostas para a minha questão, passei a observar o discurso dos diretores, regentes e músicos, e incluí nas perguntas das entrevistas um questionamento sobre a relação entre as bandas. Neste percurso, uma das primeiras percepções que tive foi que, embora exista em níveis acima do que eu esperava encontrar, a rivalidade hoje não está tão aflorada como no passado. Isso ficou nítido para mim a partir das histórias, algumas já transcritas aqui, e também pelo fato de terem me aceitado circulando pelos dois ambientes. Esta percepção foi ampliada quando Sonaly mencionou um dos músicos e presidentes do passado, o Zé Grande: *E ele falava alto aqui dentro. Ele falava alto. Ele falava com ocê que não. Se fosse num tempo desse, ou ele ia tá aqui sentado olhando, ou ele ia virar pra ocê e falar que ocê num ia fazer a entrevista. E pronto!*¹⁴⁵

Ao entender que a força da rivalidade no passado era maior do que a observada atualmente, entendi, assim como me foi informado¹⁴⁶, que a rivalidade é alimentada por diretores e músicos mais experientes das bandas. As narrativas durante o convívio com o grupo auxiliam no processo de manutenção de uma relação de disputa entre os grupos. E neste ambiente, aqueles que estão chegando no grupo, passam a integrar a narrativa e tendem a se familiarizar com ela. Sila, musicista da nova geração, definiu como é a percepção dela sobre a atual rivalidade entre União Operária e Coração de Jesus: *Sabe aquelas coisas de menino? “ah, eu não converso com fulano”. Ah, mas por quê? “Eu num sei, só num converso”. Eu acho que hoje tá muito mais assim. Mas simplesmente continua mantendo a briga*¹⁴⁷.

Alguns fatos foram observados durante o trabalho de campo, os quais forneceram outras respostas para a minha questão. Embora grande parte das disputas girem em torno de aspectos musicais (quem tem mais músicos; quem tem os melhores músicos; quem toca mais músicas, por exemplo), a busca por apoio financeiro também alimenta a rivalidade. Durante a pesquisa, Miranda, como presidente da União Operária, manifestou diversas vezes preocupação e revolta por estar com dificuldade em obter recurso financeiro da prefeitura, alegando culpa das outras bandas que estão com problemas em suas documentações. Pelo que foi possível apurar, a Prefeitura Municipal coloca como condição o repasse para os três grupos simultaneamente, não deixando aberta a possibilidade de repasse individual.

¹⁴⁵ Sonaly Matias, entrevista realizada em 16/09/2021.

¹⁴⁶ Claudinei e Sila afirmaram durante a entrevista que a rivalidade era coisa dos mais antigos.

¹⁴⁷ Sila Gabriela, entrevista realizada em 28/01/2022.

Borges (2015), ao citar em sua pesquisa as divergências entre duas bandas centenárias de Nova Friburgo, afirma que a rivalidade é tida por muitos “como o combustível principal que as impulsionava e impulsiona no esforço de manterem-se vivas e em atividade ininterrupta” (BORGES, 2015, p. 19). As histórias, os discursos e fatos observados durante o período que estive ao lado das bandas de Nova Lima, demonstram os mecanismos¹⁴⁸ e a força de resistência destes grupos no município. E neste ambiente a rivalidade serve há décadas, assim como no caso das bandas de Nova Friburgo, como incentivo para seguirem resistindo. E é justamente na tarefa de resistir que a rivalidade cede espaço para um movimento de união, que é percebido e incentivado por alguns músicos:

Eu acho que os grupos, eles têm que se valorizar. Uma das coisas que eu falei lá na reunião do Conselho de Patrimônio Histórico, quando ele tava falando do registro, que vão ser registradas as três bandas como bem imaterial do município. Eu só falei com eles, eu falo isso com o secretário e falo com Miranda, que Miranda não concorda, mas eu falo com ele: “Miranda, Nova Lima tem três bandas, tem uma que tá praticamente fechada. Se a outra fechar, pra uma lutar, é mais difícil”¹⁴⁹.

Pontos de encontro

Ao pensar em união, abro um espaço para destacar os “pontos de encontro”, locais nos quais alguns dos músicos das bandas Coração de Jesus e União Operária atuavam e atuam juntos, superando, ou mesmo neutralizando as diferenças que ganham sentido dentro das sedes das Corporações. E como “ponto de encontro”, se destaca a caçula dentre as bandas de Nova Lima, a Sociedade Musical Santa Efigênia, além do Bloco dos Sujos e a Charanga do Villa Nova.

Alguns pontos sobre a história da Sociedade Musical Santa Efigênia permitem inferir sobre sua neutralidade na rivalidade eminente entre as bandas de Nova Lima. Primeiro, temos que considerar a forma e o período na qual foi criada. 36 anos mais nova do que a Coração de Jesus e 17 anos mais nova do que a União Operária, a Santa Efigênia foi, como dizem, fundada e mantida por Ignácio Pimenta. Quando fundada, a Lyra Progressista já não existia mais, sendo as duas Corporações mais velhas os ambientes no qual se realocaram os músicos das minas. A ata de fundação da Sociedade Musical Santa Efigênia já manifesta um clima de união, dizendo que nesta nova Sociedade, “mais que unidos serão fortes”¹⁵⁰. Outro aspecto que merece

¹⁴⁸ Aqui, nos serve de exemplo a capacidade que os grupos demonstraram ao se adaptarem ao Projeto Sopro de Arte, experimentando novas formas de interação com as outras bandas e músicos da cidade.

¹⁴⁹ Sila Gabriela, entrevista realizada em 28/01/2022.

¹⁵⁰ Ata da 1ª reunião para fundação da Sociedade Musical Santa Efigênia. 30/04/1932.

destaque é a necessidade que o grupo teve de buscar ajuda de músicos de outras bandas e cidades para completar sua formação. E aqui, me coloco como um dos que, no início dos anos 2000, participou da banda Santa Efigênia, me deslocando da cidade de Raposos, onde atuava como integrante da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição. Além de musicistas de Raposos, através dos relatos dos interlocutores foi possível localizar um fluxo de instrumentistas das cidades de Casa Branca¹⁵¹ e Jaboticatubas¹⁵². De Nova Lima, participaram da Santa Efigênia alguns¹⁵³ integrantes das bandas Coração de Jesus e União Operária, como nos conta Sila: *dessa rixa ela passou neutra. Tanto que teve um período, quando o pai de Miguel tava de maestro, vinha músico da Sagrado tocar na Santa Efigênia. E eu lembro que eu ia da União Operária tocar lá, e tocava lá*¹⁵⁴.

A participação de músicos da União Operária nas atividades da Santa Efigênia parece ser uma novidade nas relações destas bandas, algo que ganhou força somente no início do Século XXI. Já os músicos da Coração de Jesus seguiam um sistema de compartilhamento dos músicos há mais tempo, com indícios da ocorrência de auxílio mútuo desde a época do regente Messias. Lembro aqui da fala de Eliézer, utilizada no Mosaico de Memórias, na qual afirma que Dunga “dava nós uma mão” na Coração de Jesus. A relação da Coração de Jesus com a Santa Efigênia inclui ainda a tradicional participação na celebração do dia 7 de setembro, quando se unem para tocar juntas as marchas e dobrados para animar o desfile¹⁵⁵.

Aqui retorno novamente ao “mito de origem” para dizer que é a partir de elementos da cena narrada, bandas em formação e cumprindo suas obrigações dentro do calendário da cidade, que o conflito ganha sentido. Retirar estes elementos, condensando músicos “rivais” em um mesmo ambiente, com outra denominação, trajes e propósitos, colabora para a criação de novos signos, onde se destaca o propósito de ajuda ao grupo que apresenta determinada carência. Em outros contextos, envolvendo o carnaval e o futebol, e no qual há uma perspectiva de cachê para os instrumentistas, localizamos novamente a atuação conjunta de músicos das bandas de Nova Lima. Nas grandes bandas formadas para o tradicional Bloco dos Sujos, que como vimos foi por muito tempo agitado por Zé Fuzil e outros regentes, unem-se músicos das três bandas de Nova Lima e de outros grupos de cidades vizinhas, como Raposos, Rio Acima e Belo

¹⁵¹ No passado, em dias de toque, Ignácio Pimenta trazia músicos de Casa Branca para tocar na Santa Efigênia.

¹⁵² Welerson, atual regente da Santa Efigênia, afirmou que pouco antes da Pandemia, músicos e um regente de Jaboticatubas participaram da banda, colaborando com seu trabalho.

¹⁵³ Da União Operária, podemos citar: Fábio, Sila e Camila. Da Coração de Jesus, podemos citar: Eumindo, Eliézer, Claudinei, Lucas, Robson e Alexandre.

¹⁵⁴ Entrevista realizada em 28/01/2022.

¹⁵⁵ No livro “Vamos ver a banda passar” (DIAS, 2012), uma das ilustrações utilizadas permite a visualização deste evento das bandas. É possível identificar na foto músicos com uniformes distintos tocando juntos.

Horizonte. Ali, unidos dentro de um cordão de isolamento, trajando o mesmo uniforme e com um repertório predominante de marchinhas e sambas, os instrumentistas se encontram para, muitas vezes sob a ordem de um “puxador” de bloco, animarem a festa. O mesmo acontece, embora com número reduzido de participantes, na Charanga do Villa Nova. Lá, músicos, especialmente da Coração de Jesus e União Operária, se unem para tocar e animar as partidas que acontecem no “Leão do Bonfim”. Eliézer, músico da Coração de Jesus que já participou como percussionista da Charanga, enfatizou durante entrevista o perfil de união característico do grupo: *Igual nós tem charanga do Villa aí, num junta tudo quanto é músico das bandas aqui de Nova Lima? Então, hoje tá precisando de piston. “Oh Cegum¹⁵⁶, dá pra ocê quebrar o galho?” Se ocê for atrás dele ele vem¹⁵⁷.*

É possível que existam em Nova Lima outras situações e grupos nos quais atuem juntos os músicos das centenárias e rivais Coração de Jesus e União Operária. O que nos interessa aqui, é perceber que a rivalidade ganha sentido no contexto das práticas musicais desenvolvidas por estas corporações, quando seus repertórios, trajes e locais de atuação criam as condições necessárias para a ressignificação da disputa posta desde o “mito de origem” da rivalidade.

A rivalidade e os regentes

A circulação dos regentes no ambiente de rivalidade é um dos primeiros aspectos sobre a atuação dos personagens de Nova Lima sob a qual iremos propor algumas reflexões nesta pesquisa. Ao avaliar a rivalidade entre as bandas, os relatos transcritos quase sempre possibilitam localizar a atuação destes sujeitos. Ao observá-los, é possível destacar o protagonismo que assumiram na manutenção da rivalidade e como, atualmente, agem como mediadores de conflitos remanescentes.

Independente de qual opção mais nos cativa sobre o início de um trajeto de rivalidade entre as bandas em Nova Lima, não há como desvincular delas a ação dos regentes. Localizamos estes sujeitos no “mito de origem” e na versão dos dissidentes da Lyra Progressistas. Neste contexto, eles foram, desde o princípio, os protagonistas da rivalidade, com episódios marcados por duelos musicais em busca de destaque na comunidade. Eliézer, ao relembrar o episódio em que o padre teve que intervir, enfatizou o papel ocupado pelos regentes da época nos duelos que ocorreram na praça:

¹⁵⁶ Cegum é o apelido utilizado por alguns para se referir à Fábio, regente da União Operária.

¹⁵⁷ Eliézer, 24/09/2021.

Quando tinha as duas corporação pra tocar na praça, aí ficava aquela rivalidade, uma num queria sair, um num queria ceder pro outro [...] O padre Osvaldo chegava e mandava o pessoal: “ó gente, vão parar com esse trem aí, vão embora”. E era rivalidade mesmo. É disputa mesmo, né? Pra ver qual é a banda que desafiava a outra [...] João Tulim era o maestro da Coração de Jesus e Zé Fuzil ele era o maestro da União Operária. Essa briga era dos dois e os componente acompanhava, né? Num tinha ordem de sair, a ordem era do maestro¹⁵⁸.

É importante relembrar aqui que Zé Fuzil iniciou sua trajetória nas bandas de Cachoeira do Campo, onde a rivalidade, como relatamos, era muito evidente. Ao chegar em Nova Lima e assumir o cargo de regente, assumiu também o papel de protagonismo na disputa com a banda Coração de Jesus, criando, inclusive, uma denominação afrontosa para se dirigir aos integrantes da banda oposta, chamados por ele de “alemães”. Dos tão lembrados duelos da praça, Zé Lopes mencionou, inclusive, um episódio no qual Zé Fuzil desobedeceu a ordem do padre para ficar por ali algum tempo a mais, o que significaria vencer a disputa daquele dia:

Depois da festa eles começaram a fazer umas músicas, né? Fazendo uma música, e o trem não parava [...] O padre saiu de lá de cima e falou: “ô gente, vão fazer o seguinte, ocês vão fazer isso, ó, um pega um dobrado e sai com a banda, depois o outro pega, faz uma volta na praça e sai com a banda”. Aí ele fez, falou: “perfeitamente, sim senhor Padre, tá certo” [...] Aí Fuzil fez o que o padre falou, né? Pegou o dobrado, fez a volta na praça, e ali onde é que é a prefeitura, um pouco antes ali, ele postou a banda lá na padaria, do lado de fora. O padre chegou lá: “Fuzil, mas ocê tratou comigo”. Ele falou: “ó, o senhor manda lá na frente da Igreja, aqui não, aqui nós tão na rua, aqui nós tocâmo a hora que nós quiser”. E meteu música lá até¹⁵⁹.

Outros elementos presentes nas falas dos interlocutores desta pesquisa demonstram como os regentes estavam atentos às rivalidades. Relembremos aqui da atitude de José Lopes Guimarães, que ao perceber o atrito da família de Miranda com a direção da Coração de Jesus, tratou logo de convidá-los para fazer parte do seu grupo. Da mesma forma, Claudinei relatou que Zé Fuzil ficou nervoso na ocasião em que, como aluno, Claudinei passou da União Operária para frequentar as aulas na Coração de Jesus. Outro exemplo é passível de destaque através do discurso de Sila sobre sua colaboração na Santa Efigênia: *Na Santa Efigênia, quando eu toquei lá, Chiquinho quase me escrachou quando eu cheguei aqui. Mas era uma coisa um pouco mais aceitável. Eu acho que na Sagrado Coração de Jesus eu num pisava aqui de novo (risos)¹⁶⁰.*

¹⁵⁸ Entrevista realizada com Eliézer Vieira em 24/09/2021.

¹⁵⁹ Zé Lopes, 03/03/2021.

¹⁶⁰ Sila Gabriela, entrevista realizada em 28/01/2022.

Se hoje, como aponte, a rivalidade adota tons mais cordiais dentro do cenário musical e cultural de Nova Lima, a postura dos regentes também transparece uma alternância para um modelo de atuação que busca mediar os conflitos. Já citei ao longo deste texto o diálogo dos regentes sobre a necessidade de realização de um ensaio na sede de uma das bandas, momento no qual Fábio teve que assumir a responsabilidade de levar os músicos da União Operária para ensaiar na Coração de Jesus. De forma complementar, o discurso de Sonaly sobre o concerto de encerramento do Projeto Sopro de Arte, demonstra uma atitude de Sila¹⁶¹ que, na ótica das relações atuais, demonstra o esforço dos regentes para minimizar qualquer tipo de conflito: *Eu lembro que eu cheguei pra fazer a gravação, falei assim: “ah, tem um tanto de clarinete aí, eu vou sentar cá pra trás, né?” Eu sentei, Sila virou: “psiu, aqui ó! Não, pode sentar aqui, primeiro clarinete aqui”. Eu falei: “ai meu Deus. Tá bom, vâmo lá” (risos)*¹⁶².

Certamente existem ainda muitas histórias e fatos sobre a rivalidade centenária entre as bandas Coração de Jesus e União Operária. Mexer nesta “caixa de abelha” foi uma atitude consciente e medida que buscou destacar a disputa ainda alimentada por alguns integrantes destas bandas. Como resultado, o exercício revelou as ações dos regentes como protagonistas e mediadores destes conflitos. Ali, a rivalidade é, como aponte anteriormente, um combustível que as mantém vivas, resistindo diante de todas as dificuldades que a localidade lhes impõe: *se num tivesse duas bandas, ou três bandas num lugar, igual tem aqui, num vai nenhuma outra banda. Porque, cadê a motivação pra ocê continuar tocando? (Vicente, 15/05/2012).*

3.7 Maestras, Musicistas e Diretoras

Considero que muitos fatores potencializaram minha sensibilidade para observar nas bandas de Nova Lima a presença e a atuação das mulheres: Minhas primeiras instruções de saxofone em uma banda de música foram repassadas por uma mulher, Chica¹⁶³, que por muitos anos foi a única mulher integrante do quadro de músicos da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição. Antes mesmo de elaborar o projeto desta pesquisa, eu já sabia que em Nova Lima duas mulheres haviam participado na regência das bandas e, ao me preparar para o campo, percebi que a solicitação de alguns documentos para formalização da pesquisa junto ao Comitê

¹⁶¹ Como vimos brevemente no Mosaico de Memórias, Sila atua na função antes conhecida como segundo regente na União Operária.

¹⁶² Sonaly Matias, entrevista realizada em 16/09/2021.

¹⁶³ Maria das Dores, já mencionada nesta pesquisa, foi minha professora e ainda atua na banda. Ela foi responsável pela formação de vários instrumentistas para a Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição.

de Ética em Pesquisa passariam pela autorização de três mulheres que na época¹⁶⁴ eram responsáveis pela presidência das bandas Coração de Jesus, União Operária e Santa Efigênia. Portanto, desde o início do trabalho de campo, busquei registrar questões¹⁶⁵ e fatos sobre as mulheres que atuam em diversas funções nas bandas da cidade de Nova Lima. O discurso das duas mulheres que atuaram como maestrinas na banda União Operária trouxe densidade para o tema e permitiu localizar situações de julgamento, quebra de paradigmas, e por isso, ilustram parte das questões que envolvem o percurso que muitas delas começaram a trilhar dentro das bandas nas últimas décadas.

Ao juntar as temáticas banda e mulher, devemos destacar um dos principais pesquisadores a se debruçar sobre estes assuntos. Falo aqui do professor e pesquisador Marcos Moreira (UFAL), que em 2013 defendeu sua tese, intitulada “Mulheres em Bandas de Música no nordeste do Brasil e no norte de Portugal”. E, mesmo com o exemplo e as constantes contribuições de Marcos Moreira, a experiência de revisão de literatura para esta pesquisa revelou que o cenário das pesquisas envolvendo bandas de música no Brasil ainda permanecem com as lacunas de quase dez anos atrás: “pouco se tem dito sobre a participação feminina nestas instituições” (MOREIRA, 2013, p. 101). Revisitando os dados das buscas que realizei e que foram descritas no Capítulo 2, percebi que na área de regência, das 237 publicações acadêmico-científicas localizadas, apenas quatro¹⁶⁶ colocam a mulher como protagonista na abordagem.

Das produções visitadas para a construção desta pesquisa, algumas superam o esquecimento sistêmico¹⁶⁷ que a temática sofre e permitiram registrar dados que nos interessam aqui sobre as mulheres nas bandas de música. Assim como a conquista de determinados direitos dentro da sociedade¹⁶⁸, é possível confirmar um acesso tardio das mulheres ao ambiente das bandas e filarmônicas brasileiras. De certo modo, a trajetória e esse acesso tardio das mulheres aos quadros administrativos e musicais das bandas reflete padrões sociais que se instauraram a partir do colonialismo e que se sustentam até hoje. Cida Bento, em seu recente livro, intitulado

¹⁶⁴ Os documentos foram assinados e enviados para mim por Márcia Magalhães, Adriana Faria e Guaraciaba Maria.

¹⁶⁵ Questões como: qual o percentual de mulheres que atuam nestas bandas? Como foi o percurso de entrada delas no quadro de músicos dos grupos? Como foi o percurso até a regência?

¹⁶⁶ A saber: o artigo intitulado “Contando a história da carreira de Nadia Boulanger na regência” (BROOKS, 2016) e as pesquisas intituladas “Regência feminina: a inserção da mulher no projeto de bandas marciais escolares da rede municipal de ensino de João Pessoa Laizime da Silva Fontes” (FONTES, 2019); “Ser mulher regente em Porto Alegre: decolonialidade e transgressão em práticas percussivas” (PIANTA, 2021), e “Memorial de artistas-educadores/as - a experiência junto à associação de corais infantis "um canto em cada canto"/ACIC como um possível percurso para o trabalho com arte na escola” (LIMA, 2015).

¹⁶⁷ Moreira (2013) opta por anunciar que a temática “continua sendo invisibilizada quantitativamente, mesmo em muitos ramos de estudos científicos nas ciências humanas” (2013, p. 9).

¹⁶⁸ Podemos lembrar aqui a década de 30, na qual conquistaram o direito de votar e serem eleitas para funções no executivo e legislativo.

“O Pacto da Branquitude” (BENTO, 2022), apresenta dados estatísticos atuais para demonstrar que mulheres negras ocupam até hoje espaços sociais de trabalho subalterno: “trata-se de uma invariável desde o período da escravidão, revelando permanências nas mesmas atividades realizadas na cozinha da casa-grande” (BENTO, 2022, p. 81).

Com certo cuidado, Moreira (2013, p. 3) aponta que a participação efetiva das mulheres em bandas mistas¹⁶⁹, compostas por homens e mulheres, se deu de fato em meados do século XX. Em ambientes mais conservadores, como o das bandas militares, a entrada foi ainda mais tardia, com vagas em concursos ofertadas somente a partir da década de 90 (MOREIRA, 2013, p. 174). Embora o marco temporal nos sirva aqui como uma referência da participação tardia das mulheres nestas formações, é possível localizar também algumas exceções na história. Como exemplo, cito aqui a “Dona Vitalina”, que foi eleita presidente de honra da banda Campesina Friburguense em 1946, cargo que ocupou até 1968 (BORGES, 2015, p. 75). Mesmo que “Dona Vitalina” não tenha composto o quadro de instrumentista da banda, a participação na direção do grupo já representa um marco, superando a atuação que antes se resumia a ocupação de cargos subalternos dentro das esferas administrativas das bandas.

Em Nova Lima, o convívio e as entrevistas realizadas permitiram mapear o início da década de 80 como o período no qual se deu a primeira participação feminina no quadro de instrumentistas daquelas bandas. O resultado foi possível ao cruzar as informações compartilhadas pelos interlocutores da pesquisa com os dados das atas sobre os presidentes¹⁷⁰. Três fatores foram importantes neste recorte: 1) A citação recorrente do nome de Rosa como a primeira mulher a participar como musicista na União Operária; 2) Saber que Zé Fuzil era o regente na época em que Rosa entrou para a banda; 3) A menção ao presidente da época, José Antônio Secundino, que teve seu mandato de 1983 a 1986. Esta última informação foi acrescentada por Miranda, que em tom afetivo lembrou da participação de Rosa como clarinetista da União Operária:

Aqui na banda, na época do Zé Antônio Secundino é que entrou a Rosa lá de Rio Acima [...] A primeira mulher que entrou aqui foi a Rosa. Tocando clarinete. Tacava um clarinete que ocê precisava de ver [...] Fuzil gostava demais dela. Fuzil que ensinou ela muito. Ela vinha pra cá de tarde pra poder treinar com Fuzil. Nós chegávamos aqui pro ensaio ela já tava pronta, com a música dela pronta. Ela tocava um clarinete muito perfeito aqui na banda¹⁷¹.

¹⁶⁹ Utilizo o termo “banda mista” aqui para diferenciá-la das “bandas femininas”, das quais falarei mais à frente, e que foram formadas em outro período.

¹⁷⁰ Aqui, destaco a contribuição do trabalho de pesquisa iniciado e publicado no livro de DIAS (2012), que auxiliou nesta pesquisa com a descrição temporal da atuação de determinados presidentes das bandas de Nova Lima.

¹⁷¹ Miranda, entrevista realizada em 06/03/2021.

Nas bandas Coração de Jesus e Santa Efigênia a participação feminina no corpo de instrumentistas foi efetiva no final da década de 90 e início dos anos 2000. Nas fotos do centenário da Coração de Jesus, que ocorreu em 1996, e também em uma foto mais antiga que foi utilizada no jornal publicado¹⁷² sobre o centenário, não é possível localizar a participação de nenhuma mulher na formação desta banda. Na Santa Efigênia, a participação das mulheres no quadro de instrumentistas é passível de registro somente a partir da atuação do regente Willian, que assumiu o grupo no início dos anos 2000. Há de se considerar que na Santa Efigênia, Dona Terezinha já ocupava nesta época o cargo de presidente, cargo de prestígio dentro das bandas da cidade.

Durante o trabalho de campo, sempre que acompanhei os ensaios e atividades, busquei registrar o número de músicos participantes, com distinção entre o número de homens, mulheres e o regente. Dos ensaios e atividades dos quais participei na União Operária, as notas de campo permitem destacar a realização de ensaios e toques com uma variação de instrumentistas que foram de 8 a 26 homens, enquanto a participação de mulheres variou de 1 a 5 mulheres. Um dos ensaios foi, inclusive, regido pela maestrina Sila, ocasião em que havia na sede 20 homens, 1 musicista tocando e Sila na regência. Dos ensaios e atividades dos quais participei na Coração de Jesus, a variação na participação de homens foi de 6 a 13 instrumentistas. Neste período, somente em um ensaio e uma retreta houve a presença de uma musicista, que atua na banda Coração de Jesus como percussionista. Neste parâmetro de avaliação da pesquisa, os dados sobre a Santa Efigênia, como mencionado no Capítulo 1, foram desconsiderados pelo número reduzido de atividades das quais pude participar ao longo do período em que estive em campo. Mesmo que hoje a União Operária, assim como no passado¹⁷³, se destaque como banda com grande participação feminina¹⁷⁴ na cidade, isso não diminui a presença e as participações que aconteceram nas bandas Coração de Jesus¹⁷⁵ e Santa Efigênia¹⁷⁶ no passado recente.

¹⁷² Jornal Nossa Terra, publicado em junho de 1996.

¹⁷³ Utilizo essa referência de destaque para lembrar que a União Operária foi a primeira banda a ter participação feminina em seu quadro de instrumentistas na cidade de Nova Lima.

¹⁷⁴ E aqui destaco as mulheres que participaram e que participam da União Operária: Rosa (clarinetista, primeira mulher a tocar em bandas em Nova Lima), Maria Helena (Flautim), Sonaly (Clarinetista), Camila (Trombone), Sila (Trombone), Selma (Trompa, filha de Zé Fuzil), Daniela (Clarinetista), Nayara (Saxofone Baritono), Jenifer (Trompa), Carolina (Clarinetista), Dorinha (Clarinetista), Lorena (Clarinetista) e Duda (Clarinetista). Na presidência: Rosiléia e Adriana. Não podemos esquecer ainda daquela que foi por muitos anos a madrinha da banda, Dona Maria Cesário.

¹⁷⁵ Foram citadas pelos interlocutores: Chica (saxofonista de Raposos, minha primeira professora de saxofone), Angelica, Mirlene, Vanessa (percussionista da banda atualmente). Na presidência: Márcia (atual presidente).

¹⁷⁶ Do período em que participei da Santa Efigênia, registro aqui as musicistas: Rúbia (Trombone), Natália (Clarinetista), Samara (Clarinetista), Chica, Camila (trombone, musicista da União Operária), Vanessa (percussão,

Por mais que o assunto já fosse de meu interesse e de certa forma me motivasse a continuar tomando nota da presença feminina e dos dados sobre a história da participação destas mulheres naqueles grupos, uma cena durante um dos ensaios me despertou para outras questões que devem fazer parte desta reflexão. E aqui, se me permitem, faço uma pequena regressão temporal para lembrar o tal fato.

Sexta-feira, início de julho de 2021, dia de ensaio no período da noite na sede da União Operária. Cheguei, como sempre, por volta das 20h00min. Logo ao chegar, fui solicitado para ajudar a carregar um forno antigo que a banda havia ganhado de doação, e ali percebi que aquele dia seria diferente da rotina com a qual eu já estava me habituando. A impressora, tão utilizada pelo regente Fábio, também não funcionou naquele dia, o que fez com que Fábio reclamasse e até brincasse com o presidente Miranda. O ensaio, atípico para mim até aquele momento, começou cerca de trinta minutos após a minha chegada na sede. Ali reinou um pouco de normalidade para quem já é acostumado com um ensaio de banda¹⁷⁷. Erámos, ao se aproximar o fim do ensaio, cerca de 14 homens e 2 mulheres naquela sede. Como de costume, a União Operária sempre fornece lanche (sexta-feira) ou almoço (domingo) para seus músicos. Assim que se aproximava o final do ensaio, percebi uma movimentação das duas mulheres presentes. Sonaly e Selma se levantaram, colocaram seus instrumentos nas cadeiras e, enquanto a banda continuou ensaiando, correram para a cozinha para organizar (esquentar e preparar o ambiente) o lanche daquela noite. Foi inevitável naquele momento não registrar ali uma distinção de funções, atribuindo justamente às mulheres a função de cuidar da cozinha.

Durante a entrevista, questionei Sonaly sobre o episódio que acabei de descrever. Segundo ela, a sua participação no quadro de colaboradores das ações sociais da banda induz a este tipo de trabalho. Em outras ocasiões, para quebra desta minha percepção inicial da atribuição de determinadas tarefas para as mulheres, presenciei Miranda, presidente da banda, trabalhando na cozinha em detrimento de sua participação no ensaio. Ainda na União Operária, em todos os ensaios e eventos, sempre é possível registrar a presença de duas ou mais mulheres, não musicistas, que atuam como parte deste quadro colaborativo. Na Coração de Jesus, que também fornece lanche aos seus integrantes, o agrado foi sempre levado pela presidente Márcia. Com todos estes elementos em cena, foi quase imediata a minha associação dos fatos com as funções que historicamente as mulheres assumiram nas bandas, longe dos quadros musicais. Segundo Moreira (2013), “outrora, as mulheres, como dissemos, estavam relacionadas a

musicista da Coração de Jesus), Sila (trombone, musicista e maetrina da União Operária). Na presidência se destacaram: Dona Terezinha e Guaraciaba (atual presidente).

¹⁷⁷ Aspectos do ritual de ensaio dos regentes de Nova Lima serão descritos e analisados no Capítulo 5 desta tese.

serviços interbandas de manutenção, limpeza e organização das sedes, voltadas pra um conforto masculino, em detrimento de sua ascensão musical de fato” (MOREIRA, 2013, p. 289). Diante de fatos que demonstram uma entrada tardia das mulheres no quadro de instrumentistas das bandas, distinções de funções como descritas soam aqui como resquícios de um tempo em que eram reservados para as mulheres papéis subalternos ou secundários (BORGES, 2015, p. 83).

Os fatores que por muitas décadas impediram, ou mesmo dificultaram, o acesso das mulheres aos quadros das bandas também são dignos de uma reflexão neste momento da pesquisa. Mesmo que traços da localidade possam ter influenciado negativa ou positivamente, considerando como positivas as situações em que exceções foram observadas, podemos tecer aqui algumas considerações. Começo, portanto, citando a nossa cultura sexista, que atribui ao sexo feminino um sentido de inferioridade na comparação homem-mulher (CARVALHO, 2021, p. 17). Este tipo de significado aparece, inclusive, em descrições subjetivas no campo da “música”. Como exemplo, podemos lembrar aqui de discursos que naturalizam uma relação que utiliza como analogia do masculino “os tempos fortes” e temas com “caráter masculino” em determinadas formas musicais (MOREIRA, 2013, p. 23). Se o sexismo já é um problema, ele é potencializado quando o analisamos combinado com questões raciais. Se tratamos aqui do acesso aos cargos de regentes, geralmente associados a poder e liderança dentro do grupo, devemos considerar os elementos históricos que demonstram a dificuldade que as mulheres enfrentam para acessar este tipo de espaço¹⁷⁸. Sueli Carneiro, por exemplo, ao citar o lançamento do Programa da Igualdade de Oportunidade para Todos em 2005, relata que cinco instituições bancárias perceberam desigualdade em proporção no número de negros e brancos nos cargos da empresa, complementando dizendo que “não localizaram também mulheres em cargos de chefia” (CARNEIRO, 2011, p. 111). Estes parâmetros são importantes para olharmos a trajetória de Sonaly e Sila, mulheres negras, que acessaram as bandas de Nova Lima e ascenderam até a regência.

Ao observar como se deram as relações em Nova Lima, diversas situações foram narradas pelas interlocutoras desta pesquisa. Quando Sonaly e Sila iniciaram suas trajetórias como musicistas, e depois, maestrinas, a presença feminina nas bandas já não era novidade na cidade, especialmente na União Operária. Com muitos detalhes, as duas descreveram momentos em que foram subestimadas, dentre outros fatores, simplesmente por serem

¹⁷⁸ Cida Bento (2022, p. 84) fala da sub-representação das mulheres negras nos cargos executivos de grandes corporações de chefia, onde ocupam apenas 0,4%.

mulheres. O fato que mais me marcou enquanto pesquisador foi descrito por Sila ao relembrar a sua trajetória inicial dentro da banda:

Eu lembro que eu chegava com o trombone. Teve um ensaio, até o pessoal todo lembra disso, que Chiquinho pediu uma música. E assim, foi uma coisa que me marcou, porque ele (Zé Grande) virou: “uai, mas ocê vai fazer isso, mas num tem trombone aqui na banda”. E eu tava lá sentada na bancada com o trombone montado, com o trombone montado e ele literalmente falou assim: “não, mas num tem trombone na banda e ocê vai fazer essa música hoje?”¹⁷⁹

O episódio com Sila foi marcante na trajetória dela e deixa uma marca na história das bandas, sinalizando uma visão, mesmo que não compartilhada por todos, que questionava a capacidade¹⁸⁰ e até a participação feminina nas bandas. Sobre este episódio, Sila ainda se preocupou em demonstrar que com o tempo o respeito e a gratidão ocuparam o lugar do julgamento do passado. Em um determinado episódio narrado por ela, Zé Grande elogiou a trombonista e expressou sensação de confiança em sua presença. Mesmo assim, anos depois e na regência, Sonaly e Sila viveram episódios em que foram invisibilizadas por determinados homens, principalmente os que detinham algum tipo de poder dentro do grupo. Dois relatos, que coloco aqui em sequência, são passíveis de registro:

Num tinha palavra. Quantas vezes eu chegando do serviço eu pedia: “gente, me espera, eu tô chegando do plantão”. Eu trocava de roupa aqui pra poder levar a banda pra tocar. Ele (Zé Grande) colocava a banda na rua. “Não, eu sai andando uai” – “Mas eu pedi pra esperar!”. E os músico ficava assim: “mas ela vai chegar, ela avisou” – “Não, nós vão é agora”. Ai a gente vai cansando¹⁸¹.

O fato de eu ter pego um pouco da segunda regência mais firme, foi quando teve um problema. Fábio num podia fazer um toque, aí eles pediram pra Chiquinho, eles nem me perguntaram se eu podia, perguntaram se Chiquinho podia fazer. Ai Fábio foi e saiu da banda e ficou afastado mesmo, Fábio ele realmente ele brigou [...] Fábio ficou lá falando: “ocê que mandou Chiquinho voltar?” Ai eu falei: “não, ninguém sabia”. Na época eu falei: “não, eu num sabia nem nada”. Ai Chiquinho fez o toque, e Fábio acabou realmente ficando um período fora da banda¹⁸².

Além da resistência que enfrentaram por serem mulheres, nas bandas de Nova Lima, outras circunstâncias dificultam o percurso das mulheres nos grupos. A chegada dos filhos, para algumas, foi fator que dificultou ou até determinou a saída do quadro de músicos. Interlocutores da Coração de Jesus e da União Operária sinalizaram essa percepção da trajetória de algumas

¹⁷⁹ Sila Gabriela, entrevista realizada em 28/01/2022.

¹⁸⁰ Moreira (2013, p. 23) cita um caso semelhante de resistência no ambiente de uma orquestra, no qual o regente Karajan foi questionado em 1982 por inserir na orquestra uma clarinetista. Em 1983, cedendo à pressão dos músicos, a clarinetista se retirou do grupo para seguir com a carreira solista.

¹⁸¹ Entrevista realizada com Sonaly Matias em 16/09/2021.

¹⁸² Entrevista realizada com Sila Gabriela em 28/01/2022.

mulheres: *“foi recente que foi entrando. Mas também num ficou muito tempo não, porque é umas coisas mais incertas, né? Porque vai começando a tocar, depois casa, tem filho. Num dá, num dá continuação. Nós tinha lá na bateria, hoje já num tem mais”*¹⁸³. Sonaly é uma das mulheres que abandonou as atividades como musicista e maestrina da banda após engravidar. Em seu relato, Sonaly menciona seu retorno para o grupo, que aconteceu alguns anos depois do nascimento de seu filho e que sofreu resistência de seu marido na época: *e aí, voltei. E era assim, instrumento, mochila, menino. E marido num queria que tocasse: “porque num vai tocar, é minha mulher”*¹⁸⁴.

Em algumas das atividades das quais participei, a presença das crianças ilustra um acúmulo de funções por mulheres, e aqui insiro também os pais que levam os filhos aos ensaios, quando ficam divididxs¹⁸⁵ entre a partitura e as crianças. Curiosamente, as respostas para a primeira questão do meu questionário de entrevista, questão que pauta o início dos entrevistados no ambiente das bandas, forneceram como resposta a interação que os interlocutores mantinham com o grupo desde crianças, quando acompanhavam pais ou familiares aos ensaios. Eumindo, Zé Lopes, Miranda e Sonaly são exemplos de filhos de músicos, que pela proximidade ou participação nos ensaios desde crianças, acabaram absorvendo este ambiente como familiar e parte de suas rotinas até hoje. O filho de Sonaly, inclusive, atuou como músico da União Operária por um tempo, tendo iniciado sua trajetória ali desde muito pequeno, quando comparecia aos ensaios acompanhado de sua madrinha, que estava lá para ensaiar: *“a madrinha do Luiz é a Selma, ela que olhou o Luiz pra mim voltar a trabalhar. E a Selma vinha ensaiar. Que que ela fazia? Ela trazia, trazia o Luiz. Fábio arrumou uma flauta doce pra ele, e ele ficava apitando na cabeça do povo aqui”*¹⁸⁶.

Quanto mais eu me debruçava sobre a temática durante o trabalho de campo, mais fatos sensíveis ao meu olhar iam surgindo. Foi justamente no momento que eu mapeava a trajetória das musicistas e maestrinas, que um dos interlocutores da pesquisa mencionou a existência de uma banda feminina em Nova Lima. As bandas femininas, compostas exclusivamente por mulheres, foram formações que atingiram seu ápice no Brasil na década de 60 (MOREIRA, 2013, p. 191). Em sua pesquisa, Marcos Moreira afirma que estas formações exclusivamente femininas não expandiram como se esperava (MOREIRA, 2013, p. 193). Em Nova Lima, ouvi com surpresa a informação sobre a presença de uma banda feminina na cidade: *“aqui na União*

¹⁸³ Eumindo Leão, entrevista realizada em 26/02/2022.

¹⁸⁴ Entrevista realizada com Sonaly Matias em 16/09/2021.

¹⁸⁵ Durante a pesquisa, estiveram com os filhos nos ensaios: Sila, Nayara, Bitinho e Giovani.

¹⁸⁶ Sonaly Matias, entrevista realizada em 16/09/2021.

*Operária já teve uma banda feminina. Há muitos anos atrás, já teve [...] Eu num sei te falar qual regente foi que formou. Mas num foi à frente, porque mulher tem outras coisa a fazer, então num foi à frente*¹⁸⁷. No entanto, somente Miranda se lembrou da formação deste grupo. Não foi possível, pela falta de relatos e fontes¹⁸⁸, mapear o período no qual o grupo funcionou e quem foi o regente do grupo. Fato é que, se o grupo foi formado no mesmo período em que as bandas femininas se popularizaram no país, a participação das mulheres como instrumentistas de banda em Nova Lima teve como marco um período anterior à década de 80, quando a clarinetista Rosa entrou para a União Operária.

Já chegando no final do trajeto planejado para essa temática, devo considerar que, passados mais de 40 anos desde a entrada de Rosa no cenário das bandas de Nova Lima, as relações entre os homens e as mulheres nestes grupos sugerem uma lenta superação¹⁸⁹ de muitos dos preconceitos que contribuíram para o acesso tardio das mulheres ao ambiente bandístico¹⁹⁰. Neste cenário de transformação e no qual observamos cada vez mais a presença das mulheres em bandas de música, há de se destacar ainda a ação de determinados regentes, que contribuíram para o acesso e permanência destas personagens nos grupos: “algo que também contribuiu com a perspectiva do aumento feminino nas bandas é a mudança de mentalidade de alguns maestros, quebrando tradições centenárias que impediam a ascensão feminina” (MOREIRA, 2013, p. 173). Dentro deste perfil de regente, lembro aqui do mestre Zé Fuzil, que acolheu e ensinou Rosa, primeira mulher a atuar nas bandas de Nova Lima.

O percurso traçado até aqui, uma pequena iniciativa dentro das possibilidades que o tema nos aponta, busca estimular o olhar sobre a participação das mulheres nas bandas. Como pesquisadores, olhar para este aspecto da história das bandas é um dos primeiros passos que podemos alçar numa busca por compreensão e superação dos problemas que socialmente a exclusão feminina carrega nestas formações. E, ao buscarmos superar este apagamento, talvez nos tornemos tão resolutivos quanto Sonaly em seu relato: “*se eu falar com ocê que alguém aqui faltou respeito comigo, é verdade! Já faltou. Mas eu já bati na cara dele e já resolveu. É, eu resolvo*”¹⁹¹.

¹⁸⁷ Miranda, entrevista realizada em 06/03/2021.

¹⁸⁸ Não foram localizadas fotos e nenhum documento sobre tais formações.

¹⁸⁹ Durante o trabalho de campo presenciei o primeiro ensaio de uma aluna, que foi recebida calorosamente pelo grupo. Foi inevitável lembrar da forma como Sila relatou seu processo de iniciação no grupo. Por outro lado, a sustentação de padrões que atribuem às mulheres os ofícios na cozinha, e as barreiras ainda impostas pela maternidade, reforçam padrões que vão historicamente se repetindo.

¹⁹⁰ Sila, por exemplo, ao mencionar as mulheres que estão entrando agora na banda, afirmou que sempre fala para elas sobre o passado, destacando que hoje “a gente tá te tratando igual rei”.

¹⁹¹ Sonaly Matias, 16/09/2021.

4. REGENDO A BANDA: uma etnografia da sede para as ruas de Nova Lima

No capítulo anterior demos o primeiro passo em direção à história dos regentes que passaram pelas bandas de Nova Lima. O discurso dos interlocutores da pesquisa, utilizado em destaque no Mosaico de Memórias, aponta alguns dos elementos que fizeram parte da atuação de determinados personagens e que serão retomados aqui e no último capítulo desta tese. Agora, retratando o período desta pesquisa em que participei das atividades nas Corporações, faremos uma aproximação mais expressiva destes regentes, destacando a atuação e o trânsito de Lucas e Fábio durante os principais eventos dos quais as bandas participam. Os registros que ocuparão os próximos tópicos, em grande parte baseados naquilo que foi registrado nas minhas notas de campo, trazem elementos que podem comunicar e servir a outros pesquisadores interessados neste tipo de grupo, mas antes de tudo isso, registram minhas inquietudes de cria de banda e os conhecimentos que construí durante o processo de realização desta pesquisa. São também um segundo passo em direção à construção de um esquema que ressalta aquilo que se manifesta como um caminho comum na atuação destes personagens no contexto e nos mais de cem anos de história das bandas de música em Nova Lima.

A construção deste capítulo está baseada na participação e observação de situações das quais os regentes de Nova Lima fazem parte. Há uma hierarquia entre os tópicos que organiza os tipos de eventos numa ordem decrescente em relação à quantidade de atividades que acompanhei, indo dos ensaios, dos quais participei 45 vezes, até a aula de música, que foi a única atividade na qual apreciei brevemente a atuação do maestro Welerson. A abertura deste capítulo acontece com um tópico contendo reflexões mais abrangentes, sem vínculo específico a um evento do qual as bandas participam. Há ainda um tópico específico para apresentar os personagens principais deste capítulo, os regentes Lucas e Fábio. Juntas, as sessões que formam este texto refletem uma etnografia que começou na sede das bandas de Nova Lima e que no decorrer da pesquisa ocupou também as ruas da cidade.

4.1 “Era diferente o sistema de reger”

Nas entrevistas que realizei durante essa pesquisa, sempre busquei aprender um pouco sobre a história dos regentes que passaram por Nova Lima. De forma complementar, também considerei algumas questões em relação aos fatores que garantem ali a permanência de um regente à frente do grupo. Da história que aos poucos fui conhecendo, alguns personagens se destacavam pela permanência perene à frente do grupo. É possível destacar com um breve

retorno à figura 18 e à memória dos interlocutores que regentes como João Machado, Vilela e Zé Fuzil permaneceram nas funções por décadas. Mesmo que mantendo um sistema de revezamento com outros personagens através do cargo de segundo regente, Zé Fuzil atuou por cerca de 46 anos à frente da União Operária. Na Coração de Jesus, João Machado, como aponta Miranda, “*foi regente muitos anos, muitos anos mesmo. Ele foi mais regente, ele foi regente mais anos do que Zé Fuzil*” (Miranda, 06/03/2021). Antes de Zé Fuzil, destaca-se ainda o regente Vilela, com uma atuação de cerca de 24 anos na União Operária. Curiosamente, a resposta para a questão sobre os fatores que garantiram a permanência destes e de tantos outros personagens à frente das bandas fez sentido para mim a partir de um entendimento sobre aquilo que significa reger uma Banda de Música em Nova Lima. O caminho para a resposta teve seu início marcado pela frase que dá título a este tópico e que foi proferida pelo músico mais experiente das bandas de Nova Lima ao me contar a história de um personagem que, como regente, ocupou por pouco tempo a função na banda União Operária:

Ele como regente ele tinha assim, como é que eu vou te explicar? Ele teria assim um tipo assim, uma autossuficiência. Tá entendendo? Então, ele vinha com a maneira de reger, cê num tava acostumado, cê tava acostumado com Fuzil, né? Com os outros [...] Eu num sei só, eu num sei te explicar direito como é que é. É adaptação. Os músico num adaptava com ele de jeito nenhum. Era diferente o sistema de reger (Zé Lopes, 13/11/2021).

Se num primeiro momento o estranhamento da banda em relação a este regente parecesse vir de uma compreensão gestual, após a fala de Zé Lopes o meu interesse pela dificuldade deste personagem permanecer no cargo alcançou outro nível. Mencionar o termo “sistema” me induziu a pensar que havia ali algo além de um estranhamento gestual durante ensaios ou apresentações. Com essa questão em mente, passei a observar a história deste regente com mais atenção.

Antônio José Ferreira, conhecido nas bandas de Nova Lima pelo apelido de Toninho de Cachoeira, era “cria de banda”. Antes de se mudar para Nova Lima, já guardava uma vasta experiência como músico e até regente na banda Euterpe Cachoeirense, popularmente conhecida como Banda de Cima em Cachoeira do Campo (distrito de Ouro Preto/MG). No site da Euterpe, o músico e regente é lembrado com saudosismo:

Antônio Ferreira, vulgo Toninho, com certeza pode ser considerado um dos maiores músicos que já vestiu o uniforme da Banda Euterpe Cachoeirense [...] foi eleito mestre da banda em 27 de julho de 1969, quando substituiu seu irmão, Vicente José Ferreira, cargo que exerceu até 10 de setembro de 1995 (Site da banda Euterpe Cachoeirense).

Já na cidade de Nova Lima e atuando como músico da União Operária, Toninho de Cachoeira foi lembrado também pela qualidade da função que desempenhou como copista: *“Ele era músico, que ocê pode ver que muitas partituras nossas têm a assinatura dele, ele copiava. Ele tinha uma letra muito bonita, né? [...] E ele fazia as partituras assim, impecáveis”* (Sonaly, 16/09/2021). No entanto, mesmo com um histórico de profunda ligação com o ambiente bandístico, Toninho enfrentou dificuldades em Nova Lima quando assumiu a regência para auxiliar Zé Fuzil e José Lopes Filho. Além de Zé Lopes, Miranda e Sonaly também recordaram a ocasião em que Toninho assumiu a regência e a dificuldade de adaptação do grupo ao seu “sistema de reger”, que resultou em sua saída da União Operária: *“ele era muito complexado e ele era assim, muito enérgico, o jeito que ele regia a banda pessoal não gostava, né? Porque, além dele corrigir, ele humilhava assim um pouco as pessoas. Então aí ele teve uma rejeição muito grande”* (Miranda, 06/03/2021).

Lembrando algo que apontei no tópico sobre a rivalidade entre as bandas de Nova Lima, era comum que músicos dissidentes fossem tocar e assumir funções na banda rival. Ao não se firmar como um regente na União Operária, Toninho migrou para a Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, onde atuou como músico e auxiliou em algumas ocasiões na regência. Lá, novamente localizamos memórias sobre situações nas quais o “sistema” de Toninho gerou algum tipo de rejeição. Durante entrevista, Fábio, atual regente da União Operária, disse ter abandonado a banda Coração de Jesus, onde na época era um músico iniciante, por causa de um desentendimento com Toninho: *“Eu tive um probleminha lá com aquele Toninho, né? Eles até apelidava ele na época de Toninho de Cachoeira. Ele era meio, meio sistemático [...] Aí vim pra cá”* (Fábio, 29/07/2022). Ao lembrar o mesmo fato, Claudinei destacou a personalidade de Toninho como regente, que pode ser incluído no grupo de regentes que alguns interlocutores chamaram de durões: *“Antônio não dava dois tempos pra dar uma atirada no cara também”* (Claudinei, 12/02/2022). No exercício de lembrar a passagem de Toninho pela Coração de Jesus, Claudinei destacou também o auxílio que Toninho deu na correção das músicas da Coração de Jesus, afirmando que ele era muito rigoroso e colaborou muito com o repertório da Corporação.

Até aqui, já é possível ponderar que nas ocasiões em que Toninho assumiu a regência, não foi o gestual que causou estranheza, mas algo na forma como se relacionava com os músicos durante as atividades nas quais assumia alguma posição de liderança. Curiosamente, das oito pessoas que entrevistei que regem ou passaram pela regência nas bandas em Nova Lima, todas apontaram como a principal função de um regente de banda a capacidade de lidar com as

peessoas, muitas vezes utilizando categorias que serviam para reforçar o que o regente deveria saber ou trabalhar no grupo: “comunicar”; “lado psicológico”; “cumplicidade” e “gestão” (de pessoas). A capacidade do regente de controlar os anseios e atritos do grupo foi tão valorizada no discurso dos interlocutores que será apreciada com mais densidade no tópico do próximo capítulo intitulado “amigo dos músicos”, dentro de um esquema que sinaliza as habilidades e funções historicamente assumidas por regentes em Nova Lima. Este comportamento é, em certa medida, apontado por alguns autores¹⁹² de forma metafórica:

O Mestre de Banda é uma espécie de faz-tudo. A fim de preparar a Banda, ele se desdobra em várias funções simultaneamente. É ao mesmo tempo o diretor artístico, professor (de todos os instrumentos), gerente, arranjador, compositor, relações-públicas e, em muitas ocasiões, um tipo de “segundo pai” dos jovens instrumentistas (CARDOSO, 2004, p. 688).

Para os regentes de Nova Lima, assumir a posição que chamarei de “amigo dos músicos” pode ser compreendida como a primeira resposta para a questão que coloquei no início deste tópico sobre os fatores que garantem a permanência de um regente à frente da banda. No entanto, olhar para a história de Toninho em Nova Lima se tornou uma empreitada que permitiu localizar ainda outros pontos que nos interessam aqui sobre o comportamento esperado dos regentes naquela cidade. E novamente, foi através das lembranças dos interlocutores que percebi duas situações específicas de prática da banda na qual Toninho se comportou de forma distinta em relação ao esperado. São comportamentos, como veremos no capítulo final desta pesquisa, que perpassam gerações de regentes na cidade de Nova Lima, configurando uma forma de agir que se aprende e se valida dentro do grupo. Portanto, ignorá-los pode levar a situações como as que verificamos na trajetória de Toninho, que teve dificuldade para se firmar como um regente em duas bandas da cidade.

A primeira situação que destaco aqui foi lembrada por Zé Lopes ao mencionar os fatores que conduziram para que Toninho saísse da União Operária. Trata-se da lembrança de uma apresentação da banda, da qual conserva-se até hoje o hábito de realizar uma performance de encerramento com o grupo:

Nós tava lá na sede lá, num sei se é aniversario eu num sei o que que é, alguma comemoração lá, ou dia de Santa Cecília, uma comemoração lá dentro da Sede. Aí, falou assim: “ô Toninho, ocê num vai tocar nada não?” Que às vezes acabou lá uai, falou o comício ou sei lá o que for, acabou a banda faz umas músicas, né? Dentro da sede, pro povo tá pegando lanche, cê faz uma música. Ele falou: “não, eu não, num vou reger esse negócio aqui não, reger pros outros aí não, num vou reger não, eu vou

¹⁹² SILVA (2009, p.64), por exemplo, compara a figura do regente de banda com um “chefe de família”.

embora”. Ai Chiquim falou: “não, num tem problema não, a banda num fica sem regente não, na apresentação nossa não”. Passou a mão na batuta e regeu. (Zé Lopes, 13/11/2021).

Como vamos observar no próximo capítulo, existem situações de performance nas bandas de Nova Lima em que, por tradição, algumas músicas são tocadas para fechar as apresentações. Respeitar essas tradições é assumir um “sistema de reger” que considera os anseios da situação e dos músicos envolvidos naquela performance. Outra amostra de um sistema com elementos distintos ao que se mostra como tradição na regência de bandas em Nova Lima é passível de destaque aqui através da lembrança de Vicente sobre seus primeiros ensaios como regente da Coração de Jesus:

Ele (Toninho) chegou aqui um dia e eu tava ensaiando a banda, a turma sentada assim e eu com a minha partitura aqui tocando trompete. Acabou o ensaio ele me chamou, sentou comigo ali. Ali tinha uma mesa, pôs a cadeira, sentou: “ocê agora que é o maestro da banda Coração de Jesus?” – Eu falei: “me puseram aqui” – “Pois então ocê vai ser maestro de agora em diante, mas uma coisa que eu vou te falar, ocê nunca ensaia a banda tocando [...] se ocê tá tocando, ocê num tá prestando atenção no que tá acontecendo não” (Vicente Magno, 15/05/2012).

Vicente afirmou com afeição que aprendeu muito na Coração de Jesus e com as instruções que recebeu de Toninho. No entanto, não tocar um instrumento durante a performance da regência vai de encontro com algo que percebi em diversas situações de ensaio, retreta, procissão e aula, na qual os regentes tocam seus instrumentos como forma de dar exemplos, suprir determinada carência instrumental, realizar algum solo, entre outros motivos. Essa capacidade de tocar e reger é inclusive valorizada dentro dos grupos, com o que muitos classificam como “músico versátil”. Diversos interlocutores elogiaram a capacidade de seus regentes, como a potência sonora de Zé Fuzil, a habilidade de Vilela com seu clarinete e a destreza de Sô Messias com seu bombardino. A categoria “músico versátil” ganha aqui, inclusive, espaço específico no último capítulo desta pesquisa, onde analisaremos em detalhe as lembranças e o perfil dos regentes com seus instrumentos.

A ênfase dada aqui ao músico e regente Toninho não diminui e nem coloca dúvidas sobre sua competência como músico de bandas e regente. Ela ilustra um cenário onde um músico de bandas, com as qualidades técnicas e artísticas necessárias para ser indicado para a função, não obtém êxito por não ter como parte de seu “sistema de reger” alguns componentes esperados para uma aceitação/validação dentro das bandas de Nova Lima. Cabe lembrar, que na história destas bandas, regentes como João Machado e Vilela também foram taxados como durões e isso não foi um impedimento para a permanência deles como regentes. A resposta para

isso pode ser localizada no que estamos observando como “sistema de reger”, no qual os dois são lembrados como pessoas que seguiam determinados comportamentos típicos de um regente de bandas em Nova Lima. Sô Messias, por exemplo, é um dos regentes que conservava o hábito frequente de tocar seu instrumento durante os ensaios. Conhecer e reproduzir tais comportamentos é tão marcante na trajetória destes personagens que a atuação do regente atual da Santa Efigênia foi colocada em dúvida por um dos interlocutores desta pesquisa, justamente pelo fato deste regente não possuir vínculo histórico com a prática de bandas, e com isso não conhecer em profundidade as funções e os comportamentos que devem ser adotado nas distintas situações nas quais o regente é protagonista: “agora tá com um outro maestro lá, mas que eu acredito que num vai conseguir”.¹⁹³

Com o que foi exposto até aqui, utilizando principalmente a fala de Zé Lopes sobre um “sistema de reger” e a trajetória de Toninho, podemos apontar que reger a banda em Nova Lima vai além do que o simples ato da regência induz como imaginário inicial. Reger a banda em Nova Lima envolve uma série de ações que superam o que podemos apreender durante a observação de uma performance da banda. Portanto, para compreendermos o que significa reger a banda em Nova Lima, é preciso considerar uma série de funções e comportamentos que são acionados antes mesmo de qualquer gesto do regente durante os toques das bandas. De certo modo, a tarefa que nos ocupa ao longo deste capítulo busca pontuar alguns exemplos vividos por este pesquisador durante o trabalho de campo, sinalizando as ações dos regentes atuais em situações distintas, localizadas dentro e fora das sedes das corporações.

4.2 Os regentes durante a pesquisa

Antes mesmo de iniciar o meu trabalho de campo em Nova Lima, o contato com os regentes da Coração de Jesus e da União Operária serviram para preparar os caminhos que viabilizariam a realização desta pesquisa. Somente na Santa Efigênia o contato foi feito diretamente com a presidente Guaraciaba, a qual eu já conhecia dos tempos em que atuei naquela banda como músico. Agora, no ponto em que nos encontramos neste texto, senti a necessidade de apresentar aqui algumas informações mais específicas sobre os regentes que observei em atuação durante o trabalho de campo e que serão constantemente citados nas descrições deste capítulo. Em consonância com os anseios desta pesquisa, eles se tornaram o

¹⁹³ Neste caso, a identidade do interlocutor foi preservada para evitar qualquer tipo de conflito oriundo dos resultados e transcrições utilizadas nesta pesquisa.

centro da minha atenção e formaram o elo principal da minha conexão com as bandas das quais eu passei a fazer parte como músico. Conhecer a trajetória de cada um contribuiu para a tese que se aponta aqui reforçando uma relação entre a banda de hoje e a banda do passado, ou seja, “uma banda aqui e outra lá no céu”.

A trajetória de Lucas e Fábio será apresentada brevemente neste tópico, seguindo uma lógica de apreciação que coloca como primeiro a ser mencionado o regente da banda mais antiga da cidade. O regente Welerson não terá sua trajetória considerada neste tópico, uma vez que o contato com este regente durante o trabalho de campo foi limitado a um encontro presencial, somado a uma certa dificuldade em encontrá-lo disponível para uma entrevista que tratasse de seu recente trabalho com a banda Santa Efigênia.

Lucas Rodrigues Nascimento – Regente da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus



Figura 20: Lucas à frente da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus em apresentação no bairro AlphaVille Lagoa dos Ingleses.

Lucas Nascimento é o regente mais jovem em atuação nas bandas de Nova Lima, assumiu a regência da Coração de Jesus em 2016, com apenas 23 anos de idade. Seu avô pertenceu ao quadro de diretores da Coração de Jesus e Lucas foi o único da família que aprendeu música na banda. Por intermédio de sua avó, Lucas entrou para a Coração de Jesus no início dos anos 2000 como aluno do então professor e regente Giovani. Nesta época, após um período de seis meses participando das aulas teóricas, teve acesso ao instrumento que passou

a estudar até se tornar um membro oficial do grupo. Seu primeiro toque foi lembrado com orgulho por um dos interlocutores da pesquisa:

Então nós ia tocar lá na Câmara, e nada de Edmundo (trompetista) chegar. E Lucas lá com o piston, era o primeiro toque de Lucas, uniformizado, né? [...] Nós descemos a Suzana (Rua Padre João de Deus) a pé, que dali até chegar na Câmara, com um dobrado nós chegava lá [...] Nós descemos, chega ali perto do Pascoalhe, perto da Suzana ali, né? Quê que Claudinei avisa? The Thunderer¹⁹⁴. The Thunderer é um dobrado que eu até arrupio quando lembro disso. O piston come selado. E como nós já tava um pouco atrasado ele falou assim: The Thunderer. E mandou avisar: “avisa aí”. [...] O Lucas entrou selado rapaz. Aí nós fomos até lá em frente da Câmara tocando esse dobrado. Aí Claudinei gostou tanto e viu, como é que chama? O toque dele, em cima, tudo em cima. Falou assim ó: é pra repetir. Cê tá entendendo como é que é? Aí acabou (Eliézer, 24/09/2021).

Em 2002, novamente com incentivo de sua avó, Lucas ingressou na recém-criada Escola Municipal de Música de Nova Lima, onde passou a frequentar as aulas de musicalização infantil e depois de trompete. Na Escola, Lucas permaneceu por muitos anos e fez parte do Coral Infantil, Orquestra de Metais e Orquestra Sinfônica. Em 2010 Lucas se formou oficialmente na Escola de Música e logo prestou vestibular para música na intenção de continuar trabalhando como músico profissional. Com sua aprovação para o curso de Bacharelado em Música (habilitação em trompete) da Universidade Federal de Minas Gerais, Lucas participou de aulas de trompete com o professor Anor Luciano e integrou os principais grupos da instituição, dentre eles a Banda Sinfônica, a Orquestra Sinfônica e a Big Band, grupo que, junto da banda, considera ter sido um ambiente importante em seu desenvolvimento musical.

Com uma trajetória que teve seu início nas aulas de música da Coração de Jesus, Lucas seguiu sua caminhada atuando profissionalmente em diversos grupos da cena musical de Nova Lima e Belo Horizonte. Em Nova Lima, além dos grupos da Escola de Música, Lucas atuou no tradicional Bloco dos Sujos e na Charanga do Villa. Foi músico integrante de diversas bandas de show, com destaque para o grupo 7 irmãos e a banda Olosujos, que sempre animava o carnaval de Nova Lima. Em Belo Horizonte, Lucas atuou como trompetista em diversos blocos de carnaval, com destaque para o bloco Magnólia e sua atuação no grupo Babadan Banda de Rua. Ainda em Belo Horizonte, participou em concertos com a Orquestra Opus e conserva atualmente uma parceria com o cantor sertanejo Chris Pipino, com o qual realiza diversos shows por mês nas noites da capital mineira.

¹⁹⁴ Como já vimos no decorrer desta tese, The Thunderer é um dobrado que também faz parte do repertório da União Operária, onde é conhecido por alguns músicos pelo nome de Barrão.

Em 2020, com a paralização das atividades das bandas em decorrência da pandemia de Covid-19, Lucas deu início a uma nova perspectiva de trabalho como regente da Coração de Jesus. No período em que esteve afastado dos palcos e da regência, Lucas começou a compor para a banda e para grupos dos quais faz parte. Como resultado desta empreitada, compôs um dobrado intitulado “Do alto da Suzana”, em alusão ao local onde está situada a sede da banda. No momento em que as atividades da banda foram retomadas, Lucas apresentou para o grupo seu novo dobrado e uma série de arranjos que fez ou selecionou para formar o novo repertório da Coração de Jesus.

No momento em que se desenrolou o trabalho de campo, Lucas completou seis anos à frente da Coração de Jesus. É importante frisar que durante sua passagem pelos mais distintos ambientes de formação e prática musical, Lucas sempre manteve seu vínculo como músico atuante da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus.

Fábio Francisco Silva – Regente da Corporação Musical União Operária

Dentre aqueles que hoje regem as Bandas de Música de Nova Lima, Fábio é o que possui maior tempo de atuação à frente de um grupo, com cerca de 18 anos de experiência como regente da Corporação Musical União Operária. Sua trajetória até se consolidar como um músico e depois regente da União Operária foi construída a partir de um trânsito entre outras bandas e grupos relacionados à música na cidade.



Figura 21: Regente Fábio tocando trompete ligeiramente à frente da banda União Operária durante desfile em direção à Praça Bernardino de Lima.

Suas primeiras recordações de contato com um instrumento musical retomam os seus onze anos, quando de maneira intuitiva e com uma flauta doce tocou suas primeiras melodias. Ainda quando criança, escutava de sua casa os ensaios da Coração de Jesus. Anos mais tarde, junto com outros amigos, participou das aulas de música que Paulo do Trombone ministrava na sede da Sociedade Musical Santa Efigênia, onde Fábio começou a aprender trompete e permaneceu por um curto período até ser retirado das aulas por seu pai para iniciar um curso técnico no SENAI. No SENAI, logo foi absorvido pela Fanfarra que a escola mantinha, coordenada por Sô Nonô. Na Fanfarra, Fábio tocou caixa, corneta e trompete, instrumento que tanto admirava desde o tempo em que participou das aulas na Santa Efigênia. Com o fim da Fanfarra do SENAI, Fábio migrou para as aulas de música da banda Coração de Jesus, onde foi aluno do então professor e regente Claudinei. Pouco tempo após sua participação nas aulas, Fábio foi admitido como um membro oficial da banda, iniciando ali uma longa trajetória dentro das Bandas de Música de Nova Lima.

Na Coração de Jesus, após o fato citado no tópico anterior e que o regente descreve como “um problema com Toninho”, Fábio optou por sair da banda e iniciar uma nova trajetória na União Operária, para onde foi convidado para participar como trompetista. Deste episódio, Fábio recorda da forma como foi abordado por um dos diretores da União Operária ao perceber que ele era da banda “rival”: *Sô Zé Grande me chamou: “ó, eu num quero confusão aqui, que ocê veio de outra banda, eu num quero vir ninguém atrás de mim”. Então eu falei: não, tá tranquilo* (Fábio, 06/08/2022). Na União Operária Fábio seguiu seu caminho até ser indicado como regente da banda, cargo que assumiu jovem, aos seus 23 anos.

Assim como muitos músicos das bandas de Nova Lima, Fábio participou no início dos anos 2000 das atividades e grupos da Escola Municipal de Música de Nova Lima. Paralelamente, atuou em vários grupos da cidade e da capital mineira, passando por bandas de show, com destaque para o grupo 7 irmãos e os conjuntos de casamento D’Lima e Ruyter Fernandes. Fábio participou ainda em grupos tradicionais da cena musical de Nova Lima, como a Charanga do Villa, o Bloco dos Sujos, além de atuar junto de músicos experientes da cidade, como Dinilson e Sô Sabino.

Em 2015 Fábio iniciou uma nova fase de sua trajetória, passando a fazer parte como aluno do Curso Superior de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais, curso que concluiu recentemente e que lhe concedeu o título de Licenciatura em Música. É interessante ressaltar que durante seu curso de licenciatura Fábio teve como instrumento principal a trompa,

instrumento que conheceu e aprendeu a tocar na Escola de Música de Nova Lima. A escolha do curso de licenciatura e a forma como alguns interlocutores desta pesquisa descrevem a atuação de Fábio refletem uma vocação para o ensino, função que também assume na União Operária. Atualmente, além da atuação como regente da banda, Fábio mantém intensa atividade de produção como instrumentista e professor, atuando na Escola de Música de Nova Lima e em dois colégios da cidade, formando músicos para a banda e atuando na musicalização de crianças do município.

4.3 Ensaio

24 de setembro de 2021. Toda noite de sexta-feira é marcada pelo som do ensaio da banda União Operária na Avenida Rio Branco, região central de Nova Lima e onde fica situada a sede da Corporação. Como sempre, cheguei um pouco antes das 20 horas, horário que por tradição é realizado o ensaio da sexta-feira. A entrada na sede é feita pela porta localizada à esquerda da sede, que tem logo à sua frente a secretaria da banda e à direita uma pequena escada que leva ao salão principal onde a banda realiza seus ensaios. Ao chegar na sede, percebi que Fábio não estava na secretaria e logo subi a escada para o salão principal, onde alguns músicos já se concentravam. O assunto que ocupava a cena ali pontuava situações do ensaio aberto que havíamos realizado na semana anterior. Enquanto alguns conversavam sobre o ensaio aberto, outros montavam seus instrumentos e uma minoria aquecia seus instrumentos tocando trechos do repertório da banda. Foi neste tipo de ambiente, que podemos considerar como a primeira parte do ensaio, que muitos interlocutores contribuíram com a minha pesquisa ao descreverem histórias de regentes do passado.

Fábio chegou poucos minutos depois de mim e foi direto para a secretaria. A sala da secretaria é pequena e guarda ares de uma espécie de arquivo, onde ficam dois armários com o acervo de partituras, livros de atas, além de um computador com impressora, onde Fábio arquiva as músicas da banda e as imprime sempre que necessário. O espaço também guarda imagens da história da banda, com pequenos quadros com fotos antigas do grupo e de pessoas ligadas à sua administração no passado. Naquele dia, a entrada rápida de Fábio na secretaria buscava suprir seu pequeno atraso e a necessidade de imprimir o arranjo de um mambo que seria ensaiado naquela noite. Assim como todos ali, continuei no salão conversando e montando o meu instrumento à espera do “início” do ensaio.

Fábio permaneceu na secretaria por alguns minutos e na sequência subiu para o salão principal, trazendo em suas mãos as partituras que imprimiu e que logo foi distribuindo nas estantes. Com a chegada de Fábio no salão, todos começaram a assumir suas cadeiras na expectativa do início da atividade. Basta um pouco de atenção para perceber que ao assumir uma cadeira para ensaiar com a União Operária, ficamos em uma posição de ligação com elementos do passado. As estantes de partituras da União Operária são antigas, pintadas de azul, com pouco mais de dois metros de largura, de modo que três ou mais músicos podem dividi-la durante o ensaio. Nas quatro paredes que cercam o salão, temos elementos da trajetória do grupo, começando por quadros com fotos dos fundadores e do regente Zé Fuzil. Entre as enormes janelas da parede localizada atrás do regente, há uma foto antiga da banda que se destaca. Trata-se de um registro do período em que o regente Vilela atuou na banda e no qual cerca de 60 integrantes faziam parte do grupo (rever figura 16). Na parede ao fundo estão os troféus e medalhas que a banda ganhou e guardou ao longo de suas participações em diversos concursos e encontros de bandas, junto de um quadro com a frase “nenhum de nós é tão bom quanto todos nós juntos!”.

Cerca de 20 minutos após o horário oficial de início do ensaio, Fábio puxou uma banquetta alta para perto da estante localizada à frente da banda, sentou-se e anunciou o início do ensaio. Me sentei na bancada dos saxofones, logo à frente do regente. Para os ensaios, a banda se posiciona sentada e em uma formação que lembra um semicírculo. Ao centro, logo à frente do regente, ficam duas bancadas, uma com saxofones e atrás destes os trombones e trompas. À direita do regente há três bancadas, uma de músicos que tocam saxofone tenor, outra de bombardino e a última com saxofone barítono e tuba. À esquerda do regente ficam as flautas e clarinetas, em duas fileiras. Ao lado delas e ao fundo da sede estão os trompetes e os instrumentos de percussão.

Fábio iniciou o ensaio com a leitura do arranjo de Mambo Espanha de Pérez Padro. A leitura não foi precedida de nenhuma ação específica além do aquecimento que alguns músicos haviam feito individualmente. Na medida em que a leitura ia avançando, seguindo por partes do arranjo, outros músicos foram chegando para ensaiar. Em determinada ocasião, um dos músicos da banda afirmou que isso é comum, pois alguns músicos que moram perto da sede escutam a banda tocando e então se ajeitam para ir ensaiar. Dentre as tantas vezes que repetimos os trechos do mambo, Fábio me pediu para não tocar em uma delas, afirmando que eles estavam acertando um dos ritmos porque eu estava ajudando, e que eles iriam errar no dia em que eu não estivesse lá para ser escutado como referência.

Após finalizarmos a leitura do mambo, Fábio pediu que pegássemos a pasta. Nas pastas ficam o repertório que a banda já ensaia e que já toca há algum tempo. Ali estão algumas marchas, dobrados e arranjos das mais diversas naturezas. Fábio pediu então que pegássemos a partitura do dobrado João de Sousa Lagares. Enquanto todos procuravam a parte na pasta, Fábio se levantou, foi até a parede onde ficam penduradas as tubas e pegou uma tuba em Si bemol para tocar. De frente para o grupo, com a parte de tuba na sua estante e o instrumento envolto em seu corpo, Fábio iniciou o ensaio do dobrado. Fábio tocou a tuba e deixou que o dobrado fosse tocado até o fim sem nenhuma interrupção. Enquanto tocava, Fábio fez sinais pontuais com a mão esquerda para auxiliar na entrada de alguns instrumentos e se mexia de forma que permitisse mostrar aos músicos, especialmente aos percussionistas, o andamento da música. Assim que o dobrado terminou, Fábio colocou a tuba na parede e iniciou uma nova performance do dobrado, dessa vez regendo e utilizando os gestos que fazia com as mãos¹⁹⁵ para valorizar a atenção dos músicos com a dinâmica de cada trecho, o que era difícil de ser feito tocando a tuba. Após essa repetição, Fábio pediu que tocássemos o dobrado outra vez, quando novamente pegou a tuba para tocar junto com o grupo. Em outra ocasião, Fábio me informou que gosta de tocar a tuba nos ensaios para praticar sua leitura na clave de Fá. Neste dia em especial, sua atuação auxiliava ainda suprimindo a ausência do tubista da banda, que geralmente comparece somente nos ensaios realizados aos domingos.

¹⁹⁵ Em outras ocasiões Fábio utilizou uma caneta na mão direita para ampliar a percepção de seus gestos. Em situações mais formais, presenciei a utilização de uma batuta com a mesma função.



Figura 22: Regente Fábio tocando tuba à frente da banda durante o ensaio.

Na sequência do ensaio daquela noite, Fábio continuou com a tuba e tocamos uma marcha, chamada Britânia. Até aquele momento o ensaio seguia com experiências similares ao que eu já havia experimentado como músico, regente e pesquisador de bandas. Assim que terminamos de tocar Britânia, música que a banda já conhecia, Fábio sugeriu que tocássemos a marcha de cor. Para ter certeza de que ninguém iria utilizar a partitura, Fábio apagou as luzes da sede e durante a performance da música foi caminhando com a tuba, passeando entre os naipes que estavam presentes. Para mim, estudar a memorização da marcha no escuro foi uma das experiências mais surpreendentes que vivi durante a realização do trabalho de campo.

A parte de ensaio das músicas foi encerrada com a performance de outra marcha que a banda já conhecia. Agora, com as luzes já acesas, Fábio se posicionou novamente com a tuba à frente da banda e realizamos a performance da Pepper March. Ao finalizar o ensaio, Fábio aproveitou o momento em que todos ainda estavam sentados para dar alguns avisos, algo que foi feito neste momento do ensaio com certa frequência.

Após os avisos, todos guardaram seus instrumentos e foi servido um lanche aos músicos. Na cozinha da banda, foi retomado o clima informal que dominava o ambiente quando cheguei na sede naquela noite, com conversas distintas, em especial sobre as demandas e história da banda. Assim como a chegada dos músicos na sede foi gradual ao longo do ensaio, após seu

término cada integrante foi deixando o espaço da mesma forma, inclusive eu, restando para o presidente da banda ou alguém ligado à sua direção a tarefa de apagar as luzes e fechar a sede.

04 de novembro de 2021. É na estreita e íngreme Rua Padre João de Deus, rua popularmente conhecida como Suzana, onde há mais de cem anos a banda Coração de Jesus realiza seus ensaios. Ali, no alto da Suzana, toda quinta é dia de banda. Há pouco tempo, as manhãs de domingo também foram marcadas pelo som do ensaio da Coração de Jesus, hábito que já não conservam desde o período de pandemia. Na quinta-feira em questão, cheguei à sede da banda poucos minutos após as 20 horas, horário previsto para o início dos ensaios. Percebi que o som da banda ainda não propagava pela rua e que meu atraso não impactaria na minha participação do ensaio. O acesso para a sede da Coração de Jesus pode ser feito por duas portas que dão entrada para o mesmo salão de ensaios. Geralmente, a porta da esquerda fica aberta nas quintas, por onde os músicos entram na sede. Por ali, sobe-se um lance de escada que dá acesso ao salão principal, onde é possível avistar em posição de destaque uma imagem do Sagrado Coração de Jesus que foi doada para a banda por um padre da comunidade. Na sede, estavam presentes poucos músicos e Claudinei, um dos principais interlocutores com os quais convivi na Coração de Jesus. Lucas chegou logo depois de mim, enquanto eu e Claudinei conversávamos sobre o período em que a Coração de Jesus e a Santa Efigênia enfrentaram algumas incompatibilidades de agenda, já que muitos músicos tocavam nas duas bandas.

Por volta das 20h30min, Lucas começou a distribuir as pastas de partituras entre as estantes que já estavam ali posicionadas. Para cada instrumento, Lucas organizou duas pastas, uma contendo somente dobrados e outra contendo arranjos. Em certa ocasião, Lucas afirmou que está trazendo novos repertórios para a Coração de Jesus, os quais organizou nestas pastas, que devem conter 20 dobrados e 20 arranjos, alguns destes de sua autoria. Essa divisão me fez lembrar da experiência de pesquisa com a Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição da cidade de Raposos (CHAGAS, 2015). Lá, as categorias nativas para qualificar o repertório da banda produzia uma separação entre dobrados e arranjos, havendo esta distinção, inclusive, nas gavetas do arquivo da banda. Curiosamente, a história da Coração de Jesus e da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição guardam uma relação de auxílio mútuo entre seus integrantes, o que pode exercer certa influência na forma como os músicos da banda de Nova Lima também qualificam seus repertórios, representada agora nas duas pastas que Lucas organizou.

A distribuição das pastas nas estantes foi acompanhada de uma movimentação dos músicos em direção às suas posições para o ensaio na sede. Desde o retorno das atividades, em função da pandemia, Lucas tem posicionado os músicos da banda de forma que mantenham certa distância entre si. Há uma separação baseada na ocupação de três pontos da sede. Em uma fileira ficam sentados os instrumentos mais agudos (trompete, saxofone alto, flauta e clarineta), enquanto do lado oposto e de frente para os agudos, ficam sentados os instrumentos mais graves (bombardino, trombone e saxofone tenor). Os instrumentos de percussão ficam em uma das extremidades destas fileiras, ao fundo, perto de um pequeno palco construído no fundo da sede. Além do distanciamento, essa disposição dos músicos permite a visualização entre os naipes e abre espaço para a circulação de Lucas no centro da formação. Portanto, não há um espaço de destaque na formação destinado ao Lucas, que geralmente ocupa alguma cadeira dentro da formação ou circula ao centro do espaço em determinadas circunstâncias.

Às 20h40min Lucas iniciou o ensaio solicitando que pegássemos na pasta de arranjos a partitura de Xote dos Milagres. Lucas explicou para todos como faria a marcação inicial do primeiro compasso da música, alertou a todos sobre a forma do arranjo e na sequência fez os gestos para dar início à música. O gesto de Lucas durante os ensaios sempre buscou reforçar a pulsação da música, muitas vezes estalando os dedos ou batendo palmas enquanto circulava ao centro da formação. Lucas marcou um compasso em branco e assim que os músicos começaram a tocar juntou-se ao grupo com seu trompete, auxiliando na performance do arranjo, que foi tocado do início ao fim sem nenhum tipo de intervenção. A ausência dos percussionistas naquela noite resultou em uma reação de Lucas para tentar auxiliar na rítmica e manutenção do andamento da música. Para isso, Lucas levantou-se após a primeira performance do arranjo, foi até o pequeno palco onde geralmente ficam alguns instrumentos de percussão e voltou com um bumbo de bateria, com pedal. Neste momento, tocamos novamente a música Xote dos Milagres, enquanto Lucas se dividia entre tocar trompete, bumbo com o pé e anunciar durante a performance alguns percursos de “voltas” e “pulos”¹⁹⁶ do arranjo. Lucas manteve a mesma condição na sequência do ensaio, quando pediu que pegássemos nas pastas a partitura da música La Belle de Jour, arranjo que tocamos duas vezes sem interrupções durante cada uma delas.

¹⁹⁶ Menciono aqui as categorias nativas que utilizam para se referir aos ritornelos e ao pulo de Coda.



Figura 23: Regente Lucas tocando bumbo e trompete durante ensaio da banda Coração de Jesus.

Ao fim do ensaio do arranjo de *La Belle de Jour*, Lucas conduziu o ensaio de outro arranjo, agora da música *Anunciação*. Antes de iniciar a performance, Lucas se levantou para auxiliar um dos músicos a localizar na pasta a partitura do arranjo. Essa movimentação até a estante de algum músico ou naipes é um comportamento que vi com certa frequência nas bandas de Nova Lima, seja para auxiliar na localização de alguma partitura ou correção de algum trecho que não é tocado da maneira como o regente considera correta. Durante o ensaio de *Anunciação*, Lucas manteve sua posição na cadeira onde normalmente ficam os trompetes, instrumento que tocou durante o ensaio da música.

Lucas encerrou a noite de ensaios com um dobrado de sua autoria, o qual compôs em homenagem à banda *Coração de Jesus*. “Do alto da Suzana”, em alusão ao nome popular da rua e ao local onde está situada a sede da banda, é um dobrado em compasso binário composto que Lucas compôs durante o período em que ficou isolado na pandemia e no qual a banda não estava em atividade. Segundo Lucas, para ocupar a mente enquanto estava afastado dos palcos e da banda, optou por tirar do papel o sonho de escrever um dobrado e alguns arranjos para a banda e grupos dos quais participa. Naquela noite, ensaiamos o dobrado uma vez e às 21h45min Lucas anunciou o fim do ensaio, quando aproveitou para avisar que estava confirmado o ensaio da próxima semana no mesmo dia e horário. Enquanto os cinco integrantes que participaram do ensaio guardavam seus instrumentos, Lucas recolheu as pastas das estantes e as guardou. Aos

poucos todos foram deixando a sede, que geralmente é fechada por Claudinei, Lucas ou algum outro integrante que participe da direção da Corporação.

Ensaaios como os que acabei de descrever são atividades que as bandas Coração de Jesus e União Operária mais realizam durante o ano, seguindo sumariamente dois propósitos: preparar a banda para toques ou experimentar novos dobrados e arranjos para seu repertório. No período em que acompanhei estes grupos, participei de 45 ensaios, sendo 14 deles na Coração de Jesus e 31 na União Operária. Os ensaios da Coração de Jesus foram sempre realizados nas noites de quinta-feira. Já a banda União Operária, realiza ensaios nas noites de sexta-feira e quinzenalmente nas manhãs de domingo, o que impactou em um fluxo maior de ensaios observados na União Operária. A quantidade de ensaios que bandas como estas costumam realizar é tão expressiva que o professor Celso Benedito, no prefácio do livro “O Manual do Mestre de Bandas” (2018), destaca a função de “ensaiador” do regente de bandas. Ensaiar a banda em Nova Lima é, de fato, a função que os regentes mais assumiram durante o período em que se deu a realização desta pesquisa.

Após acompanhar de forma atenta 45 ensaios, ampliei a percepção inicial que eu carregava sobre o ensaio de banda. Essa ampliação foi possível a partir da observação da estrutura do ensaio, considerando seus vários momentos e as ações desempenhadas pelo regente e por todos envolvidos na atividade. Mais do que um momento de preparação do repertório, o ensaio se mostrou uma situação de prática musical que reforça os laços de convivência. Assim como em uma reunião de amigos, há sempre muita interação entre os participantes antes e depois da atividade de preparação do repertório, interações que às vezes chegam a invadi-la. É no início e no final do ensaio que os integrantes geralmente conversam sobre as demandas da banda, política, histórias que perpassaram as atividades da Corporação, entre outros assuntos de interesse de seus atores¹⁹⁷. Há sempre um horário previsto para início do ensaio, mas a pontualidade no início da preparação do repertório não é o fator que mais importa no dia de ensaio. O momento inicial, muitas vezes ainda sem a presença do regente, é utilizado para as conversas e aquecimentos individuais, momento no qual muitos integrantes aproveitam para adiantar a leitura de algumas músicas ou tocar outras acionadas de forma espontânea. O momento de preparação do repertório é marcado pela chegada do regente no espaço de ensaio e de seu posicionamento à frente ou mesmo no meio dos músicos. Com o cessar dos sons dos

¹⁹⁷ Os assuntos descritos foram os que mais percebi nas rodas de conversa que fazem parte do ensaio nas bandas de Nova Lima.

instrumentos e do momento de preparação do repertório, parte-se para novas situações de interação, em alguns casos fomentadas pelo fornecimento de um lanche ou almoço para os integrantes da banda. Na União Operária, por exemplo, as atividades que ocorrem aos domingos costumam se estender por toda a tarde, indo muito além do momento de preparação do repertório. O momento é impulsionado pelo almoço, seguido de conversas e até da realização de jogos.

Observar a atuação dos regentes nos ensaios permite apontar ainda as funções que comumente assumem nas bandas como arquivista, multi-instrumentista, compositor e arranjador. De certo modo, essas e outras funções compõem uma espécie de essência daquilo que se deve saber ou fazer para ser um regente de bandas, algo que será destacado, inclusive, sobre os regentes de Nova Lima no último capítulo desta tese. Agora, voltando às situações de ensaio descritas, dois elementos presentes na atuação dos regentes Lucas e Fábio merecem um espaço para uma reflexão mais abrangente. Falo, portanto, dos elementos que chamarei aqui de “corporeidade” e “performance do ensaio”.

Corporeidade

A postura e o gestual do regente são assuntos comuns nos livros sobre regência. A maestrina Monica Giardini, por exemplo, no prefácio de seu Caderno de Regência (2009) destinado ao público das bandas, afirma que a proposta de seu livro “não é ensinar a reger, mas sim fornecer um repertório de gestos que possa auxiliar o estudante de regência ou o maestro iniciante” (GIARDINI, 2009, p. 7). Dada a importância da temática, os gestos dos regentes de Nova Lima foram elementos para os quais reservei certa atenção. No entanto, busquei ampliar a percepção para além do gesto, considerando também a importância de falar sobre a forma como se comportam, mais especificamente, sobre a forma como se movimentam e utilizam seus corpos nas situações de ensaio e de diversas outras atividades que serão descritas neste capítulo.

Ao lembrar na introdução desta pesquisa os meus tempos como aprendiz na banda de Raposos, afirmei que os gestos do primeiro regente de bandas com o qual tive contato eram familiares a partir da minha experiência nas aulas de teoria das quais participei. De certo modo, foi durante minhas lições de leitura que aprendi o gestual básico que utilizaria no futuro como regente de uma banda. Já no contexto de prática das bandas de Nova Lima, me interessava conhecer a história e saber daqueles regentes como consideram que aprenderam o ofício de

regente de banda. As respostas de Lucas e Fábio reforçam os traços de uma ligação do aprendizado da regência com a experiência dentro das bandas, como “crias de banda”:

Tudo que eu aprendi foi com esse contato com outros regentes, né? Eu já tinha a noção das coisas, do bater o compasso, eu já tinha aprendido. Na época a gente fazia aula de solfejo, a gente fazia a aula de solfejo batendo compasso, fazendo os movimentos dos compassos. Que o livro de solfejo falava isso, que a gente tinha os movimentos, do quaternário, do ternário. Então esse livro, na época que eu fazia essa teoria, tinha muito. E o Giovanni cobrava isso também, da gente fazer exercícios batendo compasso, batendo, fazendo as coisas, fazendo os movimentos. Então eu fui meio que por essa questão da oralidade, e também do visual e do contato que eu tive com as pessoas que eu fui vendo como era a forma de cada um (Lucas, 20/08/2022).

Embora a resposta do outro regente, Fábio, tenha começado com uma brincadeira ao afirmar: “*eu não sei (reger) até hoje*”, ela prosseguiu demonstrando a percepção do regente sobre aquilo que é essencial naquele ambiente e que vai além do gesto, destacando a polivalência característica do regente de bandas e sua profunda intimidade com o grupo: “*Na realidade, aqui a gente bate o escanteio e corre pra cabecear, né? Como a gente tá junto, o grupo aqui, eu conheço músico por músico. Essa questão de reger, veio essa necessidade aí de tentar dar uma visão melhor pro músico naquele momento, né?*” (Fábio, 29/07/2022). Neste ambiente no qual se pertence e se aprende durante a trajetória, não só o gestual da regência é aprendido, mas um número considerável de comportamentos, os quais busquei registrar como a corporeidade dos regentes com os quais mantive contato durante a pesquisa.

Nas situações de ensaio, o regente Fábio utilizou seu gestual e movimentos corporais com significados bem específicos. Quase sempre sentado em sua banqueta, de frente para o grupo, com os braços levemente levantados, “bateu” os compassos de forma espelhada, em alguns momentos usando recursos físicos (batuta e caneta) para ampliar seus movimentos. Nos momentos em que de forma conjunta tocou e regeu, a mão esquerda assumiu a tarefa de dar entradas e marcar tempos em trechos específicos, enquanto a mão direita ocupava-se com a digitação na Tuba. Enquanto tocava e regia durante os ensaios, uma quase dança, algo que Fábio faz muito durante as retretas, auxiliou na percepção do andamento das músicas. O balanço para um lado e para o outro sempre esteve presente nestes momentos e demonstrou, para além de uma satisfação¹⁹⁸ em tocar, a forma como o regente utiliza dos movimentos corporais para comunicar com seus músicos. O olhar do regente Fábio foi outro elemento da corporeidade utilizado como um mecanismo de comunicação, se dividindo sempre entre a partitura e aqueles que tinham alguma melodia importante, manifestando certa preocupação nas situações em que

¹⁹⁸ No ensaio do dia 01/10/2021 Fábio reforçou seu prazer em tocar ao afirmar que “*tocar é melhor do que reger*”.

erros ficavam aparentes durante os ensaios. De maneira pontual, nas ocasiões em que Fábio se levantou e se aproximou de algum músico ou naipe de instrumentos, as palmas foram utilizadas como recurso para auxiliar na percepção do andamento ou de determinados ritmos, algo que aconteceu, inclusive, durante a leitura do Mambo Espanha.

Na Coração de Jesus, o comportamento de Lucas nos ensaios revela certa semelhança com aquilo que transcrevi da fala do regente Vicente no primeiro tópico deste capítulo. Na maioria dos ensaios, Lucas sentou-se com seu trompete em meio aos músicos, eximindo-se momentaneamente de uma posição de destaque dentro da formação. A atitude de Lucas supria uma necessidade evidente no grupo, já que a média que registrei de participantes nos ensaios foi de oito integrantes. Assumir a cadeira do trompete foi uma estratégia que garantia a presença de no mínimo um instrumentista de cada naipe durante o ensaio. Como consequência de sua colocação dentro da formação, para ser percebido e comunicar suas intenções, Lucas fez uso de recursos sonoros como estalar os dedos, bater palmas e até mesmo anunciar em voz alta suas percepções e pretensões durante a performance das músicas. O início de cada música, com exceção dos dobrados que eram iniciados com o aviso da percussão, foi sempre precedido da marcação de um compasso em branco, momento no qual Lucas levantava ligeiramente sua mão direita e estalando os dedos batia o compasso, pegando em seguida seu trompete. Com o instrumento em punho, as performances eram acompanhadas pelo anúncio em voz alta para as voltas e pulos dos arranjos e dobrados. O regente fez uso ainda de um gestual muito utilizado durante performances em deslocamento, quando de sua cadeira ergueu um dos braços bem alto e com o dedo indicador apontando para cima, chamou a atenção para o “corte” da música, que era realizado quando abaixava abruptamente o dedo e o braço, marcando assim o fim da música e o momento no qual todos deveriam parar de tocar seus instrumentos.

Durante os ensaios na Coração de Jesus, em dias nos quais estávamos praticando um novo repertório, o regente Lucas se posicionou de maneira distinta do descrito até aqui. Quase sempre com o repertório memorizado e sem uso de partitura, Lucas se posicionou ao centro da formação e dali circulou durante as performances, muitas vezes batendo palmas para reforçar os ritmos e caminhando na pulsação da música. Sua movimentação pela formação sempre era direcionada para os naites ou músicos que aparentavam certa dificuldade com a leitura do novo material. Nestas situações, ocasionalmente Lucas ergueu levemente os dois braços e “bateu” de forma espelhada o compasso, auxiliando na visualização da pulsação e tempos do compasso que estávamos realizando.

O uso do gesto de “bater” compasso, do olhar direcionado, dos sons emitidos através de palmas e estalar de dedos, nos revelam uma utilização do corpo do regente de banda que vai além do gestual básico descrito em métodos e livros de regência. Estes comportamentos, como manifestado durante as entrevistas, foram aprendidos observando aqueles que os precederam. E, por mais que a trajetória de cada um tenha colaborado para a criação de suas próprias estratégias e formas de agir nas situações de ensaios, parece haver um padrão na forma de reger que compreende a função de educador que assumem naquele ambiente. Ali, toda a movimentação e gestos utilizados durante a preparação do repertório não se resumem na busca por um resultado estético-sonoro específico para o grupo, mas buscam transmitir e ensinar aquilo que deve ser feito para alcançar estes resultados.

Performance do ensaio

No trajeto que percorremos até aqui, o termo “performance” tem surgido com certa recorrência. Essa não é uma palavra estranha ao corpo desta pesquisa pela minha relação com a “performance musical”¹⁹⁹ e por esta pesquisa fazer parte de um Programa de Pós-Graduação em Música. No entanto, é importante neste momento considerar a diversidade de aplicações que o termo acolhe nos mais diversos campos e contextos, diversos o suficiente para haver casos em que as conceituações do termo aparecem como sobrepostos ou “verdadeiramente divergentes” (CARLSON, 2010, p. 12). O desejo posto aqui não passa pela busca de um percurso baseado na demarcação daquilo que é ou não compreendido como “performance”, mas pela indicação daquilo que cerca sua aplicação ao longo desta pesquisa e deste tópico em específico.

Logo nas primeiras sessões do livro “Performance: uma introdução crítica” (CARLSON, 2010), o autor, que possui afinidade com o campo dos estudos de teatro enfatiza a aplicação do termo em atividades na área das artes, literatura e nas ciências sociais. A diversidade se amplia também para a atividade não humana, como, por exemplo, a performance dos carros. Este uso tão distinto, como aponta o autor, é suficiente para tornar o termo altamente questionável. Questionável não no sentido de uma aplicação indevida, mas da essência de seu uso em contextos divergentes. Ao apresentar um mapeamento daquilo que recentemente se articula atrelado à performance, o autor nos apresenta algumas classificações que nos

¹⁹⁹ Aqui o termo é colocado entre aspas em alusão ao campo da performance que se dedica ao estudo sobre as práticas interpretativas de determinados instrumentos e obras, trabalho que mantém certa relação como o meu ofício como saxofonista e professor de instrumento.

interessam, como as que distinguem o conceito entre aquilo que envolve “exibição de habilidades”, que apresentam um “modelo de comportamento reconhecido e codificado culturalmente”, e um terceiro conjunto, incluindo aquilo que se manifesta como sucesso na realização de alguma atividade (CARLSON, 2010, p. 14).

Com as classificações de Carlson (2010), que são apenas algumas dentre as tantas que ele apresenta em seu estudo, nos aproximamos dos significados que o termo possui nesta pesquisa sobre as bandas e personagens em Nova Lima. Considerando que nossa atenção não está focada somente no traço sonoro resultante da atuação dos membros das bandas, o termo é utilizado, ora qualificando como performance aquilo que envolve a demonstração de habilidade com instrumentos musicais, ora para qualificar também “eventos”, considerando uma percepção de performance como algo que integra “o objeto sonoro e seus agentes humanos, fazendo da performance uma prática e um evento” (DESROCHES, 2008, p. 105).

Como venho reforçando ao longo destas páginas, o ensaio é mais do que um momento de preparação do repertório da banda. Assim como tantas atividades das quais a banda participa, o ensaio é um evento com tempo e momentos bem definidos. Dentre os momentos que um ensaio possui, a chegada do regente no espaço marca o início da preparação do repertório a partir do acionamento de diversos mecanismos de controle da situação. Este controle passa pelo tempo de ensaio e chega até detalhes mais específicos, como o repertório a ser acionado naquela ocasião e a opção por repetir trechos ou a música por inteiro. Todo este conjunto de ações formam o que optei por tratar aqui como "performance do ensaio".

Ações de Fábio e Lucas, como distribuir as pastas ou partes, quase sempre marcaram o início do momento de performance e preparação coletiva do repertório da banda. A partir deste momento, o controle do tempo de ensaio passa por questões como a demanda a ser atendida (leitura de uma nova música, preparação para uma retreta, entre outras), o entusiasmo dos instrumentistas e até as necessidades dos músicos em relação a fatores externos. Na Coração de Jesus, por exemplo, um dos primeiros estranhamentos que tive foi em relação ao curto período de ensaio, que tiveram média de duração de pouco mais de uma hora. Durante entrevista, ao ser questionado, Lucas explicou sua estratégia de conciliar a demanda do ensaio com a rotina de seus músicos:

Sempre ensaiei na banda, sempre eram duas horas de ensaio. Só que fica também meio maçante, meio cansativo. E eu vejo também que a galera não chega na hora assim, né? E ainda tem alguns problemas, que às vezes tem gente que, como eu faço ensaio quinta-feira à noite, tem gente que depende de ônibus pra ir embora [...] Então eu sempre deixo, falo pra começar, mas eu deixo pra terminar nove e meia, porque tem isso, tem um lanche, e aí tem gente que pega ônibus [...] Claro que quanto mais

ter tempo de ensaio é melhor. Mas eu acho que com uma hora eu consigo fazer o trabalho, um bom trabalho (Lucas, 20/08/2022).

Na União Operária, além da necessidade que alguns músicos também apresentam em relação aos horários de transportes para retorno para casa, o regente administra o tempo e o momento de término da atividade em consonância com o trabalho que é realizado pelas mulheres que preparam o almoço ou lanche da banda, como nos conta Fábio:

É uma briga todo ensaio. Eu falo: "Ah, porque o almoço vai sair uma hora?" [...] É porque tem músico que chega nove horas. Cê vai garrar, nove, dez, onze, doze, uma hora da tarde, é quatro horas poxa. É muito tempo! Eu faço intervalo, mas num acho isso. Eu tento administrar o menos, eu sou do menos (Fábio, 29/07/2022).

Outro elemento administrado pelo regente durante o ensaio é o repertório. Em nenhum ensaio dos quais participei o regente avisou de antemão qual seria o repertório praticado naquele dia. Há sempre uma expectativa em relação ao repertório que está na pasta, cabendo ao regente determinar o que será ensaiado. A escolha, muitas vezes, é possível apenas a partir da percepção de quantos e quais integrantes estão presentes para o ensaio:

Ocê pode perceber que eu coloco uns arranjos, vou te dar um exemplo. Por exemplo, o Bete Balanço. Eu coloquei o Bete Balanço. Tava indo, tal, aí eu comecei a ver: "poxa, pera aí, a tuba aqui tá um pouco pesada pra tuba. Então pera aí, vâmo segura, vâmo colocar alguma". Aí pus a Casinha Branca. Pô, Casinha Branca (fazendo sinal de joia), né? A galera saiu, pronto, então beleza [...] Olha, domingo agora vai faltar algumas peças (pessoas) aqui na banda, hoje eu já tô com o repertório na cabeça, é esse aqui que nós vamos fazer. Pronto, então eu sei que quando chegar lá o pessoal vai dar conta, vai fazer (Fábio, 29/07/2022).

Em praticamente todos os ensaios, os regentes de Nova Lima combinaram a prática de repertórios já conhecidos da grande maioria com a leitura de músicas novas. No entanto, mesmo que o regente se preocupe com a possibilidade de realização da música e com o que é possível em cada momento, há ainda uma preocupação em relação às preferências do grupo em relação ao repertório. Fábio citou situações do início de sua trajetória nas quais alguns músicos experientes o questionaram por não ensaiar determinado repertório. É possível lembrar ainda da frase de Sila presente no Mosaico de Memórias, que revela a resistência daqueles que não aceitavam as músicas que o regente vinha incorporando ao repertório da banda quando assumiu a regência do grupo, novamente: “*Fábio chegou uma vez com Samba do Avião aqui pra poder passar que quase que ele apanhou aqui*” (Sila, 28/01/2022). Em certo nível, é este momento que a Coração de Jesus vive com Lucas atualmente, com a preparação de um novo repertório, pensado e proposto através das duas pastas para os integrantes da Corporação: *Na pandemia*

que eu falei: “cara, eu preciso dar uma movimentada nisso aqui”. E aí foi onde que eu comecei a pegar meu computadorzinho aqui, comecei a pesquisar arranjo [...] Aí eu fui pegar repertório, eu fui montar pasta, ver o quê que a gente tocava que eu achava interessante de continuar, o quê que num valia a pena (Lucas, 20/08/2022).

Outro fator relevante para observarmos aqui é o material utilizado pelos regentes para orientação durante a preparação do repertório. Falo especificamente da utilização de guias, grades ou partes individuais. Da minha experiência como regente de banda, eu já conseguia adiantar que determinados repertórios, mais antigos e ainda muito presentes nas performances das bandas, não possuem a tradicional grade ou guias que alguns regentes utilizam. Portanto, observar quais materiais estavam sendo utilizados foi apenas um passo rápido na confirmação de que nem sempre é uma grade que auxilia o regente no seu trabalho²⁰⁰. Lucas, como mencionei, conduziu os ensaios utilizando sua parte de trompete ou regendo de memória. Na União Operária, Fábio utilizou diferentes formas de orientação. Vi situações nas quais utilizou grade, enquanto em outros momentos, especialmente ao ensaiar repertórios mais tradicionais, regeu de memória ou utilizando apenas a guia de algum instrumento. Durante a entrevista, Lucas reafirmou sua preferência pela memorização antes mesmo da realização dos ensaios, enquanto Fábio reforçou em detalhes aquilo que eu já havia registrado em minhas notas de campo:

A grade uso lá nos dois, três primeiros ensaios ali. Aí eu dei uma decorada, quem que tá com mais trabalho? "Ah, o trompete". Então eu pego a parte do trompete, nós vamos trabalhar o trompete [...] Agora, a grade ela é muito melhor, né? Mas eu acho a grade melhor pro ensaio. Porque na hora duma retreta, aí cara, é uma confusão danada. Você tem que ficar virando folha, bate vento [...] Às vezes eu, por exemplo, eu pego uma folha só e me guio ali só pra contagem de compasso (Fábio, 29/07/2022).

Um dos últimos elementos que trago para esta sessão está relacionado à estratégia dos regentes durante o ensaio de cada música. Percebi uma tendência dos regentes que prioriza a realização do repertório sem grandes fragmentações na sua estrutura. Quase sempre, as músicas eram repetidas em sua integridade, sem que houvesse uma preocupação em repetir muitos trechos. A estratégia de ensaiar trechos foi mais utilizada apenas nas situações em que havia uma nova leitura para o grupo e que os integrantes manifestavam certa dificuldade de realização. Nas circunstâncias em que os trechos ganhavam atenção, os regentes geralmente

²⁰⁰ Podemos citar aqui o caso curioso de Zé Antônio, que foi regente da União Operária por um período. Zé Antônio era um percussionista com profundo conhecimento sobre as músicas que a banda já tocava. No entanto, sua atuação ficava restrita a este repertório, pois regia de memória por não saber ler partituras.

assumiam comportamentos como os já citados, se aproximando dos naipes ou auxiliando de alguma forma (tocando, batendo palmas, etc.) na compreensão do trecho. Após entrevistar os dois regentes, percebi que evitar repetições fragmentadas é uma estratégia que possui como principal premissa não desgastar ou desestimular os músicos. Lucas menciona ainda a sua estratégia de explorar a intuição do músico para a percepção daquilo que deve ser tocado, resumindo bem a forma como os regentes reagem ao realizar o ensaio das músicas que a banda leva para seu repertório:

Então, eu deixo lá, um método que, nem posso falar que é um método meu, mas um método que eu levo pra banda. É de deixar as coisas muito intuitiva na mão do músico [...] Passou uma vez ali, se às vezes deu muita zebra, aí eu paro, corrijo. Mas tento passar até o final, deixo na mão do músico tentar ali entender o habitat dele ali [...] A partir da primeira vez que passa essa questão do intuitivo, chegou nesse momento, aí eu falo assim: “eu vou chegar e vou corrigir”. Ah, aqui tá muito difícil, eu vou corrigir, eu vou falar: “vão fazer essa parte aqui, ó, essa parte é assim, assim, assim”. Às vezes num tá decorado, mas às vezes eu vou na parte e dou uma conferidinha, sabe? [...] Então eu deixo muito as coisas lá na banda, principalmente nesse tempo que eu tô lá, eu deixo muito a cargo do músico mesmo, intuitivo. Eu vou corrigir uma coisa ou outra ali que eu tô vendo que às vezes tá dando muito errado (Lucas, 20/08/2022).

Por conhecerem bem os músicos que fazem parte da banda, os regentes abordaram de diferentes formas aqueles que precisavam rever algum trecho do repertório. O regente Fábio, por exemplo, de forma descontraída se dirigiu diversas vezes aos integrantes da bancada dos trompetes, demonstrando, em contrapartida, muito cuidado ao abordar os músicos do naipe de bombardino, este último formado por integrantes mais experientes na história daquela banda. E foi de maneira espontânea no ensaio do dia 03 de outubro de 2021 que Fábio sintetizou sua percepção sobre alguns “erros” que a banda comete na performance de determinadas músicas. Segundo o regente, ele tem ali “duas bandas”, fazendo alusão a uma divisão entre os músicos formados num período recente da história da banda e aqueles que guardam uma memória sobre a forma de tocar determinados repertórios por estarem ali há mais tempo.

A corporeidade e a performance do ensaio reforçam a visão dos regentes como ensaiadores, que acionam ali diversos mecanismos para transmitir suas intenções, ensinar e preparar o grupo para suas atividades. O espaço da sede é apenas o primeiro local onde os regentes colocam em prática o “sistema de reger” e demonstram profunda conexão com aqueles que formam a banda. A extensão da atuação destes personagens se dá nas ruas, ambiente que as bandas ocupam com certa frequência e no qual outros comportamentos são assumidos e demandados dos regentes. De certa forma, observar estas situações é o que nos interessa a partir de agora.

4.4 Na rua e em deslocamento

Quando escreveu a letra da canção “A Banda”, Chico Buarque sintetizou de forma majestosa um espaço muito ocupado por Bandas de Música (a rua) e sua forma de rotineiramente ocupá-lo (passando – em deslocamento). Das experiências vividas ao lado das Corporações Musicais de Nova Lima, “passar” pelas ruas foi a segunda atividade das quais mais participei. Ocupar o espaço urbano é algo tão marcante na rotina e história destes grupos que determinados instrumentos foram aprimorados buscando garantir ergonomia para a performance em movimento e projeção, algo necessário para performances ao ar livre. Brevemente, podemos citar um dos maiores símbolos destes aprimoramentos, a Tuba (Sousafone) desenvolvida pelo maestro de bandas e compositor norte americano John Philip Sousa.

Durante a realização desta pesquisa, quase todos os eventos dos quais as bandas participaram e que foram realizados em pontos específicos da cidade, o trajeto até o local onde seria o evento principal foi marcado pelo desfile das bandas. No total, foram sete deslocamentos, sendo um com a Coração de Jesus e os demais com a União Operária. Desde a primeira performance em deslocamento que acompanhei, percebi que em Nova Lima esse tipo de prática da banda funciona como um anúncio para as pessoas que habitam as ruas por onde a banda passou e para as que ocupavam naquele momento a rua. Meses depois, durante entrevista um dos regentes compartilhou a mesma percepção sobre sua intenção ao colocar a banda na rua:

O descer tocando, a gente desce pra poder, uma pra falar que a banda tá ativa, que a banda tá na rua, que a banda tá na cidade. E também, se às vezes a pessoa desce, se lidar com o som da banda de manhã, ela fala: “pra onde que esse povo tá indo? Vou atrás deles, deixa eu ir ver”. Ai desce, desce atrás. Quando assusta a banda tocando na praça. Então, é muito questão do chamar, né? Chamar o povo (Lucas, 06/09/2022).

Essa espécie de prenúncio das apresentações da banda esteve presente em quatro situações nas quais as bandas se dirigiram à praça para suas retretas, além de dois momentos nos quais se dirigiram para o que chamam de ensaio aberto. No ensaio do dia 27 de fevereiro de 2022, domingo de carnaval, a União Operária promoveu ainda um pequeno desfile informal pela rua onde está localizada a sua sede. Enquanto se aproximava o fim do ensaio daquela manhã, atendendo ao pedido de alguns músicos, o regente levou a banda para a rua e saímos tocando marchinhas de carnaval por duas quadras e retornamos para a sede, marcando com esta

movimentação pela rua o “fim” do ensaio. A performance em deslocamento é também acionada durante a participação das bandas em procissões. Porém, por agregar elementos passíveis de destaque somente naquelas situações de performance, a atuação dos regentes em procissões irá ocupar um espaço específico neste capítulo. Interessa-nos agora, portanto, descrever e apontar a atuação dos regentes Lucas e Fábio nas situações em que o som e o trajeto da banda se caracterizaram como o anúncio de algum evento no qual a banda será a protagonista, os quais geralmente acontecem na Praça Bernardino de Lima.

01 de agosto de 2021. Saímos da sede para cumprir a agenda da banda União Operária e realizar a retreta que o presidente Miranda havia agendado com a prefeitura. A esta altura eu já estava participando como saxofonista nos ensaios da União Operária. No entanto, por ser esta a primeira situação de deslocamento da qual eu iria participar, solicitei ao regente Fábio que me dispensasse da função de músico para que eu pudesse observar de fora a banda e seu comportamento até o local de destino. Por volta das 10h30min os músicos da banda, com seus instrumentos em punho, começaram a ocupar a calçada em frente à sede, na Avenida Rio Branco. Saí da sede um pouco antes de Fábio, carregando o estojo do trompete que ele me pediu para levar, pois teria que guardá-lo ao chegar na praça, onde fariam a retreta.

Assim que Fábio saiu da sede, os músicos começaram a assumir posições que pareciam pré-estabelecidas. Enquanto Fábio carregava algumas pastas até o carro que iria transportar materiais da banda para a praça, Sila assumiu uma posição à frente da banda e, antes de qualquer manifestação de Fábio, cobrou dos músicos que entrassem em formação. Na ocasião, foram formadas quatro filas com uma média de sete integrantes em cada uma delas. Na frente ficaram posicionados lado a lado os trombones, seguidos das clarinetas, saxofones altos e trompas, trompetes, saxofones tenores e bombardinos, percussão e sousafones na última fileira (ver figura 21). Com seu trompete em punho, Fábio olhou para o grupo e verificou a formação da banda, anunciando em seguida e em voz alta que sairiam com o dobrado Comandante Narciso, alertando para que todos tomassem cuidado com o andamento. Fábio orientou ainda os percussionistas para que garantissem a manutenção de uma cadência durante todo o trajeto até a praça, solicitando ao fim de sua fala que a percussão tocasse o tradicional “aviso”.

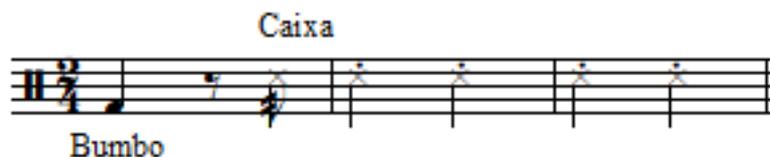


Figura 24: Toque de “aviso” realizado pela percussão nas bandas de Nova Lima.

Observei do lado oposto da rua o início da movimentação da banda pela rua e me surpreendi quando cerca de dez passos após o início da caminhada Fábio estendeu o braço esquerdo e apontou para a direita, fazendo com que todos, de suas posições, realizassem um movimento de rotação de 90° para a direita, onde estava na janela de casa a Dona Maria Cesária, filha do fundador e madrinha da banda. Enquanto a banda tocava o dobrado Comandante Narciso, Fábio estendeu o braço e pediu benção para a madrinha da banda (figura 25). Na sequência deste gesto, o regente se voltou para a rua e com isso a banda realizou um novo movimento de rotação, retornou para sua posição inicial e seguiu com o desfile pela Avenida. Por achar distinto daquilo que eu já havia presenciado como regente de banda, registrei a movimentação de Fábio para pedir benção para a madrinha da União Operária. Aquela foi a última vez que Fábio e todos da banda receberam o gesto de benção de Dona Maria, que faleceu nove dias após a retreta da banda²⁰¹.

²⁰¹ Alguns interlocutores da pesquisa afirmam que Dona Maria ficou muito emocionada ao ver a banda retornar às ruas após um período em que a necessidade do isolamento social não permitia este tipo de atuação. No final daquele dia Dona Maria sentiu-se fraca, o coração provavelmente respondeu às emoções vividas. Após alguns dias internada, veio a óbito, deixando uma história de carinho e cuidado com a memória da Corporação Musical União Operária.



Figura 25: Dona Maria Cesária, do alto de sua janela, concedendo ao regente Fábio aquele que foi seu último gesto de benção para a Corporação Musical União Operária.

Caminhando seguindo o ritmo da percussão e priorizando a sincronia entre o pé direito e o ataque do bumbo, em uma passada quase de marcha, Fábio seguiu ligeiramente à frente da banda tocando seu trompete. Ao se aproximar o fim do dobrado, Fábio ergueu a mão e com o dedo indicador estendido, fez movimentos circulares indicando que o dobrado seria repetido. Após a repetição, já no final da Avenida e prestes a descer a íngreme Rua Scotti, Fábio ergueu novamente a mão e sinalizou o corte que cessou os sons dos instrumentos de sopro, restando apenas o som da cadência que a percussão manteve durante todo o trajeto.

Assim que a banda se aproximou da Rua Bias Fortes, Fábio anunciou a música “Oh! Minas Gerais”²⁰², música que a banda tocou logo após um novo aviso que foi realizado pela percussão. Pouco antes de chegar à Praça, o filho de Fábio se aproximou da banda e seguiu, ao

²⁰² Conhecido como hino popular do Estado de Minas Gerais. Atualmente, tramita na Assembleia Legislativa de Minas Gerais a PEC 41/2015, que busca oficializar a canção como Hino oficial do Estado. A história em busca da autoria da melodia assume contornos diversos, sendo possível destacar versões com a mesma melodia desde o século XIX., incluindo um hino não oficial da cidade de La Paz. A versão brasileira com letra conhecida foi criada na década de 40 por José Duda de Moraes. Fonte: JAURÉGUI, Carlos; TEIXEIRA, Nísio. Oh Minas Gerais, Oh Linda La Paz: identidades no discurso cancional. *Extraprensa*, São Paulo, v.12, n. esp., p.152-169.

lado do pai, tocando uma Flauta Doce. Ao chegar à praça, Fábio se virou para a banda e assim que tocamos as últimas frases da música “Oh! Minas Gerais”, ergueu o braço e sinalizou o corte para todos, encerrando assim o trajeto da banda até a Praça.

O desfile até a praça de certa forma emocionou alguns, incluindo este pesquisador. O som “furioso” da banda parecia acordar a cidade ainda pouco movimentada naquela manhã de domingo. Aqueles que chegaram na janela de suas casas e os que a banda encontrou pela rua, por vezes, manifestaram uma expressão de emoção, alguns até chorando, provavelmente ouvindo um som que naquele momento reforçava a esperança de uma normalidade aguardada. Em meio ao momento de isolamento social causado pela pandemia, o som da banda passando parecia romper com tudo aquilo que não se pensava ou não era possível fazer até o momento.

26 de junho de 2022. Saímos da sede neste dia para celebrar o aniversário de 126 anos da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus. Com apoio da Prefeitura, foi preparada uma estrutura na Praça Bernardino de Lima para receber uma retreta da banda, com presença das autoridades da administração pública. Eu já estava tocando nos ensaios da Coração de Jesus e na ocasião recebi o uniforme para participar do evento como um integrante da banda. O relógio já marcava 10h20min e eu ainda não havia localizado o regente Lucas na sede da banda, pois estava na praça organizando os detalhes finais para a apresentação. Giovani chamou todos para formar a banda ainda dentro da sede. Cuidadosamente o músico e ex-regente organizou a formação da banda em 4 fileiras, com média de seis integrantes em cada uma delas. Na sequência, com um aparelho afinador na mão, Giovani conferiu a afinação dos instrumentos e após isso tocamos o dobrado Marcha dos Aviadores.

Assim que Giovani terminou de organizar a formação da banda e passar a Marcha dos Aviadores, Lucas subiu as escadas da sede e pegou o seu trompete. Ao ir até a frente da banda formada, Lucas agradeceu a presença de todos e realizou pequenas mudanças no posicionamento de alguns músicos. No formato final, a formação consistia no posicionamento da primeira linha de músicos com as clarinetas, uma flauta e um saxofone soprano, seguidos dos saxofones altos e trompetes, duas linhas de percussão, uma linha com saxofone tenor e trombones, ficando na linha final as tubas e os bombardinos.

Saímos da sede pouco tempo depois da chegada de Lucas e refizemos na rua a formação que havia sido instruída dentro da sede. Nos posicionamos em direção à Igreja do Rosário com o intuito de acessar a Rua Bias Fortes em direção à Praça Bernardino de Lima. Havia a opção de descer a Suzana (Rua Padre João de Deus), que seria o caminho mais rápido até a Praça. No

entanto, a rua íngreme torna difícil a performance da banda e o curto trajeto faz com que o som da banda alcance durante sua performance um número consideravelmente menor de pessoas.

Antes de sairmos pela Suzana (Rua Padre João de Deus), Lucas assumiu sua posição ligeiramente à frente da banda e anunciou que tocaríamos o dobrado Comandante Narciso. Claudinei questionou se iríamos descer marchando, questão que Lucas respondeu orientando que desceríamos sem marchar. Assim que a percussão tocou o aviso, iniciamos a performance do dobrado e começamos o trajeto em direção à Praça.

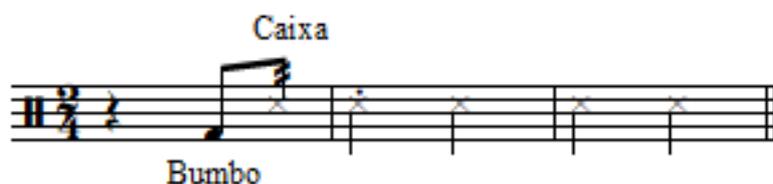


Figura 26: Toque de “aviso” muito utilizado na Coração de Jesus.

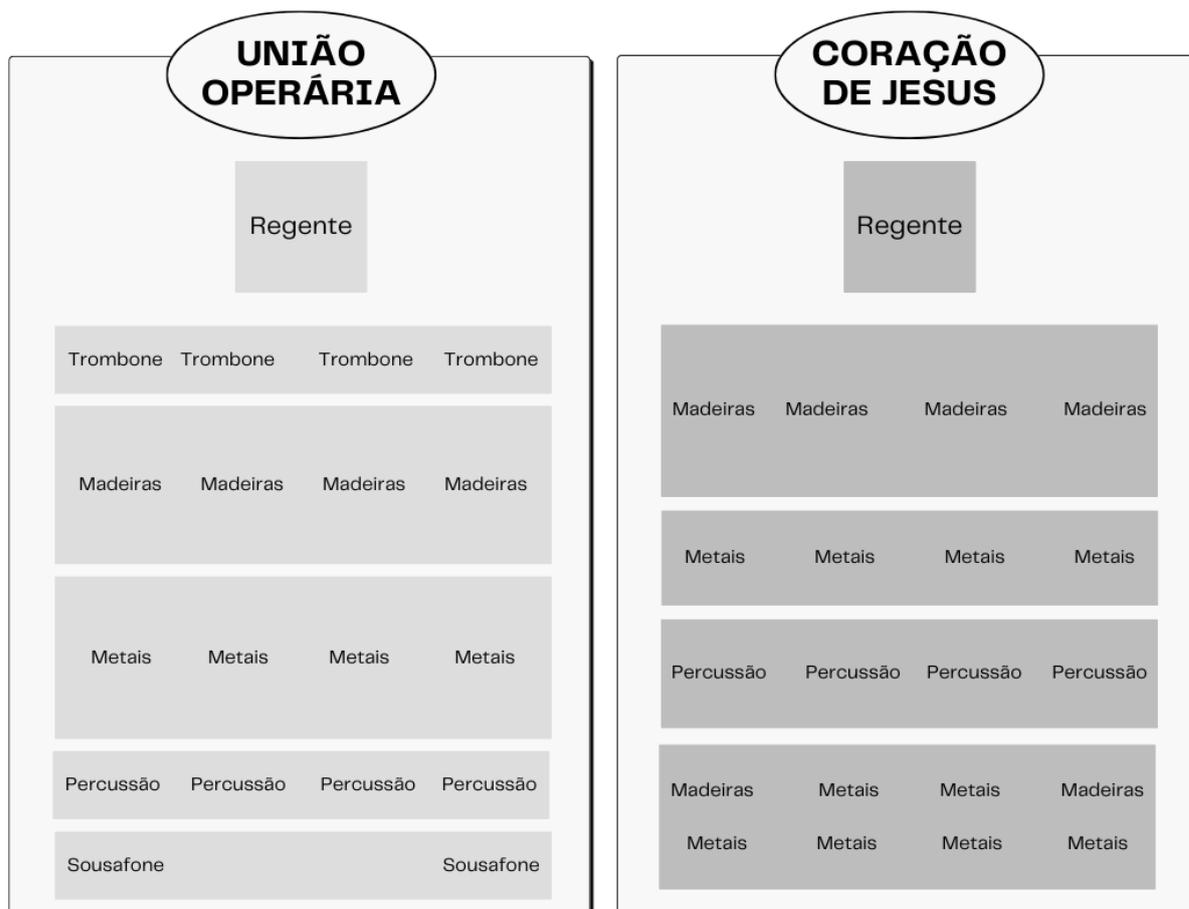
Ao chegar próximo da Rua Bias Fortes, Lucas ergueu a mão e com o dedo indicador estendido chamou a atenção da banda para o corte que fez para encerrar o dobrado. Descemos alguns metros em silêncio até que, ao entrar na Rua Bias Fortes, Lucas anunciou que tocaríamos o dobrado Dois Corações. Claudinei novamente questionou o regente sobre a forma como desceríamos, se seria marchando ou andando. Lucas reiterou que não iria marchar, que desceríamos andando e tocando até a praça. Curiosamente, o comportamento de Lucas e da maioria dos músicos ao tocar o dobrado durante o trajeto seguiu um padrão, sincronizando os passos com o ritmo da percussão e cuidando para que o pé direito marcasse o pulso junto com a batida do bumbo.

Na sequência, o aviso da percussão foi tocado e iniciamos a parte final do trajeto²⁰³. Já no final da Rua Bias Fortes, Lucas se virou rapidamente para a banda, ergueu a mão e fazendo movimentos circulares com o dedo indicador, sinalizou que o dobrado seria repetido. O fim do dobrado, já em sua repetição, coincidiu com a chegada ao local onde estava montado um palco para a banda. Assim que nos aproximamos, Lucas se virou novamente para a banda, indicou onde deveríamos parar, ergueu pela última vez o braço direito e fez o gesto de corte, cessando naquele momento o som da banda durante o trajeto até a Praça.

²⁰³ Em um registro publicado na página da banda no Instagram é possível ver boa parte deste deslocamento. Pouco antes da metade do vídeo, é possível ver o gesto que Lucas faz para indicar a repetição do dobrado Dois Corações. No fim do vídeo, é possível ver também o gesto que o regente faz para indicar o fim da música. Vídeo disponível através do link: https://www.instagram.com/reel/CfZNh1QlmGF/?utm_source=ig_web_copy_link

As situações descritas até aqui, familiares ou demasiadamente óbvias para os sujeitos que vivem o ambiente das bandas, nos servem como cenários nos quais é possível colocar atenção sobre o comportamento dos regentes, que em muitos casos acionam mecanismos de controle e comunicação que foram aprendidos através do pertencimento e da observação daqueles que os precederam. Na sequência do que foi possível descrever, podemos isolar cinco elementos presentes no “sistema de reger” durante as performances em deslocamento: 1) Controle sobre a formação; 2) Administração do repertório; 3) Performance da regência com um instrumento musical; 4) Gestos e 5) Comportamento corporal durante o deslocamento.

Se nos ensaios as bandas assumem uma disposição com os músicos sentados em duas linhas ou em uma espécie de semicírculo, na rua este padrão passa por profundas transformações. Portanto, formar a banda é uma das primeiras tarefas assumidas pelo regente ao colocar a banda na rua. Ali, é preciso considerar a quantidade de músicos presentes, os instrumentos que tocam e as preferências de cada regente, que muitas vezes replicam padrões de formação que acompanham o grupo há muitos anos. Das experiências descritas, podemos lembrar que na União Operária o regente Fábio não precisou fazer muitas indicações para que todos encontrassem logo suas posições na formação. Já na Coração de Jesus, Giovani, que já foi regente da banda, organizou uma disposição dos músicos que foi minimamente alterada por Lucas. Quando comparadas, é possível destacar aqui a distinção na forma como cada grupo dispôs seus músicos na rua, variando, inclusive, em relação ao que eu já conhecia da banda Santa Efigênia e das bandas das cidades de Raposos e Rio Acima.



- 1 Cada retângulo demarca o espaço ocupado por uma sessão de instrumentos. Geralmente de 2 a 12 instrumentistas ocupavam o espaço na formação.
- 2 Na Coração de Jesus, os retângulos iniciais foram ocupados por madeiras e metais com tessitura mais aguda (Flauta, Clarinetas, Saxofone Soprano, Saxofone Alto e Trompetes). Nas sessões após os instrumentos de percussão, ocuparam o espaço os metais e madeiras de tessitura mais grave (Saxofone Tenor, Trombones, Bombardinos e Tubas).

Figura 27: Esquema de formação para deslocamento das bandas Coração de Jesus e União Operária.

Fábio optou por colocar na linha de frente da União Operária os trombones, seguidos dos instrumentos da família das madeiras, dos metais e percussão, que ocupavam junto com os sousafones as últimas posições da formação. Já Lucas optou por colocar na linha de frente os instrumentos da família das madeiras, seguidos de alguns instrumentos de tessitura mais aguda da família dos metais, percussão e os instrumentos mais graves da família dos metais, que ocupavam as últimas linhas. Quando questionado durante a entrevista, Lucas confirmou a manutenção de um padrão de formação antigo da banda, incluindo sua percepção sobre a distinção em relação a Santa Efigênia e outras formações militares:

Isso é algo também que é muito bairrista. Eu acho que vai de cada banda [...] A gente monta a forma de acordo com o que a banda sempre teve o costume, né? Eu sempre montei a Coração de Jesus da forma que eu sempre tive fazendo parte. Que é: os

clarinetes, sax alto, trompete, percussão e calibre grosso. Aí, com o Miguel lá na época da Santa Efigênia, ele já montava de outra forma, ele colocava trombones na frente [...] E aí, tem as bandas, eu vejo formação das bandas militares, né? Que colocam os calibres grossos mesmo, coloca tuba na frente, trombone na frente, vai colocando o resto da banda toda pra trás. Eu sei que aqui na banda eu penso dessa forma assim. O que eu entendo é que cê tem os calibres finos na frente, que o som chega ali ao redor ali, e o calibre grosso empurrando a pressão pra frente, né? [...] Dessa formação que eu uso, é a forma de rua, né? De por a banda na rua (Lucas, 20/08/2022).

No ambiente militar, mencionado brevemente por Lucas, há uma tendência de normatização dos formatos que os grupos devem assumir para apresentações e performances em deslocamento, variando de acordo com o tipo (tamanho) da banda. Algumas iniciativas neste campo podem ser mencionadas aqui de forma comparativa. A Portaria Nº 53/SPCI, de 23 de agosto de 2018 instrui sobre a organização e funcionamento dos grupos musicais da Aeronáutica, padronizando o número de instrumentos que cada tipo de banda deve acondicionar e a postura assumida pelos músicos militares em posições de descanso e sentido. Há ainda uma descrição dos comandos por gestos que os regentes devem memorizar para utilização durante as performances em deslocamento. De forma mais detalhada, o “Manual de Ordem Unida para Bandas de Música e Marcial” do Comando-Geral do Corpo de Fuzileiros Navais (2008), institui a formação que as bandas devem assumir em acordo com o tipo de cerimônia das quais participam. A título de comparação, podemos observar na figura 28 um padrão distinto do adotado pelas bandas de Nova Lima, mas que comunica com a formação das bandas militares que Lucas conhece a partir de suas observações e na qual os instrumentos da família dos metais ocupam as primeiras posições. É importante mencionar ainda que o padrão assumido para formação das bandas militares demarca de forma detalhada a posição de cada instrumento dentro da formação, já que no ambiente militar o tipo de banda determina o contingente que deve estar disponível para a performance. Nas bandas de Nova Lima, a distribuição dos instrumentos pela formação é determinada no momento da performance, em acordo com o número de integrantes que comparecem para o evento.

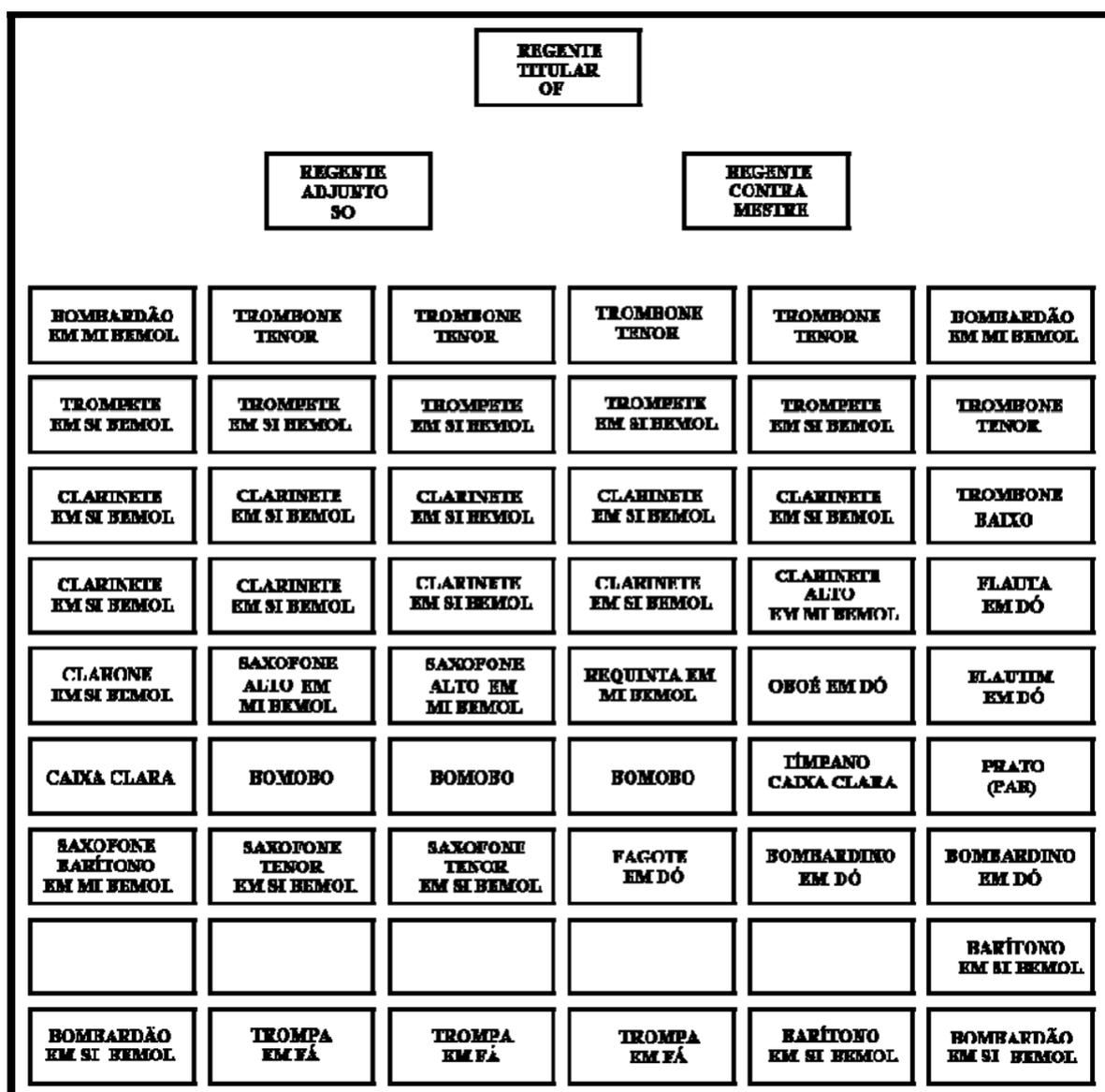


Figura 28: Dispositivo para as formaturas das Bandas de Música Tipo II. Fonte: Manual de Ordem Unida para Bandas de Música e Marcial (2008, p. 4).

Em Nova Lima, após a formação da banda e com o grupo já preparado para iniciar o trajeto, cabe ao regente indicar qual será o repertório com o qual o grupo iniciará o trajeto. Na experiência descrita com a União Operária, por mais que Fábio tenha anunciado o dobrado Comandante Narciso, registrei em minhas notas a lista de repertório que eu havia recebido do regente no dia anterior e que também havia sido comunicada previamente através de um grupo da banda no WhatsApp no qual eu não estava incluído na época. Mesmo assim, isso não isentou Fábio da função de anunciar em cada trecho qual seria o dobrado ou marcha que a banda tocaria. O hábito de anunciar o repertório durante o trajeto, em alguns casos com a figura do regente transitando dentro da formação da banda, é tão comum em Nova Lima, que podemos relembrar

a forma distinta como Miranda destacou no Mosaico de Memórias o regente Vilela e sua forma de administrar o repertório durante as apresentações em deslocamento: *Então ele já avisava aqui na porta da sede. Ele avisava dobrado e aí ele falava com qual que ia terminar lá na praça. E ele não tinha essa coisa de ficar vindo aqui avisar não* (Miranda, 06/03/2021).

Administrar o repertório durante o trajeto envolve ainda outros fatores importantes para a decisão dos regentes: quais integrantes estão presentes para tocar na ocasião e a distância do trajeto. Não foi por coincidência que nas situações descritas a música se encerrou justamente quando a banda chegava no trecho final do trajeto programado. Vilela, como cita Miranda, já fazia o cálculo de tempo antes mesmo do início do trajeto. Os regentes Fábio e Lucas parecem seguir uma tradição, na qual o regente assume a função de observar o desenvolvimento do trajeto e anunciar gradualmente para o grupo o repertório que será tocado. Cada banda possui um repertório padrão que é acionado nestes momentos pelos regentes e que muitos integrantes já sabem de memória, evitando assim a necessidade da utilização de partituras durante as performances. Lucas, por exemplo, descreveu quais são os dobrados “padrões” da Coração de Jesus:

Ocê sempre tem que ter na mão os padrões que ocê sabe que cê vai tocar. Igual, aqui na nossa banda o que eu falo que é padrão, é o Minas Gerais, o Caçula²⁰⁴, o Narciso, o Dois Corações. São quatro dobrados assim que sempre vai ter. Aí, se precisar dum outro, aí cê já tem que começar a recorrer a alguns outros dobrados que a banda já toca, ou que algumas pessoas vai segurar (Lucas, 06/09/2022).

Dentro deste repertório padrão de cada banda, o dobrado Comandante Narciso esteve presente na atuação das duas Corporações. Os dobrados, por sinal, demonstraram certa predominância sobre outros gêneros durante os trajetos em deslocamento. Em sintonia com o que foi possível destacar em pesquisa anterior com a Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição (CHAGAS, 2015), em Nova Lima os dobrados também assumem um papel de destaque, concordando com o que afirma Higinio: “no repertório da banda o dobrado é o rei” (2008, p. 81). Além dos tradicionais dobrados e marchas, foi possível notar uma ligação do repertório acionado com músicas típicas de festas e celebrações típicas do nosso calendário, com a inclusão de músicas natalinas e carnavalescas em acordo com o período do ano no qual

²⁰⁴ Capitão Caçula é um dobrado muito popular na região onde atuam as bandas Coração de Jesus e União Operária. No Brasil, é possível encontrar diversas versões, com títulos parecidos, porém distintos: Capitão Caçula, Capitão Cassulo, Canção do Soldado e Canção do Exército. Outra curiosidade está relacionada à autoria do dobrado. Há versões que atribuem a composição a Euclides Maranhão e outras que atribuem a autoria a Teófilo Dolor Monteiro de Magalhães. Fonte: DOBRADO CAPITÃO CASSULO/CANÇÃO DO SOLDADO – UM CASO DE AUTORIA CONTROVERSA. Disponível em: <<https://filarmonicamestreeliso.blogspot.com/2019/08/dobrado-capitao-cassulocancao-do.html>>. Acesso em: 15 de nov. 2022.

se deu a performance da banda. A tabela 3 reúne a lista com o repertório que as bandas Coração de Jesus e União Operária tocaram durante as performances em deslocamento das quais participei. Através da tabela 3, é possível observar ainda a manutenção de um padrão de repertório na União Operária, sendo o dobrado Comandante Narciso e a música “Oh! Minas Gerais” acionadas em quase todas as performances em deslocamento.

Data	Repertório	Compositor	Evento	Banda
01/08/2021	Dobrado Comandante Narciso	Antônio Francisco dos Santos	Retreta na Praça Bernardino de Lima	União Operária
	"Oh! Minas Gerais"	Desconhecido		
19/09/2021	Dobrado Comandante Narciso	Antônio Francisco dos Santos	Ensaio Aberto no local de fundação da banda	
	Dobrado Capitão Caçula	Teófilo Dolor Monteiro de Magalhães		
	"Oh! Minas Gerais"	Desconhecido		
	Dobrado Brasília	Élcio Alvarez		
07/11/2021	Dobrado Comandante Narciso	Antônio Francisco dos Santos	Retreta na Praça Bernardino de Lima	
	Dobrado Capitão Caçula	Teófilo Dolor Monteiro de Magalhães		
19/12/2021	Meu Sapatinho	Otávio Babo Filho	Retreta na Praça Bernardino de Lima	
	Papai Noel			
27/02/2022	Marchinhas de Carnaval		Ensaio de Carnaval	
26/06/2022	Dobrado Comandante Narciso	Antônio Francisco dos Santos	Retreta de aniversário na Praça Bernardino de Lima	Coração de Jesus
	Dobrado Dois Corações	Pedro Salgado		
01/09/2022	Dobrado Comandante Narciso	Antônio Francisco dos Santos	Ensaio aberto na Casa Aristides	União Operária
	"Oh! Minas Gerais"	Desconhecido		

Tabela 3: Repertório acionado pelos regentes das bandas Coração de Jesus e União Operária durante as performances em deslocamento.

Posicionados ao centro e ligeiramente à frente da banda, os regentes assumiram dali a performance de um instrumento musical durante os deslocamentos. Nas entrevistas que realizei, muitos regentes foram lembrados por demonstrarem nessas situações a sua “versatilidade”, assunto que inclusive ganhará destaque no último capítulo desta pesquisa. Por conhecer o repertório que as bandas estavam tocando, pude perceber que a atuação deles com os instrumentos auxiliava na realização de motivos melódicos que não se restringiam às partes do instrumento que estavam tocando. Foi possível, por exemplo, ouvir trechos que reforçavam melodias que aconteciam em outros instrumentos, além de uma performance com dinâmica forte, auxiliando na segurança dos músicos para “atacar” em determinadas entradas. Além disso, como nos revelou o regente Fábio durante a entrevista, a ação garante certo descanso para os músicos, que nestas ocasiões devem poupar esforços para o evento principal, na maioria dos casos, a retreta:

Na hora que vai marchar mesmo, né? A gente fala marchar, é um termo mais antigo. Na hora que vai desfilar pra chegar na praça, ocê pode perceber que eu tô com o trompete também. Pra auxiliar, às vezes pra descansar um músico. Porque eu sei que na hora da retreta, depois ele vai falar assim comigo, todos vão falar: "pô, mas tocou

tanto andando que eu já tô sem bico". Então eu falo pros meninos: gente, num toca, pode economizar que eu seguro, né? (Fábio, 06/08/2022).

Geralmente tocando o instrumento com o qual demonstram mais familiaridade, os regentes Fábio e Lucas se dividiram entre as funções de tocar e dar sinais para o grupo em todas as situações de performance em deslocamento. O gestual que foi utilizado por Lucas e Fábio, de maneira bem específica, pode ser dividido em duas categorias: gestos relacionados à música e gestos relacionados à movimentação do grupo. No primeiro, estão os gestos para iniciar a música (ocasionais e direcionados aos músicos da percussão, geralmente apontando para algum integrante solicitando o toque de “aviso”); o gesto de repetição (braço erguido e dedo indicador estendido realizando movimentos circulares) e o gesto de corte (braço erguido com o dedo indicador estendido, que subitamente é abaixado no momento do corte). Dos gestos relacionados à movimentação do grupo, é possível destacar o movimento que fazem se voltando para o grupo e sinalizando com o braço levemente estendido e a mão aberta o pedido para que o grupo pare de se deslocar. Há ainda o gesto indicando algum tipo de evolução. Nestes casos, o regente interrompe a movimentação do grupo e com o braço levemente estendido indica a direção ou ponto para o qual o grupo deve se voltar. Nas ocasiões em que participei, a evolução se resumiu a um giro de 90° para a esquerda ou direita. Esta movimentação foi muito realizada por Fábio ao chegarmos em pontos importantes (casa de Dona Maria Cesária; casa onde a banda foi fundada e residência de pessoas ligadas à história ou direção do grupo) e no ponto final dos trajetos.

Além dos gestos assumidos pelos regentes para garantir o envio de comandos para os integrantes das bandas, o comportamento corporal dos regentes durante o deslocamento também é passível de destaque. Como mencionado, Lucas e Fábio se posicionaram sempre à frente da formação da banda. Em posição de destaque, tornaram-se exemplos de comportamento, muitas vezes definindo o primeiro passo do grupo e influenciando o ritmo da movimentação. Mesmo em momentos nos quais não havia a indicação da obrigatoriedade de um deslocamento em ritmo de marcha, como vimos no caso de Lucas, o padrão assumido pelo regente foi copiado por grande parte da banda que o seguia.

Assim como se espera que durante a regência os músicos em sua essência irão acompanhar os gestos do maestro, na rua e em deslocamento, os integrantes das bandas seguiram a movimentação dos regentes. À frente do grupo, eles lideraram, fizeram sinais e definiram o trajeto que o grupo deveria realizar. Seus passos e o som forte de seus instrumentos

guiaram pelas ruas de Nova Lima os músicos e fizeram, para lembrar a canção de Chico Buarque, “passar” a banda Coração de Jesus e a banda União Operária.

4.5 Retreta

Como vimos no tópico anterior, o deslocamento e o som das bandas pelas ruas de Nova Lima funcionam como um anúncio, uma espécie de convite para os que a encontram pelo caminho. Das cinco retretas nas quais estive presente durante o trabalho de campo, quatro foram anunciadas pelo desfile das bandas em direção à Praça Bernardino de Lima. Trata-se de uma praça movimentada e impregnada de significados que comunicam com a história da cidade de Nova Lima, cercada pela Igreja Nossa Senhora do Pilar, Teatro Municipal Manuel Franzen de Lima, Sede da Prefeitura Municipal e Câmara Municipal. Ali, além dos espaços históricos citados, é possível encontrar também um coreto, palco de onde historicamente as bandas conduziram suas retretas.

Em quase todas as situações, ao chegarem à praça, encontram o espaço preparado para a performance da banda, muitas vezes com uma tenda montada e cadeiras já postas. Das situações de performance nas quais as bandas de Nova Lima são protagonistas, a retreta é a que melhor se enquadra na categoria analítica que Thomas Turino chamou de “performances apresentacionais”: “situações em que um grupo de pessoas, os artistas, preparam e produzem música para um outro grupo, a audiência, que não participa do fazer musical ou dança” (TURINO, 2008, p. 26). Além destas características sumárias, as “performances apresentacionais” possuem em seu conjunto diversos elementos passíveis de identificação na retreta: 1) um momento de preparação (ensaio), muitas vezes marcado pela busca de uma performance que minimize os erros dos músicos envolvidos; 2) Há um script, que em muitos casos é planejado pelo regente e impulsionado pelo repertório contrastante, buscando criar momentos distintos na performance; 3) Um grau de valorização de virtuosismo, seja de determinados naipes, músicos do grupo ou até mesmo do regente; 4) Inícios e fins bem delimitados. A preparação e a realização deste tipo de performance, como veremos, tem como personagem central para seu sucesso a figura do regente.

01 de agosto de 2021. Independente do dia e do evento no qual a banda esteja envolvida, a sede é sempre o ponto de encontro dos músicos. Naquela manhã de domingo, cheguei na sede um pouco antes das 10 horas. Havia muita movimentação na sede, muitos músicos entrando e saindo, pessoas ligadas à administração do grupo que eu ainda não conhecia andavam pelo

espaço e Fábio se revezava entre ficar no salão de ensaios e na secretaria imprimindo partituras que estavam faltando. Como nem todos que compareceram para tocar estavam sempre no ensaio, havia a preocupação de Fábio em montar pastas para estas pessoas com o repertório que a banda tocaria na praça. No salão de ensaios, a polifonia dos aquecimentos tomou conta do espaço, até que Fábio subiu e pediu a todos para “passar” um dobrado que seria tocado na rua. Gradualmente foram surgindo músicos de vários espaços da sede, os quais não assumiram uma posição similar às que eu vinha mapeando durante os ensaios. Com a inércia de um percussionista, Fábio foi até o local onde ficam os instrumentos de percussão, pegou a baqueta do bumbo e marcou o aviso, iniciando assim o ensaio do dobrado Comandante Narciso. Muitos músicos tocaram em pé, sem partitura e espalhados pela sede da banda. O volume de som da banda na sede durante o dobrado foi absurdamente elevado em comparação com tudo que eu já tinha escutado até então na União Operária. Anotei logo em minhas notas: “o forte possui algum sentido aqui”. Assim que o dobrado acabou, Fábio pediu silêncio e falou da organização das pastas, informando que todas estavam revisadas e que deveriam ser mantidas desta forma. Antes de sair da sede, Fábio pediu que todos tocassem a música “Oh! Minas Gerais”, nesta ocasião já com um percussionista assumindo o bumbo no lugar de Fábio. Assim que terminaram de passar “Oh! Minas Gerais”, Fábio anunciou que iríamos descer. Aos poucos os músicos foram saindo da sede e se preparando para o trajeto que seria feito em deslocamento até a praça.

Assim que chegamos à Praça Bernardino de Lima, Fábio iniciou a organização das cadeiras da banda pelo coreto e passou a instruir os músicos onde deveriam ficar. Aos poucos e com algum esforço, os cerca de 30 integrantes da banda foram se acomodando dentro do pequeno coreto. No espaço do coreto, configurou-se uma formação que lembrava as fileiras típicas do formato de distribuição dos músicos nos ensaios. Na primeira fila ficaram os instrumentos mais agudos (flauta, clarineta e saxofone alto). Atrás desta fileira, Fábio distribuiu os trompetes, trombones e bombardinos. No fundo do coreto ficaram os instrumentos de percussão e os sousafones, que tocaram em pé. Com todos em suas posições, Fábio iniciou um procedimento que eu não havia registrado em outras situações. Com um afinador de aplicativo de celular, Fábio verificou a afinação de cada integrante da banda e ao final deste processo pediu que todos tocassem uma nota juntos para conferir o resultado da empreitada. Antes de iniciar, Fábio e um membro da diretoria da banda me perguntaram se eu tinha uma caneta, e com a minha resposta negativa saíram para comprar uma. Poucos minutos depois, às 11h28min, Fábio, posicionado de frente para a banda, iniciou a retreta com a marcha Britânia, regendo utilizando uma caneta na mão direita.

A incidência solar naquela manhã estava alta e não havia para a plateia nenhum tipo de estrutura. As pessoas ali presentes ficaram em pé e se revezavam nas poucas sombras existentes na praça. Enquanto eu me dividia entre escutar a banda e procurar uma sombra, encontrei o regente Lucas, que parou para escutar a retreta da União Operária. Lucas afirmou que havia escutado o som da União Operária “passando” e que desceu para ver a retreta, já que a Coração de Jesus não ensaiaria naquela manhã. Enquanto a União Operária tocava suas músicas, segui conversando com Lucas, que com frequência era cumprimentado por alguém da praça. O mesmo tipo de abordagem acontecia com Fábio nos intervalos entre uma música e outra. Nestes momentos de mudança de repertório, Fábio optou por não anunciar as músicas e apenas interagiu brevemente com alguns conhecidos que estavam na praça e gritavam o maestro pedindo música. Além da marcha Britânia, a União Operária tocou durante a retreta outras sete músicas, passando por marchas, boleros, frevo, músicas populares da mídia brasileira e temas de bandas norte americanas. Após quase uma hora de retreta, Fábio se virou para o público presente e anunciou que fariam a “saideira”. No discurso que fez, Fábio agradeceu o público e enfatizou que a banda estava voltando a sair de sua sede. Fábio frisou ainda que naquele momento era importante contar com o apoio da prefeitura na montagem da estrutura para este tipo de evento. Na sequência, a União Operária tocou um arranjo da música Thriller. Era a primeira vez que eu assistia uma retreta da União Operária e me surpreendi quando todos os músicos ficaram de pé e começaram a tocar a música “Estão Voltando as Flores” de Emílio Santiago, incluindo na performance um trecho em que aqueles que tocam instrumentos de sopro pararam de tocar para cantar a letra da música, momento no qual Fábio se virou para a plateia para também cantar.



Figura 29: Retreta da Corporação Musical União Operária, com destaque para o posicionamento da banda e do regente durante a performance da música “Estão Voltando as Flores” de Emílio Santiago.

Durante a performance da última música, diante da minha surpresa, Lucas me informou que esta é uma música que a União Operária toca no final de suas apresentações, uma espécie de hino da banda. Assim que terminaram de tocar, alguns músicos começaram a desmontar suas estantes e Fábio recebeu os cumprimentos de várias pessoas que estavam na praça assistindo a banda naquela manhã. Retornei pouco depois para a sede, onde foi servido um almoço para os músicos que participaram da retreta. Fábio foi um dos últimos a retornar para a sede, e conseqüentemente, um dos últimos a almoçar naquele dia. Assim como acontece em dias de ensaio, o ambiente pós-retreta se transformou em um ambiente de interação entre músicos e de pessoas ligadas à história e administração da Corporação Musical União Operária.

26 de junho de 2022. Dia de retreta para celebrar os 126 anos da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus. Desta vez, havia na praça uma ótima estrutura preparada para receber a Coração de Jesus. Na praça, perto da Câmara Municipal, foi montado um palco sobre a estrutura onde funciona ocasionalmente uma fonte. De frente para o palco já havia um público

esperando pela banda, sentados em cadeiras dispostas sob uma grande tenda. Assim que chegamos, subimos para o palco e começamos a ocupar as cadeiras que Lucas havia organizado horas antes. Lucas formou a banda conforme o modelo que utiliza nos ensaios. A fila com os instrumentos agudos (flauta, clarinetas, saxofone alto, saxofone soprano e trompetes) ocupou a parte da frente do palco. Uma segunda fila foi formada atrás, com bombardinos, trombones e saxofone tenor. Na parte do fundo do palco ficaram os instrumentos de percussão e as tubas da banda. Havia, inclusive, sistema de som para os momentos de fala do regente e das autoridades que haviam confirmado presença.

Enquanto todos se acomodavam no palco, Lucas distribuiu a pasta de dobrados e a pasta de arranjos nas estantes e deu alguns avisos. Primeiro, anunciou qual seriam as músicas tocadas naquela manhã. Após isso, informou que tocaria trompete em algumas músicas e pediu atenção de todos para as “voltas” e “pulos” do repertório. Assumindo uma posição à frente da banda, Lucas colocou sobre sua estante um iPad no qual estavam salvas as partituras das músicas que tocaríamos. Ficamos alguns minutos esperando a missa que acontecia na Igreja de Nossa Senhora do Pilar terminar, de onde sairia parte de nosso público. Às 11h20min, com o término da missa, demos início à retreta tocando um arranjo da música “A Banda”, de Chico Buarque. A partitura manuscrita e mais antiga, na pasta nova que Lucas preparou para o grupo, chamava a atenção. Na pasta de arranjos, estavam combinadas partes de músicas que Lucas acrescentou ao repertório tradicional da banda e manuscritos de músicas que fazem parte do repertório do grupo há muitos anos. “A Banda”, por exemplo, é a música com a qual sempre fazem a abertura das retretas.

Tocamos três arranjos e na sequência o prefeito da cidade e o secretário de cultura do município subiram ao palco para prestar uma homenagem para a banda. Após alguns minutos de pronunciamento, entregaram para Lucas uma placa homenageando a Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus pelos 126 anos de história. Assim que a cerimônia de homenagem terminou, seguimos com a retreta, tocando o arranjo da música “Conquista do Paraíso”, arranjo eu já havia tocado há alguns anos na banda Santa Efigênia. Ao terminamos a performance do arranjo, Lucas pegou o microfone e iniciou ali um momento de fala. Em seu discurso, Lucas colocou em evidência sua história dentro da Corporação e a importância de tais formações na comunidade. Lucas citou o momento da pandemia, o trabalho que vem fazendo e agradeceu os regentes que o precederam, com uma fala especialmente direcionada aos regentes Claudinei e Giovani. Em outros dois momentos, Lucas comunicou ao público o repertório que seria apresentado, informando um pouco da história que levou à escolha daquelas músicas. Uma

delas, o arranjo de “La Belle de Jour”, parece ser amplamente conhecida pelo público novalimense através das performances de um músico conhecido na região como Luiz 7 irmãos. Visivelmente emocionado, Lucas anunciou ainda o dobrado que escreveu para a Coração de Jesus, dedicando a performance de “Do alto da Suzana” para seu avô, que sempre comparecia nas retretas da Coração de Jesus e que havia falecido há pouco tempo.

Das dez músicas que tocamos naquela manhã, Lucas tocou trompete em três. Duas delas eram músicas que Lucas havia incluído na pasta há pouco tempo e sua performance junto com a banda auxiliava na realização de determinados trechos. Nestes momentos, Lucas “bateu” os compassos iniciais em pé, de frente para o grupo, assumindo a posição em uma cadeira da primeira fileira logo após todos os músicos iniciarem a performance do repertório. Seu comportamento tocando foi distinto na última música do dia. Tocamos um arranjo de “La Virgen”, na qual Lucas se virou para o público e, de pé, tocou o solo de trompete. Nos trechos em que havia pausa na parte do solo, especialmente na introdução e no ritornelo, Lucas se voltou para a banda e regeu. Soube depois que tocar este arranjo é uma tradição nos encerramentos das retretas da Coração de Jesus. Antes de nos despedirmos do público, tocamos de pé a música “parabéns para você”, acompanhados pelas vozes e palmas da plateia.

Às 12h55min encerramos a retreta e Lucas recebeu os cumprimentos de parte do público que ficou até o fim da nossa apresentação. Quando todas as estantes já estavam desmontadas e as cadeiras recolhidas, nos posicionamos na escadaria da Igreja Nossa Senhora do Pilar para que o fotógrafo da secretaria de cultura fizesse um registro oficial da banda. Curiosamente, das poucas fotos que a Coração de Jesus ainda guarda, algumas delas foram tiradas nesta mesma escadaria. Na sequência do dia, retornamos para o alto da Suzana (sede da banda), subindo de forma alternada e sem tocar pela íngreme rua que dá acesso à sede. Na sede da banda foi servido um almoço comemorativo para todos os integrantes da banda e pessoas ligadas à sua administração. Lucas almoçou e pouco tempo depois se despediu, sob o pretexto da necessidade de descansar, pois estava desde muito cedo organizando a estrutura para que a retreta acontecesse.

O desgaste aparente dos regentes após as retretas é um termômetro que nos indica o tamanho do trabalho assumido por estes personagens durante a preparação e realização destes eventos. As apresentações em praça pública são apenas o produto de um longo processo de preparação. A escolha e estudo do repertório ocupam boa parte deste processo e são conduzidas com muito cuidado pelos regentes. Portanto, os ensaios constituem o que podemos chamar aqui

de primeira fase na qual o regente atua durante a preparação deste tipo de “performance apresentacional”. E esta parte, que Lucas chamou de trabalho musical, é apenas um dos fatores com os quais devem se preocupar:

O trabalho da retreta, quando pedem pra se fazer uma retreta, ou quando a gente mesmo vai fazer uma retreta por conta, ela já começa com o trabalho, além desse trabalho musical, ela já tem o trabalho todo de logística e estrutura. [...] Então ocê tem que pensar ni tudo. Aí já é um trabalho de desgaste que o maestro, que o regente tem. Mas ele tem que pensar em tudo, ele tem que pensar na forma de tudo ficar mais fácil (Lucas, 20/08/2022).

Este “pensar em tudo” envolve, em muitos casos, a manutenção de uma comunicação constante com membros da direção do grupo ou da secretaria de cultura do município. Com tudo em relação à estrutura pensado, no momento da retreta ainda é preciso revisar pequenos detalhes, como é o caso que vimos em relação ao posicionamento da banda no palco. São os regentes que muitas vezes organizam a disposição das cadeiras, pensando em cada integrante que estará presente. Diferente do que acontece em outras formações, cito aqui orquestras e bandas militares, os regentes de bandas de Nova Lima ajustaram a formação no palco considerando a maleabilidade que enfrentam em relação aos seus quadros de instrumentistas, especialmente em relação ao número e perfil dos músicos que eventualmente aparecem. Fábio, por exemplo, cita dois pontos importantes deste processo, destacando os ajustes que faz em relação ao que seria uma formação “correta” e a maneira como os músicos naturalmente atribuem a ele a função de indicar as posições dentro da formação:

O certo seria fechar com o barítono aqui, né? Mas aí, por exemplo, entra a questão: como que meu grupo vai funcionar e reagir a isso? Então é melhor ele lá porque lá ele (Wagner com um saxofone barítono) vai guiar o só Zé Aleixo (sousafone) e num vai perder tempo e as coisas vão funcionar melhor [...] Vou confessar uma coisa que me mata de raiva. Nós vamos tocar, chega lá o pessoal pega as cadeiras e faz fila com as cadeiras assim. Aí eu tenho que arrumar tudo de novo (risos). E aí são coisas culturais que acontece. Por exemplo, eu lá com a cabeça quente, aí chega um: "Onde que eu vou sentar?" (Fábio, 29/07/2022).

Durante as retretas, percebi que os regentes posicionaram o grupo com pequenas alterações em relação ao formato que o grupo utiliza para ensaiar. Os ajustes foram feitos para viabilizar a disposição da banda no espaço disponível e para acondicionar o número correto de músicos presentes, muitas vezes maior do que o registrado nos ensaios. Com a banda formada, os dois regentes ocuparam posição de destaque em frente à formação. Fábio manteve seu posicionamento à frente do grupo, sempre com uma parte de guia na estante, utilizando uma caneta na mão direita e seus movimentos corporais para reger. Lucas, que nos ensaios ocupou

por maior tempo a cadeira do trompete, assumiu ali uma posição parecida com a utilizada por Fábio, regendo o grupo em pé, com alguma partitura de guia no iPad, utilizando os gestos de marcação do compasso e de indicação de entrada para reger.

Dos eventos que acompanhei durante a realização da pesquisa, a retreta foi a principal situação na qual os regentes realizaram alguns procedimentos para afinar a banda. Fábio afinou a banda na praça, instantes antes de iniciar a retreta. Já na Coração de Jesus, Giovani, ainda na sede, realizou o procedimento de verificação da afinação dos músicos. A ausência deste procedimento nos ensaios foi algo que mexeu comigo desde as primeiras idas a campo. “Treinado” a fazer isso como certa constância na Universidade, mesmo que partilhando de uma vida ao lado destas formações, pela primeira vez questionei se seria realmente possível e motivo de preocupação este elemento estético da sonoridade do grupo, considerando todos os elementos que envolvem a performance em bandas. Em muitos casos é possível encontrar instrumentos em condições de uso não adequadas, músicos com costumes distintos entre si na prática de seus instrumentos e a característica da banda de acolher todos com suas qualidades e limitações. Com tudo isto em mente e sem uma resposta para a questão, me questionei se enquanto regente não seria de minha parte uma “ação colonialista” tentar afinar o grupo para atingir uma estética com a qual somente eu ou alguns ali estavam ambientados. Não me surpreendi, portanto, quando ouvi por duas vezes músicos pronunciando uma frase que eu já havia escutado na banda de Raposos: “afinação é questão de gosto”. De certo modo, os regentes de Nova Lima demonstraram cuidado ao realizar os procedimentos, respeitando o limite do grupo e realizando este tipo de cobrança somente em situações de retreta ou onde os desacertos com a afinação ficavam muito evidentes a ponto de incomodá-los.

Os regentes Lucas e Fábio assumiram a função de porta-voz do grupo durante as performances apresentacionais. Do coreto ou do palco, comunicaram com seu público informando sobre o repertório, ações desenvolvidas pelas bandas e, como no caso da retreta da União Operária, do suporte e valorização esperada dos representantes da cultura do município. Foram eles, também, que receberam do público calorosos abraços e elogios após as retretas, reagindo ali como personagens de ligação entre o público e a banda que regem.

Até aqui, já foi possível ressaltar importantes funções assumidas pelos regentes na tarefa de preparar e realizar uma retreta. Eles são os ensaiadores, cuidam da logística e estrutura no dia do evento, além de provocarem momentos de interação com uma das peças principais de uma performance apresentacional, o público (audiência). Todo o evento preparado e produzido para essa audiência passa por um script que tem o repertório como elemento impulsionador.

Portanto, é preciso olhar com cuidado para a forma como os regentes administram a escolha e preparação das músicas que são apresentadas para seu público.

Nas cinco retretas das quais participei, três fatores relacionados ao repertório são passíveis de destaque: 1) O repertório foi anunciado de forma antecipada pelo regente, muitas vezes utilizando grupos de WhatsApp para este tipo de comunicação. 2) Os regentes respeitaram a tradição de performance de determinadas músicas – A Banda e La Virgem (Coração de Jesus) e Estão Voltando as Flores (União Operária); 3) O repertório selecionado incluía a performance de no mínimo um dobrado. De forma complementar, ao juntar as experiências registradas ao longo das participações nas duas bandas, foi possível elaborar um esquema que busca sintetizar algumas influências que o repertório sofre até ser proposto pelo regente para as atividades da banda, em especial, as retretas.

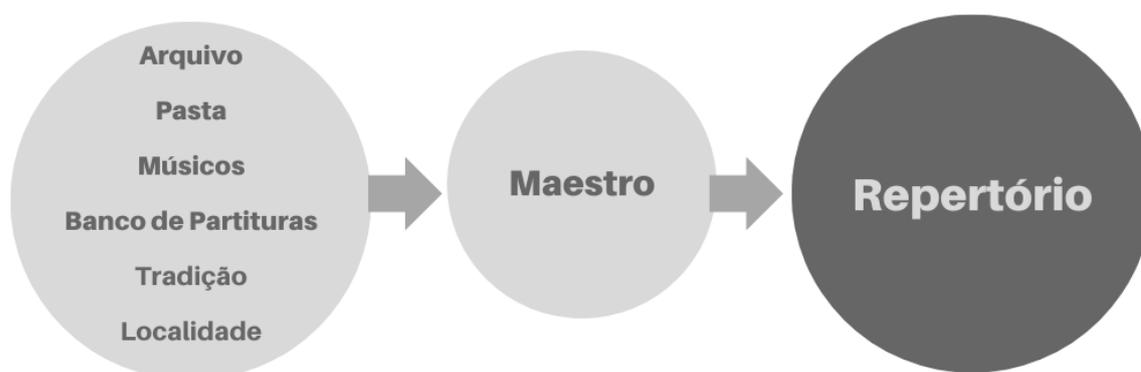


Figura 30: Esquema de representação dos fatores que influenciam a relação entre o repertório e os regentes de Nova Lima/MG.

O arquivo de partitura das bandas e a pasta de ensaio, funcionam inicialmente como uma fonte prática, sempre disponível e ligada à história e aos hábitos musicais do grupo. Os bancos de partituras online²⁰⁵ surgem como referências para pesquisa e compartilhamento entre estes grupos, estendendo a relação entre as bandas para além do compartilhamento de músicos entre si. Os integrantes das bandas de Nova Lima e dos grupos que colaboram com essas bandas, chegam com suas vivências e repertórios e, de certo modo, também influenciam a percepção dos regentes sobre o que deve ser tocado. Por fim, a visão dos regentes sobre o que é tradicional no grupo e como se comporta o cenário musical local exerce influência na busca por novos repertórios, na tentativa de produzir significado para o seu público e agradá-lo durante as

²⁰⁵ Em conversas durante os ensaios, os regentes mencionaram que fazem buscas neste tipo de ambiente. O Portal Brasil Sonoro e um grupo de partilha de partituras no Facebook foram os ambientes mais citados.

performances apresentacionais. Todos estes fatores agem como forças que regem as escolhas dos regentes, que após uma espécie de avaliação, indicam para a banda quais músicas devem compor o repertório do grupo para os ensaios e, conseqüentemente, performances em público como a retreta. Após um período de ensaios, o regente determina então o que fica e é apresentado para sua audiência.

4.6 Ensaio aberto

Um olhar desatento pode facilmente classificar como retreta o que os músicos das bandas de Nova Lima chamam de ensaio aberto. Neste tipo de evento, eles costumam sair de suas sedes, formam a banda em algum espaço organizado para este fim e passam ali parte do repertório do grupo. A percepção externa é de uma banda, em um espaço distinto do qual realizam seus ensaios, produzindo música para quem passa e quer escutá-la.

Em Nova Lima, participei como músico das bandas Coração de Jesus e União Operária em quatro eventos classificados como “ensaio aberto”. O primeiro deles, realizado no período em que a pandemia ainda assustava²⁰⁶, aconteceu de maneira mais intimista, na sede da União Operária e com a presença somente dos músicos, regente e pessoas ligadas à história da banda. No mesmo período, saímos da sede da União Operária para realizar um ensaio aberto na casa onde aconteceram os primeiros ensaios da Corporação, tendo como público pessoas que moram no entorno da residência. Os dois últimos ensaios abertos foram realizados em 2022, no salão da Casa Aristides, atendendo ao convite da prefeitura²⁰⁷. A banda Coração de Jesus fez seu ensaio aberto em junho e dois meses depois foi a vez da União Operária, que aproveitou a ocasião para celebrar o aniversário da banda e promover uma exposição contando a história dos 107 anos da Corporação²⁰⁸. O último ensaio aberto do qual participei, no qual celebramos os 107 anos da União Operária, foi realizado com muita formalidade: traje de gala, presença de autoridades da administração municipal, homenagens, apresentação de alunos e a mencionada exposição. Ao ser questionado sobre este tipo de ensaio, Fábio nos contou em entrevista um pouco de como aconteciam os ensaios abertos há algum tempo, quando não havia tanta formalidade pretendida como no último ensaio aberto do qual participei:

²⁰⁶ O ensaio foi realizado na noite do dia 01/09/2021.

²⁰⁷ O evento foi divulgado pela Secretaria de Cultura de Nova Lima como um projeto intitulado “Vem ver a Banda passar”.

²⁰⁸ Na página da Secretaria de Cultura de Nova Lima no Instagram é possível ver um vídeo produzido pela prefeitura, com trechos do ensaio aberto, imagens da exposição e falas de parte dos interlocutores da pesquisa que venho citando até aqui. Link disponível no endereço: https://www.instagram.com/reel/CiDCnIePfsO/?utm_source=ig_web_copy_link

Na verdade, o ensaio aberto mesmo que a gente fazia antes, a gente ia pra casa de um músico ou pra casa de alguém e ficava na churrascada, né? [...] E na verdade o ensaio aberto é essa via de mão dupla. Sair da sede, na verdade a intenção é sair da sede, né? Sair daqui e ir pra um outro lugar, fazer esse ensaio num outro lugar, e acabar lá e ter um churrasco, né? É essa ideia. [...] Eu quando eles (Secretaria de Cultura) pediram pra, a Casa Aristides, eu não gostei. Eu compactuei, porque era uma grana que vai entrar pra banda, mas num é esse o meu pensamento. O que eu gosto é pegar o cara, tirar o cara, é como se tirasse o aluno da sala de aula (Fábio, 29/07/2022).

Em campo, os ensaios abertos que participei não assumiram o formato que Fábio descreveu como preferidos ou de um outro tempo. No entanto, olhar atentamente para a atuação dos regentes nos ensaios abertos abriu espaço para destacar aqui uma forma de agir que combina o acúmulo de funções que são próprias dos dois eventos que já observamos e com os quais a situação pode se parecer superficialmente: ensaio e retreta. Temos ali uma diluição dos elementos que constituem estes dois eventos, ou seja, ele não é um ensaio propriamente dito, e também não pode ser encarado como uma retreta.

19 de setembro de 2021. Dia do meu segundo toque com a União Operária. O primeiro, um ensaio aberto na sede da banda, havia acontecido dias antes. Agora, sairíamos da sede para um ensaio aberto na residência onde Zé Nery formou os primeiros músicos da União Operária. Devidamente uniformizado, cheguei na sede cedo, junto com o regente, e logo entramos em uma roda de conversas que já estava formada. Enquanto os músicos iam chegando, Fábio contou diversas histórias da banda, incluindo uma fala direcionada às preocupações com a administração, quando falou para o presidente da banda: “*eu cuido só da música*”. Alguns minutos após a conversa, Fábio se levantou e foi verificar a ordem das músicas na pasta, quando chamou todos e pediu que acompanhassem a ordem que ele ia citar. Neste momento, Fábio virou para mim e comentou: “*você vai ver, na hora vai ter gente perguntando cadê a parte*”. Pouco antes de sairmos, alguns músicos começaram a tocar dobrados dentro da sede. Fábio não hesitou em pegar seu trompete e participar deste momento de performance. Assim como em outras situações, os músicos não utilizavam partitura e ficaram espalhados pela sede da banda. Lembro-me de termos tocado três dobrados, dos quais eu conhecia dois, Capitão Caçula e Batista de Melo. Assim que terminou este momento informal de performance dentro da sede, Fábio anunciou que sairíamos desfilando até o local do ensaio aberto.

Fábio formou a banda na frente da sede e saímos tocando o dobrado Comandante Narciso. Assim que demos alguns passos, Fábio fez o gesto para que a banda se virasse para a

casa de Dona Maria Cesária. Foi a primeira vez que a banda saiu após seu falecimento, Fábio parecia um pouco indeciso sobre o que fazer. Lembro-me que o regente fez o sinal da cruz e então seguimos com nosso deslocamento. No trajeto até a casa onde faríamos o ensaio aberto, tocamos cinco músicas, duas delas com repetição. Fizemos ainda o movimento de rotação com a banda em cinco locais, sobretudo na frente da casa de pessoas ligadas ao grupo.

Ao chegar à antiga residência de Zé Nery, onde atualmente mora uma outra família, Fábio ficou visivelmente preocupado com a forma como teria que dispor os vinte músicos presentes. Na ocasião, tocamos em uma garagem estreita, voltados para a rua, onde algumas pessoas se concentraram para assistir ao ensaio aberto. Fábio espalhou as cadeiras pelo espaço, formando várias filas. A limitação do espaço não permitia sequer a disposição em semicírculo que geralmente adotam em ensaios e retretas. Lembro que fiquei na primeira linha, junto com algumas clarinetas e outros saxofones. Atrás de nós estavam os trompetes. Os saxofones tenor, bombardinos, trombones, trompas, tubas e percussão foram ocupando as demais fileiras. Levou um tempo até que todos conseguissem se acomodar, incluindo duas crianças (filho do regente e filho de um músico da banda) que participaram do ensaio tocando flauta doce ao lado dos percussionistas. Assim que todos se assentaram, Fábio pegou um afinador e pediu que cada músico tocasse uma nota para que pudesse afinar a banda.

Após formar e afinar a banda, Fábio iniciou o ensaio aberto com a marcha Britânia, regendo em pé, de frente para o grupo. Durante o ensaio, tocamos ainda sete músicas, nenhuma delas com repetição ou interrupções para revisar trechos, algo que é um elemento característico dos ensaios. Desta vez, não parecia que Fábio havia informado aos músicos qual seria o repertório, algo que cuidou de anunciar gradualmente durante o ensaio aberto. Entre uma música e outra, Fábio fazia pequenos comentários para a banda e nenhum discurso foi direcionado às pessoas que assistiam ao ensaio aberto. Tocamos ali algumas marchas, boleros, músicas populares brasileiras e norte americanas. Antes de terminar o ensaio aberto, Fábio chamou o presidente da banda para um discurso, que foi direcionado ao público que estava assistindo ao ensaio aberto da calçada da rua. Assim que Miranda encerrou sua fala, Fábio pediu que a banda ficasse de pé. Tocamos sem partituras as músicas “Parabéns para Você” e “Estão Voltando as Flores”. Na experiência como músico na União Operária, eu não havia entrado em contato com a partitura ou ensaiado a música “Estão Voltando as Flores”. Portanto, minha performance foi possível somente a partir do acionamento de outros recursos, como a escuta e imitação daqueles que estavam ao meu redor. Parece que todos ali aprenderam da mesma

maneira a melodia da canção que, de fato, se comporta como um hino não oficial da União Operária.

Assim que o ensaio aberto foi finalizado, os proprietários da residência serviram um lanche para banda. Enquanto isso, alguns músicos, incluindo Fábio, tocaram na porta da casa algumas marchas de carnaval, agitando o ambiente e o restante do público que ainda estava na rua. Após esse breve momento de descontração e muita conversa, no qual a música continuou acontecendo, retornamos para a sede. Fábio, como sempre, foi um dos últimos a retornar para a banda, onde ficou durante o almoço que foi servido para todos os músicos que participaram do ensaio aberto.

15 de junho de 2022. Dia do primeiro evento externo da Coração de Jesus após o período de pandemia. Nesta altura, eu já estava ensaiando com a banda, mas não havia recebido o uniforme, já que para o ensaio aberto Lucas não solicitou que a banda comparecesse uniformizada. Saí de Belo Horizonte e desci direto para a Casa Aristides, onde a banda faria o ensaio aberto programado com a prefeitura de Nova Lima. Chegando lá encontrei todos os músicos que vinham participando dos ensaios e alguns integrantes que eu não conhecia ainda. Éramos ao todo cerca de 15 integrantes e, pelos comentários que ouvi, faltava chegar alguém. Todos estavam posicionados nas cadeiras que Lucas havia espalhado pelo espaço, em uma disposição um pouco distinta em relação à que adotou semanas depois na retreta de comemoração dos 126 anos da Coração de Jesus. Lucas posicionou a banda em duas linhas, na primeira estavam todos os instrumentos de sopro e na segunda os percussionistas. Além das cadeiras disponíveis para a banda, havia algumas cadeiras dispostas para um possível público, que parecia não ser tão aguardado naquela ocasião. Estava muito frio naquela noite e apenas alguns funcionários da Secretaria de Cultura e da Casa Aristides estavam por lá, trabalhando nas mesas que ficam nas laterais do salão de exposições.

Pouco antes das 20h30min chegou um trombonista que Lucas estava aguardando. Assim que ele montou o instrumento, Lucas anunciou que começaríamos o ensaio aberto. Desde que cheguei as pastas já estavam na estante e aparentemente alguns músicos já sabiam parte do repertório que seria ensaiado. Lucas mencionou que tocaríamos primeiro os dobrados, que estavam na pasta exclusiva deste gênero musical. Neste momento, alguns funcionários da Casa Aristides pararam de trabalhar e ficaram próximos da banda acompanhando o ensaio aberto. Curiosamente, começamos tocando em ritmo de dobrado uma adaptação da música “A Conquista do Paraíso”. A música, que geralmente é escrita em compasso ternário simples,

andamento lento e dinâmica contida, estava arranjada em compasso binário simples e foi tocada a aproximadamente 120 bpm com dinâmicas bem distintas do original. Os instrumentos de percussão realizaram uma rítmica característica de dobrado durante a música de abertura, que foi a única que Lucas repetiu no ensaio aberto.



Figura 31: Padrões utilizados por instrumentos de percussão durante os dobrados nas bandas de Nova Lima.

Naquela noite, Lucas ficou posicionado à frente da banda, sentado em uma cadeira e com o seu trompete em um suporte ao seu lado. Lucas tocou todas as músicas com o grupo, batendo apenas o primeiro compasso de cada arranjo e sinalizando os cortes das músicas. Além da música “A Conquista do Paraíso”, tocamos outros dois dobrados. Um deles foi o dobrado de Lucas, “Do Alto da Suzana”, que foi tocado pela primeira vez em um espaço fora da sede da Coração de Jesus. Seguimos tocando mais seis arranjos daqueles que Lucas incluiu na pasta da banda, todas de ritmos e compositores brasileiros. Quando já estávamos perto do fim do ensaio, chegaram algumas pessoas, aparentemente da mesma família, que entraram no espaço da Casa Aristides e ficaram assistindo ao ensaio aberto junto dos funcionários da prefeitura e da Casa Aristides. A última música daquela noite foi tocada às 21h25min, quando Lucas declarou que encerraríamos com o arranjo de “Tempos Modernos”. Ao encerrar, antes de dispensar os músicos para o lanche que seria servido, Lucas deu alguns recados e lembrou os integrantes da banda sobre a retreta que faríamos naquele mês, para celebrar o aniversário de 126 anos da Coração de Jesus. Após os recados, todos os músicos foram lanche e Lucas seguiu recolhendo as pastas e desmontando as estantes da banda.

Como saxofonista, eu já havia participado com orquestras de situações denominadas ensaio aberto, nas quais a única diferença significativa era a presença de um público assistindo à preparação do repertório. No entanto, como pesquisador, os ensaios abertos que vi durante o trabalho de campo foram deslocados em relação ao que eu trazia de expectativa para o evento. Ali, as características do que determina o comportamento dos regentes no ensaio aberto estavam na intercessão de elementos típicos dos ensaios e das retretas. Em sintonia com o que é característico das retretas, havia a preocupação com a estrutura, o controle sobre o

posicionamento da banda no espaço disponível, a administração do tempo da atividade a partir de um repertório e o anúncio gradual deste repertório durante o evento. Já em relação ao ensaio, a sintonia era demarcada pelo menor grau de interação com pessoas externas (ausência de discursos) e um aparente relaxamento dos regentes. Podemos lembrar, por exemplo, que Lucas regeu sentado, não solicitou que a banda comparecesse uniformizada e não realizou o procedimento de afinação do grupo. Fábio, por sua vez, permitiu a participação das crianças nas performances do repertório do ensaio aberto²⁰⁹.

Indo além do que foi apontado até aqui sobre o ensaio aberto, é possível destacar elementos que são característicos deste tipo de situação de performance nas bandas em Nova Lima. O repertório, definido e anunciado pelos regentes, apresentou menor tempo de duração, buscando não ultrapassar uma hora de performance no evento. Diferente daquilo que acontece nos ensaios tradicionais que acontecem nas sedes, o tempo de duração do ensaio aberto não foi influenciado pela repetição exaustiva das músicas ou trechos do repertório. Há espaço para repetições, como vimos no ensaio da Coração de Jesus, mas elas são evitadas, buscando certo tipo de fluidez na troca do repertório.

O posicionamento e a postura dos regentes são elementos que também devem ser mencionados. Fábio e Lucas ocuparam posição de destaque, sempre à frente do grupo, simbolizando uma espécie de controle sobre a situação, regendo ou tocando²¹⁰ durante o ensaio aberto. Por sinal, a forma como Lucas se posicionou é um ótimo exemplo da fusão de elementos dos ensaios e retretas na formação daquilo que denominam como ensaio aberto. De frente para os músicos e em posição de destaque, Lucas regeu e tocou sentado, com uma estante à sua frente e um suporte na lateral de sua cadeira, onde apoiava o instrumento entre as trocas de repertório. Reger sentado e se posicionar à frente da banda é algo que Lucas fez durante os ensaios e na retreta, respectivamente. Porém, a combinação destes comportamentos, sentado e regendo à frente do grupo, foi uma conduta assumida somente no ensaio aberto. Fábio, por outro lado, regeu sentado somente o ensaio aberto que foi realizado dentro da sede da União Operária, quando fez uso da sua banquetta durante a performance do repertório.

²⁰⁹ No ensaio aberto do dia 01/09/2021 Fábio regeu sentado em sua banquetta.

²¹⁰ Lucas foi o único que manteve o costume de tocar durante o ensaio aberto. Fábio tocou somente durante o trajeto até os locais onde seriam realizados os ensaios e no final do evento descrito neste tópico, quanto fez parte da roda que informalmente puxou algumas marchas de carnaval.



Figura 32: Ensaio aberto da Coração de Jesus. Destaque para o posicionamento do regente Lucas, sentado e tocando à frente da banda. Fonte: Secretaria de Cultura de Nova Lima.

Assim como o regente Fábio sintetizou na fala que utilizei no início deste tópico, a essência do ensaio aberto está ligada à mudança do espaço onde acontece a atividade de performance do repertório. A única exceção que tivemos, o ensaio aberto da União Operária que aconteceu na sede da banda, só não ocorreu em outro espaço por questões de segurança sanitária necessárias durante o momento de isolamento social. Quando saem das sedes para estes ensaios, muitas vezes ocupam espaços distintos daqueles que são tradicionais na realização das retretas – ocuparam casas, escola de artesanato, e não praças, palcos ou coretos.

No tópico sobre os ensaios, apontei que acompanhar as bandas de Nova Lima ampliou minha percepção sobre aquele tipo de evento, que se mostrou mais próximo de uma situação de prática musical que reforça os laços de convivência. Da mesma maneira, ao participar do ensaio aberto promovido pelas bandas Coração de Jesus e União Operária, percebi que o objetivo principal não reside na busca por um momento de prática ou demonstração do repertório. O ensaio aberto potencializa as relações de convivência já estabelecidas dentro do grupo, alterando o ambiente nos quais se dão as interações, com foco específico no estímulo dos integrantes do grupo. Acredito, e somente não afirmo com convicção por não ter participado destes momentos, que os ensaios seguidos da “churrascada” são situações que potencializam ainda mais a essência do ensaio aberto: mudança de ambiente e reforço das interações entre os integrantes das Corporações.

4.7 Procissão

As primeiras lembranças que carrego de contato com bandas de música são do período em que eu morava na região de Ouro Preto e Mariana. Acompanhando com meus pais a procissão de São José Operário, vi pela primeira vez uma banda de música em atuação. Curiosamente, anos depois, foi também durante uma procissão que me senti motivado para participar da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição de Raposos, onde aprendi a tocar saxofone. Portanto, as procissões são eventos com os quais mantenho uma forte ligação de memória e afetividade.

Durante o período de realização desta pesquisa, participei de somente uma procissão na cidade de Nova Lima. O número de procissões realizadas no município foi sensivelmente afetado pelo período de pandemia. De certo modo, somente no segundo semestre de 2022 que assistimos um retorno gradual destes eventos, havendo no calendário das bandas outras duas procissões que foram realizadas e das quais não pude participar. Em outros tempos, a participação das bandas de Nova Lima em procissões ocupava um espaço considerável no calendário dos grupos. Há inclusive uma divisão tradicional das paróquias entre as bandas, sendo comum que a Coração de Jesus atenda as procissões da Semana Santa na Igreja de Nossa Senhora do Pilar, enquanto a União Operária atende a paróquia de Santo Antônio. Quando ativa, a Santa Efigênia realizava as alvoradas em dias de festa de santo. As procissões maiores da Igreja de Nossa Senhora do Pilar são historicamente acompanhadas pelas bandas Coração de Jesus e União Operária. Podemos lembrar ainda, conforme vimos nos relatos dos interlocutores da pesquisa, que a rivalidade das bandas Coração de Jesus e União Operária teve como cenário as procissões, com “duelos” musicais após e durante as procissões, sobretudo na região da Igreja de Nossa Senhora do Pilar.

05 de junho de 2022. Dia de procissão do Divino Espírito Santo no bairro Parque Aurilândia em Nova Lima. O transporte até o local seria feito de van, e Miranda, presidente da banda, pediu que todos chegassem na sede às 18h. Cheguei e encontrei Miranda com alguns músicos na sede reparando um dos instrumentos de percussão. Fábio e Sila chegaram logo depois de mim. Fábio foi direto para a sala da secretaria e eu fiquei conversando com Miranda sobre o processo de revisão do Mosaico de Memórias. Assim que as duas vans que faziam o transporte dos músicos até a capela chegaram, vi Fábio conversando com os motoristas. Fábio retornou para a sede e parecia contar quantos músicos já estavam presentes. Na sequência, o

regente perguntou para Miranda se ele já queria subir com o grupo. Como nem todos haviam chegado, optaram por esperar um pouco mais.

Enquanto esperávamos na sede o momento de subir para a capela, alguns músicos começaram a montar seus instrumentos e tocar. Assim como em outras ocasiões, os músicos ficaram dispostos em pé, numa espécie de círculo, tocando sem o auxílio de partituras. Fábio pegou seu trompete e puxou um dobrado que na época eu ainda não conhecia. Toquei de ouvido e depois perguntei para o músico ao meu lado o nome do dobrado que havíamos tocado. Me intrigava naquele momento a forma distinta do dobrado, com uma introdução e quatro partes. A minha pergunta foi respondida pelo regente, que informou o nome do dobrado (The Thunderer) e se lembrou da forma como Fuzil sempre anunciava essa música, chamada por ele de Barrão. Por se tratar de uma marcha do compositor americano John Philip Sousa, fazia sentido a distinção formal que percebi em relação ao formato geralmente assumido por um dobrado “tradicional”: “a estrutura formal desse gênero musical é ternária, composta de uma sessão A, uma sessão B e de um trio C” (NASCIMENTO, 2010, p. 506). No entanto, a distinção formal que percebi não influenciou a forma como categorizam a música, classificada por eles como dobrado.

Poucos minutos antes de sair, Fábio foi até a secretaria comigo e com o Wagner para nos mostrar a partitura do dobrado que havíamos tocado. Wagner confessou que aquela era a primeira vez que ele estava vendo a partitura da música, pois sempre tocou de ouvido. Já na rua e prontos para partir, Fábio verificou se todos haviam embarcado e deu o sinal para que os motoristas iniciassem o trajeto. Assim que chegamos à capela, vi que Fábio pegou o contato do motorista e assumiu a responsabilidade de avisá-lo quando a procissão terminasse. Assim que a missa terminou e os fiéis começaram a sair para a rua, Fábio chamou os músicos e todos foram assumindo de forma intuitiva as suas posições na formação para a performance em deslocamento. Fábio ficou ligeiramente à frente da banda e seguimos acompanhando a procissão atrás do andor com o Divino Espírito Santo. Após alguns metros de caminhada atrás do andor, Fábio se virou para a banda, avisou o dobrado The Thunderer e apontou para os músicos da percussão solicitando o toque de “aviso”. Assim que terminamos o dobrado, acompanhamos a procissão pelas ruas de Nova Lima sem tocar, aguardando novos sinais de Fábio, que se mantinha caminhando no passo da procissão, ligeiramente à nossa frente.

Durante a parte inicial do trajeto, que foi por ruas com muitos aclives, tocamos os dobrados The Tunderer, Comandante Narciso e Capitão Caçula. A forma de reger e dar sinais nestas músicas só foi alterada na segunda parte do trajeto, quando Fábio avisou que tocaríamos

a música “A Barca” de Casareo Gabarin, canto tradicional e litúrgico muito utilizado nas celebrações da igreja católica. Neste momento, Fábio se virou para a banda, parou a caminhada do grupo por alguns instantes e “bateu” o primeiro compasso em branco. Assim que todos entraram, seguimos caminhando junto com os fiéis, que ao reconhecerem a melodia passaram a cantar ao som da banda. Repetimos diversas vezes a melodia até que Fábio novamente se virou para a banda e, com braços estendidos, sinalizou o corte, que foi realizado quando Fábio abaixou subitamente o braço. Fábio manteve esse padrão na forma de iniciar e indicar o final das músicas. Das melodias comuns ao rito da igreja católica, tocamos ainda as músicas “Em Nome do Pai” (Deus Trino) e “Erguei as Mãos”, ambas na versão do Padre Marcelo Rossi. Em meio aos temas da igreja, tocamos ainda o dobrado Brasília, de Élcio Alvarez. Durante todo o trajeto, Fábio se manteve à frente da banda, concentrado nos momentos da procissão, rezando junto com os fiéis e advertindo de forma extrovertida os músicos da banda que estavam conversando nos momentos em que a banda apenas acompanhava a procissão sem tocar.

A procissão pelas ruas do bairro Parque Aurilândia durou aproximadamente sessenta minutos e assim que a procissão retornou para seu ponto de origem, houve uma tradicional queima de fogos de artifício. Na sequência foi servido um jantar para a banda em uma sala da igreja. Enquanto todos eram servidos, vi Fábio ligando para o motorista da van, que chegou alguns minutos depois para buscar a banda e levá-la até a sede na Avenida Rio Branco.

Eventos como estes são os únicos que conheço e nos quais a banda e sua música não são os elementos principais da situação. Podemos lembrar novamente as categorias analíticas de Thomas Turino (2008) que diferem performances entre participativas e apresentacionais. Se na retreta, nas performances em deslocamento e no ensaio aberto é possível observar uma clara distinção entre público e audiência, na procissão esta divisão é diluída como nas performances participativas, onde “não há distinção entre artista-audiência, apenas participantes e potenciais participantes performando em diferentes funções” (TURINO, 2008, p. 26). Ali a banda é parte do público que compõe o evento. Mesmo que os músicos não sejam fiéis devotos daquela religião, eles acompanham o ritual, em alguns casos com a banda em posição de destaque – ao centro da procissão, à frente ou atrás do andor com as imagens dos santos²¹¹. A banda não é a única a produzir música neste momento, pois quase sempre há a presença de algum coral ou

²¹¹ Para os membros da banda que não são devotos da fé católica, a experiência de participação na procissão pode manter-se próxima das performances apresentacionais. Ali, eles acompanham de forma distinta, observando os fiéis como parte de um público que interagem com a banda de alguma maneira. Estes integrantes comparecem e atuam com a banda para manter seu compromisso com o grupo, quase uma “obrigação” profissional com a banda.

algum membro da igreja que entoia cantos religiosos à capela, podendo estar acompanhados por um instrumento de fácil mobilidade. Algumas igrejas utilizam, inclusive, carro de som com músicas religiosas ao longo do trajeto da procissão. Como vimos, há momentos em que os fiéis interagem com a banda movimentando-se, batendo palmas e em alguns casos até cantando ao som da banda ou dos outros grupos que formam o evento. Portanto, o grau de envolvimento de todos os presentes no evento, e imaginar que para a banda não faria sentido este tipo de performance sem os fiéis e os outros elementos que sonorizam o ambiente, funcionam como indícios do caráter participativo das procissões.

A reflexão sobre o grau de envolvimento assumido pela banda nas performances em procissões é importante para apontarmos aqui as funções assumidas pelo regente e, principalmente, até que ponto ele detém poder sobre a situação. No caso da procissão que participei com a União Operária, por exemplo, o presidente Miranda se comportou como o principal interlocutor entre a igreja e a banda, assumindo o compromisso e os detalhes sobre transporte, lanche e horário de saída do grupo da sede. Fábio, por sinal, acionou mecanismos de controle do grupo baseados naquilo que já era uma experiência das performances em deslocamento. Porém, o horário tradicional de realização das procissões, geralmente à noite, e os ritos da igreja católica acabam influenciando os momentos de performance da banda, demandando dos regentes determinados conhecimentos para “encaixar” o som da banda naquele ritual de deslocamento e devoção:

Procissão é andando. Então, por exemplo, ocê tocar andando não é legal. E tem vários fatores, iluminação, dependendo do horário [...] Em procissão cê tem que ficar ligado. Agora não muito porque mudou muito, tem gente colocando carro de som e tudo. Mas antes ocê tinha que ficar ligado no Glória, nas rezas, tudo, né? Pra fazer, até pra dar entrada nos dobrados, pra saber a hora que toca, a hora que num toca (Fábio, 29/07/2022).

Em consonância com a fala de Fábio, é possível elencar aqui quatro variáveis que influenciam a decisão do regente sobre o momento correto para a banda tocar durante o trajeto da procissão: 1) A extensão do trajeto; 2) A topografia do trajeto; 3) O ritual de cantos e rezas da paróquia; 4) A iluminação do trajeto. A extensão do trajeto é muitas vezes prevista pelo regente²¹², através da qual programam seu repertório e decidem quantas e quais músicas vão tocar. Fábio, por exemplo, anunciou gradualmente o repertório que tocaríamos e administrou o

²¹² É comum que as bandas participem com frequência das procissões seguindo a divisão das paróquias já citadas no início deste tópico. Com isso, o trajeto é muitas vezes antecipado pelos regentes pela experiência de outras participações.

repertório para que a chegada na capela coincidissem com a performance de uma das músicas mais conhecidas do rito da igreja católica, a canção “Erguei as Mãos”. No caso de procissões em locais com muito aclive, como aconteceu durante a procissão com a União Operária, é comum que o regente evite tocar enquanto a banda está subindo ou descendo ruas muito íngremes. O ritual da igreja, que varia entre as paróquias, demanda atenção e vivência do regente para que ele não se perca diante das variáveis. Em muitas situações, algum membro da igreja fornece somente informações sobre a extensão e direção do trajeto ao regente ou representante da administração da banda. Cabe ao regente, como aponta Lucas, conhecer as particularidades de cada paróquia para conduzir a banda junto à procissão, acionando as músicas nos momentos em que o rito demarca sua necessidade:

Tem procissão que cê vai tocar e o pessoal vai ter um coral que vai cantar e tem o padre que vai rezar. Tem procissão que cê tem que tocar o tempo todo, ninguém reza, ninguém canta, aí ocê vai cuspidando música. Já chegou procissão de eu tocar dois dobrados só. Nós acompanhamos a procissão inteira. O padre lá, tinha um padre, foi até uma procissão da Semana Santa, que o padre ele gostava tanto de rezar, tanto de rezar, que não teve tempo da banda tocar (Lucas, 20/08/2022).

Ocasionalmente, além de todos estes fatores, os regentes observam também a iluminação do trecho no qual o grupo vai tocar. Essa preocupação é necessária nos casos de procissões em que alguns integrantes utilizam partituras para tocar, as quais geralmente são fixadas nas costas do músico à sua frente. Na procissão da qual participei com a União Operária, todos tocaram de memória, sem utilização de partituras. No entanto, o assunto foi lembrado por Lucas, que mencionou em sua entrevista a preocupação com a iluminação por saber de músicos que precisam ler suas partituras para tocar nas procissões, principalmente nas que acontecem na Semana Santa. Desta forma, abrimos espaço aqui para desenvolver um pouco mais o assunto sobre o repertório das procissões.

Assim como nas performances em deslocamento já descritas, há um repertório padrão que os regentes acionam nas procissões. Como vimos na descrição da procissão do Divino Espírito Santo, Fábio incluiu melodias que comunicam com os ritos da igreja católica, além dos tradicionais dobrados. Acionar o repertório padrão que as bandas utilizam em seus deslocamentos parece ser uma estratégia comum, já que os dobrados são muitas vezes amplamente conhecidos pelos músicos, que os tocam sem a necessidade da partitura. Os dobrados, por exemplo, são muito utilizados nas bandas de Nova Lima e, como indica Costa (2011), há elementos que justifiquem esta predileção: “as procissões, por exemplo, são acompanhadas geralmente por dobrados, que são suficientemente ‘leves’ para dar à procissão

um *ethos* festivo e estimular os passos dos fiéis sem ‘carnavalizar’ o evento, tirando-lhe o caráter devocional” (GRANJA, 1984, p. 20, apud COSTA, 2011, p. 258).

Os dobrados e os temas da igreja católica são acionados e tradicionalmente integram a paisagem sonora da procissão. No entanto, existe ainda um tipo de procissão que demanda repertórios específicos durante o trajeto. Nas procissões que acontecem no período da Semana Santa é comum que o repertório seja composto por Marchas Fúnebres²¹³. É neste tipo de procissão que os regentes mais se preocupam com a iluminação e leitura de partituras, já que estas são tocadas somente uma vez ao ano, como aponta Lucas:

Tem a procissão da programação da sexta-feira da paixão, que aí já são outras músicas, que são as Marchas Fúnebres. As partituras são bem pequenas, mas também tem alguns problemas. Cê tem que tocar lendo porque tem muito solo, muita coisa. Então a questão da preparação pra procissão, ela é um pouquinho mais complicada, porque ocê tem que ver a disposição das pessoas de tentar decorar, e levar a partitura pra ver se as pessoas vão conseguir ler, sabe? (Lucas, 20/08/2022).

Com todos estes elementos que envolvem a procissão, é possível apontar que administrar o repertório é a tarefa mais importante assumida pelos regentes nestas situações de performance. Em muitos casos, os regentes respeitam uma hierarquia, cabendo aos presidentes toda a negociação sobre a realização das procissões. Naquele momento, considerando tudo que já foi acordado entre os representantes oficiais da paróquia e da banda, cabe ao regente conduzir seu grupo pelo trajeto definido pelos fiéis, integrando com a banda e acionando o repertório enquanto passam pelas ruas das cidades.

Ao lado da administração do repertório, figuram outras funções que são comuns às situações de deslocamento e performance da banda. Na União Operária, por exemplo, foi Fábio quem coordenou a formação para o deslocamento, mesmo que sem muito esforço, já que todos assumiram seus lugares de maneira orgânica. Houve, inclusive, menos rigor com a manutenção de filas alinhadas, já que o estreitamento de algumas ruas fazia com que a banda formada e as duas enormes filas de fiéis que a cercava se confundissem. Sobre essa quase fusão entre banda e fiéis, há de se destacar que é na procissão que a banda está mais perto das pessoas, de seu “público”. Ali não há um palco que coloque a banda em evidência, todos caminham lado a lado com um propósito comum: cumprir o trajeto da procissão, tocando, cantando e rezando. Os

²¹³ Existem ainda as Marchas Festivas, estas não tão conhecidas, mas que tem por finalidade sonorizar ambientes festivos como as procissões de santos. No entanto, em Nova Lima não presenciei a utilização deste tipo de repertório.

regentes, inclusive, participam tocando junto com a banda, auxiliando na performance dos dobrados e temas da igreja católica.

Os gestos assumidos por Fábio nas situações de performances em deslocamento foram acionados na procissão. No entanto, havia ali um novo elemento. Ao incluir no repertório da banda temas do ritual da igreja católica, que foram tocados com quase todos os integrantes executando a melodia em uníssono, Fábio precisou sinalizar o início marcando o primeiro compasso de cada música. Diferente do que ocorre com os dobrados e marchas, o “aviso” da percussão não foi utilizado, por não comunicar com elementos daquela música: andamento, compasso e rítmica. Foi necessário parar momentaneamente a movimentação da banda para que todos, olhando para o regente, observassem o gesto de “bater” o compasso inicial e compreendessem o momento de tocar. Fábio, voltado para a banda, fez gestos amplos, de forma espelhada e praticamente cantando o início da frase da melodia. Para aqueles que estavam com dúvidas antes da performance, o regente indicou quais seriam as notas iniciais da melodia instantes antes de “bater” o compasso. Era preciso ainda estar atento, pois as melodias, curtas, foram interrompidas quando o regente ergueu o braço e sinalizou o corte, algo que ocorreu sempre após várias repetições das melodias.

Como regente e pesquisador mantenho minha afeição em relação às procissões. Minhas memórias, a aproximação da banda com a comunidade e a paisagem sonora do evento despertam em mim emoções distintas. Mesmo que com a experiência de campo restrita a um evento com uma das bandas da cidade, foi possível me conectar com este tipo de prática musical e perceber, na atuação de Fábio, algumas das funções assumidas por estes personagens. De maneira objetiva, eles são uma peça importante no complexo ritual que chamamos de procissão, no qual assumem principalmente o controle sobre parte do elemento sonoro que é típico destas situações. Mesmo que não sejam devotos daquela fé, conhecem os momentos da procissão, administram o repertório e o grupo para que sua participação comunique com aquilo que é tradição no “sistema” de reger bandas em Nova Lima.

4.8 Aula de música

Como vimos no segundo capítulo desta tese, os assuntos relacionados à transmissão de conhecimentos ocupam uma parcela significativa²¹⁴ como temática de pesquisas envolvendo o contexto de prática das bandas. Em muitos casos, a tarefa de ensinar e formar novos

²¹⁴ 60% de toda a produção localizada demonstra interesse sobre os processos de transmissão dos conhecimentos.

instrumentistas para compor os quadros destes grupos são assumidas pelo regente, segundo um propósito básico: “preparo rápido para o ingresso do aluno no grupo” (BENEDITO, 2011, p. 2). Como veremos aqui e no próximo capítulo, nas bandas de Nova Lima os regentes tendem a assumir a função de professor e historicamente contribuem para a manutenção de seus quadros, através de um modelo de atuação passível de mapeamento.

Neste capítulo, dois fatores influenciam a opção por deixar a aula de música como última situação de atuação do regente a ser observada. Durante o trabalho de campo, tive apenas um breve contato com uma aula de música, que aconteceu na sede da Santa Efigênia e teve o regente Welerson como professor. Ademais, a atenção constante que a função de professor recebe nas pesquisas sobre bandas e regentes fez com que minha estratégia de abordagem buscasse olhar com mais densidade as outras situações nas quais estes personagens agem. Porém, a função é tão marcante como parte do complexo sistema de reger bandas, que esta pesquisa não poderia ser construída sem considerar uma reflexão sobre a atuação dos regentes de Nova Lima como formadores de músicos.

O ambiente de formação dos músicos para as bandas é o organismo que garante a perpetuação dos grupos por gerações. Neste sentido, a banda que atualmente apresenta maior dificuldade em se reerguer após o período de pandemia tem concentrado esforços para formar novos instrumentistas e garantir a sua sobrevivência. Na primeira e única vez que consegui acompanhar uma atividade da banda Santa Efigênia, o regente Welerson abriu as portas da sede e me permitiu acompanhar parte de sua atuação como professor. O contato foi breve e, por ser o primeiro, ainda se enquadrava na estratégia da minha “mineira entrada”, impactando em um registro que não se preocupava tanto com a descrição daquilo que estava acontecendo para uma futura análise. Mesmo assim, passados alguns meses de trabalho de campo, determinados elementos daquela experiência passaram a servir como parâmetro de comparação em relação aos relatos que fui registrando da história dos regentes Fábio e Lucas como alunos nas bandas.

12 de novembro de 2021. Dia de aula de música na sede da Sociedade Musical Santa Efigênia. Cheguei por volta das 20h40min, encontrei o regente Welerson e um aluno ainda na porta da sede. Estabeleci ali um primeiro contato com Welerson, o único regente que eu ainda não conhecia. Naquele momento, ele se preocupou em me informar que estava ali ajudando a presidente da banda na missão de reerguer o grupo, formando novos músicos e promovendo atividades práticas para aqueles que não haviam abandonado a banda. Welerson me contou detalhes sobre o toque que fizeram no Alphaville Lagoa dos Ingleses, pouco antes da pandemia.

Curiosamente, como no passado, eles contaram com a colaboração de músicos da Coração de Jesus, um trombonista da União Operária e alguns amigos que tocam em uma banda de Jaboticatubas.

Foi uma experiência nostálgica retornar para aquela sede, onde ensaiei com os regentes Willian e Miguel no início dos anos 2000. Enquanto eu olhava para a sede e me lembrava deste período, Welerson e seu aluno montaram seus instrumentos. O aluno montou um saxofone tenor e Welerson pegou inicialmente um saxofone barítono. O regente tocou algumas notas e depois montou um saxofone alto. A aula teve início com um procedimento de afinação dos instrumentos, algo que vi com surpresa, já que na experiência que eu vinha tendo com as outras bandas a preocupação com afinação ocupava espaço somente em dias de eventos apresentacionais. Após isso, a presidente da banda chegou e começou a conversar comigo sobre a história e os projetos para o retorno das atividades de ensaios e apresentações. Welerson e o aluno ficaram ao centro da sede, sentados, iniciando a leitura de uma música que eu não conhecia. O aluno parecia já dominar as escalas do saxofone e Welerson tocava junto para auxiliá-lo na compreensão e realização da melodia. Alguns minutos após o início da aula, ao perceber a dificuldade do aluno para manter-se dentro de um padrão de andamento, o regente se levantou, pegou um bumbo que estava guardado nos fundos da sede e começou a percuti-lo para auxiliar o aluno na percepção do andamento. Deixei o espaço da sede poucos minutos após essa ação do regente e fui participar de um ensaio na banda União Operária. Infelizmente, após este breve contato eu não consegui observar outras atividades na Santa Efigênia.

Assim como a Santa Efigênia, as bandas Coração de Jesus e União Operária sempre garantiram a presença de um núcleo de formação de alunos. Fábio retornou com as turmas de formação de novos integrantes alguns meses após eu iniciar o meu trabalho de campo. As aulas acontecem durante a semana, algumas vezes de maneira alternada, o que dificultou a minha presença nessa atividade da banda. Durante a entrevista que realizei com o regente, ele enfatizou a alternância dos horários para atender as demandas dos alunos, demonstrando que este trabalho é uma preocupação do regente que poucos membros oficiais da banda percebem:

Tem alguém que precisa pensar no amanhã, no quê que vai fazer. Igual, por exemplo, eu dou aula. Muita gente não sabe, mas eu dou aula aqui segunda, terça. Tem aluno: “ah cara, eu não posso, dá na quinta-feira, dá pra ir um horário?” Eu: “vão lá!” Às vezes de manhã, tem gente que vem aqui de manhã. Mas assim, tudo pensando na banda. Formar músicos, que ocê tem que renovar (Fábio, 29/07/2022).

Do lado de lá, Lucas vem assumindo algumas aulas de trompete na Coração de Jesus. Porém, o regente afirma que não consegue atender completamente as demandas do grupo, se referindo a um possível trabalho como professor da escola da banda. A fala do regente demarca ainda uma visão que separa as funções de regente e professor, sendo esta última passível de uma remuneração à parte. Essa desvinculação da função de professor reflete aquilo que em outros tempos foi realizado na Coração de Jesus e na União Operária, quando convidaram algum professor ou músico mais experiente da banda para assumir a formação de novos integrantes:

Eles queriam que eu desse aula. Junto que eu desse aula eu ainda tava nessa questão da regência, eu falei: “eu não consigo fazer essas coisas, as duas coisas é muita coisa pra mim. Eu prefiro que ocês pega o dinheiro, paga um professor. Se tiver a oportunidade de me pagar, me pague de alguma forma, sabe?” (Lucas, 20/08/2022).

As falas de Lucas e Fábio sinalizam o tempo que geralmente estes personagens dedicam à banda. O tempo despendido no ofício, considerando as várias funções que o regente assume, exige um comprometimento que avança por vários dias da semana. Lucas demonstra não ter disponibilidade para assumir todas as aulas, enquanto Fábio abraça a função daquilo que considera necessário ser realizado. É importante abrir aqui um pequeno parêntese para mencionar que atualmente Fábio é o único regente que recebe algum tipo de gratificação financeira pelo seu trabalho em Nova Lima. O aluguel que a União Operária recebe por locar parte de seu espaço colabora para que a Corporação consiga manter um fluxo de pagamento para o regente. As bandas Coração de Jesus e Santa Efigênia já realizaram pagamentos para seus regentes. No entanto, por serem dependentes do repasse de subvenção da prefeitura, algo que não acontece há algum tempo, a remuneração dos regentes tem ocupado um espaço secundário. O incentivo financeiro é algo relativamente recente na história das bandas de Nova Lima. Na União Operária, por exemplo, Fábio foi o primeiro a receber uma remuneração regular. Foi também no início dos anos 2000 que iniciativas similares aconteceram nas outras bandas da cidade.

Partindo da breve observação da aula do regente Welerson, o assunto “aula de música” começou a ganhar densidade quando os regentes Lucas e Fábio mencionaram, dentre outras coisas, a forma como aprenderam a tocar seus instrumentos na escola daquelas bandas. A aula de Welerson, somada aos relatos sobre a história do ensino naqueles grupos, ajudam a refletir sobre aquilo que é comum no sistema de ensino que as bandas conservam. Elas guardam, em

algum nível, uma relação com aquilo que o professor Joel Barbosa aponta como tradicional no modelo tripartido de ensino que muitas bandas adotam:

Na primeira, o aluno aprende leitura musical, focando divisão rítmica e não o solfejo. Nesta fase predomina o uso do método de divisão musical de Paschoal Bona (1816-1878), mas ainda podemos encontrar a artinha de Francisco Manuel da Silva (1795-1865) e o método de solfejo de Rudolph (professor do Conservatório de Paris no século XIX). Na segunda fase, ele inicia o instrumento, concentra-se em métodos técnicos e depois no repertório da banda. Na última, ele passa a ensaiar com a banda até se tornar um membro oficial da mesma (BARBOSA, 2008, p. 69).

O regente Fábio, ao lembrar o período em que iniciou sua participação como aluno, ainda na Coração de Jesus, mencionou que teve de participar das aulas teóricas que compõem o que estamos chamando aqui de primeira fase do processo de ensino das bandas, mesmo ele já tendo participado de outros ambientes de ensino e prática musical da cidade. Segundo o regente, seu professor enfatizava a necessidade das aulas teóricas com um discurso que valorizava justamente a leitura de partituras: *"Quem é da Fanfarra não sabe ler, então ocê tem que vim cá"* (Fábio, 29/07/2022). No caso da experiência descrita com a Santa Efigênia, por exemplo, o domínio de leitura do aluno e a sua familiaridade com alguns recursos do instrumento indicam que ele possivelmente estava passando pela segunda fase do processo descrito por Joel Barbosa.

Durante entrevista, o regente Lucas descreveu sua trajetória como aluno na Coração de Jesus, passando claramente pelas três fases deste processo. Além de descrever de forma detalhada seu percurso como aluno, a fala do regente acrescenta novos elementos importantes para nossa reflexão sobre o ensino nas bandas de música. Lucas destaca uma tendência que alguns regentes conservavam, indicando um caminho obrigatório para se chegar até o instrumento pretendido. Na pesquisa com a banda de Raposos (CHAGAS, 2015, p. 102), por exemplo, destaquei que era comum que os interessados em aprender saxofone aprendessem primeiro a clarineta, enquanto os interessados nos instrumentos da família dos metais deviam iniciar as aulas práticas tocando sax-horn²¹⁵. Outra característica presente na fala de Lucas e que marca a atuação de alguns regentes é a ação de indicar o instrumento que os alunos devem tocar, pensando principalmente nas demandas do grupo²¹⁶:

²¹⁵ Instrumento desenvolvido pelo mesmo criador do saxofone. Geralmente as partituras registram as denominações sax-horn, saxgênis, sax-trompa, centro ou somente sax. Em Nova Lima não há mais quem toque este instrumento, que é muito importante nas harmonias e melodias dos tradicionais dobrados.

²¹⁶ Em uma das conversas que tive com Fábio, ele mencionou uma situação em que estava mostrando um sousafone para os alunos, buscando incentivá-los a tocar. No entanto, uma pessoa que estava presente na aula e que participa da banda desanimou os alunos dizendo que o instrumento é muito pesado.

Lá funcionava o curso de um ano, né? Era seis meses de teoria e cê ia desenvolvendo com o instrumento com mais seis meses. Era o método que o Giovani usava de, de tentar fazer uma formação de alunos pra banda rápido. Que a banda sempre precisava, né? Ainda precisa, né? [...] E aí quando eu venci esse, ele achou que já era a época de eu pegar o instrumento, aí ele conversou comigo [...] O que eu me lembro é que eu tinha na cabeça que eu queria tocar saxofone [...] Eu me lembro é que ele falou: “não, beleza. Pra ocê tocar saxofone ocê precisa passar por um outro instrumento”. Aí ele, eu lembro que ele foi lá em cima na sede, pegou uma requinta. Aí pegou uma requinta lá, eu soprei a requinta. Novo, num sabia o quê que era. Aí eu soprei, num saiu som nenhum. Aí ele falou: “ah, parece que num vai ser esse instrumento que ocê vai dar certo não, eu vou pegar um instrumento pra você”. Aí ele foi lá em cima e buscou o trompete. Aí buscou o trompete, eu soprei umas notas, comecei a soprar a nota e ele falou: “ó, é isso que ocê vai tocar” (risos) [...] E hoje eu entendo que, se eu não me engano, a banda precisava de trompetista, né? Na época eu acho que já foi meio direcionado assim, sabe? [...] Fui fazendo as aulas com ele lá, aprendendo as posições. E com seis meses de aula eu já tava tocando na banda [...] E aí eu comecei a tocar na banda, 2002. E aí eu fui aprendendo do mesmo jeito que os alunos de banda aprende, né? Pela oralidade (Lucas, 20/08/2022).

A partir da fala de Lucas, percebemos ainda a concentração do ensino de todos os instrumentos na figura do regente. Eles são os responsáveis por formar novos instrumentistas, ministrando aulas de teoria e instrumento para os alunos da escola que a banda mantém. Pela necessidade e para poupar custos com professores, mesmo que apresentem maior familiaridade com determinados instrumentos, cabe aos regentes promover a iniciação dos alunos nos diversos instrumentos que formam a banda. Welerson, por exemplo, possui formação em licenciatura com habilitação em flauta doce, enquanto Fábio demonstrou desenvoltura durante a pesquisa com os instrumentos da família dos metais. Na aula que brevemente acompanhei na Santa Efigênia, a atitude de Welerson demonstrou certo diálogo com a habilidade dos regentes em ensinar e tocar os instrumentos que formam a banda. Ao sair do saxofone e assumir uma posição na percussão, ele assume um novo instrumento e aciona mecanismos didáticos que podem auxiliar o aluno na percepção da pulsação, utilizando ali o timbre e a característica de marcação da percussão muito próxima daquela que o aluno deve experimentar nas situações de performance junto da banda. Ainda na fase em que o aluno passa para o instrumento, Fábio menciona o auxílio que recebe de Sonaly e Sila, duas personagens que conservam também a experiência como maestrinas da União Operária: *“A Sonaly tá me ajudando com os clarinetes. Na folga dela ela vem dá aula. A Sila também tá me ajudando com trombone. Sila que tá com quatro alunos de trombone, né? Mas a gente sabe que no final forma um, se formar. Se num formar, faz de novo”* (Fábio, 29/07/2022).

Ao mencionar o início de sua participação nos ensaios, Lucas falou de um elemento importante na forma como muitos conhecimentos são transmitidos naquelas bandas, a oralidade. É através do processo de observação, escuta e imitação que formas de se fazer são

consolidadas durante os ensaios e performances da banda. Este processo, que considero como uma quarta fase dentro daquilo que chamamos de modelo de ensino em bandas, acontece após o aluno se tornar um membro oficial da corporação. Podemos selecionar aqui um exemplo advindo das descrições relacionadas às performances em deslocamento e procissões. Muitos dos dobrados que são acionados nas performances em deslocamento não são praticados nos ensaios e, em alguns casos, sequer a partitura está disponível na pasta ou no arquivo do grupo. Portanto, estes repertórios são transmitidos na rua, quando durante o deslocamento, os novos instrumentistas observam, escutam e repetem aquilo que os mais experientes estão tocando. Os gestos que os regentes fazem e as posições que os músicos devem assumir na formação da banda são outros exemplos de conhecimentos que são transmitidos de maneira informal, pela oralidade. Extrapolam, portanto, o modelo tripartido que se atem apenas à teoria musical e técnica básica com o instrumento, incluindo no processo de ensino mecanismos não formais de transmissão, que muitas vezes acontecem fora do ambiente da aula e estão relacionados a questões contextuais da prática musical, como neste caso, tocar de ouvido a partir da ausência de determinadas partituras.

O regente Fábio, que possui formação em licenciatura em Música, ao ser questionado sobre o impacto que a participação na Universidade teve sobre seu trabalho, descreveu as metodologias de ensino como elementos que adicionou na sua atuação como regente e professor após seu trânsito pela academia:

Eu acho que a academia me ajudou foi nessa questão de quando a gente faz as didáticas, né? Pra ministrar aula em escola e tudo. Essa questão de entender várias pessoas. Isso aí me ajudou muito, acho que isso aí me ajudou muito. Musical, na parte teórica, me ajudou? Ajudou também, muito também, né? Mas eu acho que o que me ajudou mais foi essa questão do saber dar aula, saber ministrar vários pensamentos, entendeu? (Fábio, 29/07/2022).

A fala de Fábio sobre o que foi acrescentado em sua forma de atuar é um elo importante com o assunto que vamos tratar na sequência desta pesquisa. Em Nova Lima, há respeito e ligação entre a prática das bandas e aquilo que é tradicional em cada uma delas. Determinados comportamentos, aprendidos em processos que demandam anos de participação dentro daqueles grupos, são incorporados e repassados por gerações. No caso de Fábio, e este é só um exemplo, a experiência em outros contextos de prática e ensino da “música” não provocou mudanças profundas na forma de se comportar social e historicamente como regente. Com certo cuidado, é possível assumir que é o conhecimento desenvolvido por aqueles que nos precederam que deve ser preservado e cuidadosamente colocado em prática.

Agora, após apresentar meu percurso pelos eventos promovidos pelas bandas Coração de Jesus, União Operária e Santa Efigênia, utilizo o espaço final deste capítulo para apresentar uma tabela que busca sintetizar as principais funções assumidas pelos regentes em Nova Lima durante a experiência de campo. É passível de destaque que, dentre os tantos elementos que foram sinalizados como funções dos regentes neste capítulo, somente alguns estão descritos no esquema em formato de tabela. Nela estão identificados os eventos que abordamos até aqui e as principais funções delineadas no sistema de reger dos personagens que fizeram parte da pesquisa. Na tabela, os campos marcados na cor laranja sinalizam funções que sempre foram assumidas pelos regentes nas situações observadas. Os campos marcados de cinza apontam aquilo que foi acionado por somente um dos regentes, não se comportando como uma ação “obrigatória”. As funções que não apresentam nenhuma marcação não foram assumidas durante os eventos por nenhum dos regentes.

FUNÇÕES	ENSAIO	PERFORMANCE EM DESLOCAMENTO	RETRETA	ENSAIO ABERTO	PROCISSÃO	AULA DE MÚSICA
Reger "batendo" compasso	●		●	●		
Sinalizar somente entradas e cortes	●	●	●	●	●	
Administrar o repertório e antecipá-lo para o grupo		●	●	●		●
Administrar o repertório e anunciar no momento do evento	●	●	●	●	●	
Administrar o tempo do evento	●	●	●	●		●
Usar grade, guia ou parte	●		●	●		●
Coordenar a formação do grupo		●	●	●	●	
Afinar o grupo			●	●		●
Interagir com o público (discurso)			●	●		
Manter posicionamento em destaque	●	●	●	●	●	
Tocar	●	●	●	●	●	●
Organizar estrutura do evento			●	●		

● Função assumida por todos regentes
 ● Função assumida somente por algum regente

Tabela 4: Tabela resumo com algumas funções assumidas pelos regentes de Nova Lima nos eventos observados durante o trabalho de campo.

5. “UMA BANDA AQUI E OUTRA LÁ NO CÉU”: traços da história e do perfil dos regentes de banda de Nova Lima

“Hoje Cesário está feliz, olha a expressão dele”

A frase com a qual escolhi começar este capítulo, foi dita por Dona Lúcia no intervalo de um ensaio de domingo na União Operária. Dona Lúcia participa há muitos anos do quadro de colaboradores da banda e quase todo domingo de ensaio aparece para ajudar na preparação do almoço. Segundo ela, pela foto que está há muitos anos pendurada em uma das paredes da sede da banda, é possível perceber se Cesário está alegre ou insatisfeito. Mesmo que esta pesquisa não tenha alcançado uma discussão que passe pelo campo da religiosidade, alguns fatores deste elo com os personagens do passado foram percebidos e ganharam força na medida em que o olhar para a atuação dos regentes atuais se intensificava. É este elo, manifesto nas ações e formas de ser regente em Nova Lima, que nos ocupa no fim do nosso trajeto com essa pesquisa.



Figura 33: Quadros com personagens da história da União Operária que ficam expostos nas paredes da sede. Da esquerda para a direita: Zé Fuzil, Raimundo Lucas, Durval Oliveira e Cesário Pereira. Fonte: Acervo da Corporação Musical União Operária.

Embora nosso objetivo não se encontre na busca por fatores que expliquem como estes complexos padrões de comportamento são construídos, algo que a psicologia tem articulado ao analisar práticas culturais segundo a perspectiva da análise comportamental, estas páginas que se seguem são o testemunho da manutenção de um padrão de comportamento social nas bandas de Nova Lima. Estes padrões de comportamentos serão apresentados em consonância com aquilo que a pesquisadora Maria Andery, professora da área de psicologia com interesse expresso em práticas culturais, aponta sobre as práticas comportamentais quando afirma que a cultura se comporta como “uma entidade abstrata que tem temporalidade indefinida, mas que certamente envolve práticas comportamentais e produtos destas práticas – que são fenômenos comportamentais ambientais – que se reproduzem entre indivíduos e gerações de indivíduos” (ANDERY, 2011, p. 207). Já o termo função aparece aqui e nos esquemas resultantes das análises, como referência àquilo que se manifesta como uma “obrigação” exigida pelo ofício de regente e para os bons resultados de sua atuação.

Cientes destas considerações, a construção deste capítulo está estruturada a partir de um esquema que aponta funções e comportamentos característicos dos regentes que já passaram por Nova Lima e daqueles que ainda agem nas bandas da cidade. O esquema, apresentado no primeiro tópico do capítulo inspira uma série de subtópicos, nos quais se articulam as observações da experiência de campo com as lembranças sobre os regentes que passaram por aquela localidade. Num esforço extra para expandir o olhar além do campo observado, sempre que possível, elementos sobre outros regentes ou trabalhos acadêmicos relacionados às bandas serão utilizados para reforçar o discurso sobre os comportamentos e funções que fazem parte do ofício daqueles que regem bandas. Com esta ação, não busco uma objetificação da figura do regente, mas apresento uma reflexão alicerçada na relação entre a banda que pude observar e a banda que está lá no céu, a qual conheci através das memórias dos interlocutores desta pesquisa.

O capítulo se encerra com atenção voltada para a história do Mestre Fuzil. Ali, ao trazer novos elementos da atuação de Zé Fuzil, retomo o assunto sobre os termos mestre, regente e maestro. Em certo nível, o destaque que Zé Fuzil recebe no final desta pesquisa reflete a completude de suas ações, que carregam todas as atitudes que aponto no esquema sobre “ser regente em Nova Lima”. Este olhar para o Zé Fuzil busca complementar tudo aquilo que já foi publicado sobre este personagem tão significativo na história de Nova Lima.

5.1 Ser regente em Nova Lima

No capítulo anterior, partindo do olhar para os atuais regentes das bandas de Nova Lima, foi possível descrever e apontar algumas das funções que são assumidas por estes personagens em situações distintas. As ações descritas compõem um “sistema de reger” que demonstra, entre outras coisas, como a atuação dos regentes vai além do simples ato de reger e ensaiar a banda. Enquanto o trabalho de campo avançava e eu me conectava com a história daquelas bandas, foi inevitável realizar um exercício comparativo atento às ações dos regentes atuais e às memórias sobre a atuação daqueles regentes que já se foram. Com isso, o meu olhar buscou ir além do “sistema de reger”, identificando naquela localidade uma reunião de habilidades que são características do que chamo aqui de “ser regente em Nova Lima”.

Da minha experiência como regente de bandas, algumas características na forma de “ser regente” eu já antecipava antes de “seguir a vida ou biografia”²¹⁷ dos regentes de Nova Lima. No entanto, o campo me forneceu novos elementos sobre a forma de ser regente naquela

²¹⁷ Relembro aqui a técnica posta por George Marcus (2001, p.118) para pesquisa multi-local.

localidade. Silva (2017, p. 520), por exemplo, ao tratar das articulações sociais de uma determinada corporação, conclui que elas se comportam como comunidades coletivas localizadas, que agregam elementos disponíveis e em circulação a seu redor. Daí, ressalta-se a importância de uma observação consciente dos limites da pesquisa, cujos resultados expressam aquilo que foi experimentado e observado em um contexto específico, passível ou não de verificação em outros ambientes.

Além das atribuições que eu já antecipava pela minha relação com alguns grupos, registrei também aquilo que outras pesquisas, sobretudo envolvendo a temática banda, apontam como funções de um regente de bandas. Aqui, a diversidade de atribuições que surgem nos servem como exemplo da influência que a localidade produz sobre as práticas destes personagens. Embora alguns elementos se demonstrem recorrentes e próximos daquilo que vamos apresentar sobre os regentes de Nova Lima, outros assumem contornos muito específicos. Na figura 34 é possível ter uma dimensão da variedade de funções passíveis de registro durante a leitura de outros trabalhos, alguns já mencionados em outros trechos desta tese. No registro, busquei manter uma hierarquia que coloca nas primeiras posições as funções mais descritas, conservando no título das denominações a forma como foram apresentadas nas pesquisas em questão.

CARDOSO (2004)	SILVA (2009)	KLANDER & FIGUEIREDO (2011)	DIAS (2012)	BORGES (2015)	CAMPOS (2015)	PIETRA (2016)	AMARAL (2017)	SILVA (2018)
Arranjador		Arranjador	Arranjador	Arranjador	Arranjador	Arranjador	Arranjador	Arranjador
Educador	Professor		Professor	Professor	Professor		Professor	Professor
	Reger	Reger	Regente	Regente			Regente	Regente
Compositor					Compositor	Compositor		Compositor
Líder		Líder	Líder		Líder			
Gerente					Gestor		Secretário	Gestor
Diretor artístico					Produtor		Cordenador	
"Segundo pai"	Chefe de família				Carismático	Motivador	Psicólogo	
Figura pública			Respeitado na comunidade					
			Copista				Copista	
Faz tudo						Versátil		
								Ensaaiador
								Multi-instrumentista
Relações públicas								
Referência								

Figura 34: Funções atribuídas aos regentes de bandas em outras pesquisas acadêmicas.

A partir deste pequeno recorte, percebemos como algumas habilidades – arranjador e educador, por exemplo, são amplamente verificáveis em diversos contextos e grupos, incluindo aí as bandas com as quais mantive contato durante a realização desta pesquisa. Estas funções reforçam algumas atribuições vinculadas ao “ser regente” e ilustram, a partir da variedade de habilidades descritas, a polivalência destes personagens.

Em campo, algumas ações dos regentes Lucas e Fábio serviram de gatilho para o meu interesse sobre uma investigação relacionada à forma como incorporaram algumas funções. Me intrigava, conhecendo a trajetória dos dois regentes, que comungam de experiências de prática e ensino que extrapolam as sedes das bandas, a forma como agiam e reagiam a determinadas situações. Relembro aqui as minhas inquietudes em relação ao forte acionado pelos grupos em suas performances e a ausência de procedimentos de afinação durante diversas atividades. As respostas começaram a surgir quando considerei a existência de um padrão de comportamento, que é aprendido dentro daquelas bandas e que é preservado mesmo com o trânsito daqueles regentes por outros ambientes de formação. Destes outros ambientes, destacam-se as escolas de música e Universidades, onde a valorização de modelos alicerçados em parâmetros estéticos-sonoros eurocêntricos costuma impor um abismo entre determinadas manifestações musicais. Assim como afirma o pesquisador Elias Leite Campos, “a formação do regente de banda pertence à própria banda de música” (CAMPOS, 2015, p. 30). Portanto, “ser regente em Nova Lima” é, de forma mais ampla, agir em sintonia com aqueles que nos precederam. Aqui, acionamos novamente os escritos da área da psicologia para ressaltar aquilo que alguns autores denominam como “transmissão de modos de agir”:

Se um grupo de pessoas que interage durante algum tempo tem seus participantes substituídos e suas ações permanecem semelhantes aos dos antigos membros, isso pode se dever a duas coisas: os novos membros entraram em contato com circunstâncias semelhantes àquelas as quais os membros anteriores estiveram expostos, ou – o que é mais provável – os membros antigos de algum modo ensinaram aos novos membros como agir (SAMPAIO & ANDERY, 2010, p. 188).

Na superfície daquilo que se apreendeu no exercício comparativo das ações do presente e do passado envolvendo os regentes de Nova Lima, foi possível delimitar algumas funções e comportamentos consagrados na forma de “ser regente” que optei por dividir em dois campos: 1) funções e comportamentos relacionados à música; 2) funções e comportamentos relacionados à liderança. O esquema representado na figura 35 apresenta aquilo que foi identificado e alocado em cada um destes campos. É preciso considerar que, embora o esquema

demarque espaços específicos para cada função e comportamento, é possível que estes elementos se fundam ou sejam percebidos em outros campos.

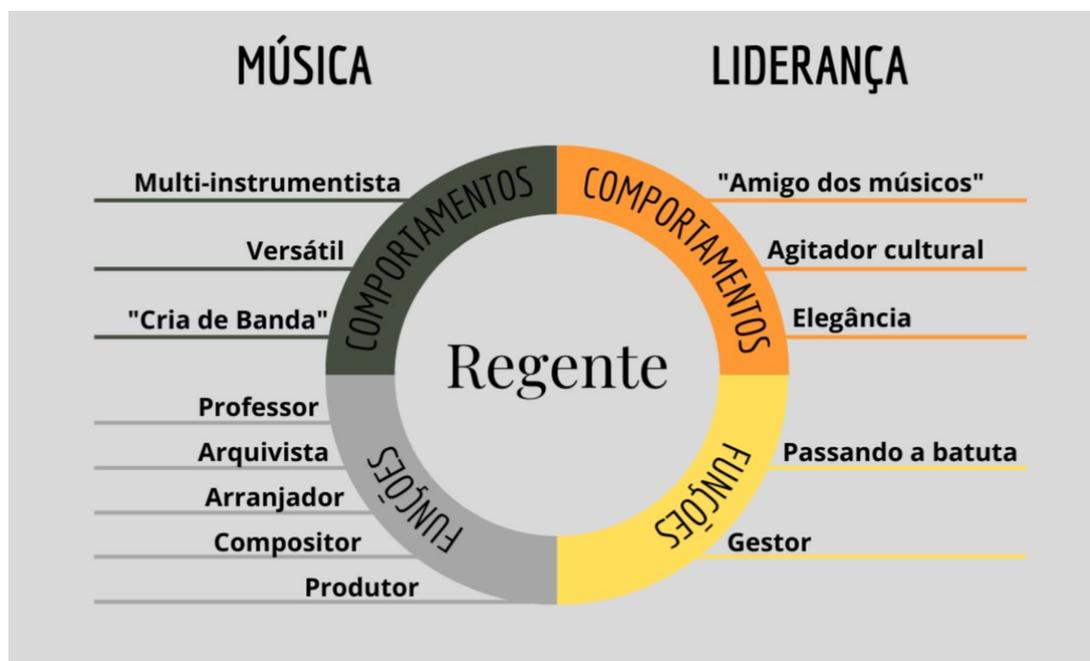


Figura 35: Esquema representativo das funções e comportamentos vinculados ao “ser regente em Nova Lima”.

“Ser regente em Nova Lima” não intui necessariamente a presença de todos estes comportamentos/funções na forma do regente agir. No entanto, é possível localizar grande parte destas condutas relacionadas à música e liderança na trajetória daqueles que passaram pelas bandas de lá. É importante mencionar ainda que não há uma hierarquia imediata entre as funções e comportamentos sinalizados no esquema. Eles se complementam e apresentam características estabelecidas a partir daquilo que foi possível mapear em campo e no discurso dos interlocutores da pesquisa. Cada um será examinado no decorrer deste capítulo, num exercício de descrição e localização daqueles que demonstraram tais aptidões, seja nas atuações observadas em campo ou nas captadas pela memória sobre a atuação dos que hoje integram a “banda do céu”.

5.1.1 “Amigo dos músicos”

“O sistema que mais funciona mesmo é ser amigo dos músicos, só isso”²¹⁸

O comportamento mais reconhecido e valorizado no ambiente das bandas de Nova Lima foi caracterizado por Zé Lopes como ser “amigo dos músicos”. O termo, utilizado no início deste tópico, foi acionado para responder a minha questão sobre quais fatores garantem a permanência de um regente à frente do grupo. Embora cada interlocutor tenha utilizado um discurso específico para responder questões similares durante as entrevistas, a essência daquilo que se manifesta como uma gestão de pessoas se manteve dentro dos limites do que também chamarei de “amigo dos músicos”.

Curiosamente, essa capacidade do regente foi colocada pelos interlocutores da pesquisa acima de outros atributos e, se existe alguma hierarquia entres os elementos que trataremos ao longo deste capítulo, em Nova Lima esse parece ocupar a primeira posição. As habilidades relacionadas à prática de instrumentos e os conhecimentos relacionados à música ocupam outro espaço, também importante e mencionado, mas que dependem desta primeira habilidade interpessoal. Ressalta-se, portanto, a fusão entre as situações de sociabilidade e as práticas musicais das corporações. Na figura 36, por exemplo, é possível observar de forma condensada as respostas para as questões sobre aquilo que é mais importante na atuação de um regente e que garante a sua permanência no ofício. As respostas organizadas no quadro são de interlocutores que estão na regência das bandas ou que passaram por ela em algum momento da trajetória destes grupos. Juntas, as respostas manifestam diferentes perspectivas sobre questões extra-sonoras que fazem parte do “sistema de reger” e, conseqüentemente, de “ser regente em Nova Lima”.

²¹⁸ José Lopes Filho, 13/12/2021.

16 09 21	SONALY MATIAS	A nossa vivência aqui hoje, maestro, eu acho que hoje é mais do que só conduzir a banda. Hoje ele conduz é a vida da gente, um pedaço da gente, sabe?
28 01 22	SILA DUARTE	Eu acho que o maestro de banda, o líder de banda, ele tem que ter ali o contexto, né? Teórico, pra poder saber, né? Embasar até as brigas.
12 02 22	CLAUDINEI MARTINS	O regente tem que ser primeiramente mais comunicativo, assim, mais aberto. Comunicar com os músicos, um contato maior com os músicos, cê entendeu? E os músicos também têm que ter uma parte, né? Tem que contribuir.
29 07 22	FÁBIO SILVA	Eu acho que o meu papel aqui não é só musical. O meu papel aqui ele tem outras vertentes, né? A gente tem um papel psicológico também no meio dessa história.
20 08 22	LUCAS NASCIMENTO	A função principal, além de fazer música, né? É o que eu falei, é o lidar com a pessoa, né?
02 10 22	WILLIAN PRAÇA	É isso aí uai, a cumplicidade com os músicos, né? Tem que ter. Igual eu falei antes, conhecer um por um, conhecer o perfil de um por um. Através de ocê conhecendo o perfil, ocê pode trabalhar com eles
02 10 22	MIGUEL PRAÇA	Ocê tem que ter essa gestão aí com os músicos. E é o mais difícil, porque cada um tem um jeito de ser

Figura 36: Resumo das respostas dos interlocutores para questões sobre a função mais importante de um regente de bandas em Nova Lima.

Alguns comportamentos observados durante o trabalho de campo reforçam a percepção sobre como os regentes realizam a gestão das pessoas que formam a banda. Durante os ensaios, por exemplo, Lucas demonstrou muito cuidado ao corrigir trechos dos instrumentistas com maior tempo de pertencimento ao grupo, sempre com pequenas intervenções e anunciando o que estaria errado. Em outra ocasião, durante a retreta de aniversário da banda, Lucas permitiu que um músico mais experiente da banda saísse do palco para utilizar o banheiro em um estabelecimento do entorno da praça, dando continuidade na retreta somente após o retorno deste integrante. Já na União Operária, podemos lembrar da forma descontraída como Fábio chama a atenção dos trompetes durante os ensaios. Parece haver maior intimidade com este grupo de instrumentistas que, de certo modo, o regente utiliza para fazer apontamentos mais diretos sobre erros na forma de tocar o repertório: *“tem gente que ocê tem que bater de sola, e tem gente que ocê tem só que soprar primeiro, pra depois ocê virar, entendeu?”* (Fábio,

29/07/2022). Em contrapartida, vi ocasiões em que Fábio repetiu ou tocou alguma música atendendo ao pedido de algum músico mais experiente, mesmo sem haver a necessidade de tocar ou repetir determinado repertório no ensaio.

Os exemplos que envolvem o ser “amigo dos músicos” vão ainda além dos contextos no qual se dão o fazer musical. Na cozinha da banda, pouco antes de sair para o ensaio aberto do dia 19 de setembro de 2021, Fábio confessou que muitas vezes acaba opinando em questões pessoais dos músicos. Na ocasião, o regente citou uma situação em que foi necessário intervir na vida de um músico que estava enfrentando problemas com o consumo excessivo de bebidas alcoólicas. Como o próprio regente confessou em entrevista, sua atuação vai muito além do cuidado com a música: *teve problemas aqui, que não tinham nada a ver com música, que me chamaram: “aqui, ocê que vai resolver”* (Fábio, 29/07/2022).

Dos regentes de outros tempos, alguns foram lembrados pela capacidade que tinham de se comportar como “amigo dos músicos”. Durante entrevista, Zé Lopes lembrou das atitudes de Zé Fuzil, afirmando que até em briga ele entrava para defender seus músicos²¹⁹: *“Fuzil era amigo dos músicos, amigo mesmo. Num quer dizer que é interesse de musicalmente só não, ele era amigo”* (Zé Lopes, 13/11/2021). Ainda sobre Zé Fuzil, a musicista e ex-maestrina Sonaly se referiu ao regente como um pai que todos tinham na banda: *“Fuzil era um regente assim que, ele num chamava a atenção. Ele olhava pra ocê, ocê sabia”* (Sonaly, 16/09/2021). De um período mais recente, podemos lembrar aqui da fala de Claudinei utilizada no Mosaico de Memórias, na qual ele afirma que o regente Giovani é uma pessoa extrovertida, que como regente colocava todos para cima com suas brincadeiras. Alguns fatos recentes na trajetória de Miguel Praça, ex-regente da Santa Efigênia, também nos servem de exemplo neste momento. No segundo semestre de 2022, Miguel assumiu novamente a regência da banda de Raposos, conseguindo ampliar rapidamente o quadro de músicos da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição ao incorporar nela músicos que o acompanhavam na Santa Efigênia, os quais estavam sem atuar em bandas desde a dissolução do quadro de músicos do grupo de Nova Lima.

Ser “amigo dos músicos” se manifesta, portanto, como um comportamento conhecido e assumido historicamente por regentes em Nova Lima. Exemplos como os apresentados até aqui, correspondem a uma pequena parcela daquilo que foi possível apurar durante a realização desta pesquisa. Nas ações de regentes de outros tempos, as expressões muitas vezes utilizadas pelos interlocutores parecem valorizar um respeito, sendo o regente um exemplo de liderança dentro

²¹⁹ Zé Lopes narrou duas brigas nas quais Zé Fuzil se envolveu para defender seus músicos. Uma em Cachoeira do Campo e outra durante o carnaval de Nova Lima, na Sede do Retiro.

do grupo, ou como disse Sonaly, um pai para o grupo. Em suas ações, destacam-se a manutenção de um padrão de comunicação durante as atividades que busca conectar os membros daquilo que Fábio chamou de “duas bandas”. Com um perfil de integrantes de idades distintas, é preciso saber comunicar com o grupo para evitar e mediar tensões geradas ao longo das atividades dos grupos. Esse cuidado é visível na forma como os regentes Fábio e Lucas se comportaram nas atividades práticas da banda. Fora destes momentos, ser “amigo dos músicos” é representado por conexões de auxílio a determinados integrantes e de diversas formas. Em campo, os exemplos foram percebidos em situações que vão do empréstimo de instrumentos e equipamentos para determinados músicos até a reunião de um grupo de músicos que auxiliaram o regente Fábio na manutenção do telhado de sua residência. Podemos lembrar ainda do regente Vilela, que abriu portas para que Zé Fuzil tocasse em outros grupos da cidade.

Olhando além dos limites do território no qual se deu esta pesquisa, podemos relembrar as funções localizadas no trabalho de outros autores, como os que compõem o sumário representado na figura 34 e no qual alguns termos parecem se aproximar na definição de um comportamento similar ao identificado em Nova Lima: “segundo pai”, “chefe de família”, “carismático”, “motivador” e “psicólogo”. Além do exercício comparativo, essa localização busca alguma sintonia entre os campos, manifestando aquilo que se mostra também como “lugar comum” na atuação destes personagens em contextos diversos.

5.1.2 Passando a batuta

“Ele é que é o maestro ideal pra aqui”²²⁰

Ser “amigo dos músicos”, como vimos, é um comportamento que demonstra a capacidade do regente de conhecer e se articular de diferentes formas com os componentes nas bandas em Nova Lima. Ao conhecer a história de sucessão dos regentes, percebi que o entendimento que eles conservam sobre os músicos que formam a banda impacta na escolha de seus sucessores. A frase de Zé Lopes (filho), com a qual iniciei este tópico, relembra o momento em que Zé Lopes (pai) indicou Zé Fuzil como regente da União Operária, para dar continuidade aos trabalhos que vinha desenvolvendo. Na União Operária, a indicação que partiu do regente superou forças internas em no mínimo duas ocasiões. Das lembranças presentes no Mosaico de Memórias, podemos relembrar aqui da indicação de Zé Fuzil ao cargo, que contrariava

²²⁰ José Lopes Filho, 03/03/2021.

membros da diretoria da banda. Situação semelhante se instaurou anos antes, quando Zé Lopes (pai) assumiu a regência por indicação de Vilela. Mesmo com todas as divergências, a indicação do regente sempre prevaleceu sobre as outras forças do grupo.

Do fluxo que se instaurou a partir das indicações de sucessores, foi possível localizar nas três bandas exemplos de personagens que escolheram aqueles que dariam continuidade como regentes das bandas com as quais atuavam. Na Coração de Jesus, a memória sobre as trocas de regentes sinaliza que João Tulim indicou Messias como seu sucessor, revezando com este a regência da banda durante muitos anos. O mesmo aconteceu décadas depois, quando Vicente passou a batuta para Claudinei, que após um período de atuação convidou Giovani para assumir a função de regente. Já na banda União Operária, há um movimento de indicação mais antigo em relação aos mencionados no parágrafo anterior. Ze Nery, fundador da banda, passou a batuta para Vilela, que foi seu aluno e músico da União Operária por muitos anos. Na banda mais jovem de Nova Lima, a Santa Efigênia, recordo aqui o período em que, ainda como músico deste grupo, acompanhei a sucessão do cargo de Willian. Embora o regente Leandro tenha atuado por um curto período após Willian deixar a regência, a indicação do Miguel, filho de Willian, prevaleceu meses depois. A sucessão foi tão rápida e dinâmica que em seu depoimento Willian não se recordou da passagem de Leandro pela regência. Ainda sobre a Santa Efigênia, Miranda e Eumindo mencionaram uma sucessão similar que ocorreu no passado, afirmando que Ignacio Pimenta passou a batuta para seu filho, Milton Pimenta (Dunga)²²¹.

Outro aspecto digno de nota no processo de troca de batutas está relacionado ao vínculo dos sucessores com as bandas que estavam assumindo. Dos 34 personagens que chegaram a assumir o cargo de regente em Nova Lima, aparentemente somente Welerson não possui relação anterior de pertencimento a estas formações²²². Desde o período de formação destes grupos, a experiência anterior como músico de bandas tem se comportado como um padrão. Podemos lembrar aqui dos fundadores da Coração de Jesus e União Operária, que mantinham algum grau de ligação com a Lyra Progressista da Morro Velho. Da banda mais jovem da cidade, a Santa Efigênia, não há elementos que permitam um apontamento convicto sobre a experiência de seus fundadores com este tipo de formação. No entanto, o grau de envolvimento e colaboração que conseguiam manter desde o início com bandas de Ouro Preto e Casa Branca, pairam como fatos que permitem supor a existência de um vínculo anterior com bandas de música. Assim como

²²¹ Antes do início do ensaio da Coração de Jesus, no dia 17/02/2022, alguns músicos relembrou a história da Santa Efigênia, reforçando novamente as sucessões da regência de pai para filho.

²²² Não foi possível apurar também o grau de envolvimento de outros três regentes localizados apenas no livro sobre as bandas de Nova Lima (DIAS, 2012).

Zé Fuzil e Toninho vieram de Cachoeira do Campo e conservaram algum grau de envolvimento com os grupos de lá, a relação da família de Ignácio Pimenta pode caminhar no mesmo sentido em relação às bandas de Ouro Preto e Casa Branca.

Ser “cria de banda”, portanto, é um elemento valorizado na escolha de sucessores, incluindo nesta indicação o processo de validação da escolha pelo grupo de músicos e diretores. É no quadro de músicos da banda que geralmente são formados os futuros regentes. Reforçando este pensamento, já mencionei aqui autores como Benedito (2011) e Campos (2015). Ao discurso destes pesquisadores e aos resultados provenientes do contexto histórico das bandas de Nova Lima, podemos adicionar a reflexão apresentada por Klander e Figueiredo (2011), na qual ressaltam a importância da experiência como “cria de banda” na atuação dos regentes: “por terem aprendido música no ambiente das bandas, tendo sido instrumentistas, auxiliares dos maestros e professores dos integrantes iniciantes, os regentes estão familiarizados com o ambiente musical e com as práticas de ensino realizadas nesses grupos” (KLANDER & FIGUEIREDO, 2011, p. 192). Exemplos desse tipo de trajetória, iniciada na escola de alguma banda e que depois é complementada por anos dentro do corpo oficial de músicos das corporações, foram observados na história de diversos personagens em Nova Lima²²³. No tópico 4.3, ao tratar de aspectos ligados ao ensaio, lembrei brevemente da trajetória de Lucas em seu percurso até a regência. Fábio, de maneira similar, começou como aluno em outras bandas da cidade e tempos após assumir uma cadeira e se destacar como músico na União Operária foi indicado ao cargo de regente por um dos diretores da banda:

Quando eu vim pra cá, eu num sei quem me chamou, eu vim. E aqui era muito grande de músico, o material humano. Tinha uns sete trompetes, trompetista. Tinha o Sr. Waldir que se destacava assim. Então quando eu entrei aqui, num é um termo feio, mas eu era, comigo aqui ou não era a mesma coisa [...] Ai tinha, aquela “História de um Amor” lá, tinha um solo bonito de trompete, mas bonito pra caramba assim [...] E aí eu fiz esse solo lá, cara, o pessoal foi olhando mais pra mim, pro meu lado assim. Isso aí também durou, na verdade foi muito rápido, isso aí eu vim 2000, 2002, alguma coisa assim. Foi 2004, deu problema com regência, aquele negócio aqui, uma confusão danada. Zé Grande virou e falou assim: “é ocê que vai ser o maestro!” (Fábio, 29/07/2022).

Me identifico profundamente com os relatos descritos que reforçam uma trajetória comum, que coloca etapas de permanência dentro dos grupos como um processo de preparação do regente. Como coloquei ao longo desta pesquisa, minha trajetória também foi impactada

²²³ São eles: Vilela, Zé Lopes (pai), Zé Fuzil, Zé Lopes (filho), Dunga, Claudinei, Vicente, Giovani, Sonaly, Eleônio, Fábio, Lucas, Sila, Willian, Miguel e Leandro. Dos regentes de um passado mais distante, não foi possível apurar se a trajetória passou a atuação como alunos, membros da banda e depois regentes.

pelo meu vínculo e participação em bandas, num caminho que começou na escola da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição, da qual me tornei regente após alguns anos. O breve discurso de Miguel, que também começou sua trajetória em Raposos, sinaliza a percepção que desde muito cedo é construída nos músicos sobre a forma como acontece a sucessão de regentes em bandas, neste caso, na região de Nova Lima e Raposos:

Eu fui inspirado ni pai, né? Desde pequenininho: "não, quando pai morrer eu que vou reger a banda" (risos) [...] Inspirado ni pai fui, aprendi muita coisa com pai, né? Vendo pai fazendo e tocando e observando. Aí quando pai saiu de lá, eu assumi a banda de Raposos e a banda de Nova Lima, depois de Leandro. Leandro assumiu aqui e lá, quando Leandro saiu eu assumi as duas. Fiquei na banda de Raposos cinco anos e na banda de Nova Lima dez anos. E agora retornei pra banda de Raposos (Miguel Praça, 02/10/2022).

De forma mais sutil, há ainda um outro elemento presente na atuação dos regentes e que influenciou a indicação de alguns personagens ao cargo. Alguns interlocutores mencionaram o termo “elegante” para classificar comportamentos de regentes que já passaram por aquelas bandas. Se num primeiro momento aquilo parecia apenas um detalhe sobre a atuação de personagens do passado, um espaço no destaque do esquema sobre “ser regente em Nova Lima” foi consolidado na medida em que eu conectava aquilo que classificavam como elegância na atuação dos personagens do presente. Vilela, Zé Fuzil, Zé Antônio e Willian foram os regentes aos quais o termo “elegante” foi mencionado de forma direta. O caso de Zé Antônio nos serve como exemplo daquilo que se classificou como elegância na atuação deste regente. Percussionista da União Operária com vasta experiência, Zé Antônio assumiu a regência da banda por um período, mesmo sem possuir habilidades que lhe permitissem compreender os signos de uma partitura. Sua experiência prática como “cria de banda” e sua “elegância” foram os fatores decisivos na sua indicação. Durante as entrevistas, Fábio reforçou a maneira como Zé Antônio marchava bonito com a banda, algo que Miranda descreveu com mais detalhes no Mosaico de Memórias, novamente:

Zé Grande (diretor da banda) achava bonito a forma dele desfilarem na frente da banda. Porque ele desfilava como igual um homem da polícia, né? Ele dava uma distância mais ou menos assim, duns sessenta centímetros da banda, então ele fazia aquela gesticulação, que então todo mundo ficava encantado com aquilo (Miranda, 06/03/2021).

Com uma descrição não vinculada à marcha, também aparece em destaque como elegante a forma de Vilela se comportar à frente da banda em suas performances. Outra característica demarcada como elegância foi a organização de determinados regentes. Com

estes elementos compoem aquilo que os interlocutores caracterizaram como “elegância”, percebi traços ainda em vigor na atuação dos regentes que acompanhei durante o trabalho de campo. O primeiro deles, apontado nos momentos em que tratamos aqui das performances em deslocamento, está relacionado ao comportamento de Fábio e Lucas durante os desfiles. Eles ficaram sempre ligeiramente à frente da banda, caminhando ou marchando em posição de destaque, servindo de exemplo para aqueles que o seguiam. Com a banda parada, nas performances em palcos ou onde a banda ocupava uma posição de destaque, alguns comportamentos também chamaram a atenção. Em uma das retretas e em um dos ensaios abertos, Fábio optou por utilizar um traje diferente dos demais integrantes da banda. Ali, de costas para o público e à frente da banda, o traje diferenciado conferia ao regente maior destaque em relação aos demais componentes. Já Lucas, durante a retreta na praça Bernardino de Lima, adotou uma conduta de destaque à frente da banda durante a performance da última música. Ao solar, de costas para a banda e de frente para o público, Lucas tocou e se movimentou, interagindo com a produção sonora e animando ainda mais a plateia que ocupava a praça naquela ocasião.

Sem dúvida, inúmeros fatores influenciam a tradição manifesta naquilo que chamei de “passando a batuta”. O ato de escolher seus sucessores é algo amplamente verificado e com este hábito caminha a percepção do regente sobre aquilo que é melhor para o grupo. Neste contexto, ser “cria de banda” e possuir algo daquilo que caracterizam como “elegância” servem como elementos importantes para a avaliação do regente e validação de sua escolha, incluindo também a validação que passa pelo crivo dos músicos e diretores das bandas. Com essa reflexão construída, enquanto músicos de banda, resta-nos pensar que no meio daqueles com os quais convivemos estão os futuros regentes daqueles grupos.

5.1.3 Gestor

“Ele era o presidente e era o regente”²²⁴

Gestão é um termo passível de aplicação em diversas ações dos regentes de Nova Lima. Gestão do repertório, do tempo de ensaio e das pessoas (“amigo dos músicos”) são apenas alguns exemplos pelos quais já passamos ao longo do nosso trajeto com essa pesquisa. Agora, o termo será utilizado para destacar a abertura destes personagens para uma participação efetiva

²²⁴ Miranda, 06/03/2021.

em cargos administrativos, ocupando historicamente funções instituídas através dos estatutos das bandas. Falo aqui da ocupação de cargos assumidos de forma paralela ao de regente, garantindo a sobrevivência institucional do grupo. O Capítulo V do Estatuto da Coração de Jesus, por exemplo, prevê que a banda deve manter um quadro de gestão com um presidente, dois vices, dois secretários, dois tesoureiros, um diretor de patrimônio, um diretor social e três maestros.

A fala de Miranda utilizada no início deste tópico, referente à atuação de Ignácio Pimenta, sintetiza a função de “gestor” que pretendo destacar na trajetória de alguns regentes em Nova Lima. É interessante, antes de partirmos para um exercício de localização daqueles que demonstraram o acúmulo desta função, mencionar a importância que a ocupação de tais cargos representou no princípio destas formações no município. Com um breve retorno, podemos lembrar aquilo que apontei no Capítulo 3 sobre as formações conhecidas no Brasil como banda dos barbeiros, onde mestres barbeiros assumiram cargos antes reservados quase que exclusivamente aos maestros europeus. Algo similar aconteceu em Nova Lima, quando no início do século XX os regentes e músicos se recolocaram socialmente ao assumir cargos de prestígio dentro da estrutura das bandas que foram se formando, contrapondo a Lyra Progressista comandada pelos ingleses da Morro Velho. Numa cidade marcada pela polarização social, que impunha uma clara divisão entre estrangeiros e os mineiros da Morro Velho, as bandas serviam como um espaço de socialização para os que pertenciam às camadas mais desfavorecidas da sociedade vigente. Ao mencionar os fundadores da União Operária, DIAS (2012) afirma que “o que vale é o entendimento de que os três músicos²²⁵, negros, muito provavelmente remanescentes de escravos, enxergaram na constituição da banda musical uma forma de se incluir naquela nova sociedade impulsionada pela Proclamação da República” (DIAS, 2012, p. 35).

Orozimbo Parreiras é um dos representantes deste primeiro ciclo de regentes que assumiram algum cargo administrativo dentro das bandas em Nova Lima. Negro, filho de escravizada, Orozimbo chegou a Nova Lima no início do século XX para trabalhar nas minas da Morro Velho e com pouco tempo assumiu seu lugar na Coração de Jesus. Nesta banda, atuou como regente e foi o quarto presidente da história da Corporação. Seu trabalho foi valorizado no texto de abertura elaborado por integrantes da banda para a celebração do centenário da Coração de Jesus. Durante a realização desta pesquisa, o historiador e pesquisador Guilherme

²²⁵ Neste caso, os três fundadores da União Operária: Zé Nery, Cesário Pereira e Totó Baixão (Antônio Lourenço Martins). Os dois primeiros estão representados nos quadros da União Operária (figura 33).

Borelli forneceu mais detalhes sobre a história deste regente, personagem principal de um livro que está escrevendo. Segundo o pesquisador, em Nova Lima Orozimbo atuou ainda como Juiz de Paz, estendendo suas ações além da banda. Orozimbo era ainda compositor e chegou a receber, em julho de 1945, correspondência de Curt Lange. Na carta, Curt Lange afirma que estava interessado em obras religiosas, demonstrando disponibilidade para uma viagem até Nova Lima para conhecê-lo, pois “alguns amigos dedicaram palavras de elogio ao senhor” (Curt Lange, 18 de julho de 1945). No entanto, a carta não chegou às mãos de Orozimbo, que havia falecido alguns meses antes da carta chegar ao endereço de sua residência.



Figura 37: Orozimbo Benedicto Parreiras. Fonte: Acervo da família do regente.

Nos primeiros anos de vida das bandas de Nova Lima, a presença de um regente-presidente é percebida com naturalidade nos três grupos. João Tolentino foi o fundador, regente e primeiro presidente da Coração de Jesus. Do mesmo modo, Ze Nery e Ignácio Pimenta assumiram essas funções nas bandas União Operária e Santa Efigênia, respectivamente. Na sequência da história destas bandas, o exemplo foi seguido pelos regentes Vilela, Orozimbo, Messias e Claudinei. E até aqui, citei somente os regentes que assumiram também o cargo de presidente, havendo casos em que ocuparam também outras funções dentro do quadro administrativo, como tesoureiros, secretários e outras atribuições. Rapidamente, podemos lembrar os termos localizados na pesquisa de outros autores (figura 34), que sinalizam a atuação de personagens como “gerente”, “gestor” e “secretário”. A função de “gestor” não se restringe,

portanto, a uma atuação como presidentes. Em Nova Lima não foi só no cargo de presidente que os regentes colaboraram na administração das bandas.

Na geração mais recente de regentes em Nova Lima, a atuação no quadro administrativo parece ter migrado para funções mais auxiliares previstas nos estatutos. Lucas, por exemplo, afirma que antes mesmo de assumir oficialmente o cargo de regente, já cumpria a função compondo as chapas das diretorias, assinando atas como segundo ou terceiro regente da Coração de Jesus e Santa Efigênia:

Com o tempo eu comecei a tocar lá na Santa Efigênia também, e tocava na Coração de Jesus. Eu acabei tendo que assinar algumas atas como terceiro regente. Ai eu comecei assinando ata [...] Eu assinava as atas, tanto da Santa Efigênia, como da Coração de Jesus como segundo, terceiro regente. E daí eu fui entrando aos poucos assim, foi caindo no colo igual cai pra, tipo, 95% dos maestros (Lucas, 20/08/2022).

Sila, que atualmente cumpre extraoficialmente a função de segundo regente da União Operária, já ocupou também outros cargos na gestão do grupo. Ela serve de exemplo ainda para demonstrar como a atuação dos regentes acontece, mesmo não formalizada através de cargos previstos nos estatutos. Sila assumiu por um tempo funções específicas e hoje colabora constantemente na confecção de projetos, orientando os gestores nos procedimentos junto à prefeitura:

Eu comecei, sem ser da diretoria, a resolver, a ajudar a resolver as coisas de diretoria, administrativas. Porque aí foi nesse período que eu assumi de falar assim: “ô gente, vai ter a subvenção?” – Vai! Ai eu fazia a parte escrita e normalmente o Tarciso, né? Que era o tesoureiro, ele só fazia a planilha financeira [...] Eu fiquei na diretoria de 2017 a 2020, foram dois mandatos [...] Ai eu fiquei na tesouraria, né? Porque Tarciso, como ele tinha afastado, ele falou assim: “não, ocê já faz tudo, ocê já sabe como é que funciona, então assume a tesouraria”. Ai eu assumi, né? Pra poder fazer as coisas. E depois desse período eu descobri, exatamente na pandemia, que não é bom eu ser servidora pública e ser da diretoria. Porque no Aldir Blanc, quando deu aqueles cinco mil pra cada banda, a União Operária perdeu porque eu sou servidora. Não pode ter no quadro da diretoria gente que é servidor [...] Eu falei: “pô, eu prejudiquei a banda por ser da diretoria”. Então eu falei com eles: “Ô gente, ô, continuo apoiando, continuo ajudando, tudo que ocês precisar ocês me pedem que eu faço. Mas eu não vou mais estar no quadro” (Sila, 28/01/2022).

Os exemplos de atuações como as de Sila são múltiplos na história daqueles que regeram e regem bandas em Nova Lima. “Ser regente em Nova Lima” induz à abertura para essa função administrativa, mesmo que extraoficialmente. Como disse o regente Willian em sua entrevista, “no interior é tudo, ocê assume é tudo, né? As conversas lá ne prefeitura, secretaria de cultura. Geralmente o maestro faz tudo” (Willian, 02/10/2022). Assumindo para si a responsabilidade de resolver ou de orientar os diretores, os regentes assumem o compromisso de agir muito além

da gestão das pessoas. Este tipo de ação é perceptível na atuação dos regentes com os quais convivi durante o trabalho de campo e antes dele, no início dos anos 2000, quando ainda jovem participei como músico da Santa Efigênia. Atualmente, Fábio afirma que busca equilibrar a divisão das funções, direcionando sua gestão para as questões musicais e deixando as ações mais formais da gestão para o presidente, que alivia a sobrecarga de tarefas impostas ao regente: *“graças a Deus, eu posso até agradecer Miranda. Miranda começou a dar um basta nisso, direcionar as coisas”* (Fábio, 29/07/2022).

Com as atenções distribuídas entre o grupo e a gestão, os regentes em Nova Lima seguem garantindo a perpetuação das atividades dos grupos. Num movimento histórico iniciado com aqueles que saíram das minas para a gestão de seus grupos, seguimos observando a diluição de suas funções nos personagens do presente. Em alguns casos, como no exemplo de Orozimbo Parreiras, a aptidão para a gestão acaba se complementando de outras formas na localidade. Sobre este perfil de regente, lembro aqui do mestre de bandas fluminense Joaquim Naegele, que segundo Borges (2015), atuou como diretor de clube de futebol, foi candidato a vereador e promovia eventos beneficentes na comunidade na qual se inseria. Ao olharmos para a influência dos regentes além dos muros das sedes das bandas, abrimos espaço para destacar a atuação destes personagens como “agitadores culturais”, comportamento característico dos regentes de Nova Lima com o qual nos ocupamos na sequência deste capítulo.

5.1.4 Agitador Cultural e produtor

“Ele triplicava o que a prefeitura dava pedindo o comércio”²²⁶

A frase com a qual escolhi começar este tópico foi dita por Zé Lopes em relação à atuação de Zé Fuzil no carnaval de Nova Lima. Zé Fuzil é um dos maiores expoentes do alcance e da proporção que as ações dos regentes podem representar no município. Além de comandar a União Operária, o regente matinha um grupo regional, movia o carnaval da cidade, tocava na Charanga do Villa e em diversos outros eventos culturais da cidade. No campo da música, as ações destes personagens foram iniciadas muitas vezes dentro das bandas, organizando e promovendo seus eventos, alcançando depois outros espaços e localidades.

²²⁶ José Lopes Filho, 03/03/2021.

A história do mestre Fuzil, por si, já nos serve de exemplo da forma como os regentes podem expandir suas ações além das bandas. Porém, foi durante o trabalho de campo, observando a forma como Lucas e Fábio eram abordados pela comunidade, que construí meu entendimento sobre a atuação de “agitador cultural” que estes regentes carregam. Na primeira retreta que acompanhei, descrita no capítulo anterior, foi difícil conversar com Lucas no entorno da praça enquanto assistíamos à apresentação da banda União Operária. Lucas era cumprimentado e abordado com muita frequência, por pessoas que aparentemente o conheciam como regente da Coração de Jesus e músico de outros eventos culturais. Da mesma maneira, em todos os eventos externos, sempre vi Fábio sendo abordado pelo público da banda. Portanto, as ações destes regentes no campo músico-cultural parecem conceder algum destaque a estes personagens dentro da comunidade. Esse respeito e popularidade permanece como reflexo de um perfil anterior, que marca o tipo de ação dos regentes, ou melhor, a forma de “ser regente em Nova Lima”. Dos destaques que foram dados pela comunidade a alguns regentes, podemos lembrar que há na cidade uma rua com o nome do maestro Vilela, enquanto Zé Fuzil recebeu o título de cidadão honorário e teve seu nome perpetuado na Escola de Música José Acácio de Assis Costa.

Com as percepções descritas, passei a observar com detalhe as ações dos personagens que iam sendo lembrados nas entrevistas e as ações em campo dos atuais regentes de Nova Lima. As ações de alguns daqueles que pertencem às primeiras gerações de maestros ilustram aquilo que venho colocando como perfil de “agitador cultural”. João Tolentino, fundador da Coração de Jesus, estendeu suas ações até municípios vizinhos. Na foto mais antiga da banda da cidade de Raposos, com data de 1934, é possível sinalizar a presença do regente atuando naquela Corporação Musical. Na época, a banda de Raposos não havia completado dez anos, e é possível supor que João Tolentino ajudou na formação daquele grupo no município vizinho. Outro regente, Vilela, da União Operária, mantinha uma atuação no município como regente e coordenador de um coral que animava as missas da comunidade, no qual inseriu Fuzil como baixista. Voltando para a Coração de Jesus, diversos interlocutores lembraram da forma como Messias agiu para que a banda se apresentasse na Lyra de Xopotó, sendo o regente um dos principais articuladores da viagem, conseguindo, inclusive, dispensa de diversos músicos junto à administração da Morro Velho. Com ele, também se apresentaram no primeiro concurso de bandas do Estado, promovido em 1957 pela Rádio Itatiaia. É possível destacar ainda que historicamente cabia aos regentes movimentar os músicos para o carnaval de Nova Lima, especialmente na formação do Bloco dos Sujos, onde se destaca a atuação de Zé Fuzil e Dunga.

Dentre os diversos exemplos passíveis de destaque, menciono ainda o regente Vicente, que possui forte ligação com o congado que seu pai formou no bairro Rosário, na cidade de Brumadinho. Vicente, além da banda e do congado, estendeu suas ações ao coral da Copasa, empresa na qual começou a trabalhar quando chegou à Nova Lima.

A experiência e extensão da atuação dos regentes da geração mais recente foi passível de um mapeamento mais detalhado, sendo a entrevista um importante recurso neste rastreo. Willian, que foi regente da Santa Efigênia, atuou também como regente da banda de Raposos, formou e integrou um regional chamado Madrigal, com o qual se apresentava em Raposos e Nova Lima. Além disso, foi integrante por muitos anos da banda de baile Brasil 70, com a qual viajou por diversos Estados do Brasil. Willian foi, por algum tempo, responsável pela organização da parte musical de alguns desfiles de 7 de setembro nos bairros de Nova Lima. Seu filho Miguel assumiu a regência da banda de Raposos e foi também regente da Santa Efigênia em Nova Lima. Seguindo os passos do pai, atuou como trombonista em banda de baile e foi integrante de diversas bandas de show da região. Estendeu suas ações para outros tipos de formações, atuando como trombonista convidado na Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Orquestra Opus e nos grupos musicais da Fundação Clovis Salgado²²⁷. Na Universidade, assim como Lucas, Miguel participou de diversos grupos voltados para a performance musical. O regente atuou ainda nos blocos de carnaval da região de Nova Lima, Raposos e Belo Horizonte. Dos carnavais, Miguel se recordou de uma edição na qual ele, Fábio e Sila assumiram a responsabilidade de organizar os músicos para o Bloco dos Sujos, função que cabia ao regente Zé Fuzil no passado. Podemos lembrar ainda da trajetória de Fábio e Lucas, descritas no Capítulo 4, trajetórias ricas em experiências que vão além da participação dentro da banda como regentes.

Os regentes, enquanto “agitadores culturais”, não restringem a atuação somente à banda. São, em muitos casos, figuras importantes nos diversos espaços músico-culturais nos quais atuam. Com esse perfil, fomentam a cena artística do município e, em troca, ganham reconhecimento e respeito dos receptores de suas ações. Toda experiência oriunda desse trânsito é colocada em prática na produção dos eventos que a banda organiza, como ensaios abertos e retretas. De certo modo, é esta característica que Miranda valorizou quando disse no Mosaico de Memórias, que Fuzil chegou já “muito tarimbado”, aproveitando na banda as experiências

²²⁷ Orquestra de Câmara OPUS é uma orquestra mineira que atua, sobretudo, em projetos culturais, acompanhando artistas e produzindo diversos espetáculos na cena músico-cultural do Estado. Já a Fundação Clovis Salgado é uma entidade vinculada ao Estado, que mantém corpos artísticos nas áreas de dança, teatro e música. No âmbito da formação musical, a instituição oferece com certa frequência vagas para seus grupos, como a Big Band e Grupo de Choro do Palácio das Artes.

que guardava de sua atuação na Orquestra American Jazz. Tanto esse tipo de experiência no campo da música quanto o reconhecimento que advém dela parecem encontrar seu lugar naquilo que outros pesquisadores definiram em seus campos como parte das funções atribuídas aos regentes: “diretor artístico”, “produtor”, “coordenador” e “figura pública”.

Das experiências registradas em campo e já descritas ao longo desta pesquisa, podemos concluir lembrando como os regentes foram acionados nos momentos em que a banda saiu de sua sede, especialmente para as performances do tipo apresentacionais, nas quais carregavam uma boa parcela de responsabilidade sobre a organização da estrutura necessária para o evento acontecer. São exemplos recentes na história destes grupos projetos propostos e coordenados por estes regentes. Destes, podemos lembrar do já citado Projeto Sopro de Arte, no qual os três grupos se uniram para proporcionar algo novo para seus integrantes. Há ainda ações isoladas, como apresentações de Natal, apresentações de aniversário e participações com a banda em eventos típicos do calendário comemorativo da cidade, como o evento Sexta na Feira. A forma como potencializam as ações da banda e a circulação que conservam no cenário musical local são apenas alguns dos exemplos que afirmam o potencial de “agitador cultural” que estes regentes guardam entre si.

5.1.5 Multi-instrumentista e versátil

“E o certo é que com uma semana ele já tava tocando contrabaixo de corda, contrabaixo acústico”²²⁸

Como vimos no capítulo anterior, durante o trabalho de campo, os regentes demonstraram familiaridade com a prática de diversos instrumentos musicais. Nas entrevistas, não foi com surpresa que percebi esse mesmo traço na memória sobre outros regentes que passaram por aquelas bandas. No entanto, além dessa característica consagrada na atuação dos regentes, havia um novo elemento que alguns interlocutores descreveram e que apresento aqui utilizando o termo “versátil”. O termo nos interessa no exercício de verificação dos significados atribuídos a ele, que não intui somente a habilidade para tocar vários instrumentos.

Primeiro, vamos nos concentrar aqui na identificação daqueles que assumem a performance em vários tipos de instrumento para auxiliar as práticas da banda. Durante o

²²⁸ José Felipe, 25/01/2021.

trabalho de campo, Fábio tocou por diversas vezes o trompete e a tuba. Em situações específicas o regente assumiu ainda a performance no bumbo e na trompa. Já Lucas passou a maior parte do tempo com seu trompete em punho, assumindo alguns instrumentos de percussão quando necessário. Vi Lucas tocando um bombardino antes de um dos ensaios dos quais participei, algo que foi bem rápido e parecia apenas um exercício de leitura de trechos do seu dobrado, verificando ali como deveria soar uma das partes da música. Nas entrevistas, quando questionados, os regentes listaram os instrumentos com os quais conservam familiaridade. Para minha surpresa, Fábio disse que também toca saxofone quando necessário, além de conseguir dominar outros instrumentos de bucal (metais), com exceção do trombone de vara. Da experiência como professor de musicalização, vi que Fábio utiliza ainda instrumentos como teclado e Ukulele em suas aulas. A resposta do regente Lucas foi também curiosa, pois além de mencionar instrumentos que o vi tocando, reafirmou um desejo que carrega desde a sua iniciação na banda, quando queria aprender saxofone:

Eu confesso que eu tenho uma paixão por saxofone, né? Eu tento, eu sopro umas notas. Tenho uma noção, eu quero estudar [...] Eu toquei flauta também a vida inteira, flauta doce. Então eu vejo que é muito intuitivo. Océ vai subindo aqui, vai fazendo as coisas, sabe? Então eu tenho essa noçãozinha básica dessa questão do saxofone [...] Pisto, geral, tipo trombone, tuba, bombardino. A questão da percussão eu também eu sempre tive essa veia intuitiva também. A única coisa que eu nunca peguei pra tocar assim é a questão do clarinete. Clarinete eu já tentei soprar uma vez, não saiu nada [...] Tem banda que eu toco, às vezes tem uma oportunidade de eu ir pra percussão, eu vou pra percussão (Lucas, 20/08/2022).

Dos regentes que atualmente estão à frente das bandas de Nova Lima, é possível lembrar ainda da aula de Welerson, na qual tocou saxofone e percussão. Essa capacidade foi verificada ainda na atuação de regentes de um período mais recente da história destas bandas. Miguel e Willian, por exemplo, assumem certa familiaridade com instrumentos da família dos metais e da percussão. Miguel, inclusive, iniciou na banda de Raposos tocando surdinho e prato. Da experiência como músico de banda de baile, Willian afirmou que o trabalho o condicionava a tocar trombone, trompete e saxofone soprano. Ainda falando dos que passaram pela Santa Efigênia, o regente Leandro, que atuou por um curto período, tocava clarineta e saxofone tenor.

A habilidade de alguns regentes com outros instrumentos não está restrita aos instrumentos que formam a banda. Alguns personagens mantinham a prática de instrumentos específicos em outras formações. Zé Lopes e Claudinei, por exemplo, guardam experiências com instrumentos de corda em grupos de regional. Já Vicente, como mencionamos anteriormente, possui relação com o grupo de Congado que seu pai formou, no qual mantinha

seu vínculo em atividades que envolviam a prática dos instrumentos típicos desta tradição cultural. Zé Fuzil é um dos maiores representantes destes regentes multi-instrumentistas, cuja habilidade perpassa a prática com instrumentos distintos dos utilizados na banda. A lista é enorme e crescia a cada dia que escutava mais histórias sobre o regente. Dos instrumentos de banda, Fuzil tocava tuba, centro (sax-horn), bombardino e trombone. Com desenvoltura, o regente ainda participava de outras formações tocando bandolim e contrabaixo acústico. A frase com a qual iniciei este tópico descreve, inclusive, uma das versões para a forma como o regente aprendeu a tocar o contrabaixo acústico. Há interlocutores que afirmam que Fuzil chegou em Nova Lima já conhecendo o instrumento, enquanto outros assumem uma narrativa sobre determinada situação em que Vilela o obrigou a aprender o instrumento em poucos dias.

A história sobre a forma como Fuzil aprendeu a tocar contrabaixo acústico nos serve como porta de entrada para discutir as habilidades que os interlocutores valorizaram ao lembrar das ocasiões nas quais os regentes estavam com seus instrumentos, como músicos versáteis. A capacidade de dominar vários instrumentos é, talvez, a primeira característica de versatilidade na atuação dos regentes. Analisando as narrativas sobre experiências de performances nas quais estes personagens se destacavam, foi possível identificar ainda dois elementos que contribuíram para que determinado regente ganhasse destaque no discurso. A frase de Miranda sobre como Fuzil tocava trombone ressalta o primeiro destes elementos: *“o trombone dele tocava daqui escutava lá na praça, né?”* (Miranda, 06/03/2021). A intensidade que conseguem projetar em seus instrumentos é, portanto, o primeiro elemento valorizado na memória sobre alguns regentes. Fábio, classifica os músicos que ainda valorizam esta forma de tocar como “velha guarda”, se incluindo neste grupo com certa afeição: *“eu sou da velha guarda, que na verdade quem tocava muito é quem mandava som, né? É quem soprava mais alto, então (risos)”* (Fábio, 29/07/2022). Ainda segundo Fábio, essa forma potente do regente tocar é importante para poupar os músicos durante performances ao ar livre e em deslocamento. Portanto, ela comunica diretamente com o espaço de realização da maior parte das apresentações da banda, a rua.

Para explicar o próximo elemento presente no discurso sobre as performances destes regentes com seus instrumentos, faço um pequeno retorno aos meus tempos como músico da Santa Efigênia, lá no início dos anos 2000. Lembro-me com certa clareza da forma como muitos músicos elogiavam e contavam histórias do regente Willian. Ele havia regido a banda de Raposos pouco tempo antes da minha chegada no grupo, e as histórias sobre suas habilidades musicais ainda pairavam por lá. Lembro que aceitei o convite para ir tocar na Santa Efigênia com entusiasmo para conhecer o regente e fazer parte das histórias construídas por ele. Havia

um discurso quase mitológico em torno das capacidades do regente, intuindo algo que transcendia as capacidades humanas na performance de seu instrumento. É, portanto, algo próximo do que muitos chamam de virtuosismo que os interlocutores relatam com afeição na história de diversos regentes. Podemos lembrar aqui das memórias de Zé Lopes sobre a performance de Fuzil na peça “Variações para Bombardino”, que Fuzil tocou em Mariana para encerrar a retreta das bandas presentes. Na versão completa, a lembrança dá conta da capacidade do regente de reger e tocar, deixando de lado, inclusive, o auxiliar que segurava a partitura sem muito cuidado. Vilela também foi um regente lembrado por suas habilidades com seu instrumento. Em uma das histórias, contam que Vilela solou de surpresa uma peça difícil na clarineta, suprindo a dificuldade que um de seus músicos manifestou no dia da retreta. Da geração mais nova de regentes, podemos lembrar da forma como Eliézer relatou a estreia de Lucas na Coração de Jesus, assumindo um solo importante de trompete na marcha *The Thunderer*, que por engano o regente Claudinei anunciou durante o trajeto até a Câmara dos Vereadores.

Essa polivalência do regente como músico parece encontrar seus representantes em outros contextos. Os termos “faz tudo”, “versátil” e “multi-instrumentista” aparecem no trabalho de outros pesquisadores e, embora o volume de trabalhos que assim os definem não seja tão expressivo, eles apontam uma direção similar no comportamento consagrado na forma de “ser regente em Nova Lima”. Borges (2015, p. 63), por exemplo, embora não utilize as categorias descritas aqui, desenvolve uma narrativa que identifica no discurso sobre a história do regente fluminense Joaquim Naegele a sua predileção por uma dinâmica forte em suas performances. Essa preferência parece comunicar com o que Fábio chamou de regentes da “velha guarda” em Nova Lima, ou melhor, parte daqueles que hoje ocupam “a banda lá no céu”.

A categoria “versátil” parece resumir aquilo que ganhou destaque na memória sobre diversos regentes que passaram por Nova Lima. Zé Nery, Vilela, Zé Fuzil, Messias, Dunga, Zé Antônio, Willian, Lucas e Fábio são apenas alguns dos que foram lembrados com perfil de multi-instrumentista, demonstrando ainda certo virtuosismo nas ocasiões em que estavam munidos de seus instrumentos. Tocar vários instrumentos, especialmente os que formam uma banda de música, parece refletir outra função característica destes personagens, a de professor de todos os instrumentos. Portanto, é com a atuação voltada para os regentes-educadores que continuamos nosso trajeto em torno dos traços característicos na história daqueles que regem bandas em Nova Lima.

5.1.6 Professor

“E ele tinha uma técnica de ensinar que eu num sei te explicar”²²⁹

Com certo cuidado, é possível considerar que “ser regente”, independente da formação instrumental ou coral, induz uma atuação que considere o uso de mecanismos de transmissão de conhecimentos. No início deste capítulo, partindo de algumas pesquisas, vimos ainda como a função de educador/professor figura entre as mais atribuídas aos regentes de banda, ficando atrás apenas da função de arranjador (figura 34). “Ser regente em Nova Lima” não se distancia destas evidências que atestam a inclinação ou necessidade de que os regentes de banda assumam também a função de professores dos que estão chegando no grupo.

Em Nova Lima, como vimos, a história das principais bandas ainda em atividade foi iniciada a partir de uma ação de formação de integrantes, dirigida por aqueles que foram os primeiros regentes daquelas corporações. Deste período, destacam-se os regentes João Tolentino e Zé Nery, que foram professores de boa parte dos que ocuparam posições nas primeiras formações das bandas Coração de Jesus e União Operária. Das gerações mais recentes, é possível afirmar que desde 1999 todos os regentes que atuaram nas bandas de Nova Lima assumiram a função de professor em algum momento, ou ainda a conservam como parte de suas atribuições. No entanto, o regente que passou pela União Operária, José Lopes Guimarães, é o que podemos chamar de maior representante dos que assumiram a função regente-professor. Vários interlocutores lembraram da capacidade do regente para formar músicos, ensinando não só para a União Operária. A frase com a qual iniciei este tópico, inclusive, foi dita em relação ao regente, destacando sua capacidade enquanto educador. Do Mosaico de Memórias, podemos relembrar também a fala de seu filho, José Lopes, que destacou a abrangência da atuação de seu pai: *“num tinha distinção não. Banda de Pentecoste vinha aqui pra aprender, banda de Coração de Jesus, banda de União Operária. Fez muitos músicos”* (José Lopes, 03/03/2021). Além dos fundadores, a memória dos interlocutores sobre a história das bandas aponta Vilela, Zé Fuzil, Toninho de Cachoeira, Euclides, Willian, Luciano, Claudinei e Giovani como personagens de uma geração do passado que também assumiram a função de professor nas corporações.

²²⁹ José Lopes Filho, 03/03/2021.

Foi aos cuidados de um professor e regente que Lucas e Fábio iniciaram suas trajetórias dentro das bandas de Nova Lima. No capítulo anterior, ao falar das aulas de música que estas bandas costumam ofertar, resgatei as memórias destes regentes sobre a forma como aprenderam a tocar seus instrumentos. Agora, nos serve aqui como elemento para reflexão o discurso de Lucas e Fábio sobre as estratégias que adotam ou pretendem adotar nas aulas de música da banda, conservando traços fiéis aos modelos adotados pelos regentes que os formaram e de personagens de outros tempos. Formar novos integrantes e manter ativa a escola de música da banda é algo que preocupa tanto os regentes que o assunto esteve presente nas conversas desde os primeiros contatos na experiência de campo. O assunto foi, inclusive, pauta da conversa informal que tive com Lucas na praça enquanto eu assistia à retreta da União Operária que descrevi no capítulo anterior. Naquele momento, a Coração de Jesus estava ensaiando cuidadosamente o retorno das suas atividades e Lucas citou o interesse em montar um plano de aulas baseado na experiência que teve como aluno do regente Giovani, dividindo o processo de formação de novos músicos em seis meses de teoria e seis meses de aula prática com o instrumento. Do lado de lá, Fábio abordou o assunto em duas situações nas quais conversávamos antes do início do ensaio. Em agosto de 2021, numa conversa na secretaria da banda, Fábio descreveu a metodologia que estava aplicando com a turma que havia iniciado as aulas há algum tempo. O regente utiliza num primeiro momento o quadro para apresentar aos alunos as figuras de tempo e de pausa, focando inicialmente na preparação da leitura de partituras. Nesta mesma fase, o regente utiliza recurso de áudio para ensinar aos alunos algumas formas musicais, “sem teorizar muito”, como o próprio regente alertou. A última fase do processo se dá com a iniciação ao instrumento. Quase dois meses após essa conversa, o regente me mostrou uma prova de nivelamento que aplicou na turma de quase 17 alunos. Na prova, vi uma extensão daquilo que Fábio havia mencionado como assunto de suas aulas: figuras de tempo e de pausa, sinais de repetição, divisão (solfejo rítmico) e altura das notas (solfejo e ditado melódico).

Como sabemos, Lucas ainda não assumiu de forma efetiva a função de professor nas aulas da banda Coração de Jesus, na qual tem orientado somente alguns alunos de trompete. Assim como aconteceu com alguns personagens do passado, Lucas demonstra interesse em dividir a função com um “professor” pago exclusivamente para assumir essa tarefa. As aulas na União Operária seguem com a direção do regente Fábio e as metodologias descritas no parágrafo anterior. Embora a minha ausência nos momentos de aula nestas duas bandas me limite no exercício de descrição sobre o formato que assumem, as falas dos regentes servem

como direção daquilo que valorizam na formação de seus músicos. A forma como abordaram rapidamente o assunto comigo, amigo e pesquisador que estava chegando para a pesquisa, demonstra um entendimento nativo sobre a função de professor como uma atribuição vinculada à figura do regente de bandas em Nova Lima. No entanto, além dessa função consagrada no “ser regente em Nova Lima”, percebi como conservam também uma conexão com a “banda lá do céu” no modo de transmitir conhecimentos. Como exemplo dessa perenidade no formato assumido nas aulas, utilizo o relato de Claudinei sobre sua iniciação nas bandas, percorrendo um caminho que iniciou na Santa Efigênia, passou depois pelas mãos do já citado Zé Lopes Guimarães (União Operária) e foi concluído se tornando músico da Coração de Jesus:

Comecei na Corporação Santa Efigênia. Então lá eu conheci senhor Euclides, Milton Pimenta, que era conhecido como Dunga [...] Quando ele me deu um livrinho, eu fiquei meio triste. Ele falou: “cê vai ter que estudar isso aqui”. Que era o tal do ABC Musical [...] Comecei ali, dali eu fui aprendendo, decorando, que tinha que decorar aquele ABC, que era a época de decorar mesmo [...] E devido a um período eu afastei, não quis mais mexer. Ainda tava só em teoria. Aí eu larguei um pouco. Depois eu tornei a voltar. Mas já não voltei pra lá, na realidade eu fui pra União Operária [...] Quem era o professor na época era o senhor José Lopes, pai de Zé Lopes hoje que toca. Mas Só Zé num ia na banda [...] Ele gostava muito de um solfejo, passar pra gente, é aquele solfejo Eduardo Batista. Então esse Eduardo Batista eu tenho lá até hoje. Ele é mais completo, é mais rápido também. Então a gente pegava essas lições com ele. Conversei com ele antes, né? Ele falou: “não, vem aqui em casa, na banda eu não vou”. Ele já tava um pouco assim de idade, um pouco já debilitado [...] Passando isso, eu fui apertando nos estudos, né? Também abandonei [...] Eu não sabia que aqui no Rosário tinha uma banda. Eu passando por aqui, subindo a Suzana aqui, por um acaso um dia, escutei o som da banda aqui. E aqui estavam todos que estudaram comigo no primário [...] Aqui eu comecei a desenvolver. Tive que voltar, que recomeçar com Só Geraldo Oliveira, que chamavam ele de Só Geraldo Paciência [...] E Só Messias já todo entusiasmado, Só Geraldo, eu comecei a dar as lições com Só Geraldo. E ali eu fui ficando, eu falei: “ah, eu vou ficar por aqui mesmo” [...] Chegou a Semana Santa, Só Geraldo falou: “ele já tá bom pra pegar instrumento sim. Ele pode”. Só que não tinha o instrumento, assim, que eu sempre gostei de trombone, né? Mas a gente foi entendendo a situação desta banda aqui, da Coração de Jesus, que eu fui vendo as necessidades (Claudinei, 12/02/2022).

A trajetória de Claudinei como aluno nas três bandas demonstra como a essência do modelo de transmissão de conhecimentos destes regentes comunica com o modelo tripartido descrito por Barbosa (2008). Embora Lucas e Fábio tenham caminhado por outros ambientes nos quais o fazer e o ensinar música estejam no cerne das atenções, e aqui lembro especialmente das Universidades pelas quais passaram, os regentes conservam hoje um modelo de ensino alicerçado naquilo que é essencial para aquelas bandas. Neste ponto, um processo de formação rápido e com grande atenção voltada para a leitura de partituras parece manter seu espaço de destaque nas aulas há muito tempo (primeira fase). Neste modelo, o acesso ao instrumento acontece após o aluno demonstrar certa familiaridade com os signos de uma partitura, quando

recebem um instrumento e passam a ser orientados pelo regente ou alguém que o auxilie nesta função (segunda fase). A história de Claudinei e Lucas demonstra ainda como a escolha do instrumento costuma ser direcionada pelo regente. Desta característica, podemos lembrar ainda que Fábio busca apresentar alguns instrumentos da banda para os alunos, como aconteceu com a tuba, buscando incentivar a escolha do aluno. Os modelos de transmissão dos conhecimentos, de certo modo, se conservam alicerçados na tradição, na receita “daquilo que funciona” naquela localidade.

Num exercício final de reflexão sobre o ensino nas bandas de Nova Lima, é possível estender o olhar para outras situações nas quais os regentes assumem a função de educador. Essas situações se enquadram naquilo que no capítulo anterior defini como quarta fase do modelo de ensino destas bandas, onde as trocas se dão por processos de ensino não formalizados. E, embora não seja nossa pretensão realizar um mapeamento e uma descrição densa, podemos considerar aqui as ações destes regentes nas situações de performance das bandas, quando se fundem as funções de professor e regente. No ensaio, por exemplo, nos momentos em que os regentes se dirigiram às estantes de determinados músicos ou naipes, a abordagem quase sempre seguiu um propósito que ia além de colocar todos tocando juntos. Havia ali a necessidade de alguma instrução sobre a forma de tocar, evocando lembranças sobre outros músicos ou utilizando categorias nativas para alertar sobre o que fazer. Para ilustrar a capacidade e a criatividade destes regentes, deixo aqui uma pequena lista de termos que registrei durante o trabalho de campo, com suas possíveis “traduções” para aqueles que não fazem parte daquele ambiente de produção musical: “mudança de paisagem” (mudança estética, priorizando alterações nas dinâmicas da banda); “Soprar para a pasta” (tocar de cabeça baixa, muitas vezes direcionando a campana de alguns instrumentos para a pasta de partituras); “sentar a borracha” (soprar muito forte); cansar o bico (frase direcionada aos metais, induzindo o relaxamento da musculatura ou a restrição às dinâmicas muito fortes) e “fenômeno da natureza” (advertência para os que não olhavam a mão do regente durante o ensaio).

A função de professor é tão presente naquilo que se inclui na forma de “ser regente em Nova Lima” que seria tarefa mais simples listar aqueles que ao longo da história não assumiram a função no ambiente das aulas de música. Da experiência com as bandas de Nova Lima, é possível apontar que as aulas e as situações de ensaio são terrenos férteis para os pesquisadores interessados nos mecanismos que os regentes acionam para transmitir conhecimentos relacionados à música. Novamente, como vimos no segundo capítulo, este potencial é refletido

no número expressivo de pesquisas realizadas na área de Educação Musical com olhar direcionado para a figura do regente.

5.1.7 Arquivista, arranjador e compositor

“Oê pode ver que muitas partituras nossas têm a assinatura dele, ele copiava. Ele tinha uma letra muito bonita”²³⁰

No segundo semestre de 2020, fiz uma visita à sede da Coração de Jesus para acompanhar um ensaio e conversar com o regente sobre a pesquisa que eu estava realizando com aquelas bandas. Curiosamente, ao me mostrar a estrutura da sede, a sala onde ficam os arquivos da banda foi um dos primeiros locais que o regente me apresentou. Havia ali dois armários de ferro, já antigos, com enormes gavetas, onde ficam acondicionadas as partituras do acervo da banda. Cuidadosamente o regente abriu uma daquelas gavetas e puxou dali alguns envelopes, nos quais me mostrou com orgulho os dobrados manuscritos, muito antigos, e que ele pretende catalogar. Da mesma forma, há na União Operária uma sala, que venho chamando aqui de secretaria, onde dois armários de ferro com gavetas também são utilizados para guardar o acervo da banda. Estes arquivos guardam o repertório e parte da história destas bandas, enquanto as pastas que utilizam nos ensaios acondicionam aquilo que é utilizado como repertório momentâneo do grupo. Como apresentei brevemente no final do tópico sobre a retreta, o trânsito entre o que permanece no arquivo e aquilo que vai para a pasta é definido pelo regente. Eles assumem a responsabilidade sobre o repertório do grupo e com isso carregam o compromisso de gerir o acervo de partituras da banda. A função é tão marcante na vida destes personagens que não me estranha hoje perceber que o local dos arquivos foi um dos primeiros espaços que Lucas me apresentou e onde Fábio se recolhe com certa frequência antes dos ensaios e apresentações.

Cuidar dos arquivos é, de certo modo, administrar e preservar a história destas bandas. Os regentes Lucas e Fábio parecem comungar desta percepção. Lucas, por exemplo, ao mencionar o interesse de catalogar seu acervo de partituras, justificou a empreitada na verificação daquilo que já foi composto em outros tempos por pessoas que passaram por aquela Corporação. Fábio, na União Operária, recorreu a este arquivo com entusiasmo na ocasião em

²³⁰ Sonaly, 16/09/2021.

que me apresentou a partitura do dobrado The Thunderer, o qual Fuzil chamava de Barrão. Foi também neste arquivo que me mostraram o dobrado Mestre Fuzil, composto por João Ferreira (Joãozinho) em homenagem ao Zé Fuzil. Ali estão, como disse Miranda, dobrados escritos para homenagear diversas pessoas que passaram pela regência ou gestão da banda:

E aqui tem dobrados homenageando o presidente, tem o dobrado chamado “Cesário Pereira dos Santos”, que ele foi o primeiro presidente. Depois fizeram um dobrado pra homenagear a neta dele, chama “A Minha Primeira Neta”, que é o dobrado que foi homenageando a neta de Cesário. Tem o dobrado que foi homenageando o pai de Zé Lopes, José Lopes Guimarães. Tem esse dobrado chamado “José Lopes Guimarães”. Tem o dobrado chamado “Zé Felipe” aqui também na banda, que foi Joãozim (Chiquinho) que fez. Tem o dobrado chamado “Neide Araújo”, que foi presidente aqui. E tem o dobrado Rosiléia (Miranda, 06/03/2021).

Nos arquivos onde guardam estes dobrados, estão acondicionadas partituras de vários períodos da história destes grupos. Na secretaria da União Operária encontramos também alguns elementos que nos permitem apresentar aqui reflexões sobre a relação dos regentes com os arquivos. Há na secretaria um computador e uma impressora, que funcionam como uma ferramenta de acesso rápido à parte do repertório mais recente da banda. A impressora e o computador substituem, ou ressignificam, outra função assumida por alguns regentes. Falo, portanto, da função de copista, a qual coloquei em destaque no início deste tópico através de uma fala de Sonaly sobre as cópias de Toninho, que a banda União Operária utiliza até hoje. A função é lembrada também nas pesquisas de Amaral (2017) e Dias (2012), tendo este último autor trabalhado diretamente com as bandas de Nova Lima.

Num período não muito distante, e no qual o acesso a computadores e impressoras era algo inexistente ou restrito a poucos, a produção das partes de todos os músicos era condicionada à atuação de um copista, sendo muitas vezes o regente a pessoa que assumia a função. Estes personagens produziam as cópias manualmente, replicando e adaptando o repertório para os integrantes da banda. Hoje, esse tipo de atitude aparece ressignificada através daqueles que recorrem aos programas de edição de partituras²³¹ para garantir a transcrição de alguns manuscritos, fazer arranjos ou compor. Lucas, por exemplo, tem realizado alguns trabalhos nesta direção para a Coração de Jesus. Em entrevista, o regente relatou que fez a editoração das partituras do dobrado Zé Felipe, de autoria de Chiquinho, antigo regente da União Operária: *“peguei um dia aqui, uma sexta-feira, eu ensaiei na quinta, ele (Zé Felipe) me deu o envelope na sexta. Eu abri o computador, sentei ali no meu quarto e comecei a digitalizar,*

²³¹ Dos programas que existem para esta função, Lucas e Fábio demonstraram maior familiaridade com o software Sibelius.

ver o que tá errado, o que tá certo. Com uma semana eu já tava levando o dobrado pra banda” (Lucas, 20/08/2022).

Se estas ferramentas de edição de partituras auxiliam no trabalho do regente, que agora precisa realizar a cópia somente uma vez, elas também provocam algo na forma como o regente e os músicos se relacionam com este material. Para explicar, utilizo como referência a reação de Fábio aos pedidos recorrentes de impressão destas partes. No ensaio que descrevi no capítulo anterior, mencionei que na ocasião a impressora da banda não estava funcionando. Aquilo foi visto com alívio pelo regente, que ocasionalmente adverte os integrantes que perdem ou esquecem as partes. Além do tempo despendido pelo regente se deslocando até a secretaria a cada pedido de impressão, essa constante perda das partituras é reflexo de uma mudança na valorização destas partes. A impressora facilita o acesso a elas, que sem muito esforço são reimpressas e repassadas aos integrantes da banda. Diferente do que acontecia no passado, onde cada parte se comportava quase como uma obra de arte, produzida e assinada pelo regente ou copista da banda, agora elas são facilmente repostas em casos de perdas. Há um impacto ainda na facilidade de compartilhamento destas partes com outros grupos. Na medida em que o compartilhamento é potencializado, e que o acesso a diversas obras é facilitado, observamos também uma perda no uso de repertórios “exclusivos”²³² de cada corporação. Essa característica fica evidente quando olhamos para o repertório que registrei ao longo de todo o trabalho de campo, incluindo tudo aquilo que foi tocado nas atividades descritas no capítulo anterior.

²³² Utilizo o termo entre aspas, pois mesmo que o repertório de cada banda conserve arranjos escritos para aquele grupo específico, elas ainda acionam em suas práticas os tradicionais dobrados, que são amplamente conhecidos e utilizados por outras formações.

Corporação Musical União Operária				
Título	Compositor	Arranjador/adaptação	Copista	Formato
A Barca				Sem partitura
ABBA Gold	ABBA			PDF
Baianidade Nagô	Evandro Rodrigues			
Beat the Beatles	Beatles			PDF
Bete Balanço	Cazuza			
Britânia	Doppel			PDF
Canta Brasil	Alcyr Pires Vermelho e David Nasser			
Carinhoso	Pixinguinha e João de Barro			
Casinha Branca	Gilson Campos			PDF
Celeste	Antonino Pedrone			
Chega de Saudade	Antônio Carlos Jobim			
Chuva de Pratas				
Cuando Calienta el Sol				
Deslizes	Raimundo Fagner	Cego do Castelo		PDF
Dobrado 182	Antônio Manuel do Espírito Santo			
Dobrado Batista de Melo	Manoel Alves			Sem partitura
Dobrado Brasília	Élcio Alvarez			Sem partitura
Dobrado Capitão Caçula	Teófilo Dolor Monteiro de Magalhães			Sem partitura
Dobrado Comandante Narciso	Antônio Francisco dos Santos			Sem partitura
Dobrado João de Sousa Lagares	João Aguiar		Antônio Carlos Neves	Manuscrito
Dobrado Moraes Sarmento	Pedro Salgado			
Dobrado Santa Cecília	Alcides Giacomo Degobbi			
Don't Stop me Now	Queen			
Em nome do pai				Sem partitura
Erguei as mãos				Sem partitura
Estão voltando as flores	Emílio Santiago			Sem partitura
Evidências	José Augusto			PDF
Feira de Mangaio	Sivuca e Glorinha Gadelha			
Frevo Mulher	Zé Ramalho			
Gostoso Demais	Dominguinhos e Nando Cordel			PDF
Great Themes from Great Italian Movies				PDF
Have you ever seen the rain	John Fogerty			PDF
Hei de Vencer				
Hino do Clube Atlético Mineiro				PDF
Hino do Villa Nova				Sem partitura
Hit the road Jack	Percy Mayfield			PDF
Infiel	Marília Mendonça			PDF
La Cumparsita	Gerardo Matos Rodriguez		Antônio José Ferreira	Manuscrito
Livin' On a Prayer	Bon Jovi			
Mambo Espanha	Perez Prado			PDF
Medley Adoniran Barbosa	Adoniran Barbosa			PDF
Meet the Beatles	Beatles			PDF
Meu Sapatinho				Sem partitura
My Way	Claude François			PDF
Na Baixa do Sapateiro	Ary Barroso			
No More Lonely Night	Paul Mc Cartney			PDF
Oh Minas Gerais	Desconhecido			Sem partitura
Papai Noel (Boas Festas)				Sem partitura
Pepper March	Flávio Bar			PDF
Prima Uschita	Renato Soglia			
Raça Negra - Grandes Sucessos	Raça Negra			PDF
Sampa	Caetano Veloso			
Seleção de Boleros N.1				PDF
Sequência Natalina				PDF
Tem cabaré essa noite	Flávio Silva de Sousa			
The Thunderer	John Philip Sousa			Sem partitura
Thriller	Rod Temperton			PDF
Tico Tico no Fubá	Zequinha de Abreu			Manuscrito
Time to Say Goodbye				
Xote das Meninas	Luiz Gonzaga e Zé Dantas			
You'll be in my heart	Phill Collins			

Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus				
Título	Compositor	Arranjador/adaptação	Copista	Formato
A Banda	Chico Buarque			
A Conquista do Paraíso	Vangelis	Cap Jacy		PDF
Anunciação / Eu só quero um Xodó	Alceu Valença / Dominginhos	Lucas Nascimento		PDF
Bolero				
Canção do Expedicionário	Spartaco Rossi			
Cheia de Manias	Luiz Carlos			PDF
Como é grande o meu amor por você	Roberto Carlos			PDF
Dobrado Comandante Narciso	Antônio Francisco dos Santos			Sem partitura
Dobrado Do alto da Susana	Lucas Nascimento			PDF
Dobrado Dois Corações	Pedro Salgado			Sem partitura
Dobrado Mãos de Luvas	Joaquim Naegele			
Dobrado Zé Felipe	Francisco Rodrigues Fernandes		Lucas Nascimento	PDF
Garçom	Reginaldo Rossi			PDF
La Belle de Jour	Alceu Valença			PDF
La Virgem				
Marcha dos Aviadores				Sem partitura
Tempos Modernos	Lulu Santos			PDF
Torturas de Amor				PDF
Xote dos Milagres	Falamansa			PDF

Tabela 5: Repertório acionado pelas bandas Coração de Jesus e União Operária durante o trabalho de campo.

Se no passado, como lembraram Miranda e Zé Lopes, personagens como Zé Fuzil recebiam compositores e músicos influentes que lhes forneciam partes de dobrados e arranjos, agora os regentes recorrem aos bancos de partituras da rede de computadores e de grupos nas redes sociais. Com isso, o repertório na pasta de cada banda passa a condensar os manuscritos do passado com as partes impressas de diversas bandas e localidades. A assinatura presente em muitos manuscritos é outro elemento importante de mencionarmos neste movimento de transformação, já que uma simples ausência do copyright nas versões digitais dificulta o trabalho de localização daqueles personagens que contribuíram nos arquivos. Na minha experiência de pesquisa com a banda de Raposos, por exemplo, a forma como os copistas assinaram e dataram os manuscritos do arquivo da banda auxiliou no mapeamento do período de atuação de cada regente, cabendo destaque para Zé Miguel e Luciano, líderes em número de cópias daquela corporação (CHAGAS, 2015, p. 84).

Até aqui circulamos algumas das tarefas que ocupam os regentes como responsáveis pelos arquivos das bandas de Nova Lima: cuidam dos arquivos; copiam e adaptam partes; definem aquilo que fica no arquivo e aquilo que vai para a pasta; imprimem as partituras. Ao pensar na relação arquivo-repertório, a lista de ações mapeadas na história dos regentes de Nova Lima é ampliada, incluindo a atuação de alguns personagens como arranjadores e compositores. Arranjador é a função que aparece no topo do esquema que resume as categorias que alguns pesquisadores utilizaram para definir as atribuições de um regente de bandas (figura 34). Em Nova Lima, com o advento das plataformas de compartilhamento de arranjos, percebi um certo

esvaziamento em relação ao número de regentes que conservam o hábito de arranjar para seu grupo. Do passado, me recordo dos tempos em que atuei na Santa Efigênia e no qual o regente Willian era muito valorizado pela capacidade de adaptar os arranjos para os integrantes da banda, algo que parece ocupar um espaço na memória de alguns interlocutores: *“Eu gosto de escrever, embora não sei, não tenho essa facilidade e tudo, igual Willian, né? Pô, danado na caneta”* (Fábio, 29/07/2022). O regente Eleônio também conservava hábito parecido, havendo arranjos dele difundidos nos arquivos das bandas onde atuou, União Operária e Banda Musical Lira Santo Antônio da cidade de Rio Acima.

Lucas e Fábio são representantes dos regentes que assumem a responsabilidade de produzir arranjos adaptados ao seu grupo. Na pasta de arranjos que Lucas organizou, é possível localizar sua assinatura como arranjador em algumas músicas que a banda tem ensaiado e apresentado para seu público. Percebi a mesma ação de Fábio na União Operária, porém, com um elemento adicional. Curiosamente, vi no canto superior de alguns arranjos da União Operária o termo “Cego do Castelo”. Depois de algum tempo tocando na banda, descobri que esta é a denominação com a qual Fábio assina seus arranjos. Ceguinho ou Ceguim é o apelido que alguns músicos utilizam para se referir ao regente Fábio. Já o termo composto, Cego do Castelo, o regente afirma que aproveitou da canção “Cegos dos Castelos”, da banda Titãs. A atitude me faz recordar as mudanças que Zé Fuzil realizava no título de alguns dobrados. Aqui, a forma de assinar o campo de arranjador quase confundiu este pesquisador na tarefa de localização da função de arranjador na atuação do regente Fábio. Se no passado Zé Fuzil dificultava o rastreamento das peças que estavam tocando, aqui o regente Fábio coloca, no mínimo, alguma dificuldade na identificação do autor de alguns arranjos da União Operária.

O número de regentes que em Nova Lima demonstraram familiaridade com a composição é relativamente menor. Dos que foram lembrados como compositores, grande parte compôs o gênero que muito se identifica com a prática das bandas, o dobrado. Da primeira geração de regentes destas bandas, podemos resgatar a lembrança de Miranda sobre o dobrado que Zé Nery compôs quando formou os primeiros alunos: *“Foi o primeiro dobrado quando ele fez os quinze alunos, que ele chamou o dobrado de União Operária”* (Miranda, 06/03/2021). O regente Eleônio também compôs um dobrado homenageando uma das bandas pelas quais passou. No arquivo da banda de Rio Acima há um dobrado intitulado “Banda Lira Santo Antônio”, de autoria do regente. Seguindo a tradição de homenagear grupos ou determinados personagens, o regente Chiquinho compôs o dobrado “Zé Felipe”, que Lucas editorou recentemente. É passível de registro ainda o dobrado “Midewile”, composto pelo regente

Willian. Tive o prazer de editar o dobrado de Willian há alguns anos, na ocasião em que as bandas estavam gravando um CD que foi anexado ao livro publicado com elementos da história das três corporações (DIAS, 2012). Dos regentes que atualmente estão à frente das bandas de Nova Lima, Lucas parece o mais inclinado a esta atuação. Lucas compôs o já mencionado dobrado “Do alto da Suzana” e sinaliza que está trabalhando em outras composições, não só direcionadas para a Coração de Jesus.

Zé Fuzil e José Lopes Filho são exemplos de regentes que, embora não tenham composto para a formação da banda, possuem obras que foram escritas para serem tocadas em outros espaços e formações musicais. Zé Fuzil compôs uma valsa, intitulada Saudade de um Amigo. Trata-se de uma homenagem do regente a um dos membros do seu regional, que faleceu em um acidente que sofreram durante uma viagem. Já Zé Lopes possuiu outras peças de sua autoria, sendo uma delas um frevo que editei durante o trabalho de campo desta pesquisa. Podemos citar ainda a figura de Orozimbo Parreiras, autor de uma Quadrilha, de 1911, e da “Havaneira Bonfinense”, hino do Carnaval a Cavalo de Bonfim²³³. Acredita-se haver mais obras deste regente no acervo de partituras da Coração de Jesus²³⁴.

Com estas reflexões sobre a atuação dos regentes como arquivistas, arranjadores e compositores, concluímos nosso trajeto em torno daquilo que se manifesta, ou se manifestou durante a pesquisa, como comportamentos consagrados na forma de “ser regente em Nova Lima”. No entanto, a sequência desta pesquisa deve funcionar como um Da Capo de Dobrado com a banda na rua e em deslocamento. O caminho da pesquisa nos trouxe até aqui, e agora, já em outro espaço, retomaremos assuntos já tratados na forma de “ser regente em Nova Lima”. E neste ponto, a história do mestre Zé Fuzil servirá como pano de fundo para nosso retorno.

5.2 O Mestre Zé Fuzil

Na medida em que o trabalho de campo ia chegando ao fim e que percebi como o nosso percurso seria fortemente carregado pelas memórias dos interlocutores, senti a presença de duas forças em relação às lembranças sobre Zé Fuzil. Uma parte dos interlocutores ainda lembra com entusiasmo e uma quase devoção ao maestro, enquanto outros parecem saturados da atenção frequentemente colocada sobre este personagem. Embora meu desejo buscasse uma

²³³ Carnaval a Cavalo é uma festa típica da cidade de Bonfim. A obra de Orozimbo é acionada como um dos elementos principais da festa, o Hino tradicional da celebração.

²³⁴ Neste aspecto, a catalogação que o regente Lucas pretende fazer deve fornecer mais informações sobre a atuação como copista, arranjador e compositor deste e de diversos regentes da Coração de Jesus.

equalização do olhar sobre os regentes daquela localidade, destacando os traços característicos das atuações naquelas bandas, foi inevitável dar destaque para a passagem de Zé Fuzil por Nova Lima. Os elementos presentes nas ações deste regente potencializam tudo aquilo que já sinalizamos aqui como funções e comportamentos consagrados na forma de ser regente em Nova Lima, funcionando como uma espécie de exemplo para outros personagens. Revisitando a história de Zé Fuzil, revisitaremos também alguns assuntos que perpassaram nosso olhar para as bandas e seus agentes ao longo da história.

Entre distinções que fazem Zé Fuzil se destacar aqui, está a forma como alguns interlocutores denominaram o regente. Zé Lopes e Miranda, interlocutores com muita experiência de banda em Nova Lima, utilizaram o termo “mestre” para se referir ao Zé Fuzil. O termo aparece em negrito no Mosaico de Memórias, colocando em evidência alguns dos poucos momentos em que apareceu naquele contexto, aplicado justamente à figura do Zé Fuzil. Há ainda, como mencionei anteriormente, um dobrado no arquivo da União Operária intitulado “Mestre Fuzil”. As categorias regente e maestro foram utilizadas com frequência por todos que participaram das entrevistas e aqueles com os quais convivi durante o período de campo. Uma análise das transcrições das entrevistas revela a proporção em que foram utilizadas pelos interlocutores da pesquisa. Os termos maestro e regente aparecem quase empatados, com 235 e 227 menções, respectivamente. A categoria mestre aparece de forma singular, com apenas 13 menções. Ainda apreciando estes dados, é possível mencionar uma distinção quantitativa entre as bandas. Os interlocutores da Coração de Jesus utilizaram com maior frequência o termo regente (135 contra 38), enquanto os interlocutores da União Operária optaram pelo termo maestro (189 contra 38). Com os interlocutores da Santa Efigênia os termos aparecem quase empatados (12 regentes e 8 maestros). Sendo estas as categorias dominantes naquelas bandas, priorizei a utilização delas ao me referir aos personagens de Nova Lima. Porém, o elemento que mais nos interessa neste momento é a aplicação da categoria “mestre” somente ao Zé Fuzil.

Como vimos no segundo capítulo, minhas percepções, comparadas com as colocações de outra pesquisa da região (UMBELINO, 2017, p. 37), apontam uma tendência da vinculação do termo mestre com figuras do passado que atuaram de forma marcante. No caso de Zé Fuzil, a categoria parece ir um pouco além, refletindo os conhecimentos do mestre, os quais iam além dos padrões estabelecidos naquela localidade. Para Zé Fuzil, o sentido do termo se aproxima daquilo que Viana (2015, p. 8) aponta sobre os mestres dos saberes tradicionais, intuindo um profundo conhecimento dos fundamentos daquela tradição, reconhecido também por membros de outras comunidades. Primeiro, é preciso considerar que Zé Fuzil foi o único no qual localizei

todas as ações que formam o esquema “ser regente em Nova Lima”. Continuando, é possível mencionar que o discurso dos interlocutores da União Operária valorizou as qualidades de Zé Fuzil e o reconhecimento que alcançou em bandas de outras cidades, sobretudo na região de Ouro Preto. Em situação similar, é possível citar a pesquisa de Pietra (2016), na qual a figura de Mestre Mário aparece como único personagem para o qual a categoria mestre é dedicada. Curiosamente, a trajetória do regente também se destaca sobre outros, sendo ele um profícuo compositor que passou pela região de Pedro Leopoldo.

A história de Zé Fuzil com a União Operária foi tão marcante que diversos interlocutores mencionaram a dificuldade que o grupo enfrentou para superar sua saída gradual, período que Sonaly chamou de turbulento, complementando dizendo que “*foi uma época muito complicada, porque Fuzil era um homem que a banda era confiada nele*” (Sonaly, 16/09/2021). Essa “turbulência” pode ser percebida no número de regentes que sucederam ao Zé Fuzil. No quadro resumo com a linha do tempo que destaca o período de atuação de cada regente (figura 18), é possível localizar sete regentes que intercalaram a função desde o período em que Fuzil começou a deixar o cargo: Zé Lopes, Toninho de Cachoeira, Eleônio, Chiquinho, Sonaly, Zé Antônio e Fábio, que permanece no cargo até hoje. Em entrevista, Sila relatou como foi difícil para Fábio superar tudo aquilo que Fuzil havia deixado sistematizado na forma de tocar determinados repertórios. Como exemplo, ela lembrou da ocasião em que Fábio levou para o ensaio uma música do arquivo da banda:

Na hora de passar ela os músicos não aceitavam que ele falava: “não gente, mais isso ocês não tão dividindo o que tá escrito”. Eles falavam: “mas a gente tocava assim” [...] Ai, foi uma questão que, tipo assim, ele sentiu muito isso. Quando ele falava assim, com as pessoas assim, eles ficavam meio, como que diz: “ocê tá afrontando o que que a gente fazia” [...] Ai Fábio meio que com o jeito brincalhão dele, ele falava: “ô gente, não, tá tudo bem o que ocês faziam, mas agora vão entender o seguinte, eu num sou Zé Fuzil. Então agora vão fazer do jeito que eu quero”. Ai ele brincava assim (Sila, 28/01/2022).

E, mesmo já passados vinte e seis anos de sua morte, é possível perceber a “voz” do Mestre Fuzil na União Operária. A imagem do regente na parede da sede parece ser um sinal que reforça a sua presença na banda. Zé Fuzil é constantemente citado nas conversas sobre o repertório, como vimos no caso da troca do nome do dobrado The Thunderer. A dinâmica forte que marcava a atuação do regente também se faz presente na banda, principalmente na maneira de tocar de alguns integrantes da corporação, algo que Fábio diz administrar até hoje: “*Ele tá errado, mas ele toca forte, e mesmo errado, eu falo assim: mas ocê tá - “ah, mas Fuzil falava” - Não, então ocê chama Fuzil* (Fábio, 29/07/2022). Ouvi diálogos como o simulado por Fábio

algumas vezes durante o trabalho de campo, havendo em minhas notas um registro indicando que o regente citou Zé Fuzil em um dos ensaios de setembro de 2021, logo após tocarmos o Dobrado 182: “*no tempo de Fuzil saía*”. De forma similar, a marca de um regente na história de uma banda pode ser observada na pesquisa de Borges (2015) sobre o regente fluminense Joaquim Naegele. Dentre as diversas semelhanças que a história de Zé Fuzil possui com a do regente Joaquim Naegele, estão a dificuldade que a banda Campesina Friburguense enfrentou para encontrar um regente após a saída de Naegele e a predileção estética-sonora por dinâmicas fortes, que ficou como um “marco identitário das execuções da Campesina” (BORGES, 2015, 63).

Assim como os regentes João Tolentino, Zé Nery e Orozimbo, Zé Fuzil encontrou na banda de música um espaço de representação dentro de uma sociedade marcada pela clara divisão de classes. Ocupando posições na base daquela sociedade, foram pioneiros na criação de alternativas culturais para seus pares, atuando nas bandas, conjuntos regionais, carnaval e grupos que atendiam aos ofícios religiosos da igreja católica. O pioneirismo de Zé Fuzil nestes espaços músico-culturais, como um verdadeiro “agitador cultural”, lhe rendeu respeito e admiração de muitos. Nas memórias de Zé Lopes, o Mestre Fuzil ganhou respeito, inclusive, da companhia que alimentava a disparidade social naquela localidade: “*ele era querido em Nova Lima, né? Os chefe da Morro Velho só faltava carregar ele. Quantos anos que ele já parou de participar de lá. E dava ele encargos*” (Zé Lopes, 13/11/2021). Juntando diversas fontes, como entrevistas, recortes de jornais, publicações relacionadas às bandas e Escola de Música, é possível construir aqui um panorama da trajetória do Mestre Fuzil, destacando a história de um carpinteiro da Morro Velho que alcançou notoriedade no município e tem hoje seu nome perpetuado na Escola de Música da cidade.

José Acácio de Assis Costa (Zé Fuzil) era natural de Cachoeira do Campo, distrito de Ouro Preto, onde a exploração do Ouro também deixou a sua marca. Nasceu no dia nove de abril de 1920. Segundo sua filha Selma²³⁵, Zé Fuzil cresceu em uma família de músicos e este ambiente diverso em experiências musicais parece ter favorecido seu perfil “multi-instrumentista”, transitando facilmente entre os instrumentos de sopro e cordas. Nas memórias de Miranda e como destaca o texto publicado no jornal Cultura e Comércio, de 22 de fevereiro de 2007, Zé Fuzil chegou em Nova Lima ainda jovem, no final da década de 30, para trabalhar na carpintaria da *Saint John Del Rey Minning Company Ltda* – Mineração Morro Velho. “Cria de banda”, Fuzil havia iniciado sua trajetória na centenária Sociedade Musical União Social de

²³⁵ Entrevista concedida ao pesquisador Carlos Ernest Dias em 29/04/2012.

Cachoeira do Campo. Já em Nova Lima, foi rapidamente absorvido pela Corporação Musical União Operária, na época aos cuidados do regente Vilela. Percebendo a versatilidade de Fuzil, Vilela o incorporou ao coral que coordenava, com o qual participava de celebrações na cidade. Além da banda, este foi um dos primeiros grupos ao qual Zé Fuzil estendeu suas ações em Nova Lima. Em uma foto de 1940, que registra o coral que participou da solenidade de celebração dos 25 anos da União Operária, é possível ver o regente Vilela, ao centro, e o ainda jovem Zé Fuzil, ao fundo, com um trombone.



Figura 38: Coral Santa Cecília da Paróquia de Santo Antônio. Sentado, ao centro, o regente Vilela. Em pé, ao fundo, na segunda posição da direita para esquerda, Zé Fuzil. Fonte: Acervo da União Operária.

No coral comandado por Vilela, Zé Fuzil atuou tocando trombone e contrabaixo acústico. Com amigos que fez em Nova Lima, formou o conjunto American Jazz, com o qual animava festas na cidade: *“eles fizeram o American Jazz, né? E o Sabino tocava, Sabino que fez, tocava, antigamente a gente falava é viola americana. E o Sidney tocava contrabaixo. E o Amorim, sax. Formou a bancada, tinha dois trombone, dois piston, tinha o sax e tal. O Fuzil tocava lá”* (Zé Lopes, 13/11/2021). Com toda essa experiência e trânsito por grupos musicais

que participavam da cena musical de Nova Lima, em 1948 Zé Fuzil recebeu a batuta das mãos de José Lopes Guimarães para comandar a União Operária. Sua permanência e envolvimento com a regência da Corporação foram tão intensas que, conforme atesta a matéria publicada em 2007, muitas vezes a União Operária era denominada como “a Banda do Zé Fuzil” (BATISTA, 2007, p. 8).

Paralelo ao cargo de regente da União Operária, o Mestre Fuzil mantinha uma rotina de ensaios e apresentações com o regional Ferro Velho, que criou e no qual assumia posição de destaque com seu bandolim. Segundo Miranda, em viagem para tocar com este grupo, Fuzil sofreu um grave acidente, no qual um dos integrantes do grupo faleceu. Em homenagem, Fuzil acionou seu lado “compositor” para escrever a valsa “Saudade de um Amigo”. Com o Ferro Velho, Fuzil participou de diversos jantares dançantes e realizou serestas pela cidade. Ampliando sua atuação, a banda União Operária serviu de ponte para a atuação de Zé Fuzil como um dos fundadores da banda do Bloco dos Sujos. Se revezando entre o trombone e a regência, Zé Fuzil seguiu à frente do Bloco por muitos anos, deixando sua marca na forma de atuação do grande grupo que é formado a cada edição do carnaval novalimense: *“na bandinha do carnaval ele começou fazer pequenos arranjos, que hoje até no Bloco dos Sujos a gente faz alguns dos arranjos que ele bolou pras música de carnaval”* (Miranda, 06/03/2021).

Torcedor apaixonado pelo Villa Nova Atlético Clube, o Mestre Fuzil foi uma das figuras centrais na criação da Charanga do Villa, que até hoje anima as partidas de futebol do Leão do Bonfim. Como vimos, na charanga, sua relação está intimamente ligada à manutenção de um Hino popular do Clube, acionado ainda hoje em diversos contextos de prática musical: charanga, carnaval e algumas apresentações da banda. Músico ativo e já conhecido na cena musical do município, chegou a acompanhar com seu contrabaixo a cantora Dalva de Oliveira em uma de suas apresentações na cidade.



Figura 39: American Jazz acompanhando Dalva de Oliveira. Zé Fuzil se destaca ao fundo com seu contrabaixo acústico. Fonte: Acervo da União Operária.

O Mestre Fuzil se manteve à frente da União Operária por muitas décadas, abandonando gradualmente a função na medida em que a idade avançava e que a saúde era comprometida. Em 1994 passou, de fato, a batuta para o regente Zé Lopes. Segundo Miranda, já muito debilitado, Zé Fuzil se manteve preocupado com o futuro da União Operária: *“Fuzil pediu pra nós que não deixássemos a banda acabar”* (Miranda, 06/03/2021). O Mestre Fuzil faleceu no dia quatro de dezembro de 1996. Seu legado não ficou inerente ao reconhecimento popular. Recebeu, ainda em vida, o título de Cidadão Honorário da cidade de Nova Lima. Seu nome encontra-se perpetuado na principal Escola de Música do Município, a Escola Municipal de Música José Acácio de Assis Costa *“Zé Fuzil”*. Além da Escola, que permanece como um dos maiores símbolos físicos que remetem ao regente, seu nome é constantemente acionado em publicações. No decorrer dessa pesquisa, localizei duas matérias em jornais locais, de 2004 e 2007²³⁶, respectivamente, além de uma revista publicada pela Prefeitura Municipal (2008) e do livro sobre as três corporações (DIAS, 2012).

Em 2007, foi organizado um grande musical denominado *“Rádio Zé Fuzil”*. Envolvendo mais de 150 artistas do município, *“o espetáculo emocionou a todos que superlotaram as*

²³⁶ Folha de Nova Lima, edição 224, de fevereiro de 2004; Cultura e Comércio, edição 281, de 22 de fevereiro de 2007.

dependências do Teatro Municipal, em duas apresentações, possibilitando a integração entre as áreas de música, dança e teatro” (PREFEITURA MUNICIPAL DE NOVA LIMA, 2008, p. 14). Este período marcou também uma mudança de orientação na essência do projeto pedagógico da Escola de Música do município, que promoveu uma aproximação com as manifestações musicais populares e tradicionais daquela localidade, criando alternativas para o modelo quase conservatorial que se mantinha na base do projeto. O espetáculo foi uma espécie de coroação deste período, envolveu um processo de pesquisa e a integração dos grupos e alunos da Escola com artistas populares de Nova Lima. Houve, no período, vontade política e financiamento para a realização do espetáculo, que foi amplamente aceito pela comunidade, tornando necessária a realização de duas sessões para acomodar o público interessado nos elementos da cena histórica e cultural de Nova Lima. Foi um “sopro de decolonialidade” que infelizmente se diluiu na medida em que a gestão da escola foi gradualmente direcionada para o modelo de oficinas de música, contratadas através de pregão eletrônico, que gera rotatividade no quadro de gestão e administração da Escola.

A trajetória do Mestre Fuzil, digna de destaque e reconhecimento, nos serve ainda para avaliar a força que a colonialidade produz sobre determinadas manifestações musicais. A atuação meteórica de Zé Fuzil na cidade não foi suficiente para promover mudanças significativas na forma e no espaço que as Corporações ocupam naquela localidade. Parece haver um lugar subalterno ocupado por elas. Lembro aqui daquilo que Miranda descreveu como “olhos pequenos” para as bandas. As corporações ainda vivem na margem, recebem auxílios esporádicos através de subvenções e projetos, enquanto uma parcela significativa dos recursos destinados à cultura é despejada em outros projetos²³⁷. A valorização de atores como Zé Fuzil e Vilela acontece em forma de homenagens, concessão de títulos e utilização de seus nomes em espaços de responsabilidade dos órgãos municipais. Em seu movimento de resistência, estas Corporações seguem como pontos de socialização, promovendo atividades práticas e aulas de música gratuitas que formam seus integrantes e funcionam como um mecanismo democrático de acesso aos saberes relacionados à música. Essa foi, por muitos anos, a principal via de acesso a este tipo de conhecimento por aqueles que trabalhavam nas minas da Morro Velho.

O Mestre Fuzil criou seus nove filhos com a renda proveniente do trabalho como carpinteiro da Morro Velho. Se nas décadas de 40 e 50, quando assumiu a União Operária e

²³⁷ A ata do pregão eletrônico realizado no dia 08/04/2022 para registro de preço para eventual contratação de empresa especializada para gerenciamento, organização e execução dos cursos e oficinas de formação artística cultural registra um valor total dos lotes de R\$ 4.394.800,00 (quatro milhões, trezentos e noventa e quatro mil e oitocentos reais). Vale lembrar aqui que as bandas não participam do pregão eletrônico e que recebem ocasionalmente uma subvenção fixada em R\$ 30.000,00 (trinta mil reais) por ano.

expandiu suas ações, viver da música poderia se comportar como um sonho quase impossível, nas gerações mais recentes de regentes, ter a música como profissão tem se tornado algo recorrente. Zé Fuzil foi o primeiro regente a demonstrar uma ampla atuação como integrante de vários grupos na cidade. Porém, como registrou a matéria de 2007 sobre o regente e seus companheiros do Ferro Velho: “muitas das vezes, nada recebiam. Era filantropia pura” (BATISTA, 2007, p. 8). Em um cenário um pouco distinto, os regentes que sucederam ao Mestre Fuzil encontraram um terreno mais favorável para a empreitada. Eleônio, Willian, Fábio, Miguel e Lucas são exemplos de regentes que viveram ou ainda vivem de seus ofícios como músicos profissionais. Os atuais regentes da Coração de Jesus e União Operária vivem de trabalhos com a música e consideram a função nas bandas como uma de suas atribuições profissionais. O regente Fábio mencionou, inclusive, a remuneração que recebe da União Operária: “*eu dou muita importância pra banda. Na verdade a banda, eles me pagam, né? [...] Mas é o seguinte cara, quando tem, tem, quando num tem. Então assim, eu faço outras coisas, né?*” (Fábio, 29/07/2022).

A história do Mestre Zé Fuzil é exemplo da forma como as ações de um regente podem se expandir numa determinada localidade, havendo hoje outros personagens que vivem das atividades musicais nas quais estão envolvidos. No entanto, como a fala de Fábio apresentada no parágrafo anterior sinaliza, não é sempre que as bandas conseguem manter uma rotina de pagamentos aos regentes. Com isso, estes personagens são obrigados a atuar, assim como Fuzil, em várias formações e espaços. Enquanto permanecem os “olhos pequenos” e uma valorização simbólica destas tradições por parte dos setores que detêm poder e recursos, as bandas se mantêm vivas pela força e amor de seus atores, seguindo o exemplo e conservando o exemplo que marcou a atuação daqueles que hoje ocupam a banda lá do céu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como bem apontou o professor e pesquisador Oscar Sáez, “o final de uma descrição não está no momento em que os dados foram esgotados, em que já se falou de tudo” (SÁEZ, 2013, p. 198). Sem dúvidas, o percurso que fizemos até aqui não esgota as possibilidades de assuntos relacionados à regência de bandas, sobretudo na localidade amplamente observada. Se partimos com o desejo contido na realização de uma etnografia atenta à atuação dos personagens que regem bandas em Nova Lima em situações distintas, o trajeto nos revelou outros temas possíveis a partir das portas que se abrem quando olhamos para a história destes personagens.

No movimento de aproximação com a temática desta pesquisa, um dos primeiros esforços foi concentrado no exercício para descolonizar a história das bandas de música no Brasil. Primeiro, foram colocados em destaque os regentes, maestros e mestres, rastreando referências que dediquem a eles uma parcela de suas descrições e atenções. Em outro momento, o exercício direcionou sua atenção para a história destes grupos, somando esforços ao que já foi produzido e que aponta a presença destas formações em território nacional antes mesmo da chegada da corte portuguesa. Não obstante, é importante destacar formações como as bandas dos barbeiros, onde mestres barbeiros, muitos destes escravizados libertos, assumiram a função de regentes em bandas, ocupando cargos antes reservados a personagens europeus. Desta forma, ao longo de todo o percurso desta pesquisa, este olhar descolonizador busca valorizar a atuação e presença destes regentes, maestros, mestres de bandas e filarmônicas, muitas vezes esquecidos sistematicamente como integrantes daquilo que o pensamento hegemônico europeu trata como regência.

Em qualquer contexto, a figura dos regentes, maestros ou mestres de bandas e filarmônicas é tão importante quanto aqueles que estão atentos à sua batuta. Uma quantidade expressiva de questões surge quando nos atemos a estes personagens, cujas vivências não podem ser dissociadas do contexto nos quais atuam. Suas ações e trajetórias comunicam com a história das cidades, das pessoas que delas participam e, em muitos casos, produzem muito impacto sobre a realidade destas comunidades. Se a relação direta entre cidade e banda é algo facilmente captado, em Nova Lima, essa relação se estende a outros ambientes e não poderia passar sem considerar, por exemplo, a história da *Saint John del Rey Mining Company* – Morro Velho, de onde saíram aqueles que deram vida às Corporações Musicais que fizeram parte desta pesquisa. Em adição a este percurso histórico, está a polarização social daquele período, ressignificada hoje nos inúmeros condomínios de alto padrão e na presença marcante de

empresas que exploram os recursos minerais, que hoje não restringem suas ações somente à extração do ouro. Com tantos recursos na localidade e pouco incentivo financeiro para estas formações tradicionais, há de se destacar a capacidade de resistência destas bandas, centenárias, que encontram em seus integrantes a força e dedicação necessárias para seguirem participando da vida músico-cultural do município. E neste ponto destacam-se os regentes, que guiam não só o trajeto da banda quando em deslocamento pelas ruas de Nova Lima. Num movimento iniciado dentro das Minas da Morro Velho, eles assumem diversas funções e agem em prol da vida das bandas Coração de Jesus, União Operária e Santa Efigênia.

Partindo de minha “experiência de campo pessoal” (CLIFFORD, 2002, p. 48), a pesquisa multissituada com as bandas de Nova Lima permitiu destacar aquilo que está na superfície da atuação dos regentes. Há um elo com práticas repassadas por gerações que se mantém na base dos comportamentos e nas ações destes personagens em diversos eventos que fazem parte da rotina destas bandas. Ensaio, performance em deslocamento, retreta, ensaio aberto, procissão e aula de música são contextos que foram observados e nos quais os regentes colocam em prática o “sistema de reger”, que vai além do gestual aplicado durante as atividades da banda, exercendo influência sobre o comportamento e o resultado estético-sonoro de cada grupo. Dos relatos etnográficos construídos ao longo de dezessete meses de trabalho de campo, de forma sumária, se destacam doze funções atreladas à atuação dos regentes Lucas, Fábio e Welerson. Este, que se comporta como um dos primeiros exercícios etnográficos atento às funções dos regentes de bandas nestes contextos de prática musical, amplia nossa percepção além daquilo que é possível captar assistindo uma performance da banda, mapeando aquilo que faz parte das atribuições dos regentes antes e durante estes eventos, onde regem, sinalizam entradas e cortes, formam a banda, administram o tempo do evento, tocam, entre outras funções. Se estas ações podem variar entre localidades, aqui elas demonstram a existência de um “sistema” que é repassado através da experiência de pertencimento a estas formações, no qual aprendemos e integramos com aqueles que nos precederam.

Além daquilo que foi possível ver, experimentar e descrever durante a minha participação como pesquisador e músico nas bandas de Nova Lima, sobretudo nas bandas Coração de Jesus e União Operária, parte daquilo que foi apresentado nesta pesquisa teve a memória dos interlocutores como grande aliada. Ao compartilharem suas lembranças, resultantes de anos de experiência dentro daquelas bandas, permitiram a construção de uma linha de ligação com os personagens do passado. Esse movimento com o passado – “seguir a vida ou biografia” (MARCUS, 2001, p. 118), fomentou o exercício comparativo que destaca

aquilo que se articula como funções e comportamentos consagrados na forma de “ser regente em Nova Lima”. Divididos entre “funções e comportamentos relacionados à música” e “funções e comportamentos relacionados à liderança”, o esquema representativo daquilo que se vincula ao “ser regente em Nova Lima” destaca funções já conhecidas de outros contextos e pesquisas, como as funções de arranjador, compositor, professor, produtor, gestor e líder. Dentre as atribuições sinalizadas, estão ainda aquelas que são características daquela localidade e que os interlocutores definiram utilizando termos como “amigo dos músicos”, “versátil” e “elegância”. Mesmo que não haja uma hierarquia ou a necessidade de assumir todas estas funções e comportamentos para ser regente em Nova Lima, a ligação entre memória e aquilo que pude observar durante o período desta pesquisa permite sinalizar como estas habilidades relacionadas à música e liderança perpassam a trajetória de diversos personagens que atuaram e atuam naquelas bandas, o elo que Miranda resumiu como *“uma banda aqui e outra lá no céu”*.

Buscando equalizar as relações de validação e autoria em campo, a experiência de pesquisa foi complementada com a construção de um trecho no qual coube ao presente pesquisador somente a tarefa de organizar os fragmentos das falas obtidas através das entrevistas. O material produzido, apresentado sob o título de “Mosaico de Memórias”, foi submetido à apreciação dos interlocutores antes de sua inserção como parte desta pesquisa, viabilizando algumas conclusões sobre este tipo de procedimento. Primeiro, é digno de destaque a percepção sobre padrões estabelecidos em cada grupo na forma de relatar os fatos, padrões que a pesquisadora Eclea Bosi (1994) caracterizou como “memória coletiva”. Com auxílio dos interlocutores, o processo de leitura e revisão daquilo que foi produzido permitiu ainda a correção de erros provenientes de lapsos de memórias, ampliou os conhecimentos de parte do grupo sobre a história daquelas corporações e serviu de estímulo para novas lembranças. Além de satisfazer o desejo pessoal de construir algo que envolvesse de forma mais direta os interlocutores da pesquisa, o processo aproxima a metodologia desta pesquisa de tendências que marcam parte do percurso da etnomusicologia no Brasil, onde as relações em campo e processos cada vez mais dialógicos, compartilhados e colaborativos são colocados em prática (LÜHNING et al., 2016, p. 81). Somou-se ao processo de criação e revisão do “Mosaico de Memórias” a manutenção no texto de uma escrita que valorizou categorias nativas, pretendendo assim atingir os anseios postos como parte das questões norteadoras, na busca por um formato que deixe as reflexões e resultados da pesquisa mais conectados com o público “não acadêmico”.

Indo além do que foi possível localizar e listar, dentro e fora da academia, como ações voltadas para a formação daqueles que regem bandas, ao observar a história das bandas de música de Nova Lima, a memória sobre os regentes que por lá passaram e a atuação dos que lá estão, reforçou o indício de que a formação do regente de banda acontece dentro da própria banda. Se a produção acadêmica que combina as temáticas “regência” e “bandas” não é tão singela quanto se imaginava no início do percurso desta pesquisa, juntas, elas ainda produzem pouco impacto sobre as ações existentes para a “formação” destes personagens. A passagem dos regentes Lucas e Fábio pela Universidade, somado aos apontamentos da pesquisa de Campos (2015) sobre os cursos superiores para mestres de bandas, demonstram o abismo existente entre aquilo que é essencial para estes grupos e o que é repassado através dos padrões de ensino construídos sobre aquilo que tem valor somente nos modelos eurocêntricos. Somente quando superarmos estas forças e modelos de ensino estaremos próximos de iniciativas voltadas para estes personagens, comunicando com aquilo que compreendemos e demonstramos aqui como funções destes agentes das tradições.

O esquecimento sistemático daquilo que importa para a formação dos regentes de banda perpassa também as publicações sobre regência, onde as bandas ocupam um espaço à margem. A amplitude aplicada aos termos regente e maestro, muitas vezes, parece não incluir aqueles que assim são denominados nos ambientes das bandas e filarmônicas. Conhecendo o número de bandas existentes em solo nacional, há de se considerar também a representação expressiva destes regentes, maestros e mestres por aqui. A experiência etnográfica com as bandas de Nova Lima foi suficiente para verificar de que forma as categorias regente, maestro e mestre se comportam naquela localidade. Enquanto regente e maestro são categorias utilizadas quase como equivalentes para se referir aos que estão à frente da banda, a categoria mestre, diferente do que acontece em outros Estados do país, ocupa um outro espaço, reservado para um dos personagens centrais da história das bandas em Nova Lima, o Mestre Zé Fuzil. As ações deste personagem na cidade, seus conhecimentos e o respeito conquistado fora daquela localidade, constituem parte daquilo que justifica hoje a aplicação do termo nas lembranças sobre o Zé Fuzil, especialmente no discurso e nas memórias dos mais experientes naquelas bandas.

Um olhar atento para a participação das mulheres no ambiente das bandas de Nova Lima, onde o primeiro relato de participação feminina no quadro de instrumentista se deu na década de 80 com a clarinetista Rosa, revelou ainda uma lenta superação dos preconceitos que colaboraram para um acesso tardio destas representantes nas bandas. Se, como aponta uma das interlocutoras, as mulheres de hoje chegam ao grupo tratadas como “um rei”, superando assim a

manutenção de tratamentos e preconceitos do passado, hoje elas ainda se mantêm como uma minoria dentro dos quadros de instrumentistas e demonstram com vários exemplos a dificuldade de conciliar a participação no grupo quando viram mães e passam a ficar divididas entre a maternidade, trabalho e a banda. Mesmo que singela, a passagem por esta temática se comportou como uma iniciativa que busca estimular outros pesquisadores, já que a produção acadêmica que combina as temáticas mulher e regência ocupa uma pequena parcela dentre aquilo que foi localizado durante o exercício de revisão bibliográfica, com somente 4 pesquisas envolvendo as mulheres dentro de um total de 237 produções acadêmico-científicas localizadas.

Já chegando ao fim de nosso trajeto, relembro aqui o destaque que Paul Thompson deu à memória, colocando em evidência seu grau de seletividade na construção de “um acervo de situações marcantes” (THOMPSON, 2006, p. 10). Com convicção afirmo que guardarei muitas situações marcantes da experiência com as bandas e os regentes de Nova Lima. Se ciência e pesquisas existem para, entre outras coisas, transformar realidades ou a percepção sobre elas, pode-se dizer que esta empreitada já alcançou aqui parte de sua função, transformando e ampliando a percepção deste pesquisador sobre aquilo que está atrelado ao cargo de regente em bandas de música, sobretudo na cidade de Nova Lima. Enquanto “cria de banda”, encerro a pesquisa com estas reflexões, certo de que estas considerações finais não representam o fim da minha trajetória com as bandas e os personagens que atuam na região metropolitana da capital mineira.

REFERÊNCIAS

ALMANAK LAEMMERT: ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DO RIO DE JANEIRO – 1891 A 1940. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=313394&pagfis=82662&url=http://memoria.bn.br/docreader>>. Acesso em: 14 de abril de 2022.

AMADO, Paulo Vinícius; CHAGAS, Robson Miguel Saquett. O estado da arte dos trabalhos acadêmico-científicos sobre Bandas de Música: levantamento e apontamentos iniciais de leitura. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, [26.]. 2016, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: ANPPOM, 2016. p. 01-09.

AMARAL, José Hérikson Dantas do. **Saberes docentes em bandas de música: um estudo multicaso com três maestros no alto oeste potiguar**. Natal, 2017. 115f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2017.

A MINA DA MORRO VELHO NA FORMAÇÃO SOCIOCULTURAL DE NOVA LIMA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JwEnbJo2iGg>>. Acesso em: 13 de abril de 2022.

ANDERY, Maria Amalia Pie Abib. Comportamento e cultura na perspectiva da análise do comportamento. **Revista Perspectiva**. São Paulo, v. 2, n.2, 2011. p. 203-217.

ARAÚJO, Samuel. Prefácio – o campo da etnomusicologia brasileira: formação, diálogos e comprometimento político. In: LÜHNING, Angela.; TUGNY, Rosangela Pereira de. (org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 07-18.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ENGENHEIROS DE MINERAÇÃO. Disponível em: <<https://www.abremi.com.br/post/fotos-hist%C3%B3ricas-de-morro-velho>>. Acesso em: 19 de setembro de 2021. Fotos históricas de Morro Velho.

ATA DA INSTALAÇÃO DA CORPORAÇÃO MUSICAL SANTA EFIGÊNIA, Nova Lima, 30 de abril de 1932.

BANDA EUTERPE CACHOEIRENSE. Disponível em: <<http://www.bandaeuterpecachoeirenses.com.br/conheca-a-banda-euterpe-cachoeirenses/historia-da-banda-euterpe-cachoeirenses/diretores-e-regentes-euterpe/>>. Acesso em 18 mar. 2021.

BANDAS: SOPROS E SEUS ESPAÇOS DE/EM FORMAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oN6fDbnQH1o&t=6269s>>. Acesso em 09 de abril de 2022.

BARBOSA, Joel Luis da Silva. Tradição e inovação em bandas de música. In: SEMINÁRIO DE MÚSICA DO MUSEU DA INCONFIDENCIAL, [1.], 2008, Ouro Preto. **Anais...** Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2008. p. 64-71.

BATISTA, Jesus Drumond. Maestro José Acácio de Assis Costa “Zé Fuzil”. **Cultura e Comércio**, Nova Lima, 22 de fevereiro de 2007.

BATISTE, Eduardo. **Pequeno Solfejo: Melódico, Teórico e Prático**. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, N/C.

BENEDITO, Celso José Rodrigues. **Banda de música de Faria: Perfil de uma banda civil através de uma abordagem histórica, social e musical de seu papel na comunidade**. São Paulo, 2005. 117f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes). Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, 2005.

BENEDITO, Celso José Rodrigues. Curso de Capacitação para Mestre de Filarmônicas: o prenúncio de uma proposta curricular para formação do mestre de bandas de música. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, [18.]. 2008, Salvador. **Anais...** Salvador: ANPPOM, 2008. p. 507-511.

BENEDITO, Celso José Rodrigues. In: SILVA, Lélvio Eduardo Alves da (Org). **Manual do Mestre de Banda de Música**. Rio de Janeiro: Edição dos Autores, 2018.

BENEDITO, Celso José Rodrigues. **O mestre de filarmônica da Bahia: um educador musical**. Salvador, 2011. 162f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2011.

BENTO, Cida. **O Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. São Paulo, 2006. 132f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2006.

BORGES, Daniel Daumas. **Joaquim Naegle: Música e militância política de um mestre de banda**. Rio de Janeiro, 2015. 104f. Dissertação (Mestrado Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Reflexões sobre como fazer trabalho de campo. **Sociedade e Cultura**. Rio de Janeiro, v.10, N.1, p. 11-27, 2007.

BRASIL, Marinha do Brasil. Manual de Ordem Unida para Bandas de Música e Marcial. Comando-Geral do Corpo de Fuzileiros Navais, 2008.

BROOKS, Janice. Contando a história da carreira de Nadia Boulanger na regência. **Revista Debates**. Rio de Janeiro, v.1, n.17, p. 1-33, 2016.

BUVELOT, L.; MOREAU, Auguste. **Rio de Janeiro Pitoresco**. Rio de Janeiro: Lithographia de Heaton e Rensburg, 1943.

CAHEN, Michel; BRAGA, Ruy. **Para além do pós (-) colonial**. São Paulo: Alameda, 2018.

CAMBRIA, Vincenzo. Etnomusicologia aplicada e “pesquisa ação-participativa”: reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro. CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O

ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, [5]. 2004, Rio de Janeiro. Anais... IASPM-AL, 2004, p. 01-09.

CAMPOS, Elias Leite. **O mestre de bandas brasileiro e sua formação: um caminho entre a banda de música e a academia.** Rio de Janeiro, 2015. 107f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, 2015.

CARDÔSO, Paulo Marcelo Marcelino. Mestre Lourival e o Universo das Bandas de Música. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, [2.]. 2004. Salvador. Anais... Salvador: ABET, 2004. p. 684-692.

CARDÔSO, Paulo Marcelo M. Mestre Lourival e o Universo das Bandas de Música: a transmissão dos saberes tradicionais. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, [3.]. 2006, São Paulo. Anais... São Paulo: ABET, 2006. p. 269-274.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil.** São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARVALHO, José Jorge; FLÓREZ, Juliana Florés. Encuentro de saberes: proyecto para decolonizar el conocimiento universitario eurocêntrico. **Nomadas.** Colômbia, n.41, 2014, p. 131-147.

CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. In: LONDRES, Cecília (et. al.) **Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas.** Rio de Janeiro: Funarte / Iphan / CNFCP, 2004. p. 65-83.

CARVALHO, Mariana Marina Santos de. **Performance da branquitude: o que é que a baiana tem feito no Axé?** Belo Horizonte, 2021. 268f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.

CARVALHO, Reginaldo. **Regência Musical: teoria e estudos práticos.** Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1997.

CHAGAS, Robson Miguel Saquett. A pesquisa sobre regência e regentes: levantamento, organização e apontamentos iniciais de leitura. In: NAS NUVENS... CONGRESSO DE MÚSICA, [7.]. 2021, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: Nas Nuvens, 2021. p. 01-09.

CHAGAS, Robson Miguel Saquett. **Tradição e transformação nas práticas musicais da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição de Raposos - MG.** Belo Horizonte, 2015. 133f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX.** 2ªEd. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

CONSCÍLIO PLENÁRIO SOBRE MÚSICA SACRA. In: **Revista de Música Sacra**. Petrópolis: Vozes, n.1, 1941.

CORPORAÇÃO MUSICAL SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS: CEM ANOS DE ARTE E HISTÓRIA. **Nossa Terra**, Nova Lima, junho, 1996.

CORPORAÇÃO MUSICAL SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS. Estatuto da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, de 30 de junho de 1998.

COSTA, Manuela Areias. Música e história: Um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. **Tempos Históricos**, 15., 2011. p. 240-260.

COUTO, Ebenézer Pereira; COSTA, Armando Dalla. Trajetória histórica da empresa mineração Morro Velho. In: ANAIS DO V CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA E 6ª CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DE EMPRESAS, Caxambu, Anais... Caxambu: ABPHE, 2003. p. 01-15.

DAUMAS, Daniel. Descolonizando a banda de música: epistemologia, tradição e práxis sonora. **Debates**. Rio de Janeiro, n.19, p. 20-37, 2017.

DESROCHES, Monique. Entre texte et performance: l'art de raconter. **Cahiers d'ethnomusicologie**. 21, p. 103-115, 2008.

DIAS, Carlos Ernest. **Vamos ver a banda passar**. Nova Lima: Trema Textos, 2012.

DOBRADO CAPITÃO CASSULO/CANÇÃO DO SOLDADO – UM CASO DE AUTORIA CONTROVERSA. Disponível em: <<https://filarmonicamestreelisisio.blogspot.com/2019/08/dobrado-capitao-cassulocancao-do.html>>. Acesso em: 15 de novembro de 2022.

FIGUEIREDO, Artur Magnani. **O resgate da centralidade da Mina Grande em Nova Lima**. Belo Horizonte, 2017. 152f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

FILHO, Marcos Edson Cardoso. **Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917-1971)**. 215f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FONTES, Laizime da Silva. **Regência feminina: a inserção da mulher no projeto de bandas marciais escolares da rede municipal de ensino de João Pessoa**. João Pessoa, 2019. 64f. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES, FUNARTE. Disponível em: <<https://portais.funarte.gov.br/projeto-bandas-2/>>. Acesso em 08 de abril de 2022. Projeto Bandas de Música.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES. Disponível em:<<https://sistemas.funarte.gov.br/consultaBandas/>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2022. Projeto Bandas. Bandas de Música por Estado Cadastradas na Funarte.

GHIROTO, Eduardo. Nova Lima é a cidade com maior concentração de ricos no Brasil. Veja, 2020. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/nova-lima-e-a-cidade-com-maior-concentracao-de-ricos-no-brasil/>>. Acesso em 01 de maio de 2022.

GIARDINI, Monica. **Sopro novo bandas**: caderno de regência. São Paulo: Editora Som, 2009.

GOMES, João Oliveira. **Memórias do Povo de Raposos**. Belo Horizonte: Editora Lê, 2013.

GOMES, Alfredo. Os regentes e a direção da orquestra. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 54-55, 1934.

HIGINO, Elizete. A banda de música do Colégio Salesiano Santa Rosa. In: SEMINÁRIO DE MÚSICA DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, [1.], 2008, Ouro Preto. **Anais...** Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2008, p. 79-83.

HIGINO, Elizete. **Um século de tradição**: a banda de música do Colégio Salesiano Santa Rosa (1888-1988). Rio de Janeiro, 2006. 141f. Dissertação (Mestrado Profissionalizante). Fundação Getúlio Vargas, 2006.

JARDIM, Marcelo (org.); NOGUEIRA, Marcos Vinício; SOTELO, Dario; NOGUEIRA, Hudson. **Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes, 2008.

JAUREGUI, Carlos; TEIXEIRA, Nísio. Oh Minas Gerais, Oh Linda La Paz: identidades no discurso cancional. **Extraprensa**, São Paulo, v.12, n. esp., p. 152-169.

JEHA, Silvana. Ganhar a vida. Uma história do barbeiro Africano José Dutra e sua família. Rio de Janeiro, Século XIX. **Revista de História**. São Paulo, n.176, p. 01-35, 2017.

JESUS, Raimundo Mário de. **Banda Militar... Dois séculos contextuais de Música no Brasil 1808-2008**. [s.n.t], 2008.

JUNIOR, Sylvio Lago. **A Arte da Regência**: história, técnica e maestros. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2002.

KANDLER, Maria Ana; FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. Formação musical dos maestros que atuam nas bandas musicais do meio oeste catarinense. In: ENCONTRO REGIONAL SUL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, [14.]. 2011, Paraná. **Anais...** Maringá. ABEM, 2011. p. 189-198.

LACERDA, Felipe Damato de; FIGUEIREDO, Sérgio. Um mapeamento sobre a formação de regentes em cursos superiores no Brasil. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.6, n.3, 2018, p. 1-29.

LIMA, Giselda Maria de Castro. Memorial de artistas-educadores/as: a experiência junto à associação de corais infantis "um canto em cada canto"/ACIC como um possível percurso para o trabalho com arte na escola. Fortaleza, 2015. 252f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

LINHA DO TEMPO DA ANGLOGOLD ASHANTI BRASIL. Disponível em: <<https://www.anglogoldashanti.com.br/sobre/linha-do-tempo/>>. Acesso em: 14 de abril de 2022.

LOPES, Else Dorotea. Lembranças dos Carnavais de Nova Lima. Prefeitura de Nova Lima, Nova Lima, 2021, p. 01-60.

LUCAS, Glaura. **Festa do Rosário**: Nova Lima – Raposos. Nova Lima: Cia da Cor, 2008.

LÜHNING, Angela.; CARVALHO, Tiago de Quadros Maia.; DINIZ, Flávia Cachinesi.; LOPES, Aarnon Roberto de Melo. **Desafios da etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016.

MAIA, Andréa Casa Nova. Ouro inferno de Dante numa mina de ouro na época de Vargas: Nova Lima, Minas Gerais. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**. Rio de Janeiro, v.21, n.4 p. 1197-1214, 2014.

MAIS DE UM SÉCULO DE ARTE MUSICAL: Corporação Musical “Sagrado Coração de Jesus”. Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, 29 de junho de 1996.

MARCUS, G. E. Etnografia en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. **Alteridades**. Iztapalapa, v.11, Universidad Autónoma del Estado de México, p. 111-127, 2001.

MELO, Morais Filho. Festas e tradições populares do Brasil. Brasília: Senado Federal, 2002 [1901].

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Disponível em: <https://infoms.saude.gov.br/extensions/covid-19_html/covid-19_html.html> Acesso em 14 de janeiro de 2023.

MOREIRA, Marcos dos Santos. Mulheres em Bandas de Música no Nordeste do Brasil e no Norte de Portugal. Salvador, 2013. 452f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2013.

NASCIMENTO, Andréa Miranda de Moraes. O Dobrado nas Brasilianas de Osvaldo Lacerda. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓSGRADUAÇÃO EM MÚSICA, [20.]. 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, 2010. p. 506-513.

NOGUEIRA, Aurélio Sousa. PARENTE, Leonel Batista. Bandas escolares na Cidade de Goiânia: metodologia de ensino e formação musical dos regentes. In: ENCONTRO REGIONAL CENTRO-OESTE DA ABEM. (13.). 2012, Brasília. **Anais...** Brasília: ABEM, 2012. p. 39-44.

NOVA LIMA: CORAÇÃO DE OURO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PgMV6uuSfVM>>. Acesso em: 13 de abril de 2022.

PAULA, Fabiano Lopes de. Morro Velho: uma velha história, um novo presente. In: SOUZA, Marise Campo de. (org.). **Arqueologia Preventiva: Gestão e Mediação de Conflitos**. São Paulo: Superintendência do Iphan, 2010. p. 65-75.

PIANTA, Julia Meira. **Ser mulher regente em Porto Alegre: decolonialidade e transgressão em práticas percussivas**. Porto Alegre, 2021. 70f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

PIETRA, Ana Carolina Malaquias. ROCHA, Edite. A iconografia na investigação das redes de sociabilidade: o “Mestre Mário” e as bandas de música em Pedro Leopoldo/MG. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA CAMPO DAS VERTENTES. (2.). 2018. São João del-Rei. **Anais...** São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2018. p. 47-57.

PIETRA, Ana Carolina Malaquias. **“Do apito da Fábrica aos sons da orquestra”**: percurso histórico-musical da Corporação Musical Cachoeira Grande. Belo Horizonte, 2016. 166f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

PORTAL NOVA LIMA E CONDOMÍNIOS. Disponível em: <<https://novalimacondominios.com.br/mapa-dos-condominios/>>. Acesso em: 15 de abril de 2022.

Portaria Nº 53/SPCI, de 23 de agosto de 2018.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: Um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil**. Porto Alegre, 2009. 312f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PRASS, Luciana. “Tem que vir aqui pra saber”: sobre os sentidos da etnografia na contemporaneidade a partir do trabalho de campo em três comunidades quilombolas gaúchas. ENCONTRO NACIONAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, [4.]. 2008, Maceió. **Anais...** ENABET, 2008, p. 388-396.

PREFEITURA MUNICIPAL DE NOVA LIMA. Disponível em: <<https://novalima.mg.gov.br/historia-da-cidade>>. Acesso em: 11 de abril de 2022. A história da cidade.

PREFEITURA DE NOVA LIMA. Secretaria Municipal de Cultura. Escola Municipal de Música José Acácio de Assis Costa. Nova Lima, 2008.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: Consejo Latino-americano de ciências sociais. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectiva latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 117-142.

REILY, Suzel Ana. Bandas de sopro: um diálogo transcultural. In: SEMINÁRIO DE MÚSICA DO MUSEU DA INCONFIDENCIAL, [1.]. 2008, Ouro Preto. **Anais...** Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2008. p. 22-31.

REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA. Disponível em: <revistas.ufrj.br>. Acesso em 31 de janeiro de 2022.

ROSSI, Amanda. NICOLAU, Hugo. Mapas inéditos: 10 escolas e mais de 1,5 mil edificações estão no caminho da lama das barragens da Vale em MG. Repórter Brasil, 2020. Disponível em: < <https://reporterbrasil.org.br/2020/07/mapas-ineditos-10-escolas-e-mais-de-15-mil-predios-publicos-estao-no-caminho-da-lama-das-barragens-da-vale-em-mg/>>. Acesso em: 01 de maio de 2022.

SABERES TRADICIONAIS UFMG. Disponível em: <<https://www.saberestradicionais.org/mestres-dos-saberes-tradicionais-recebem-titulo-de-notorio-saber-pela-ufmg/>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2022. Mestres dos saberes tradicionais recebem título de Notório Saber pela UFMG.

SADIE, Stanley. **The Grove concise dictionary of music**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SÁEZ, Oscar Calavia. **Esse obscuro objeto de pesquisa: um manual de método, técnicas e teses em antropologia**. Florianópolis, Edição do Autor, 2013.

SAMPAIO, Angelo Augusto Silva; ANDERY, Maria Amalia Pie Abib. Comportamento Social, Produção Agregada e Prática Cultural: Uma Análise Comportamental de Fenômenos Sociais. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**. Brasília, v. 26, n.1, 2010, p. 183-192.

SANAR SAÚDE. Disponível em: <<https://www.sanarmed.com/linha-do-tempo-do-coronavirus-no-brasil/>>. Acesso em: 14 de janeiro de 2023.

SANTANA, Rosa Eugênia Vilas Boas Moreira de. Mapeamento dos cursos de Graduação em Regência no Brasil: o caso do curso de graduação em regência da UFBA. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, [2.]. 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. p. 1675-1680.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E TURISMO. Disponível em: <<https://www.secult.mg.gov.br/noticias-artigos/5614-programa-bandas-de-minas-tem-renovacao-garantida>>. Acesso em 08 de abril de 2022. Programa Bandas de Minas tem renovação garantida.

SECRETARIA DE SEGURANÇA DO ESTADO DE MINAS GERAIS. Disponível em: <<http://www.seguranca.mg.gov.br/2018-08-22-13-39-06/dados-abertos>>. Acesso em 11 de abril de 2022.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da Música**. Cadernos de Campo: São Paulo, 2008.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Bandas de Música: circuito 2017/2018**. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2018.

SILVA, Juliana Soares da Costa. A diversidade das práticas musicais das Bandas de Música e suas articulações sociais: o caso da Corporação Musical Operária da Lapa. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, [8.]. 2017. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2017. p. 517-526.

SILVA, Daniela Alves da. **Cultura operária: um estudo de caso do Villa Nova Atlético Clube**. Belo Horizonte, 2007. 95f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

SILVA, Lélío Eduardo Alves da (org.); PINTO, Marco Túlio de Paula; SOUZA, David Pereira de. **Manual do Mestre de Banda de Música**. Rio de Janeiro: Edição dos Autores, 2018.

SILVA, Lélío Eduardo Alves da. **Musicalização através da banda de música escolar: uma proposta de metodologia de ensino fundamentada na análise do desenvolvimento musical dos seus integrantes e na observação da atuação dos "Mestres de Banda"**. Rio de Janeiro, 2010. 242f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

SILVA, Vagner G. Observação participante e escrita etnográfica. In: FONSECA, Ma. Nazaré S. (org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 285-306.

SILVA, Lélío Eduardo Alves da. O "mestre de banda" escolar brasileiro - quem são eles e o que fazem? In: NAS NUUVENS... CONGRESSO DE MÚSICA, [19.]. 2009, Curitiba. **Anais...** Curitiba: ANPPOM, 2009. p. 63-65.

SOUZA, Ely da Conceição. Maestro José Acácio de Assis Costa "Zé Fuzil". Folha de Nova Lima, Nova Lima, fevereiro de 2004.

THOMPSON, Paul. História de Vida como Patrimônio da Humanidade. In: WOREMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (Org.). **História Falada: memória, rede e mudança social**. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 17-43.

TINHORÃO, José Ramos. Os sons que vem da rua. São Paulo: Editora 34, 2005.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politics of participation**. Chicago/ London: The University of Chicago Press, 2008.

UMBELINO, Ana Carolina Borges. **Sociedade Musical Santa Cecília: o processo de ensino-aprendizagem da banda de música como referência na formação de músicos na cidade de Sabará – MG**. Belo Horizonte, 2017. 122f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Resolução Complementar 01/2020, de 28 de maio de 2020. Regulamenta o reconhecimento de Notório Saber pela UFMG. Belo Horizonte: Conselho Universitário, 2020. Disponível em: <<https://www2.ufmg.br/sods/content/download/2458/16536/version/2/file/01rescomp2020.pdf>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS/ACERVO CURT LANGE. **Série "Correspondências": subsérie "Correspondências enviadas"**: carta de Francisco Curt Lange para Orosimbo Parreiras, datada de 18 de julho de 1945.

VIANA, Leticia C. R. Mapeamento de Mestres e Mestras dos Saberes Populares Tradicionais. 2015. 79f. Relatório do período julho/2014 – dezembro/2015. Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia para Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2015.

WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (Org.). **História Falada**: memória, rede e mudança social. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.