

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

Robson Miguel Saquett Chagas

**Tradição e transformação nas práticas musicais da Corporação Musical
Nossa Senhora da Conceição de Raposos - MG**

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Glaura Lucas

Belo Horizonte
2015

Robson Miguel Saquett Chagas

**Tradição e transformação nas práticas musicais da Corporação Musical
Nossa Senhora da Conceição de Raposos - MG**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em música.

Linha de Pesquisa: Música e Cultura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Glaura Lucas

Belo Horizonte
2015

C433t Chagas, Robson Miguel Saquett

Tradição e transformação nas práticas musicais da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição de Raposos – MG. --2015.

133 fls., enc.; il.

Orientadora: Glaura Lucas.

Área de concentração: Música e Cultura.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Bandas (Música) 2. Etnomusicologia I. Título. II. Lucas, Glaura. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música.

CDD: 780.91



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno ROBSON MIGUEL SAQUETT CHAGAS, em 30 de abril de 2015, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

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

Prof. Dr. Ângelo Nonato Natale Cardoso
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Eduardo Pires Rosse
Programa Nacional de Pós-Doutorado da Capes

Dedico este trabalho à memória de José Glória de Araújo.

Avô querido e do qual guardo poucas, mas boas, lembranças. Que este trabalho seja a extensão do carinho e dedicação que ele sempre teve pela Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição, para a qual dedicou 13 anos de sua vida como diretor.

Saudades sempre...

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e a graça de mais uma realização.

Agradeço especialmente a minha orientadora Dr^a. Glaura Lucas, pelo carinho, atenção e por suas sábias leituras e sugestões de correção, sempre feitas com muita delicadeza. Agradeço pela paciência em auxiliar este aprendiz de pesquisador, trabalhando em meu favor até mesmo durante as merecidas férias.

Ao professor Dr. Ângelo Nonato, pelo cuidado e atenção dado ao trabalho apresentado no exame de qualificação, comentando e sugerindo correções importantes para minhas reflexões e desenvolvimento da pesquisa.

Ao professor Dr. Eduardo Rosse, pela honrada presença e cuidadosa leitura deste trabalho. Agradeço a meus pais, José Glória Chagas e Maria Aparecida Saquett Chagas, que sempre acreditaram em seu filho, que aos 14 anos já sonhava em fazer da música uma profissão. O apoio deles foi fundamental para a conclusão de mais esta etapa da minha vida.

Aos meus irmãos Rosiane e Rodinei, pela boa convivência e empolgação com as minhas conquistas musicais.

A minhas sobrinhas, Nicolly e Izabella, pela alegria transmitida em todos os meus dias, e por me descontraír durante o árduo, porém satisfatório, processo de escrita.

Agradeço a ela, Jessica Cardoso, namorada especial e companheira que filmou, editou fotos, foi a inúmeras apresentações da banda e participou de cada passo meu no decorrer da realização deste trabalho.

Aos professores que ao longo de minha vida compartilharam comigo seus saberes. Em especial ao professor Mauro Mascarenhas, o qual, antes mesmo de qualquer contato meu com a universidade, já me incentivava a ir além do que eu achava que seria capaz. Saudades deste homem visionário que partiu deixando inúmeras contribuições para a minha vida pessoal e profissional.

Aos alunos, amigos e funcionários da Escola de Música da UFMG, por tornarem o espaço acadêmico um ambiente de partilha e descontração, e mais do que isso, um espaço de muitos sons.

Aos músicos, diretores, alunos e admiradores da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição. Pela música e parceria nos momentos de diversão na rua, contribuindo para a manutenção das atividades da banda e para a realização da presente pesquisa.

Agradecimentos especiais aos que compartilharam suas experiências de vida e de banda durante as entrevistas, seus ensinamentos não farão parte somente deste trabalho, mas de toda a minha vida.

CHAGAS, Robson Miguel Saquett. **Tradição e transformação nas práticas musicais da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição de Raposos - MG.** 2015. 133f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

RESUMO

Inspirado pela experiência como músico e regente de banda, trago para esta pesquisa algumas reflexões ligadas à banda civil denominada Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição, que atua no cenário musical mineiro há 89 anos. O interesse específico do trabalho se volta para os sentidos e funções sociais das práticas musicais da referida corporação musical, e também para o diálogo permanente entre comunidade e grupo pesquisado. Assumindo a função de pesquisador, observei questões inerentes às práticas musicais desenvolvidas pela banda, bem como o repertório utilizado por ela em suas performances. A aproximação com o grupo, como pude constatar através da bibliografia consultada, se fez por caminhos ainda pouco explorados em pesquisas com tais formações, tendo a Etnomusicologia como disciplina orientadora das observações e do trabalho de campo. Entrevistas (com público interno e externo); consulta documental (partituras, fotos, atas) e observação das atividades desenvolvidas pela Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição foram procedimentos metodológicos comuns ao longo da realização do trabalho. O diálogo entre tradição e transformação proporcionou uma discussão que o próprio campo me sugeriu, através do discurso dos membros da banda sobre o repertório, e que foi importante na observação da música e das práticas musicais desenvolvidas pelo grupo. Os conhecimentos construídos com a realização deste trabalho demonstram as relações entre sociedade, formação musical (banda), repertório e tipos de cerimônias em que ele age, dentre outros fatores. Portanto, falo a seguir da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição e de sua música diante de uma realidade social e histórica.

Palavras-chave: Banda de Música, Tradição e Transformação, Etnomusicologia.

CHAGAS, Robson Miguel Saquett. **Tradition and transformation in the musical practices of the Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição de Raposos - MG.** 2015. 133f. Dissertation (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

ABSTRACT

Inspired by my experience as a musician and band conductor, I bring into this research some reflections upon the wind band named Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição [Our Lady of Conception Musical Group], which has been acting in the musical scene of Minas Gerais for 89 years. The specific purpose of this paper is related to the meanings and social applications of the band's musical practices; also, it relates to the permanent dialogue that the community and the group analyzed establish with each other. From a researcher's point of view it was possible to observe issues particular to the musical practices developed by the band as well as the repertoire used on its performances. The relationship with the group – as I was able to notice based on the revised bibliography – was set through paths rarely explored in researches with such notions; researches that have Ethnomusicology as the guiding subject for observations and fieldwork. Interviews (with internal and external public), documents evaluation (scores, photos, and minutes) along with observation of the activities developed by the Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição were the common methodologic procedures used in this research. During fieldwork, the discourse of band members about the repertoire raised a discussion on the dialogue between tradition and transformation. This was relevant to the observation of the music and musical practices developed by the group. The knowledge built by this research demonstrates the relations between society, musical education (band), repertoire, and the kinds of ceremonies in which they perform, among other factors. Hence, I'll speak next about the wind band Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição and its music in the context of a social and historical reality.

Keywords: wind band, tradition and transformation, ethnomusicology.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Atuação da banda em vários contextos na cidade de Raposos	18
FIGURA 2 – Quadro de pontos destacados como influentes na realização do trabalho de campo.....	20
FIGURA 3 – Homem tocando Serpentão (Gravura de Filippo Bonanni Gabinetto, Armonico pieno d’Instrumenti, Roma, 1723, domínio público), e Ophicleide.....	25
FIGURA 4 – Sousafone.....	31
FIGURA 5 – Chefe da mina de Raposos, Sr. Eduard John Sander (1934) na boca da mina. Linha da ferraria de manutenção da Mina do Espírito Santo (1934).....	37
FIGURA 6 – Funcionários da Phosphoros Luz Mineira	38
FIGURA 7 – Membros da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição, data provável: 1934.....	42
FIGURA 8 – “Sede própria da banda” de Raposos, situada à Rua Cavalhadas, 20.....	44
FIGURA 9 – Desfile das bandas durante encontro de bandas na cidade de Raposos. Data provável: 2001.....	53
FIGURA 10 – Parte da ficha de catálogo utilizada na coleta de informações e organização das partes.....	83
FIGURA 11 – Gaveta contendo os dobrados catalogados e acondicionados nos envelopes confeccionados pelo Sr. Henrique Simões	84
FIGURA 12 – Registro da banda em frente às dependências da antiga Fábrica de Phosphoros Luz Mineira.....	88
FIGURA 13 – Esquema de atuação da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição na comunidade.....	111
FIGURA 14 – Horários do subúrbio em 1970.....	114

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 –Relação de publicações sobre bandas de música encontradas e consultadas durante a realização da pesquisa	10
GRÁFICO 2 –Proporção de trabalhos analisados de acordo com a temática.....	11
GRÁFICO 3 –Descrição final do número de peças catalogadas no acervo de partituras da Escola de Arte Musical de Raposos.....	87

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Apelidos de membros que atuam e atuaram na Escola de Arte Musical de Raposos.....	55
--	----

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Inovações técnicas e desenvolvimento dos instrumentos de sopro	26
TABELA 2 – Período de atuação dos regentes que atuaram na banda de Raposos.....	50
TABELA 3 – Repertório citado durante as entrevistas	71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – ENQUADRAMENTO TEÓRICO E METODOLOGIA	6
1.1 Escolha da banda de música como tema de pesquisa.....	7
1.2 Banda de música como objeto de estudo	9
1.3 Redescobrimdo o campo: a relação maestro/pesquisador e o desafio do distanciamento.....	13
1.3.1 <i>A condição de nativo na pesquisa.....</i>	14
1.3.2 <i>Distanciando do familiar</i>	16
1.3.3 <i>Metodologia</i>	20
CAPÍTULO 2 – HISTÓRIA E TRANSFORMAÇÃO: BANDAS DE MÚSICA E A CORPORAÇÃO MUSICAL NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DE RAPOSOS	23
2.1 Transformação das bandas: atuação e formação instrumental.....	23
2.2 Apontamentos históricos, influências e consolidação das bandas de música no Brasil.....	27
2.3 Bandas de música em Minas Gerais: consolidação e atuação	33
2.4 A cidade e a banda de Raposos.....	35
2.4.1 <i>A cidade de Raposos: exploração e desenvolvimento</i>	36
2.4.2 <i>Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição: relatos e registros de sua história.....</i>	40
2.5 Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição ou Escola de Arte Musical de Raposos?.....	56
CAPÍTULO 3 - O REPERTÓRIO DA CORPORAÇÃO MUSICAL NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO	62
3.1 O que se entende por repertório de banda	63
3.2 O repertório da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição	70
3.2.1 <i>Uso de partituras x performances em movimento</i>	72
3.2.2 <i>Transformação do repertório e músicas populares.....</i>	74

3.3 O processo de catalogação e organização do arquivo da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição	81
3.3.1 <i>Reflexões sobre o repertório catalogado</i>	84
3.4 Dobrado: o rei da banda	92
3.5 O uso de músicas do repertório da banda de Raposos como parte do processo de formação dos novos músicos	97
CAPÍTULO 4 – O DIÁLOGO ENTRE TRADIÇÃO E TRANSFORMAÇÃO A PARTIR DO REPERTÓRIO DA CORPORAÇÃO MUSICAL NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO	104
4.1 Tradição e transformação	105
4.2 Repertório da banda: como eles percebem as mudanças	107
4.3 Ampliando a percepção sobre as transformações	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	123
Anexo A – Parecer favorável concedido pelo Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG – COEP	129
Anexo B – Lista completa de trabalhos sobre bandas publicados nos principais encontros e congressos de pesquisa em música no Brasil	130
Anexo C – Cópia do documento de doação de lote à Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição	133

INTRODUÇÃO

Grupos com formação instrumental à base de instrumentos de sopro e percussão podem ser encontrados em diversas partes do globo, sendo comum a utilização do termo “Banda” na denominação de tais grupos. No Brasil, um bom exemplo são as bandas civis de música, conhecidas em geral como: “Lira”, “Filarmônica”, “Associação”, “Corporação” ou “Banda Musical”, e que “têm como modelo as bandas musicais da Europa” (BENEDITO, 2005: 7). Boa parte destas bandas é composta por músicos amadores de idades variadas, muitos deles membros das comunidades nas quais as bandas se inserem. A atuação destes grupos é marcante na vida social de algumas cidades, principalmente em cidades do interior, onde participam ativamente das comemorações cívicas e religiosas e suas performances se estendem por ruas, praças, clubes, etc. atuando como parte do contexto comemorativo.

Minas Gerais é o estado brasileiro com o maior número de bandas. Segundo cadastro¹ mantido pela Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais, de 15 de janeiro de 2008, existem 685 bandas civis de música em todo o Estado, o que corresponde a um terço das bandas de música no Brasil. Porém, mesmo que seja significativo o número de bandas em todo território nacional e que grande parte delas participe ativamente nos momentos sociais das cidades, atualmente muitos grupos enfrentam dificuldades para manter e garantir a continuidade de suas práticas musicais, em muitos casos por falta de incentivo das autoridades políticas e pela perda de espaço dentro da comunidade. Diante deste cenário, alguns pesquisadores² refletem sobre a atual posição social das bandas de música e os processos de transformação pelos quais tais grupos vêm passando, muitos dos quais motivados pela busca por novas propostas que garantam a continuidade das atividades e despertem o interesse da sociedade contemporânea.

Ter a banda da cidade de Raposos - MG como o berço de minha iniciação na música e no curso de minha formação chegar ao posto de maestro desta banda me colocou em contato direto com os principais questionamentos e dificuldades enfrentados por tais grupos. É neste

¹ Cadastro que reúne as principais informações sobre as bandas de música do Estado de Minas Gerais, incluindo razão social; município; distrito e região. Estima-se que nem todas estejam em funcionamento e que algumas bandas do Estado não estão devidamente cadastradas. No site da FUNARTE é possível encontrar um cadastro similar com informações complementares (endereço, telefone e email) de bandas de todo o território nacional. Este cadastro tem por objetivo ampliar o diálogo e promover projetos (cursos de aperfeiçoamento, editoração e distribuição de partituras, etc.) que aprimorem as atividades desenvolvidas por estes grupos.

² BARBOSA (2008); RODRIGUES (2008); TACUCHIAN (2008); FAGUNDES (2010).

contexto que surgiram as ideias e questões propostas neste trabalho, que traz como referência de pesquisa a banda civil denominada Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição³, banda com 89 anos de atividades ininterruptas e que possui aproximadamente⁴ 25 componentes de diferentes faixas etárias. A cidade de Raposos, na qual a banda está inserida, integra o conjunto de cidades da região metropolitana da capital mineira e possui uma população de aproximadamente 16 mil habitantes (IBGE, 2014), com características típicas de cidades do interior, sendo a banda um dos meios pelo qual a população pode ter acesso ao ensino musical formal.

Compartilhando das ideias de REILY, que afirma que nas bandas há “um espaço rico para a exploração acadêmica de vários temas que estão despontando como focos de debate contemporâneo” (2008: 24), a presente pesquisa concentra suas observações nas práticas musicais desenvolvidas pela banda de Raposos, com destaque para o diálogo existente entre tradição e transformação no repertório do grupo. Portanto, as investigações se deram no âmbito das práticas musicais e nas transformações sociais, buscando identificar as principais transformações pelas quais o grupo vem passando e quais forças e negociações movem as mudanças, relevando a importância da música nas atividades desenvolvidas. O diálogo entre tradição e transformação será observado à luz das escolhas e atitudes dos membros que compõem a banda diante do contato que o grupo estabelece com a comunidade. Diante destes objetivos e das discussões pretendidas, trabalhos etnomusicológicos⁵ serão utilizados como suporte para as orientações e reflexões sobre o trabalho de campo. Trabalhos⁶ mais recentes sobre banda de música também serão tomados como referência para estabelecer uma conexão entre as observações advindas da pesquisa com a banda de Raposos e a realidade de outros grupos com formação similar.

A metodologia proposta incluiu a realização de entrevistas com público interno e externo à banda, numa busca por diferentes impressões sobre um mesmo grupo, possibilitando assim a identificação de conflitos internos, em especial no embate entre transformação e resistência. Ao todo foram realizadas sete entrevistas, dentre elas, duas foram realizadas com ex-maestros

³ Músicos, diretores e membros da comunidade se dirigem à banda pela denominação Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição. Porém, Escola de Arte Musical de Raposos é o atual nome de registro da entidade. A existência dessas duas denominações será assunto de uma sessão específica neste trabalho. Vale acrescentar ainda, que as duas denominações serão utilizadas ao longo desta dissertação para se referir à banda de Raposos.

⁴ A banda não conta com um corpo fixo de músicos. A participação é voluntária e está condicionada ao interesse e disponibilidade de cada um. Os músicos ausentes são corriqueiramente definidos por membros da banda como “defuntos”.

⁵ ARROYO (1999); COOK (2008); NETTL (2002) e SEEGER (2008) são alguns exemplos.

⁶ Livros; dissertações e artigos.

da banda, curiosamente pai e filho; uma com músico de maior tempo de atuação no grupo e que é neto do fundador da banda; uma com músico com vasta experiência de banda e que em tempos de dificuldades assumiu a regência; outra com uma musicista que atualmente se encontra adormecida⁷; uma com um membro da diretoria da Escola de Arte Musical de Raposos e outra com um jovem da comunidade que não participa das atividades desenvolvidas pela banda. Vale destacar que em alguns momentos estes entrevistados terão sua identidade preservada, momento no qual farei uso de nomes fictícios, uma vez que através do trabalho de campo percebi que nem todas as falas e opiniões expressas são compartilhadas por todos os membros da banda.

Outro procedimento previsto na metodologia foi a consulta documental (arquivo de partituras, fotos e atas de reuniões), que teve por objetivo estabelecer uma comparação entre o material encontrado e os depoimentos e observações feitas no âmbito das performances. A partir desta consulta, foi realizado um trabalho de organização e catalogação do acervo de partituras da banda, algo de interesse do grupo e no qual procurou-se manter a organicidade do material, uma vez que o procedimento havia sido iniciado e idealizado por um dos músicos de grande importância e influência na banda. Soma-se ao processo de organização de partituras, o processo de organização do acervo de fotos, muitas delas do arquivo pessoal dos músicos e que me foram apresentadas durante as entrevistas, através das quais é possível observar a atuação da banda em diferentes momentos de sua história. Já a consulta às atas de reuniões, foi um procedimento importante e que possibilitou a confirmação de muitas das informações obtidas durante as entrevistas, além de ter trazido algumas novidades para a pesquisa, como exemplo, o nome de ex-maestros que não foram citados durante entrevistas ou conversas informais; o período de atuação de cada maestro; a data precisa do acontecimento de alguns eventos, dentre outros. Por fim, acrescento a observação das atividades desenvolvidas pelo grupo, que serviu como elemento para relacionar o material encontrado com a dinâmica de atuação da banda. Diante dos procedimentos metodológicos que foram propostos, que conduzem a um contato direto com membros internos e externos à banda, a pesquisa foi submetida e aprovada⁸ pelo Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG – COEP.

A minha condição de maestro/pesquisador imprimiu na pesquisa algumas características importantes de serem destacadas. Uma delas é a proximidade existente entre pesquisador e

⁷ Termo utilizado pela entrevistada para se referir a músicos que se encontram afastados das atividades da banda.

⁸ Parecer favorável concedido no dia 16 de Abril de 2014. Projeto: CAAE – 28102714.1.0000.5149 (ver anexo A, p.129).

membros do grupo, o que poderia comprometer o trabalho de campo através da distorção das ações e dos depoimentos concedidos pelos membros entrevistados. Além disso, vale destacar que a condição de maestro/pesquisador representou um desafio, revelador ao passo que a pesquisa caminhava, na missão de tornar estranho e observar de forma crítica algo que estava tão naturalizado. Tendo em mente as dificuldades impostas pela minha relação com o grupo, já com objetivos e ações metodológicas pensadas, a pesquisa foi colocada em prática e gerou este produto final que o leitor tem em mãos, composto por quatro capítulos, dos quais apresento algumas considerações a seguir.

O primeiro capítulo, *enquadramento teórico e metodologia*, trata de questões ligadas à realização do trabalho de campo. Apresento algumas considerações que colocam em evidência os fatores que despertaram o meu interesse de pesquisa pela banda de Raposos, destacando ainda as características das abordagens em trabalhos com os quais tive contato e que têm a banda de música como centro das atenções. Utilizando a expressão “desafio do distanciamento”, faço algumas reflexões sobre os problemas enfrentados durante as minhas incursões ao campo, questionando a minha condição de “nativo” e apresentando as atitudes tomadas no intuito de contornar tais situações.

No segundo capítulo, *Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição no contexto de surgimento e difusão das bandas de música*, busco me aproximar da banda de Raposos a partir de uma perspectiva que coloca em evidência a formação “banda de música”, destacando algumas das transformações sofridas por grupos similares ao longo da história e a difusão e consolidação destes grupos no Brasil e nas Minas Gerais. Sobre a cidade de Raposos, apresento algumas informações que buscam realçar a história e os elementos que de alguma forma dialogam com a atuação e trajetória da Corporação Musical. Finalmente, ao falar da banda em destaque nesta pesquisa, coloco em evidência a história do grupo, observando suas funções e contextos de atuação dentro da comunidade e fora dela. Encerro o capítulo com algumas reflexões sobre as duas denominações atreladas ao grupo: Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição e Escola de Arte Musical de Raposos.

Falando do assunto de grande interesse desta pesquisa, o terceiro capítulo, *o repertório da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição*, traz uma série de considerações sobre o tipo de música que comumente é associada ao repertório destes grupos, destacando ainda a transformação e as funções que essas músicas assumem dentro das práticas musicais desenvolvidas por bandas. Os depoimentos concedidos nas entrevistas e as experiências

advindas do campo e da minha atuação como maestro são as principais ferramentas que utilizo para falar sobre o repertório da banda de Raposos, momento em que busco enfatizar as particularidades do repertório deste grupo diante do contexto de atuação e das transformações observadas durante a pesquisa. A descrição e reflexão sobre o processo de catalogação do acervo de partituras, processo que forneceu dados reveladores, e sobre os processos formais e não formais empregados na transmissão dos saberes musicais na banda aparecem em sessão específica, devido à importância e relação que estabelecem com o repertório que é colocado em destaque.

No quarto e último capítulo, *o diálogo entre tradição e transformação a partir do repertório da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição*, como que em uma releitura dos conhecimentos construídos nos capítulos anteriores, coloco em destaque a percepção sobre tradição e transformação. Além de falar dos termos, tendo como amparo trabalhos⁹ importantes que lidam com estas terminologias, busco enfatizar o diálogo entre os elementos da tradição e os constantes processos de transformação que permeiam as atividades da banda, valorizando as opiniões dos membros da banda e as minhas considerações como pesquisador. Como no decorrer da pesquisa as observações sobre transformação foram além do recorte inicial pretendido, focado somente no repertório, apresento também, de forma resumida, o diálogo entre tradição e transformação em outros elementos que fazem parte da história e das práticas musicais desenvolvidas pela banda de Raposos, uma vez que a maior parte destes elementos serão pontuados de forma direta ou indireta nos capítulos precedentes.

O restante fica à cargo das considerações finais; referências utilizadas nesta dissertação e alguns anexos pertinentes que complementam os dados apresentados ao longo do trabalho.

Espera-se que esta pesquisa possa contribuir para um melhor entendimento dos processos de transformação que permeiam as atividades das bandas de música brasileiras, principalmente as que se concentram no estado de Minas Gerais. A expectativa é de que os fatores destacados nos capítulos desta dissertação possam ser verificados em outras bandas, devido ao contato e semelhança que tais grupos guardam entre si.

⁹ HOBBSAWM e RANGER (1984); COPLAN (1991); NETTL (2002) e SEEGER (2008);

CAPÍTULO 1 – ENQUADRAMENTO TEÓRICO E METODOLOGIA

Atualmente, encontramos diversas linhas de pesquisa ligadas aos cursos de pós-graduação em música no Brasil, sendo inúmeras as possibilidades de assuntos e abordagens dentro dessa área. Trabalhos com grupos ou manifestações musicais específicos têm se tornado cada vez mais uma constante, sendo o interesse em abordar assuntos pouco discutidos; dar continuidade a projetos de pesquisas; a curiosidade por questões sociais e musicais; a admiração e até mesmo o contato com o grupo, alguns dos motivos que podem despertar no pesquisador o interesse por este perfil de trabalho.

De maneira mais ampla e num contexto geral das pesquisas envolvendo grupos sociais e musicais distintos, podemos encontrar exemplos em BLACKING (1973), FELD (1982) e NETTL (2002) de estudos que buscam observar como um determinado grupo social lida com o material sonoro ou mesmo como a música produzida por eles se relaciona com todo o sistema cultural. No Brasil, por muito tempo os pesquisadores direcionaram seus esforços para coletar, descrever e classificar determinados tipos de produção musical, de maneira genérica, classificando-as entre música folclórica ou popular. Em termos metodológicos, podemos acrescentar que grande parte destes trabalhos se prendia ao traço sonoro, não sendo uma preocupação do momento os aspectos contextuais das práticas musicais observadas. Segundo LUCAS (2008), foi por volta dos anos oitenta¹⁰ que se ampliou a perspectiva e a busca por uma abordagem mais crítica sobre a diversidade musical no Brasil. Posso sugerir que criou-se com esta ampliação de perspectiva as condições necessárias para o estudo das bandas a partir de uma abordagem que considere a produção musical em seu contexto sociocultural, pensando aqui, em especial, na figura do etnomusicólogo e na abertura que a disciplina (etnomusicologia) proporciona às abordagens com manifestações musicais distintas:

A Etnomusicologia não se define pela adesão a uma tipologia de objetos musicais particulares [...] mas sim pelas abordagens que os/as etnomusicólogos/as são capazes de criar e desenvolver ao se depararem com

¹⁰ Segundo SANDRONI (2008), na década de oitenta se formaram os primeiros doutores em etnomusicologia que viriam a atuar nas universidades brasileiras. Dos sete doutores que defenderam suas teses neste período, o primeiro foi Manuel Veiga, que concluiu seu doutorado em etnomusicologia em 1981.

qualquer configuração sonoro-musical em determinado tempo/espaco social (LUCAS, 2008: 56).

Pensando entao na ampliao do campo de pesquisa para as bandas de musica, pretendo destacar neste capitulo os fatores que contribuiram para eleger um grupo especifico, a banda legalmente denominada Escola de Arte Musical de Raposos, como objeto de estudo da presente pesquisa, descrevendo principalmente a minha relacao de proximidade com o ambiente pesquisado. Falo ainda do perfil dos estudos e publicacoes consultadas sobre bandas, apresentando algumas reflexoes sobre os assuntos que tem ganhado destaque nas pesquisas, colocando os anseios deste trabalho frente a analise do conteudo do material consultado. Por fim, apresento uma serie de reflexoes sobre o trabalho de campo, destacando, diante da minha relacao maestro/pesquisador, o desafio do distanciamento. Busco dialogar com trabalhos da etnomusicologia no intuito de apresentar as situacoes e atitudes metodologicas que foram tomadas durante as incursoes ao campo.

1.1 Escolha da banda de musica como tema de pesquisa

No inicio deste capitulo, destaquei alguns dos fatores que podem despertar o interesse de pesquisadores para realizar trabalhos no ambito da pos-graduacao com grupos musicais especificos. Dentre os fatores citados, posso afirmar que o contato e o interesse em discutir questoes sociais e musicais ligadas ha um determinado grupo foi o fator decisivo na escolha da banda de Raposos como tema desta pesquisa. Portanto, destaco primeiro como se deu o contato com o grupo e como estes fatores colaboraram para despertar em mim o interesse de pesquisa.

Em 2002, poucos meses apos me mudar para a cidade de Raposos, tive o meu primeiro contato com a banda de musica desta cidade, sendo esta uma das poucas oportunidades de presenciar uma banda tocando ate aquele momento. Era Semana Santa, e como e de costume, a banda e convidada e atua com sua musica durante as procissoes que percorrem as ruas da cidade durante os dias de festa, momento no qual o grupo se posiciona atras do andor, tendo bem proximo e em suas laterais os fieis. Lembro-me de um momento especifico, no qual eu, como fiel, acompanhava a procissao e de acordo com o andar das filas laterais, ocupada por fieis, pude ficar bem proximo da banda. Durante estas procissoes e comum que a banda toque

alguma música e em seguida descanse enquanto algum membro da igreja faz uma oração. Foi ao término da oração e comigo ao lado da banda, que pude presenciar de perto a atuação do grupo, ficando maravilhado na ocasião pelo som e por um instrumento em específico, o saxofone. Como é de se esperar depois de um contato como este, busquei me informar sobre os procedimentos necessários para fazer parte como músico daquela banda. Foi a partir daí que começou uma longa história de relação com o grupo, a princípio como aluno, vindo a me tornar músico da banda e, após experimentar outros meios de produção e formação musical, me tornando o maestro do grupo, função que desempenho na banda de Raposos até hoje.

A minha relação de proximidade com a banda, como músico e maestro, me colocou em contato direto com os principais questionamentos e dificuldades enfrentadas por bandas de música como a de Raposos. Por outro lado, a minha experiência como aluno do curso de bacharelado em música da Universidade Federal de Minas Gerais me deu suporte, através das disciplinas teóricas, para pensar a banda como um objeto de pesquisa, a princípio com o propósito de observar as questões sociais que envolvem as práticas musicais deste tipo de grupo e, posteriormente, observar o repertório, uma vez que como maestro a escolha do repertório sempre foi uma tarefa um tanto delicada e despertava em mim inúmeros questionamentos. Sobre a escolha das músicas, GABURRO afirma que escolher um repertório para a banda ensaiar “não é tarefa fácil... é imprescindível que sua realização ocorra de maneira a ampliar progressivamente o nível de interesse dos participantes do grupo e proporcionar a eles uma vivência prazerosa com o fazer musical” (2010: 1832).

Diante deste contato com dois contextos diferentes de produção musical, banda e universidade, não foi tarefa difícil escolher a Escola de Arte Musical de Raposos como tema da pesquisa, com interesse no repertório do grupo e nas questões que envolvem a sua prática musical. Com a proposta de pesquisa elaborada e aceita pelo programa de pós-graduação em música da UFMG, vinculado à linha de pesquisa “Música e Cultura”, deu-se início ao processo de investigação, incluindo um primeiro momento de fundamentação teórica através de disciplinas obrigatórias e optativas da grade curricular do curso. Foi a partir desta fase do processo de pesquisa que iniciei o meu contato com trabalhos da área da etnomusicologia e ampliei o meu contato com as publicações recentes sobre as bandas de música. Portanto, apresento na sequência algumas reflexões que buscam destacar a maneira como os trabalhos têm se direcionado para as bandas de música no Brasil, em especial nos cursos de pós-graduação em música.

1.2 Banda de música como objeto de estudo

Antes mesmo de dar início ao processo de pesquisa, a minha relação e interesse pelas bandas já havia me colocado em contato com algumas publicações sobre tais grupos. No entanto, foi a partir do início desta pesquisa que o meu contato com estas fontes aumentou consideravelmente. Os trabalhos sobre bandas com os quais eu já havia entrado em contato já confirmavam a ideia de que no âmbito das pesquisas acadêmicas “o tema está consolidado e devidamente reconhecido como um aspecto relevante da memória musical brasileira” (TACUCHIAN, 2008: 18). Esta observação também foi feita por DIAS (2012: 19), que em seu trabalho sobre a história das bandas de música da cidade de Nova Lima - Minas Gerais, disse que “as diversas pesquisas e publicações sobre as bandas de música evidenciam a relevância e atualidade do tema”.

Muitos são os fatores que podem contribuir para que as bandas de música se tornem objetos de pesquisa, como FAGUNDES aponta: “Sendo a banda um grupo social com suas próprias hierarquias e regras de convivência que de alguma maneira interferem na música produzida por seus participantes e têm efeito na vida pessoal destes, é um campo de pesquisa extremamente rico” (2010: 16). E muitas são as questões e opções de abordagens possíveis dentro dessa manifestação cultural, segundo REILY: “Há, portanto, nas bandas, um espaço rico para a exploração acadêmica de vários temas que estão despontando como focos de debate contemporâneo” (2008: 24).

Diante desta valorização das publicações sobre bandas e dos anseios desta pesquisa, realizei uma intensa busca por livros, dissertações e artigos publicados nos principais encontros¹¹ de pesquisa em música. Com relação aos artigos, procurei aprofundar as buscas no intuito de, além de destacar a evidência do tema, destacar os principais assuntos abordados nestas publicações sobre bandas.

¹¹ Foram realizadas buscas por artigos publicados nos ANAIS dos seguintes encontros: ABEM (2001 – 2013), ANPPOM (1990 – 2014), ENABET (2004 – 2013), SIMPOM (2010 e 2012). Além disso, encontrei artigos sobre bandas publicados nos ANAIS do I Seminário de música do museu da inconfidência, Ouro Preto; ANAIS do I Simpósio Latino Americano de Musicologia, Curitiba, e ainda artigos publicados no Guia Prático para o Regente de Bandas, produzido pela FUNARTE.

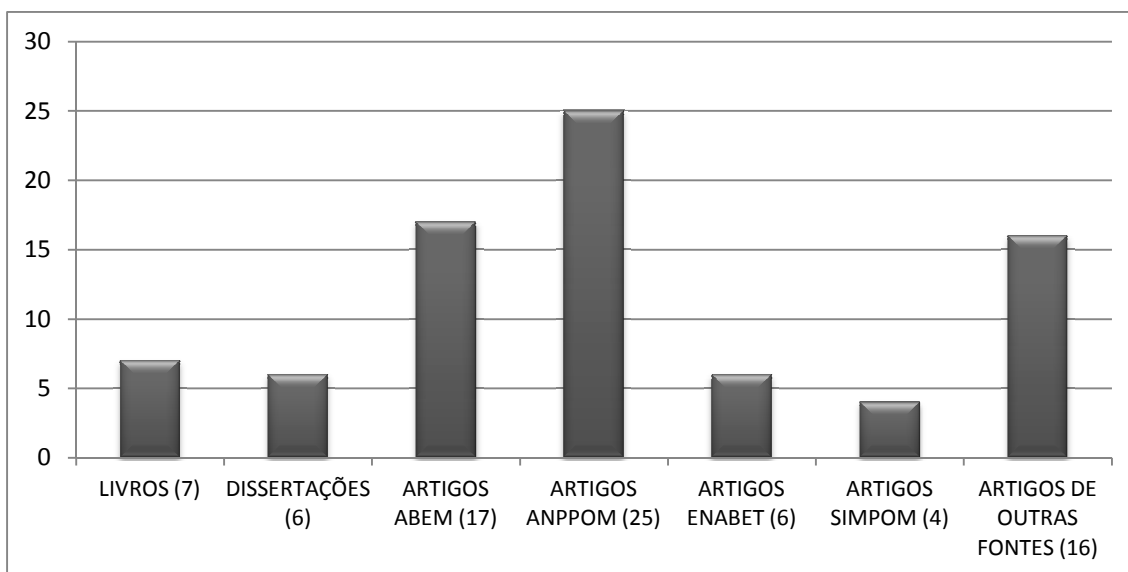


GRÁFICO 1: Relação de publicações sobre bandas de música encontradas e consultadas durante a realização da pesquisa.

Antes de apresentar algumas reflexões sobre os principais temas tratados nestas publicações, cabe destacar aqui que a consulta permitiu observar quais formações são entendidas como “banda de música” no âmbito das pesquisas e quais denominações são comumente associadas a elas. Fazendo uso de nomes tais como: Sociedade, Filarmônica, Corporação, entre outros, foi possível encontrar trabalhos com cinco tipos de formações diferentes, sendo elas: Banda Civil, Banda Escolar, Banda Militar, Banda Sinfônica e Banda Marcial. Estas bandas se diferem umas das outras por diversos fatores, seja pela instrumentação, repertório e até mesmo atuação. No caso da Escola de Arte Musical de Raposos, seu registro, formação instrumental e atuação dentro da comunidade permitem destacá-la¹² como banda civil, não havendo ainda ligação direta com a prefeitura da cidade e nenhum outro órgão financiador.

Mesmo não havendo a pretensão de utilizar todo o material encontrado como referência na presente pesquisa, procurei analisar o conteúdo tratado em cada livro, dissertação e artigo, no intuito primário de mapear quais trabalhos poderiam dialogar com os objetivos da minha pesquisa. Feito isto, foi possível identificar oito tipos de abordagens envolvendo as bandas de música brasileiras, sendo mais expressivo o número de trabalhos que se direcionam para assuntos relacionados à análise, descrição, elaboração de propostas e/ou reflexão sobre os processos de ensino e aprendizagem, como demonstra o gráfico a seguir:

¹² Todos os fatores citados, que permitem classificar a banda de Raposos como civil, serão amplamente discutidos no decorrer desta pesquisa.

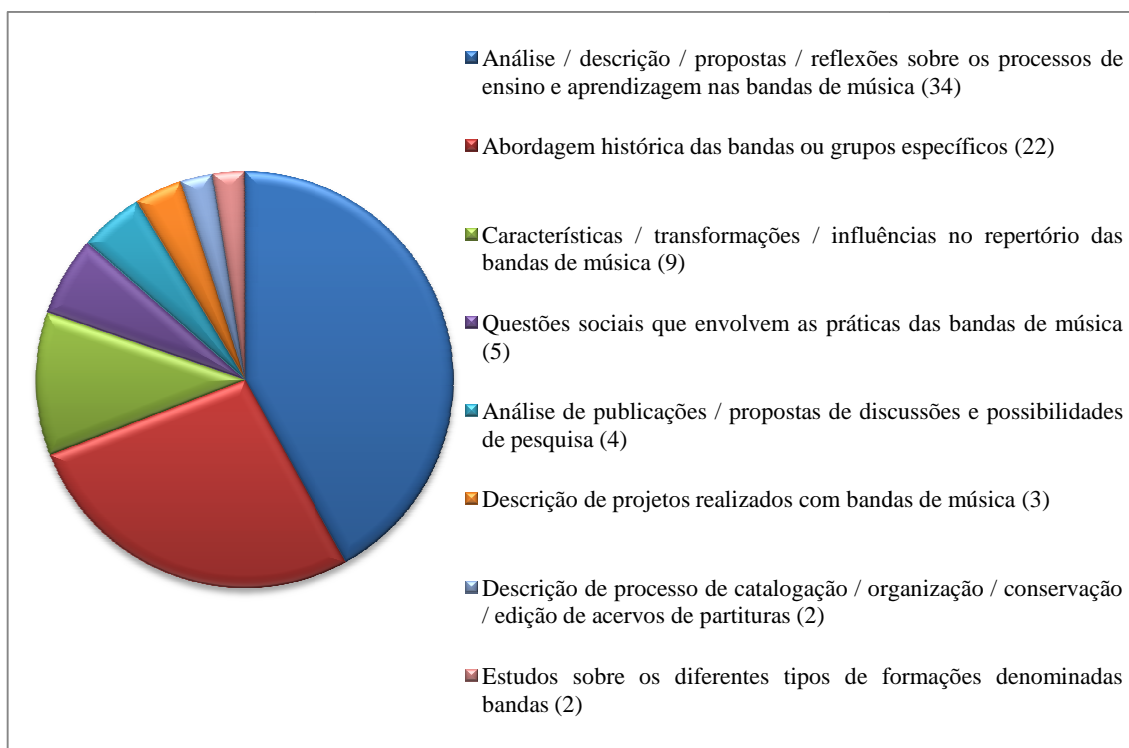


GRÁFICO 2: Proporção de trabalhos analisados de acordo com a temática.

A partir desta análise¹³, é possível perceber que mais da metade dos livros, dissertações e artigos produzidos sobre bandas no Brasil se direcionam para as questões que envolvem os processos de transmissão de conhecimentos musicais e história dos grupos pesquisados. Os livros, em grande parte financiados e produzidos por secretarias de cultura de cidades ou órgãos federais, são os que mais têm realizado abordagens históricas sobre as bandas, havendo em alguns casos, relatos de processos de restauração e edição de partituras. Com relação aos artigos e dissertações sobre os processos de transmissão de conhecimentos musicais, é possível observar uma predominância de pesquisas que discorrem sobre os procedimentos adotados por maestros e professores de bandas, havendo uma tendência de discussão sobre as propostas de ensino coletivo para a formação de instrumentistas em bandas e como parte do processo de formação musical em bandas escolares. Já as publicações que discutem o repertório e as questões sociais e musicais que envolvem as práticas musicais das bandas de música, questões que serão tratadas nesta pesquisa, somam juntas 14 publicações, grande parte delas orientadas e observadas à luz da musicologia e etnomusicologia. É possível ainda perceber que este perfil de abordagem vem crescendo. Porém, se comparado aos dois

¹³ Do material analisado, elaborou-se uma lista descritiva com título e autor dos principais artigos consultados no período de realização desta pesquisa (ver anexo B, p.130).

perfis de pesquisas destacados aqui como dominantes, elas ainda representam uma pequena parcela das publicações, como afirma FAGUNDES: “Embora seja uma atividade musical presente na sociedade são poucos os estudos musicológicos e etnomusicológicos que se debrucem sobre os aspectos peculiares das bandas civis” (2010: 16).

Trabalhos como os de REILY (2008), BARBOSA (2008) e BENEDITO (2011) destacam o potencial que as bandas de música têm enquanto formadoras de instrumentistas de sopro e percussão, uma vez que é comum que as bandas mantenham uma escola de música, espaço no qual os maestros ou músicos das bandas atuam transmitindo os conhecimentos musicais para a formação de novos músicos para os grupos. Podemos considerar que é pela resistência de modelos tradicionais¹⁴ de ensino nestas escolas de banda, que estes grupos têm despertado o interesse dos pesquisadores por questões ligadas ao ensino musical neste ambiente. Cabe aqui, destacar que algumas destas pesquisas¹⁵ sugerem a utilização de métodos de ensino coletivo para a formação dos músicos nas bandas, sendo grande parte dos modelos sugeridos inspirados em métodos já desenvolvidos e utilizados em outros países, sobretudo nas bandas escolares. É neste ponto que acredito que pesquisas de cunho etnomusicológico com bandas de música podem oferecer reflexões importantes para os trabalhos produzidos na área da educação musical, estabelecendo um diálogo entre as disciplinas, observando questões inerentes às funções que o ensino e as práticas musicais podem assumir no contexto das bandas. Desta forma, poderemos compreender melhor, salvo as particularidades de cada grupo, como acontecem os processos de transmissão dos saberes tradicionais vinculados às bandas e em que os modelos propostos poderão auxiliar, pensando aqui nos métodos de ensino coletivo mencionados anteriormente. Com relação ao diálogo proposto entre as duas áreas (etnomusicologia e educação musical), PRASS faz referência ao trabalho de Szego para enfatizar a ausência de um diálogo consistente entre as duas áreas sobre os processos de ensino e aprendizagem, destacando “o ganho recíproco que pode haver através da troca de ideias e de aproximações teóricas entre as disciplinas” (2005: 5).

Uma vez que sugeri a discussão de assuntos relacionados às bandas à luz da etnomusicologia, podemos também verificar em que pontos a banda como tema de pesquisa pode se enquadrar nas tendências atuais das pesquisas nesta área. Segundo REILY (2002) e SANDRONI (2008), as pesquisas etnomusicológicas no Brasil geralmente se direcionam aos grupos e à música

¹⁴ Os modelos tradicionais de ensino, em especial o modelo adotado pela banda tomada como referência nesta pesquisa, serão amplamente discutidos no capítulo 3 (ver página 97).

¹⁵ BARBOSA (2003), NASCIMENTO (2006), VECCHIA (2006) e KANDLER (2009).

produzida no país. É neste contexto que as bandas de música, enquanto representantes tradicionais das formações musicais urbanas, despontam vários temas que podem ser aproveitados nas pesquisas acadêmicas, sendo as particularidades de suas performances; as características de sua organização; o repertório; a transmissão dos saberes musicais através de processos formais e não formais de ensino, dentre outros, alguns exemplos de abordagens possíveis a partir de um olhar etnomusicológico que se propõe ao contato com diferentes repertórios e expressões sonoro-musicais.

Frente a todas as colocações feitas até aqui, as quais buscam destacar o perfil das pesquisas envolvendo as bandas de música no Brasil, destaco que a presente pesquisa visa complementar o campo de discussões ainda pouco explorado nas pesquisas acadêmicas consultadas sobre bandas de música no Brasil, tendo como foco as práticas musicais desenvolvidas por um determinado grupo, observando as escolhas e atitudes de seus membros em diálogo com as transformações sociais.

1.3 Redescobrimo o campo: a relação maestro/pesquisador e o desafio do distanciamento

No decorrer da realização da pesquisa, o trabalho de campo foi uma ferramenta essencial para a construção do conhecimento necessário para alcançar os objetivos pretendidos com esta pesquisa. No entanto, a minha relação maestro/pesquisador, ou melhor, a minha condição de “nativo”, devo falar mais desta condição adiante, trouxe para a pesquisa alguns desafios que não são compartilhados por todos os pesquisadores que realizam trabalhos etnomusicológico com grupos distintos.

A primeira questão que pode chamar a atenção no meu trabalho é justamente a já relatada proximidade com o grupo, uma vez que muitos dos grandes trabalhos já realizados na área partiram de um contato entre pessoas (pesquisador e grupo social ou musical pesquisado) com referências culturais distintas, sendo bons exemplos da literatura os já citados e influentes trabalhos de BLACKING (1973) com os *Venda* da África do Sul e FELD (1982) com os *Kaluli* em Papua Nova Guiné. Neste ponto, a imersão na cultura e a convivência com os povos pesquisados é muitas vezes realizada para observar a relação entre música e os diversos elementos que envolvem a sociedade, estabelecendo reflexões através da experiência, que é descrita por CLIFFORD como “um contato sensível com o mundo a ser compreendido, uma

relação de afinidade emocional com seu povo, uma concretude de percepção” (2008: 36). Ainda falando dos trabalhos da área, relacionando a característica de se trabalhar com referências culturais distintas ou não, é possível encontrar livros como os de Henry Kingsbury (1988) e Bruno Nettl (1995) que discorrem sobre ambientes familiares aos pesquisadores, no caso destes trabalhos, os conservatórios e escolas de música. Com relação a estes dois livros, COOK afirma que refletem as características de produção que regeram os trabalhos realizados nos últimos quarenta anos: “Os etnomusicólogos voltaram a sua atenção e os seus métodos às práticas da música ‘artística’ ocidental” (2008: 48).

Diante destas informações, busco destacar a seguir uma série de reflexões compartilhadas no meio acadêmico e que dizem respeito ao trabalho de campo, direcionando-as para a minha relação de proximidade com o grupo e as atitudes tomadas para superar a dificuldade imposta pela relação maestro/pesquisador.

1.3.1 A condição de nativo na pesquisa

As minhas ideias iniciais para a pesquisa e a realidade de ter como campo de pesquisa um ambiente familiar, a banda, me faziam acreditar que o processo de investigação seria mais objetivo e não tão complexo, uma vez que meu restrito conhecimento em etnomusicologia não dava conta dos trabalhos citados anteriormente, tão pouco das questões que envolvem a relação de pesquisa por um *insider*. Porém, no decorrer da pesquisa, vi o quanto equivocado eu estava em relação à condução do trabalho e busquei alternativas para duas questões que me recorriam, a primeira sobre o meu entendimento da expressão “nativo”, pensando na ocasião, até que ponto eu poderia me enquadrar neste *status*. Já o segundo questionamento, estava ligado aos procedimentos que eu deveria adotar para me distanciar de algo que poderia estar naturalizado e como eu iria lidar com isso. Sendo assim, julgo ser importante colocar, ao longo dessa e das sessões seguintes, algumas considerações sobre tais questionamentos, uma vez que demonstram os conflitos enfrentados pelo presente pesquisador na realização de seu trabalho de campo, podendo ainda contribuir para orientar as ações de outros pesquisadores que possam vir a se deparar com situações similares.

Como mencionei no início deste capítulo (ver página 7), a minha relação com a banda de Raposos teve início em 2002, período no qual fui aluno e posteriormente músico do grupo. Porém, a banda não foi o único meio de produção e ensino formal de música com o qual tive

contato neste período. Em 2003 comecei o curso de música (saxofone) em uma escola de música na cidade de Nova Lima – MG, revezando neste período a minha atuação entre a banda e a escola de música, participando ativamente nos dois contextos de produção, sendo o segundo, muitas vezes considerado por mim e por outros membros¹⁶ da banda, como uma forma de aperfeiçoamento da técnica instrumental. Já em 2007, comecei o curso de Bacharelado em Música (habilitação em saxofone) na UFMG, período no qual me ausentei da banda para me dedicar aos estudos, utilizando o tempo que eu antes investia nas atividades da banda para praticar por longos períodos o estudo do saxofone. Foi então em 2011 que retornei ao grupo para atuar como maestro, período no qual o interesse de pesquisa foi se ampliando. Portanto, o que interessa aqui, diante da exposição de minha história com o grupo, é questionar o meu status de “nativo” e até mesmo a utilização deste termo na pesquisa. E é novamente às ideias de COOK que recorro para complementar os questionamentos sobre alguns termos similares: “Em um mundo de identidades culturais múltiplas e superpostas, onde é que os *insiders* acabam e os *outsiders* começam? [...] qual a música que permanece como assunto apropriado na ‘musicologia’ reservada para *insiders*?” (2008: 63). A resposta de COOK a estes questionamentos aparece no momento em que ele coloca que: “As estáveis distinções entre o *insider* e o *outsider*, o si próprio e o outro, o êmico e o ético, não estão mais encaixadas na prática musicológica ou etnomusicológica: são resíduos do colonialismo” (2008: 63). A partir do contato com as ideias colocadas pelo pesquisador citado, passei a considerar melhor as minhas experiências em outros campos, não me eximindo por completo da proximidade com o grupo, encarando os objetivos desta pesquisa como possíveis diante de alguns cuidados que eu deveria ter com a metodologia que eu vinha propondo até então.

Um questionamento complementar, relacionado à minha influência como pesquisador dentro do grupo, assunto recorrente ao se falar sobre trabalho de campo ou quando a inserção do pesquisador no grupo pesquisado é pretendida, se presta ao seguinte problema: até que ponto o início da pesquisa, ou mesmo o acréscimo do *status* de pesquisador à minha pessoa, poderia influenciar a relação entre o maestro e o grupo?

Conforme SILVA menciona em seu trabalho, “o grupo também mobiliza seu sistema de classificação para tornar aquele que inicialmente era um ‘estrangeiro’ em uma ‘pessoa de dentro’, isto é, um sujeito socialmente reconhecido” (2000: 287). Frente ao questionamento lançado e a esta afirmação, pude perceber que para o grupo pouca coisa mudou, em termos de

¹⁶ Miguel Praça, Maria das Dores e Leandro Miguel são exemplos de músicos da banda que também participaram como alunos da escola de música da cidade de Nova Lima – MG.

relação pessoal, após o início da pesquisa, uma vez que eu não era “estrangeiro” ali. Algumas atitudes reforçam a ideia de que no entendimento deles algo de novo estava acontecendo, fotos do grupo que me foram concedidas e até mesmo indicações de livros sobre bandas para leitura foram feitas. No entanto, posso destacar que nesta pesquisa, a mobilização aconteceu em ordem inversa, uma vez que fui eu, enquanto pesquisador, que tive que mobilizar o meu sistema de classificação para tornar o familiar em estranho, desconsiderando aqui o uso do termo “nativo”. Portanto, apresento a seguir uma série de considerações sobre a minha percepção do ambiente e a busca por um possível distanciamento daquilo que me era familiar.

1.3.2 Distanciando do familiar

Mesmo desconsiderando o uso da expressão “nativo”, foi possível perceber como a naturalização de alguns elementos faziam¹⁷ do ambiente “banda de música” um ambiente não tão estranho a mim. Acredito que seja o contato com as particularidades de um meio e a identificação com alguns elementos de sua ordem, mesmo considerando as diversas identidades culturais as quais estamos expostos, que fazem deste ambiente um ambiente de familiaridade, situação que pode representar um problema para o pesquisador. No entanto, é na busca por essa familiarização que talvez muitos pesquisadores usam como estratégia metodológica para a produção de suas etnografias, a imersão na cultura pesquisada, ou seja, a relação de proximidade é por muitas vezes pretendida ou recorrente. SEEGER, ao propor uma etnografia da música, realça a ideia de aprofundamento em uma tradição musical como forma de compreendê-la: “Dado que a compreensão de um sistema musical requer um conhecimento intensivo do mesmo, a etnografia da música requer o conhecimento em primeira mão e em profundidade da tradição musical e da sociedade da qual tal tradição é uma parte” (2008: 248). SEEGER ainda destaca esta busca por uma proximidade como uma tendência atual nos trabalhos, dizendo que: “Autores têm abordado a música a partir do ponto de vista dos nativos, usando as categorias nativas de expressão” (2008: 251). Pontos que confirmam as afirmações de Anthony Seeger e que podemos considerar próximos da realidade das pesquisas em música no Brasil, são alguns dos trabalhos citados por SILVA, que destacou a profundidade da inserção de dois pesquisadores, Roger Bastide e Pierre Verger¹⁸, nas

¹⁷ Devo explicar ao fim deste capítulo o motivo do uso da expressão no passado.

¹⁸ Segundo o autor: “a atuação de Pierre Verger no campo institucional acadêmico foi muito reduzida, inclusive pela aversão que demonstrava ao diálogo com os intelectuais.” (2000: 292).

comunidades religiosas afro-brasileiras, refletindo assim, a adesão dos pesquisadores à religião, transformando-se em nativos: “Depois de Roger Bastide e Pierre Verger [...] tornar-se nativo virou uma palavra de ordem para as várias gerações de antropólogos que pesquisaram o candomblé e as religiões afro-brasileiras em geral” (2000: 293).

Mesmo diante do contato com tais reflexões e não tão preocupado a partir de então com a minha relação de proximidade com o grupo, desconsiderando apenas o uso do status “nativo”, as dificuldades na condução da pesquisa foram recorrentes e sensíveis. Em tese de doutorado sobre dois contextos de ensino e aprendizagem musical distintos, congado e escola de música respectivamente, a pesquisadora Margarete Arroyo (1999) expõe sua experiência diante do desafio de estranhar o familiar, no caso dela, de estranhar o ambiente “escola de música”, ambiente com o qual ela já mantinha contato há muito tempo. ARROYO faz uso das palavras de Walo Hutmacher para descrever em que nível este “mundo habitual”, conforme ela descreve, é problemático na condução do trabalho de campo: “o que há de mais evidente, de mais comum e tradicional, o que se tornou tão familiar que já não nos chama a atenção” (1999: 198). E é neste ponto que acredito compartilhar de algumas das dificuldades enfrentadas pela referida pesquisadora, ao passo que na condução do meu trabalho de campo, a busca por um distanciamento não foi uma tarefa fácil e gerava o temor de que dados importantes pudessem passar despercebidos, por serem tão óbvios ao meu olhar. Portanto, buscar estranhar o familiar foi uma das dificuldades mais evidentes na condução desta pesquisa, mas não a única, uma vez que identifiquei outros três pontos em que a minha condição de maestro/pesquisador poderia influenciar de diversas formas o trabalho de campo, fatores que destaco na sequência, antes de apresentar as estratégias metodológicas que foram tomadas no intuito de superar tais desafios.

Pesquisas com grupos sociais e musicais, em muitos casos são desenvolvidas com o auxílio de diversas ações empreendidas pelo pesquisador dentro do ambiente destes grupos, visando uma interação social específica. Dentre as ações mais comuns, chamo a atenção aqui para a realização de entrevistas, que é o primeiro ponto, além do desafio do distanciamento, no qual a minha condição de maestro/pesquisador poderia influenciar a construção do conhecimento. Uma vez que a minha condição de maestro representa no grupo um *status* de autoridade, mesmo não tomando por completo o sentido da palavra. O contato com os membros da banda, em entrevistas ou conversas informais, já é por si regulado por uma relação de importância dentro do grupo, para exemplificar, transcrevo aqui a fala do Sr. Henrique Simões, músico da

banda, sobre a função de um maestro de banda: “é uma coordenação que tem, que parte do maestro. Que se num tiver fica sem, sem comando... Como é que uma banda vai começar a tocar sem ter um, um sinal do maestro? Um, um pedido que comande”. Diante dessa ideia de “comando”, acrescentando ainda que a palavra “líder” foi muito utilizada no depoimento, foi possível considerar que a distorção das informações seria uma realidade no trabalho de campo, uma vez que eu como maestro, ao entrevistar algum membro da banda, poderia inibir ou até mesmo estimular os depoimentos.

Um segundo ponto a ser destacado como influente no meu trabalho de campo, é a minha atuação durante as performances do grupo. É comum que maestros de banda toquem durante algumas performances, principalmente nas que ocorrem em deslocamento espacial¹⁹. Portanto, observar as atividades desenvolvidas pela banda, seja em ensaios e apresentações públicas, foi sempre uma atividade um tanto complicada, uma vez que estive dividido entre a função do maestro e a função do pesquisador, e estar ali a trabalho, com determinadas responsabilidades, restringia o meu olhar mais abrangente sobre as atividades desenvolvidas pelo grupo.



FIGURA 1: Atuação da banda em vários contextos na cidade de Raposos. Destaque para a minha atuação como maestro: acompanhando o grupo, regendo e tocando. Fonte: acervo pessoal.

¹⁹ Falo mais sobre as características das performances da banda de Raposos no capítulo 2 (ver página 51).

O trabalho de SILVA (2000) exemplifica esta experiência do pesquisador (participar e observar), destacando os trabalhos com grupos sociais ou musicais no qual a inserção do pesquisador no meio acontece e no qual são atribuídas a eles funções dentro da realização das atividades, rituais, entre outros:

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. Nesses momentos sua interlocução adquire outras dimensões, pois fica presa à sua posição religiosa (2000: 295).

O terceiro e último ponto a ser destacado, que acredito não representar uma dificuldade enfrentada somente pelo presente pesquisador, diz respeito à reflexão sobre as experiências vivenciadas²⁰ no campo e sua tradução, gerando este produto final e textual, como explica CLIFFORD: “A etnografia está, do começo ao fim, imersa na escrita. Esta escrita inclui, no mínimo, uma tradução da experiência para a forma textual” (2008: 20). Neste caso, minhas preocupações se davam por conta da seleção das experiências e relatos que iriam compor este trabalho, buscando uma representação daquilo que os membros da banda compreendiam como elemento da tradição ou transformação na música e atuação do grupo, uma vez que minhas observações seriam contrapostas com estas representações. E neste ponto a minha preocupação era maior e residia novamente numa possível familiaridade com alguns elementos que fazem parte do contexto cultural do grupo e que poderiam passar despercebidos ou colocados em segundo plano, comprometendo assim o resultado final pretendido com esta pesquisa.

Os pontos destacados até aqui, que têm como centro a busca por um distanciamento do familiar, despertaram minha atenção ao longo do processo de pesquisa e podem ser representados através do esquema que apresento a seguir, que tem por objetivo retomar os pontos destacados. Com este esquema em mãos é possível apresentar de forma mais objetiva as ações metodológicas desenvolvidas na busca e no exercício do distanciamento.

²⁰ Neste caso, estou considerando as experiências observadas a partir do meu contato com a bibliografia da etnomusicologia e de acordo com o delineamento de pesquisa proposto.

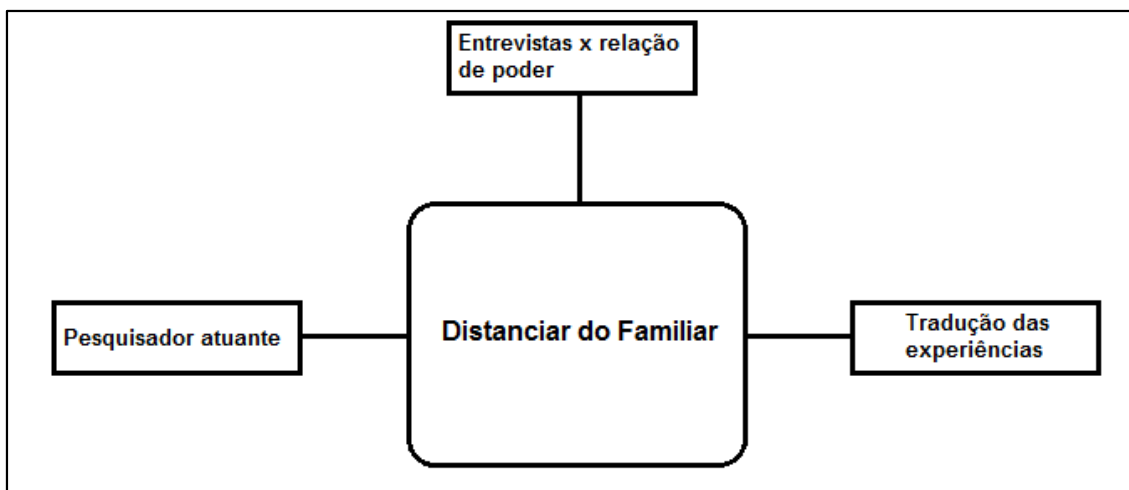


FIGURA 2: Quadro de pontos destacados como influentes na realização do trabalho de campo.

1.3.3 Metodologia

Compreendendo os pontos de influência que apresentei aqui e que são reflexo da minha condição maestro/pesquisador, alguns procedimentos metodológicos foram definidos e realizados no intuito de garantir uma boa condução do trabalho de campo. Vale ressaltar que alguns procedimentos auxiliaram na resolução de mais de um dos pontos encarados aqui como problemas ou dificuldades. De forma genérica, posso afirmar que as ações que buscavam auxiliar no distanciamento daquilo que me era familiar, também me auxiliavam no tratamento dos outros pontos, todos oriundos da minha proximidade com a banda. Portanto, falo a seguir dos procedimentos adotados e em quais pontos eles me auxiliaram no decorrer da pesquisa.

A busca por contato com trabalhos que tratam de temas ou objetos de estudo similares aos das pesquisas pretendidas é uma estratégia frequentemente utilizada pelos pesquisadores. Seja utilizando a expressão “revisão de literatura” ou alguma outra, os pesquisadores demonstram em quais pontos alguns trabalhos dialogam com sua pesquisa e confirmam as observações ou afirmações feitas. No caso desta pesquisa não foi diferente, realizei uma intensa busca por trabalhos realizados com bandas, como já descrevi no início deste primeiro capítulo (ver página 9). No entanto, a consulta não se restringiu aos trabalhos publicados sobre bandas, uma vez que a primeira estratégia metodológica destinada a superar as dificuldades apresentadas, foi a de entrar em contato com trabalhos da etnomusicologia e pesquisas²¹ desenvolvidas por pessoas que guardavam, em maior ou menor grau, uma relação de proximidade com o

²¹ Neste aspecto, a tese de doutorado de Margarete Arroyo (1999) foi o contato mais transformador para a minha atitude no campo.

ambiente ou grupo pesquisado. Esta estratégia auxiliou de maneira expressiva na superação de dois pontos²² destacados no esquema apresentado anteriormente (ver página 20).

Para auxiliar nestes e em outros pontos, que foram encarados como influentes no trabalho de campo, fiz uso de outras estratégias. Para superar o status de maestro durante as entrevistas e a realidade de ser um pesquisador atuante, procurei realizar filmagens das atividades desenvolvidas pela banda, algumas delas feitas por pessoas que acompanhavam o grupo em sua atividade ou mesmo pessoas que estavam como parte do público no ambiente no qual a banda iria se apresentar. A proposta da filmagem foi a de observar, através de um olhar distante, a atuação do grupo, uma vez que essa distância até então não era possível pela minha condição de maestro durante as performances. Complementar às filmagens, foram realizadas entrevistas com membros internos e externos²³ ao grupo, pessoas de idades distintas e que, quando ligadas à banda, possuíam vínculos diferentes, tais como músico; músico afastado; ex-regente; diretor e filho de antigos regentes. Os relatos dessas pessoas foram fundamentais para perceber a banda e as questões levantadas nesta pesquisa sob diversas perspectivas.

Considero, diante das dificuldades que o campo representou e das estratégias para superá-las, que o distanciamento foi possível, porém somente revelador ao passo que intensifiquei as reflexões sobre as interações sociais vivenciadas e através dos conhecimentos construídos no decorrer da pesquisa. Outro momento marcante para o exercício do distanciamento foi o da apresentação parcial dos resultados alcançados com a pesquisa durante o exame de qualificação²⁴, momento no qual percebi que minha voz, enquanto pesquisador, buscava prioritariamente apresentar o grupo aos examinadores e não expor, da forma como eu julgava ser possível, os conflitos que envolvem a tradição e a transformação nas práticas musicais e no repertório que a banda utiliza em suas atividades. Em especial, a fala de um dos membros da banca examinadora, que sugeriu que é possível que tais grupos venham perdendo sua importância dentro das comunidades, colocou em cheque todas as representações e afirmações que eu buscava fazer ali. A reflexão constante sobre a referida colocação, se não me fez perceber, ou quem sabe aceitar, me permitiu observar as atitudes dos membros da banda ao longo dos tempos em função das relações que estabeleciam com a comunidade, e

²² Pesquisador atuante e tradução das experiências vivenciadas no campo.

²³ A entrevista com pessoas que não fazem parte da banda foi a principal ferramenta na superação do status de maestro, uma vez que com essas pessoas eu não tinha, ao menos no mesmo grau que com os músicos, a relação de poder exposta anteriormente.

²⁴ Requisito do programa de pós-graduação, através do qual o trabalho é apresentado parcialmente e é submetido a uma avaliação, recebendo parecer favorável ou não para a sua continuação.

neste aspecto o repertório ganhava muita importância, principalmente nos depoimentos concedidos durante as entrevistas. É diante deste distanciamento que em muitos trechos das sessões anteriores utilizei alguns termos no passado, falando em especial sobre o trecho em que falo que “a naturalização de alguns elementos faziam do ambiente banda de música um ambiente não tão estranho a mim” (p. 16). Esta atitude busca demonstrar o quanto reconsidero o meu olhar sobre a banda hoje, percebendo por outras vias sua atuação; a música; ciente das transformações que o status de pesquisador me proporcionou.

A busca por distanciamento, dando valor à voz dos membros da banda; observando as atividades (como maestro/pesquisador); são ferramentas que utilizei para, além da referida busca por distanciamento, valorizar o foco na percepção que as pessoas demonstram sobre a banda, encarando-as como agentes que percebem e criam concepções sobre o grupo e sua música, me atendo neste caso, ao que elas consideram como elementos da tradição e transformação no repertório do grupo. A valorização do discurso nativo contribuiu ainda, para a reunião de diversas perspectivas sobre a banda, sabendo que como qualquer grupo cultural, na banda há questões e sentidos comuns e amplamente compartilhados, e também, questões e sentidos contrastantes, ou conflitantes. Portanto, a orientação teórica e a metodologia utilizada, as quais foram expostas neste capítulo, me permitem entender este trabalho como um trabalho de cunho etnomusicológico, que pretende, a partir desta sessão, observar com maior detalhe a banda Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição, destacando sua história; a percepção da tradição e transformação no repertório e em vários níveis; os relatos e opiniões das pessoas ligadas ao grupo ou não; estabelecendo algumas comparações entre os conhecimentos construídos e as reflexões que proponho sobre o repertório no âmbito desta pesquisa.

CAPÍTULO 2 – HISTÓRIA E TRANSFORMAÇÃO: BANDAS DE MÚSICA E A CORPORAÇÃO MUSICAL NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DE RAPOSOS

No debate acadêmico que envolve as bandas de música, muito já se produziu sobre os processos evolutivos pelos quais passaram os grupos formados por instrumentos de sopro e percussão até a consolidação de formatos que hoje conhecemos como banda de música. Portanto, buscando ressaltar a presença destes grupos na história, busco refletir neste capítulo sobre momentos específicos nos quais a presença da banda foi marcante, tais como nos processos de desenvolvimento ou criação de instrumentos, na consolidação de determinados gêneros musicais, na criação de identidade e apropriações de elementos militares, na participação dos processos iniciais de registro fonográfico, entre outros. Todos os fatos que trago para esta sessão colocam a banda em destaque sob uma perspectiva de transformação e contribuição ao longo da história, informações que demonstram como as bandas sofreram mudanças ao longo da história e como provocaram mudanças em diversos elementos que dialogam com sua atuação.

Sabendo da dimensão do tema e dos diversos elementos que envolvem a história das bandas num contexto mundial, este capítulo prioriza a discussão de temas em momentos distintos, demonstrando a princípio, como era a atuação de alguns grupos formados à base de instrumentos de sopro e percussão e como a formação instrumental se transformou em diálogo com a característica das performances. Já na sequência, apresento uma série de informações sobre a presença das bandas no território nacional, destacando algumas das primeiras formações que aqui se instauraram; a difusão destes grupos no estado de Minas Gerais e os diversos fatores ligados à história da Escola de Arte Musical de Raposos.

2.1 Transformação das bandas: atuação e formação instrumental

As bandas, tais como as conhecemos hoje, são o resultado de longos processos de transformação, que são contínuos e evidentes até os dias de hoje. Mudanças motivadas por forças sociais, musicais, políticas, econômicas, dentre outras, colaboraram para a consolidação e difusão das bandas no cenário mundial. Importante é observar os processos de transformação, refletindo sobre as questões musicais e funcionais que envolvem o grupo, ou

seja, buscando compreender o que a música representa no contexto social e temporal no qual as bandas desenvolvem suas práticas, uma vez que os padrões sociais estão intimamente relacionados à prática e produção musical das bandas e de tantos outros grupos musicais.

Ao observar os grupos musicais que atuaram ao longo da história e em diferentes contextos culturais, podemos verificar como a música sempre teve funções bem específicas dentro das práticas sociais das quais a banda participou, seja complementando as atividades religiosas, no entretenimento da população e até mesmo na transmissão de sinais durante batalhas. Estas funções, associadas aqui às práticas musicais das bandas, são apenas uma amostra das inúmeras funções e sentidos que a música pode representar em uma determinada sociedade:

Sociedades ao redor do mundo usam a música para criar e expressar seus sentimentos internos, para diminuir a distância entre eles e o divino, para atrair os amados, para celebrar casamentos, para fortalecer amizades e comunidades, para inspirar movimentos políticos de massa, e para ajudar seus bebês a dormirem. A música é a base de uma enorme indústria e pode ser o caminho para a riqueza e fama (TURINO, 2008: 1).

Em trabalhos como os de TEIXEIRA (2007) e TACUCHIAN (2008), é possível encontrar alusões à presença e utilização de grupos musicais, compostos por instrumentos de sopro e percussão, como dito, durante batalhas e com funções bem específicas dentro dos exércitos. Durante as batalhas era comum a utilização dos grupos musicais para a organização das tropas e transmissão de informações através dos toques dos instrumentos de sopro ou percussão²⁵. Este tipo de função é desenvolvida por bandas militares até os dias atuais, como por exemplo, a banda da Marinha Portuguesa que faz uso de toques²⁶ de clarins para dar ordens de apresentar armas, descansar armas, formar companhias, entre outros.

Pensar que a função em meios militares foi a de enviar, através dos sons, mensagens às tropas, nos coloca diante de um dos fatores que influenciou profundamente o desenvolvimento dos instrumentos utilizados por bandas, a necessidade de boa projeção do som para que todos sejam ouvidos. Ao pensar o desenvolvimento dos instrumentos, podemos também sugerir que,

²⁵ FAGUNDES (2010) e JESUS (2008) nos dão um exemplo a este respeito quando citam a passagem bíblica que descreve a batalha em Jericó contra os povos cananeus, na qual há relatos do uso de trombetas de chifre de carneiro durante a batalha.

²⁶ A transcrição completa de alguns toques pode ser encontrada na página 24 da dissertação de mestrado: “*Caras mas boas*” - Música e Poder Simbólico (a partir da análise da Banda da Armada Portuguesa), de Vera Lúcia Silva Pereira.

ao passo que as bandas demandavam um tipo de instrumento, elas influenciavam o processo de fabricação e idealização de alguns instrumentos. Foi pela dinâmica das performances das bandas – nas ruas em deslocamento – que alguns instrumentos deixaram de ser utilizados e outros foram idealizados ou modificados. Dos que deixaram de ser utilizados, podemos destacar o “Serpentão²⁷” e o “Ophicleide” (ver fotos abaixo), que desempenharam nas primeiras bandas, tais como as conhecemos hoje, a função atual das tubas. De forma complementar, alguns instrumentos foram inventados e outros evoluíram tecnicamente para se adequar às funções e necessidades das bandas, como por exemplo, os saxofones e saxhorns, criados por Adolphe Sax (1814 – 1894), e o Sousafone, idealizado por John Philip Sousa (1854 – 1932).

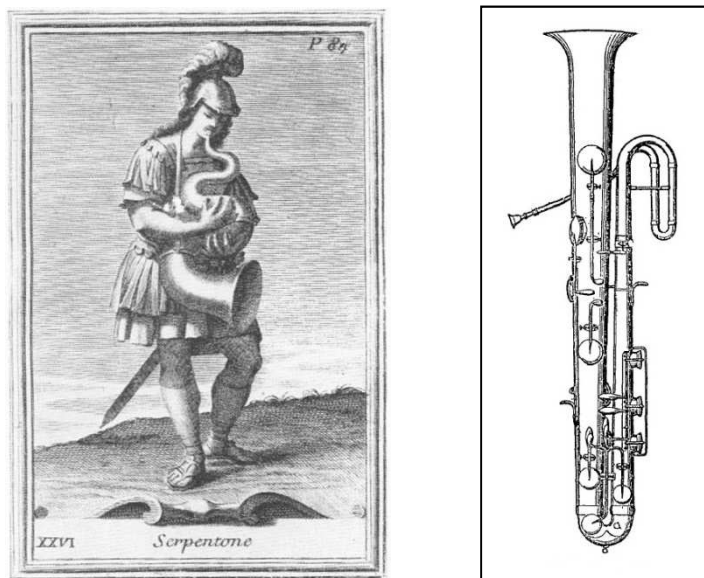


FIGURA 3: à esquerda, homem tocando Serpentão (Gravura de Filippo Bonanni Gabinetto, Armonico pieno d'Instrumenti, Roma, 1723, domínio público), à direita, Ophicleide (fonte: metronimo.com).

Sobre a evolução dos instrumentos, JARDIM (2008) resume a pesquisa realizada por Kenneth Berger, que destaca o desenvolvimento dos instrumentos de sopro, criando uma tabela com a

²⁷ Instrumento cuja denominação mais se ajusta à sua aparência, surgiu no final do século XVI graças a um monge Francês chamado Edmé Guillaume. Nessa época já tinha um lugar nas igrejas, onde era utilizado para acompanhar o cantochão e integrava-se perfeitamente às vozes masculinas...Ganhou muita popularidade na Inglaterra do século XVIII, onde, além de ser utilizado nos serviços religiosos, transformou-se no baixo das bandas militares. Quando o desenvolvimento tecnológico próprio do século XIX deu lugar ao aparecimento de instrumentos mais adequados para esses tipos de formações, o serpentão deixou de ser utilizado. (SALVAT, 2013).

descrição das principais inovações das quais se tem registro, tabela que apresento aqui para contextualizar tais mudanças em diálogo com o desenvolvimento das bandas:

Ano	Inovação
1677	Uma chave é adicionada na flauta transversal
1690	A primeira clarineta (Denner) aparece
1770	Surge o corno de basseto (Basset horn)
1793	Surge a clarineta baixo, ainda em forma rudimentar
1808	A chave em forma de anel é patenteada
1810	Ivan Muller traz à luz uma clarineta de 13 chaves
1810	Surge o bugle (fluegelhorn) com chaves
1815	É inventado o piston com válvula (pistos / pistões)
1830	Surgem os primeiros metais com três válvulas (pistos)
1832	Surgem as boquilhas cônicas Boehm para flauta
1840	Adolph Sax inventa o saxofone
1843	Adolph Sax inventa os saxhorns
1843	Klosè e Buffet melhoram a clarineta (sistema Boehm)

TABELA 1: Inovações técnicas e desenvolvimento dos instrumentos de sopro (2008: 11).

O período pelo qual se estende o processo de desenvolvimento dos instrumentos detalhado acima coincide com o período de desenvolvimento e difusão das bandas na Europa, período permeado por revoluções que mudaram sensivelmente as formas de organização social. JARDIM afirma que nesse período as bandas “eram organizadas para o povo e pelo povo, e foram aumentadas em proporções jamais vistas, tornando-se essenciais e destacadas nas celebrações patrióticas e festivas ao ar livre” (2008: 7). O aumento considerável de grupos com estas formações e as intensas atividades nos permite aprofundar nas reflexões sobre a influência das bandas no processo de evolução e fabricação dos instrumentos. BARBOSA afirma que “durante sua história ocidental, as bandas não só se atualizaram com as inovações dos instrumentos como também provocaram inovações” (2008: 67). Ainda segundo BARBOSA, dois fatores motivaram as profundas transformações na fabricação dos instrumentos:

Um se refere à necessidade que todos os músicos da banda têm, quando estão marchando, em ouvir bem todos os demais instrumentos [...] o outro motivo tem a ver com a busca por um formato instrumental mais anatômico, ou seja, que traga maior facilidade para carregá-lo durante a execução (2008: 67).

É possível observar que a dinâmica de atuação e performance das bandas reflete, assim como foi exposto, na construção de instrumentos com melhor capacidade de projeção e por outro lado, podem influenciar na estética sonora dos grupos, de forma que algumas particularidades sonoras podem ser observadas nos grupos atuais. FAGUNDES, ao tratar das questões sonoras das bandas de música, afirma que “o timbre das bandas é um som bem aberto e metálico. As articulações não são bem definidas, trabalhadas e precisas. Tudo tem muito volume e intensidade e isso caracteriza as bandas de modo peculiar” (2010: 70). Dessa forma, a dinâmica das performances, geralmente vinculadas ao espaço público e em deslocamento espacial, contribui para, além da consolidação de uma formação com instrumentos de características sonoras e funcionais específicas, imprimir uma sonoridade impregnada de significados. O perfil dos músicos que compõe algumas bandas, grande parte deles amadores e que encontram na prática de banda uma opção de contato com o fazer musical, também contribui para a consolidação de uma estética sonora atrelada a estas formações.

2.2 Apontamentos históricos, influências e consolidação das bandas de música no Brasil

A formação instrumental das bandas brasileiras se aproxima muito da formação das bandas presentes na Europa, fato que evidencia a consolidação das bandas no Brasil através da importação de elementos do Ocidente. No Brasil é marcante a presença das bandas de música. Elas estão espalhadas por todo o território nacional e são as responsáveis por levar música a diversos eventos sociais, religiosos e políticos. São cerca de 2458 bandas civis em todo o território nacional (FUNARTE), sem contabilizar as bandas militares, onde só o exército brasileiro contabiliza 67 bandas de música (JESUS, 2008: 154).

Muitos são os trabalhos²⁸ que apontam a chegada da Família Real ao Brasil como um marco para o surgimento e difusão das bandas no território nacional. Podemos sim considerar este período como um momento de propagação de elementos que deram suporte à formação de muitas bandas, porém sem deixar de registrar que já havia no Brasil grupos formados à base de instrumentos de sopro e percussão que se aproximavam dos formatos das bandas europeias. Segundo BINDER: “existem indícios que mostram a existência de bandas de música no Brasil com padrões instrumentais semelhantes àqueles encontrados em Portugal, antes da chegada da corte portuguesa ou da banda da brigada Real da Marinha” (2006: 24).

²⁸ Ver, por exemplo: JESUS (2008); DIAS (2012) e TINHORÃO (2013).

Porém, tendo como modelo a *Charamela da Brigada Real da Marinha*²⁹, banda que acompanhou a Família Real, e com a criação do exército nacional, foi que as bandas começaram a surgir por todo o território nacional: “O surgimento de grupos similares foi aos poucos se espalhando pelas províncias da nova sede do reino de Portugal” (MURTA e SANT’ANNA).

Ao falar da difusão das bandas no território brasileiro, não podemos deixar de mencionar as diferentes formações que aqui existiram e os ambientes nos quais estas se inseriam. Muitas delas contribuíram para a consolidação de gêneros musicais brasileiros e para a formação de outras manifestações musicais. Dentre estes grupos, podemos citar as bandas dos fazendeiros, que eram formadas por escravos e atendiam as diversas necessidades dos senhores de terras. Também havia as bandas dos barbeiros³⁰, que muito contribuíram para o desenvolvimento da música popular. Podemos citar ainda as bandas formadas por imigrantes, principalmente vindos da Alemanha, que aqui criaram a extensão de grupos dos quais faziam parte em seu país. Sendo assim, na sequência busco especificar a importância que tais grupos representaram na história das bandas no Brasil.

Era comum a existência de bandas nas fazendas do interior, sob patrocínio dos senhores que se propunham a manter o grupo para dispor da música nos momentos em que fosse necessária. BENEDITO (2005) e FAGUNDES (2010) assinalam a existência de uma banda formada por escravos conhecida como Banda de Música da Real Fazenda, organizada por padres jesuítas:

A Real Banda era composta por escravos e escravas que eram iniciados musicalmente ainda adolescentes por mestres jesuítas, sendo introduzidos no conhecimento da música sacra, tanto no canto como no instrumento. Por serem escravos, eram obrigados a se dedicar ao estudo do instrumento e das atividades musicais (FAGUNDES, 2010: 36).

²⁹ Constituída por dezesseis músicos e um instrumental que incluía flauta, clarinete, fagote, trompa, trompete, trombone e percussão.

³⁰ Os barbeiros eram, em sua maioria, escravos alforriados que trabalhavam com pequenos serviços, tais como aparar barba e cabelo. Essa era uma das poucas funções da época que garantia um tempo livre entre um trabalho e outro, sendo possível uma dedicação à música. Por essas razões, muitos se juntavam e formavam as bandas dos barbeiros.

Marchas, valsas, modinhas e quadrilhas faziam parte do repertório apresentado por estas bandas, sendo que a maior incidência era de peças sacras e transcrições de óperas. TINHORÃO afirma que essas bandas “tinham quase sempre preocupação orquestral e eram ensaiadas por músicos de escola” (1997: 137).

Outra banda formada por escravos que se destacou dentre as bandas dos grandes senhores foi a banda formada pela senhora Raimunda Porcina de Jesus, mais conhecida como a Chapadista³¹. Essa banda era formada exclusivamente por escravos e fornecia, através de contratos fechados por sua senhora, música para festas públicas, concorrendo assim com a música dos barbeiros, que geralmente supria este tipo de demanda das cidades. Desta forma, este grupo se tornou um importante meio de divulgação da música popular nas cidades.

Com um repertório que se diferenciava em partes do praticado pelas bandas dos senhores, as bandas dos barbeiros reuniam em seus repertórios os mais diversos gêneros musicais em voga na época. De forma dinâmica, contribuíram para o desenvolvimento da música popular:

Contribuíram para a criação do maxixe, devido à mistura cultural dos brancos (portugueses, em particular) e dos negros. Esses grupos também foram os grandes incentivadores e influenciadores do choro, samba e outros gêneros musicais brasileiros. Além disso, contribuíram para a difusão de danças e gêneros musicais tais como: a *polka*, a *valse*, a *mazurka*, a *scottish*, a *gavotte*, a *quadrille*, que chegavam ao país pelo porto do Rio de Janeiro, imprimindo características nativas a esses gêneros. Esse tipo de conjunto musical teve intensa participação nos estados da Bahia e do Rio de Janeiro (COSTA, 2011: 245).

A presença das bandas dos barbeiros foi marcante na vida das comunidades, eram chamados para se apresentar em diversos momentos nos quais a música se fazia necessária, seja em festas cívicas ou religiosas. TINHORÃO (1997) e COSTA (2011) citam o romancista Manuel Antônio de Almeida para destacar a importância e atuação destes músicos, citação que nos fornece também informações sobre as questões sonoras que permeavam a performance das bandas dos barbeiros:

³¹ Raimunda Porcina de Jesus era proprietária da Chapada Diamantina, daí a origem do apelido: a Chapadista. Sua banda atuou até o ano de 1887, ano em que Raimunda faleceu.

Não havia festa em que se passasse sem isso; era coisa reputada, quase tão essencial como o sermão; o que valia, porém é que nada havia mais fácil de arranjar-se; meia-dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiros, ordinariamente negros, armados, este com um pistom desafinado, aquele com uma trompa diabolicamente rouca formavam uma orquestra desconcertada, porém, estrondosa, que fazia as delícias dos que não cabiam ou não queriam estar dentro da igreja (In: TINHORÃO 1997: 127).

Percebemos então, que os barbeiros constituíram-se como grupos que assumiram a função de oferecer música destinada ao lazer público nas cidades. As bandas dos barbeiros não recebiam nenhum incentivo financeiro em suas atividades, assim como acontece com muitas bandas civis nos dias atuais, e ainda sofriam com a discriminação por serem filhos de escravos. Ainda para TINHORÃO (1997), foram elas as responsáveis pela configuração instrumental dos primeiros grupos de choro, uma vez que sua instrumentação era heterogênea e admitia o uso de instrumentos de corda, sendo o tambor o único instrumento obrigatório.

O repertório e o aparato instrumental utilizado por bandas de música no Brasil também foram influenciados diretamente por grupos formados por imigrantes recém-chegados. Estes chegavam e buscavam criar aqui uma extensão das práticas culturais das quais faziam parte nos países de origem. ROSSBACH afirma que “a finalidade destas associações era promover o entretenimento, o convívio social, a diversão e o intercâmbio cultural” (2014: 2). O repertório e os instrumentos que traziam proporcionaram um diálogo cultural com os grupos que aqui haviam se estabelecido. Com instrumentos modernos apresentavam valsas, trechos de óperas, marchas, dentre outras composições que ocupavam as estantes das bandas europeias. COSTA confirma a ideia de que “as bandas foram influenciadas por músicos italianos migrados, através da apropriação dos repertórios e de instrumentos, que se transformaram e tornaram-se cada vez mais performáticos” (2011: 246).

No contexto histórico, todas as formações citadas até aqui contribuíram para a consolidação e difusão do formato atual das bandas de música no Brasil. As bandas militares que iam sendo formadas, principalmente após a independência do Brasil, serviram como modelo e inspiração para o surgimento das bandas civis, que possuem até os dias atuais características que nos remetem às bandas militares: “Seus uniformes lembram as fardas militares, a instrumentação se associa aos instrumentos utilizados pelas bandas militares, pois possuem a capacidade de projeção em ambientes abertos e podem ser tocados por músicos em movimento, e seu repertório é marcado por marchas” (COSTA, 2011: 241). Em estudo sobre a apropriação de elementos militares por parte das bandas civis, COSTA afirma que a Guerra do Paraguai

(1864 – 70) contribuiu para difusão de elementos militares nas práticas musicais das bandas civis: “Quase todas as bandas civis passaram a usar uniformes que lembravam os dos soldados e a marchar, em forma, como tropa. O repertório popular também passou a ser usual entre as bandas militares” (2011: 248).

As bandas brasileiras também foram profundamente influenciadas por bandas americanas, principalmente na composição do repertório. O grande impulso para o surgimento de bandas militares nos Estados Unidos foi dado em 1798, quando o presidente John Adams assinou um decreto que estabeleceu a formação da *United States Marine Band*. As bandas americanas se multiplicaram de tal forma que: “em 1889, calcula-se que, nos Estados Unidos, estivessem no activo mais de 10 mil bandas, isto porque em muitas comunidades, a banda “militar” da zona constituía o único meio de acesso à música” (PEREIRA, 2008: 40).

Não se pode falar em bandas americanas e brasileiras sem citar o regente de bandas John Philip Sousa (1854 - 1932), o qual compôs cerca de 136 marchas e forneceu sugestões para a construção do instrumento que viria a ser chamado de Sousafone (ver foto abaixo). O instrumento é amplamente utilizado nas bandas americanas e faz parte do aparato instrumental de muitas bandas brasileiras.



FIGURA 4: Sousafone. Fonte: Weril

Além do uso do instrumento idealizado John Philip Sousa, é possível encontrar várias bandas no Brasil que tocam ou já tocaram algumas composições do referido maestro, sendo as mais comuns nas estantes brasileiras: *Semper Fidelis* (1888) e *The Stars and Stripes Forever* (1896). Com relação a esta última, é comumente conhecida nas bandas brasileiras como

“Pavilhão Americano”. Complementando as informações sobre a influência do repertório das bandas americanas no Brasil, BARBOSA afirma:

Na primeira metade do século XX as marchas americanas começaram a ser incluídas. Hoje se vê um grande número de músicas estadunidenses nas estantes das bandas brasileiras, principalmente músicas de filme e do repertório pedagógico das bandas escolares (2008: 68).

No Brasil, dentre os grupos que influenciaram a composição do repertório das bandas que vinham surgindo, a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro foi sem dúvida uma das que obteve maior destaque. Organizada em 1896 pelo maestro e músico de choro Anacleto de Medeiros (1866 – 1907), essa banda foi um dos primeiros grupos a participar dos processos de gravação, contribuindo para a divulgação dos mais diversos gêneros que aqui se formaram. Segundo DIAS: “essa banda marcou o cenário musical brasileiro da época, tendo sido um dos primeiros conjuntos no Brasil a realizar gravações para a Casa Edison, em 1904” (2012: 18). A particularidade deste grupo residia na sua sonoridade, uma vez que Anacleto havia convidado a compor a banda músicos habituados a um repertório mais intimista, o Choro. TINHORÃO faz alusão à sonoridade desta banda ao imaginar que: “para os cariocas acostumados ao tom algo duro e formal das bandas do tempo³², a banda de Anacleto deve ter soado com a doçura inesperada de uma música que hesitasse entre as dengüices do choro e o requinte das execuções sinfônicas” (2013: 123).

É certo que, durante o século XX, o número de bandas no Brasil se ampliou consideravelmente, uma vez que estas iam surgindo nas cidades do interior e passavam a desempenhar um papel importante durante as festas cívicas e religiosas. Além disso, funcionavam como escolas livres de música para garantir a renovação dos seus quadros de músicos.

³² Existia no Rio de Janeiro, além das bandas normais dos vários regimentos do Exército, a antiga Banda dos Fuzileiros, criada em 1808, após a chegada do príncipe D. João, a Banda do Corpo de Marinheiros, a Banda da Guarda Nacional, a banda do Corpo Policial da Província do Rio de Janeiro, a Banda do Batalhão Municipal, a Banda do Corpo Militar da Polícia e a Banda da Escola Militar da Praia Vermelha (TINHORÃO, 2013: 117).

2.3 Bandas de música em Minas Gerais: consolidação e atuação

Em Minas Gerais, estado que hoje concentra o maior número de bandas de todo o território nacional, a presença das bandas se deu com o período de exploração do ouro e por intermédio das Irmandades, Confrarias e Ordens Terceiras³³. Porém, foi durante o período de decadência da exploração do ouro que as bandas civis encontraram espaço para consolidação. Como as riquezas haviam diminuído, faltava dinheiro para pagar as orquestras que forneciam música aos eventos religiosos. Sendo assim, as bandas “assumiram como herança o serviço eclesiástico antes executado pela orquestra [...] os músicos cumpriam, assim, suas funções militares³⁴ e religiosas” (CARVALHO, 1997: 232).

A atuação das bandas em substituição às orquestras só veio a sofrer mudanças durante o período de reforma litúrgica da igreja católica, momento no qual surgiram decretos que restringiam a presença da banda no interior das igrejas, além de determinar o silêncio destas durante a realização das celebrações: “Afastem-se da igreja as chamadas bandas de música; calem-se inteiramente também fora dela, durante o tempo da consagração”.³⁵ A partir deste momento as bandas brasileiras começaram a explorar de forma mais sensível os ambientes externos às igrejas, principalmente os coretos. Os reflexos destas determinações contribuíram para a consolidação de uma dinâmica de apresentação das bandas durante as festas religiosas que podem ser percebidas até hoje. Em Minas Gerais é comum que as bandas acompanhem as procissões, executando marchas festivas, dobrados e músicas religiosas, e após a conclusão do trajeto vão embora, não participando da sequência das celebrações com sua música. Em algumas cidades vizinhas da cidade de Raposos, as bandas aguardam e tocam o Hino Nacional brasileiro ao fim da consagração ou durante o hasteamento da bandeira do santo padroeiro, momento que ocorre no fim das celebrações e no qual é comum também a execução de algum dobrado ou marcha.

Encontramos na cidade de Sabará a banda considerada a mais antiga em atividade no Estado de Minas Gerais, a Sociedade Musical Santa Cecília³⁶. A fundação da atual capital mineira se deu 116 anos após a fundação da Sociedade Musical Santa Cecília. O processo de urbanização

³³ Instituições estas intimamente ligadas à cultura e à religião da sociedade mineradora. Surgiram incentivadas pela proibição da presença de ordens regulares nas Minas Gerais e funcionavam como uma espécie de clube, que garantia aos membros o cumprimento de suas obrigações religiosas, um lugar onde pudessem ser enterrados – cada irmandade possuía o seu cemitério – e, em alguns casos, até a resolução de problemas materiais (CARVALHO, 1997: 230).

³⁴ As bandas civis que foram surgindo neste período eram compostas também por músicos militares.

³⁵ Concílio plenário sobre música sacra, artigo 364, parágrafo 2º. Apud CARVALHO 1997.

³⁶ Banda fundada em 22 de Novembro de 1781.

para construir a capital trouxe para Belo Horizonte um grande número de operários, o que alterou sensivelmente a vida e a rotina do arraial. Todo o processo de urbanização serviu para impulsionar o surgimento de bandas na atual capital, que a princípio foram se formando com a participação de operários vindos de Ouro Preto, Mariana e São João Del Rei. Segundo TEIXEIRA: “Durante os 110 anos de vida da capital mineira foram encontradas referências da existência de 18 corporações musicais, das quais quinze deixaram vestígios e apenas cinco ainda estão em atividade” (2007: 37).

Uma das bandas que foi se moldando junto à cidade de Belo Horizonte, foi a Sociedade Musical Carlos Gomes, banda que reivindica o título de primeira banda fundada na cidade, em 1896, e que “surgiu quando Belo Horizonte ainda era um acanhado arraial, onde as escassas oportunidades de entretenimento praticamente se limitavam às celebrações e festividades religiosas” (SECRETARIA DE CULTURA, 1995: 20). Tanto a Sociedade Musical Carlos Gomes, quanto as demais bandas que surgiram na capital, evidenciam a importância que as bandas tiveram ao longo do século XX ao produzir música para um grande número de pessoas. Um contraponto entre tradição e modernidade, como destaca TEIXEIRA: “Por mais que a cidade tivesse sido planejada para ser moderna e simbolizar novos tempos do Brasil republicano, os velhos hábitos e tradições daqueles que chegaram para construir a cidade foram ali reproduzidos” (2007: 35).

Embora já existissem corporações espalhadas por toda a Minas Gerais, a consolidação da nova capital e a atuação das bandas que ali se formavam serviram como modelo e inspiração para o surgimento de bandas nas cidades vizinhas da nova capital, muitas delas em plena atividade atualmente. Como exemplo, destaco as principais bandas da região metropolitana com as quais a presente pesquisa teve contato pela relação de proximidade com a Escola de Arte Musical de Raposos (1926). Na cidade de Nova Lima encontramos a Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus (1896), a Corporação Musical União Operária³⁷ (1915) e a Sociedade Musical Santa Efigênia (1932). Em Sabará, além da já referida Sociedade Musical Santa Cecília³⁸ (1781), destaco a Sociedade Musical Lira da Paz (1902). Na cidade de Rio Acima, onde também atuo como maestro e professor, encontramos a mais jovem entre as aqui citadas, a Banda Musical Lira Santo Antônio (1935).

³⁷ Em uma das atas de reunião realizada na banda de Raposos em 1955, é possível encontrar referência às bandas Sagrado Coração de Jesus e União Operária, mencionando o envio de ofício aos diretores das respectivas bandas comunicando a eleição e posse dos diretores da banda de Raposos.

³⁸ Em atas de reuniões dos anos posteriores a 1996 é possível encontrar registros de convites enviado às bandas: Santa Cecília (Sabará) e Sociedade Musical Santa Efigênia (Nova Lima).

2.4 A cidade e a banda de Raposos

“Uma cidade sem banda é uma cidade sem alma”³⁹

Sabendo que a história das bandas de música complementa a história das cidades nas quais estão inseridas, esta sessão busca apresentar os principais fatos históricos que traduzem o desenvolvimento da cidade de Raposos e o surgimento da banda de música denominada Escola de Arte Musical de Raposos, que mantém a Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição.

Na primeira parte trato das questões que envolvem a história da cidade de Raposos, apresentando os principais fatores que contribuíram para o desenvolvimento desta pequena cidade. Portanto, colocarei em destaque os motivos que resultaram no surgimento da cidade, as famílias que ali se fixaram, a igreja que foi erguida⁴⁰, a atividade de exploração dos recursos naturais, os transportes por trilhos, a situação atual da cidade e as manifestações culturais do município.

Na sequência apresento um histórico da Escola de Arte Musical de Raposos, procurando resgatar os principais momentos de sua atuação na comunidade. Este resgate também é um procedimento importante para a banda, uma vez que nunca foi realizado um trabalho de pesquisa sobre a história do grupo e que os integrantes manifestaram o interesse em realizá-lo, lembrando e descrevendo minuciosamente vários momentos da história da banda durante as conversas. Portanto, as informações reproduzidas aqui são o resultado do processo de partilha de experiências através de entrevistas, discursos que permeiam o grupo, fotos e documentos encontrados durante a pesquisa.

A junção deste material permite estabelecer um diálogo entre a história da cidade e a atuação da banda, principalmente no que diz respeito à família dos fundadores, os locais e espaços de atuação do grupo.

³⁹ Fala do ex-maestro da Escola de Arte Musical de Raposos, Willian da Silva Praça, ao responder questionamento sobre a função da banda de música na sociedade. Entrevista realizada no dia 16 de Junho de 2014.

⁴⁰ Matriz de Nossa Senhora da Conceição, considerada a 1ª matriz de Minas Gerais. (AS MINAS GERAIS), Disponível em: <http://www.asminasgerais.com.br/qf/univlrcidades/Cidades/Raposos/area.htm>

2.4.1 A Cidade de Raposos: exploração e desenvolvimento

A ocupação das terras que viriam a se tornar a cidade de Raposos teve início por volta de 1690, quando o bandeirante Pedro de Morais Rapôsos, familiares e amigos encontraram um lugar adequado para o garimpo de ouro, formando aqui “um dos primeiros povoados de Minas Gerais” (Prefeitura Municipal de Raposos). Foi na confluência entre o Rio Guaicuy⁴¹, pelo qual os bandeirantes chegaram até a região, e o atual Ribeirão da Prata que teve início uma longa trajetória de exploração dos recursos naturais.

Para garantir a sobrevivência dos que iam formando o arraial, cultivou-se “milho, feijão, mandioca e cana de açúcar para a produção de melado, rapadura, farinha de mandioca e cachaça” (GOMES, 2013: 117). Outra atitude tomada pelos bandeirantes foi a de erguer uma pequena “ermida de pau-a-pique que foi consagrada Capela de Nossa Senhora da Conceição” (GOMES, 2013: 117). Com o passar do tempo a capela foi sendo ampliada aos moldes do estilo barroco, até que 34 anos após o início de sua construção, no momento em que se formaram as primeiras paróquias, se tornou a 1ª Matriz de Minas Gerais⁴².

Nos anos subsequentes a Matriz de Nossa Senhora da Conceição passou por constantes transformações. Dentre os elementos preservados em sua estrutura⁴³ que confirmam sua importância estão: três altares que compõem a nave (2 laterais e 1 altar-mor), o lavabo entalhado em pedra, a pia batismal que foi trazida de Portugal, a pintura a óleo de Nossa Senhora da Conceição no teto da Matriz e o Sino, datado de 1777 e que, segundo relatos do memorialista João Oliveira Gomes (1996), foi danificado por uma queda resultante das constantes descargas elétricas que sofrera. Ainda segundo o memorialista, o sino danificado foi levado para reparos na cidade de Sabará, por onde ficou por quase 100 anos e retornou no mesmo estado em que foi levado.

A exploração dos recursos naturais garantiu a permanência de famílias nesta região por muito tempo, prova disso são os vestígios de diversas minas de exploração do tempo de colônia que estão espalhadas ao longo da cidade. Segundo COELHO: “A relação da região com esses recursos naturais está ligada à exportação desde fins do século XVII, quando encontrou-se por

⁴¹ Hoje Rio das Velhas. Segundo o memorialista João Oliveira Gomes, a origem do nome Rio das Velhas está ligada à existência de duas índias velhas que nas margens do rio habitavam um toco oco de árvore. (1996, Memórias do povo de Raposos: audiovisual)

⁴² É possível encontrar referências que evidenciam a época de construção da Matriz de Raposos, construída entre 1690 e 1704. No entanto, o título de 1ª Matriz de Minas Gerais não é reconhecido pelo IEPHA.

⁴³ Em 1903 e 1921 a Matriz passou por reformas que comprometeram o seu formato original.

meio das bandeiras as primeiras minas de ouro da colônia brasileira na região de Minas Gerais” (2012: 130).

Talvez um dos marcos do auge do período de exploração, que se estendeu por séculos e pode ser verificado em alguns níveis até os dias atuais, seja o “Pontilhão” que foi construído em 1891 como parte da Estrada de Ferro Dom Pedro II: “Construída na Inglaterra e trazida para o Brasil em partes, foi inaugurada em 13 de fevereiro de 1891 e fazia parte de um projeto audacioso do Imperador para o escoamento de tudo que era produzido na época” (Site: Um Mundo Chamado Raposos). Porém, com o tempo veio a decadência do sistema de exploração e na cidade restaram apenas três famílias, os Gouvêa, os Torres e os Sabarenses.

No início do século XIX a exploração do ouro na região ficou por conta da mineradora Sant John d’ El Rey Mining Company Limited (ver fotos abaixo), que “empregou desde o início muitos estrangeiros, sobretudo ingleses, italianos e espanhóis, mas também trabalhadores locais, antes e depois da libertação dos escravos em 1888” (DIAS, 2012: 23).

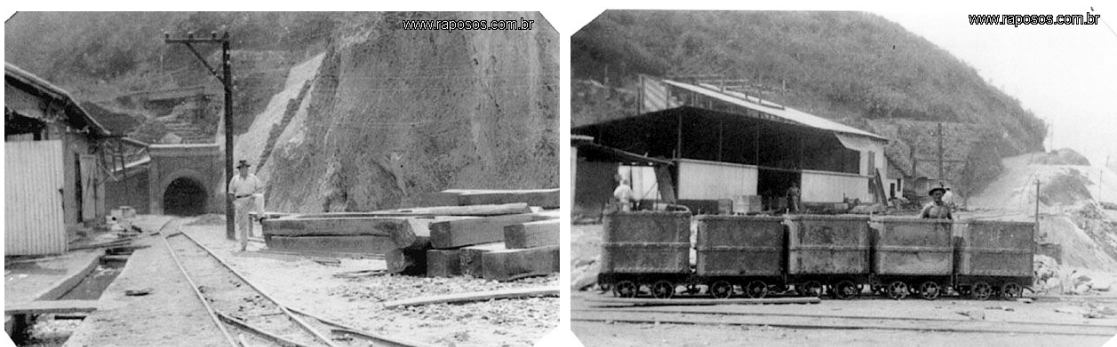


FIGURA 5: à esquerda, na boca da mina o chefe da mina de Raposos, Sr. Eduard John Sander (1934), à direita, linha da ferraria de manutenção da Mina do Espírito Santo (1934) – Fonte: www.raposos.com.br

O estabelecimento das minas na região influenciou diretamente a cidade de Raposos e os municípios vizinhos. Os resquícios deste período podem ser verificados nas minas que foram sendo fechadas com o passar do tempo e no projeto arquitetônico de algumas residências. Mas não é só isso que ficou, como é próprio do sistema exploratório, principalmente o minerador, o ônus do sistema ficou impregnado em uma parcela menos favorecida da população e influenciou profundamente a construção dos símbolos de identidade da comunidade, como bem explicitou COELHO:

A consequência mais evidente na região de Raposos é a da propagação da doença silicose entre os trabalhadores da mineração⁴⁴ [...] Descrita pela população como “doença do pó”, está intimamente ligada à história da cidade. No brasão da cidade há um lenço roxo representando as viúvas dos trabalhadores que morreram de silicose (2012: 141).

Importante destacar aqui que esta doença continua sendo uma constante na vida da comunidade, havendo ainda hoje ex-mineradores que morrem por conta dela. Alguns músicos da banda de Raposos trabalharam na mineração, incluindo músicos que fazem parte da formação atual.

Paralelo ao processo de mineração, instalou-se na cidade em 1907 a fábrica de fósforos denominada Phosphoros Luz Mineira (ver foto abaixo). Além de empregar parte da população, a fábrica teve uma produção que chegou a “fazer concorrência às grandes fábricas de outras praças do país” (IBGE). A atuação da fábrica se estendeu até 1928 quando foi vendida e transferida para o Rio de Janeiro.



FIGURA 6: Funcionários da Phosphoros Luz Mineira. Fonte: www.raposos.com.br

Durante o século XX o transporte por trilhos alcançou grandes proporções e fez parte da vida de muitos moradores de Raposos. Na primeira década do século XX a população contou com

⁴⁴ “A silicose é uma doença irreversível, decorrente da inalação da poeira da sílica. As partículas da sílica, instaladas no pulmão, endurecem e reduzem progressivamente a capacidade respiratória da vítima, desenvolvendo a tuberculose ou câncer de pulmão. Na maioria dos casos é contraída por meio das más condições de trabalho e falta de equipamento de proteção” (COELHO, 2012: 141).

o Bondinho que fazia a ligação entre Raposos e Nova Lima, o qual surgiu para facilitar o acesso de máquinas e equipamentos para a mineração. Anos mais tarde veio o subúrbio RFFSA - SR2, fazendo a ligação entre Belo Horizonte e Rio Acima, agilizando o deslocamento dos passageiros e elevando o potencial eco-turístico da cidade. Segundo GOMES: “na época dos trens suburbanos, a cidade recebia, nos finais de semana e feriados, mais de 30 mil banhistas/dia [...] havia dezenas de barraquinhas improvisadas de ambulantes que criaram suas famílias vendendo sanduíches, lanches e bebidas” (2013: 135).

Raposos pertenceu a Sabará até o ano de 1938, quando passou a pertencer a Nova Lima, vindo a alcançar o título de município somente em 27 de Dezembro de 1948⁴⁵. Durante este período de emancipação, teve sua área reduzida diversas vezes, sendo comum encontrar relatos de indignação pela perda de áreas consideradas importantes pela população.

A exploração dos recursos naturais está diretamente ligada à história da cidade de Raposos, seja no âmbito de sua origem ou em grande parte de seu desenvolvimento. Desde 1998, quando a empresa de exploração mineral encerrou suas atividades, a cidade começou a enfrentar dificuldades econômicas e grande parte de sua população passou a buscar emprego nas cidades vizinhas. No entanto, a história e identificação com o sistema de exploração refletem ainda hoje no comportamento da sociedade diante das propostas de instalações de novas mineradoras. COELHO afirma que:

A população local e as classes populares não mobilizam um discurso contra-hegemônico, ou mesmo questionador, de ampla aceitação na sociedade civil local porque o discurso do progresso e desenvolvimento e a dependência econômica da região frente à mineração desmobilizam os movimentos críticos e contrários às mineradoras (2012: 128).

A mineradora, a fábrica de fósforos e os trens hoje são parte da memória de um povo que encontrou em sua natureza os argumentos para destacar a sua importância frente a outras cidades. Prova disso são os discursos que colocam em destaque as nascentes e rios que cortam a cidade. Em um vídeo complementar ao livro “Memórias do Povo de Raposos” de João Oliveira Gomes (1996), as belezas e riquezas naturais desta cidade ocupam boa parte do

⁴⁵ No livro “Histórias do Alto Rio das Velhas” de João Oliveira Gomes (2013), há uma foto do jornal que circulou na cidade na ocasião de comemoração da instalação do município de Raposos. Na foto é possível encontrar referências à Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição, constando duas apresentações previstas, uma alvorada às 05:00 horas e uma retreta às 19:00 horas.

tempo. Essa valorização também está presente no site da prefeitura da cidade e em diversas páginas que retratam a história do município. As nascentes são as mais citadas, “aproximadamente 16, dentre as quais as mais importantes são as do Cambimba, Açude e Ribeirão da Prata” (GOMES, 2013: 135).

A cidade de Raposos conta também com um número considerável de grupos sociais envolvidos na realização das tradições, que demonstram o potencial cultural e religioso da cidade. Podemos citar, além da Escola de Arte Musical de Raposos, duas guardas de Moçambique (Guarda do Divino Espírito Santo e Guarda de São Benedito), uma guarda de congo (Guarda de Congado Nossa Senhora do Rosário), uma guarda de marujos (Guarda dos Marujos Santa Efigênia) e a Cavallhada de Nossa Senhora da Conceição.

2.4.2 Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição: relatos e registros de sua história

Em Raposos, na Rua Carvalhadas, altura do número 20, encontramos uma sede de três andares em processo de reforma e sem nenhuma placa ou descrição que, somada às outras casas, timidamente esconde a história de um grupo que ali se reúne constantemente para, através dos sons, produzir algo significativo para a sociedade. Entrar nesta sede nos coloca em contato com o presente e o passado de uma banda que há anos cria, no fazer musical, um momento de encontro e partilha. Este contato se amplia consideravelmente na sala conhecida como “secretaria”⁴⁶. Encontramos lá diversos troféus e placas de participação em encontros de bandas, fotos de momentos importantes, uniformes antigos e atuais, instrumentos velhos e novos, documentos dos mais diversos, além da cachaça, indispensável para alguns. Para o Sr. José Ferreira Torres Neto, a utilidade da cachaça na banda se resume da seguinte forma:

Servia pra poder dar, dar aquela sensação de bem-estar, né? e ocê tinha mais emoção, tinha mais sensação, mais gostoso, inclusive até para carnaval, né?[...] ocê parece que os outros sentia mais a sua presença, né? e ocê soprava mais forte, fazia coisa (risos) até fora da música, a gente, mais pra chamar a atenção, né?

⁴⁶ Sala situada no 1º andar da sede da Escola de Arte Musical de Raposos. Conhecida assim por ser comum a reunião dos diretores no local, ou mesmo o arquivamento de documentos da história e administração do grupo.

Nesta sessão pretendo resgatar a história desta banda, denominada Escola de Arte Musical de Raposos, fazendo uso das experiências compartilhadas nas entrevistas realizadas, nas fotos e nos documentos consultados. A sala da “secretaria” foi escolhida como local para a realização de seis das sete entrevistas, simplesmente por ser um lugar com fortes traços da história da banda e que poderia aguçar as lembranças dos que conhecem ou fazem parte dela.

Fundação e sedes

Não há documentos que comprovem a data exata de fundação da banda de Raposos, mas o discurso comum que é passado por músicos e admiradores da banda, que acompanham a sua atuação há longas datas, é o de que a banda foi formada em 1926, ostentando o nome Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição, em alusão à santa padroeira da cidade. Durante a entrevista, ao ser questionado sobre a fundação da banda, o Sr. Henrique Simões da Silva⁴⁷, tesoureiro e músico (trompetista) da banda nos dá a seguinte informação:

Do meu tempo pra cá, do que a gente sabe, porque, até não sei se, não sei se isso seria certo. É o negócio de fundação. Que a nossa banda ela é de 1926, mas, porém, a gente, documentação nós tínhamos de 54 pra cá. Entendeu? Então pelo que a gente sabe aí que eles contavam ela foi fundada por José Ferreira Torres.

Sobre o fundador, vale lembrar que fazia parte de uma das três famílias que permaneceram na cidade de Raposos na época de decadência da exploração do ouro: “Em 1800 com a redução do ouro de aluvião, começou o abandono do Arraial de Rapôsos e em 1850 restavam apenas três famílias, os Gouvêa, os Torres e os Sabarenses” (RAPOSOS – Site independente). Membros da família Torres compõem o quadro de músicos da banda até os dias de hoje, há um neto, um bisneto e um tataraneto que tocam e mantêm o elo entre fundadores e a atualidade. Evidência que demonstra como que na banda de Raposos existe um senso de tradição familiar, que é garantido pela transmissão pelas gerações dos conhecimentos relacionados à banda. É possível observar que o senso de pertencimento pode ser verificado mesmo nos grupos nos quais não há uma tradição de transmissão familiar dos conhecimentos

⁴⁷ O Sr. Henrique Simões exerceu por muito tempo a função de segundo maestro. Atuou nos momentos em que a banda ficou sem maestro e em ocasiões nas quais os maestros oficiais não podiam comparecer.

relacionados à banda. DIAS (2012: 53) demonstra isso ao falar das bandas da cidade de Nova Lima – MG, destacando o caráter de socialização que, por vezes, gera nos membros da banda um sentimento de pertencimento, dizendo que: “o interesse dos jovens músicos demonstra que se mantêm neles o senso comunitário, a sensação de pertencimento e a fidelidade inequívoca ao seu grupo de origem”, completando seu raciocínio especulando que: “essa talvez seja a principal razão e motivação para a permanência das bandas de música ao longo dos tempos”.

O neto do fundador, o Sr. José Ferreira Torres Neto, falou em entrevista sobre os membros que formaram o que seria a primeira diretoria da banda, constituída basicamente por membros da família Torres:

Era aquele grupo né? Sendo presidente, primeiro presidente o meu avô, José Ferreira Torres, né? Ele era o que tocava na banda. Quando dava oportunidade ele tocava surdo, bumbo né? Mas ele, ele simplesmente ele compôs [...] E tinha meu avô, é Manoel Rodrigues Fróes, que era, era bombardinista. Tinha Sr. Geraldinho também, tinha o Sr. Tio Miguel.



FIGURA 7: Membros da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição, data provável: 1934. Sentados da esquerda para a direita: Quintiliano Calixto, Manoel Rodrigues Fróes, Randolfo Ferreira Torres, José Carlos Pereira, Ranolfo Ferreira Torres, Raimundo Padeiro, Nico Ananias, Damásio, Jovelino Ferreira Torres, Alexandre Ferreira Torres (Dico Sanica). Em pé, da esquerda para a direita: Arthur Pimenta, Militino Silva Gomes, Deca (Irmão de Damásio), Antônio Euzábio, desconhecido, João Bicalho, José Ferreira Torres (fundador), Geraldino Batista, Mestre Bernardo, Maestro João Tolentino. Fonte: Aloízio Eustáquio Carvalho Bicalho.

Se hoje a banda conta com uma sede que, se comparada à de outras bandas da região, pode ser considerada além do padrão⁴⁸, é porque no curso da história alguns fatores contribuíram positivamente para isto⁴⁹, pois a banda nem sempre teve garantido o seu espaço para ensaios. Os relatos dos entrevistados nos mostram a verdadeira “via-sacra” que a banda fazia por espaços que eram disponibilizados para os ensaios. Em entrevista, o Sr. Henrique Simões destaca esta situação: *“pelo que eles me contaram, até do outro lado da estação lá, essa banda já chegou a ensaiar. E cada dia ensaiava num lugar porque num tinha uma sede própria e nunca teve, agora que nós temos a nossa aí.”* Dentre estes lugares, as entrevistas e consultas às atas de reuniões possibilitaram identificar três espaços que foram utilizados até se chegar ao local onde hoje se encontra a sede atual, além de uma construção que foi iniciada no intuito de garantir à banda uma sede fixa. E é numa ata de reunião realizada em 08 de Outubro de 1958 que encontramos a referência mais antiga ao local de ensaio da banda, local chamado no documento de “sede”⁵⁰ e que foi cedido à banda pelo prefeito da época. Outro local utilizado para ensaios do qual tive relato e do qual também encontrei evidências em ata⁵¹, foram as dependências da antiga fábrica de fósforos, uma vez que o espaço era bom e acomodava todos sem dificuldades. Algum tempo depois, a construção de uma sede foi iniciada no início da Rua Vereador Felipe Alves da Rocha, próximo às pontes que passam sobre o Ribeirão da Prata. Porém, segundo o relato do Sr. Henrique Simões, a obra em construção foi vendida⁵² para pagar os custos do concerto de duas tubas (Sousafones), uma vez que o prefeito da época havia prometido doar para a banda o terreno da atual sede:

Ali tinha um, um terreno vago ali, que dava para o córrego (Ribeirão da prata). Então nós pegamos, aí já foi depois do Pedro Duarte, que era o presidente. E saía pessoas aqui pra arrecadar dinheiro pra nós, que nós ganhamo uma autorização pra fazer a sede da banda lá [...] os músico tocava e saía pra rua pedindo, essa, esse dinheiro para essa coisa [...] E depois a banda ficou numa situação, esses baixo (sousafone) tá igualzim tá hoje aí [...] E nós arrumamo dois, e nós num tinha o dinheiro para fazer aquilo, então nós pegamos, vendemo aquela parte, que o Zé Leite até

⁴⁸ A sede da banda está em processo de ampliação, o projeto final prevê a ocupação dos três andares de construção, sendo o primeiro para aluguel de sala comercial, o segundo para sala de aula e ensaios e o terceiro uma cozinha e espaço de festas.

⁴⁹ Desde as primeiras atas disponíveis no acervo do grupo, é possível encontrar registros e menções a prefeitos, deputados e pessoas de prestígio da cidade.

⁵⁰ Não há registro de endereço ou maiores detalhes sobre o espaço cedido pelo prefeito.

⁵¹ Ata de reunião realizada no dia 08 de Dezembro de 1960.

⁵² Existem em atas diversas referências a este lote, descrito como um “massame”. A obra de construção do que seria a sede foi iniciada no dia 13 de Janeiro de 1966 e não foi finalizada, sendo vendida por 5.200 Cruzeiros em 1973.

também era prefeito e falou que podia vender que ele ia doar o terreno pra gente.

Este foi um período complicado para o grupo, pois houve um desentendimento entre prefeito e vice-prefeito, o que resultou na não doação do terreno que havia sido prometido. Desta forma a banda ficava novamente sem ter o local fixo para ensaio, passando a ensaiar no espaço existente em frente ao lote da atual sede, espaço que pertencia às irmãs do músico e maestro Randolpho Ferreira Torres, vulgo “Nenego”, e no qual a banda desenvolveu suas atividades por aproximadamente 18 anos. A doação definitiva do terreno antes prometido só veio a se concretizar anos depois, quando “Nenego” ganhou as eleições como vice-prefeito, sendo o responsável pela doação, junto ao prefeito eleito, o Sr. Josefino Rodrigues Fróes Finito. E foi neste terreno que se construiu a sede⁵³ onde a banda desenvolve suas atividades até hoje. Desta forma, percebemos que não é atual a dificuldade que grupos como este enfrentam para conseguir apoio das autoridades políticas, uma vez que foi necessário, no caso da banda de Raposos, a influência de um maestro vice-prefeito para a realização do sonho da sede própria.



FIGURA 8: “Sede própria da banda” de Raposos, situada à Rua Cavalhadas, 20. Data provável: 1979. Fonte: Henrique Simões.

⁵³ O ofício contendo a declaração de doação do terreno para a banda foi entregue e lido em reunião realizada no dia 30 de Setembro de 1977 (ver anexo C, p.133). Já a primeira menção em ata de reunião realizada no novo espaço, descrito como “sede própria da banda”, é de 29 de Novembro de 1979.

O processo que culminou com a doação definitiva do terreno à banda nos mostra, além das questões políticas que envolvem o grupo, a atuação e função do maestro na banda de música, que pode ir muito além da missão de ensaiar e preparar os músicos para uma apresentação. Aliás, o termo “maestro” foi pouco utilizado durante as entrevistas, sendo “regente” o termo que geralmente recebi nas respostas, cabendo inclusive por um dos entrevistados, uma correção ao meu uso da expressão “maestro”: “*Antigamente chamava regente*” (José Ferreira Torres Neto. Músico da banda). Sendo assim, na sequência farei uso do termo “regente”, por ser categoria nativa, para me referir aos maestros que atuaram na Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição, atual Escola de Arte Musical de Raposos, buscando a construção de uma possível linha evolutiva que destaque um pouco da atuação de cada um deles, com base nas informações que me foram concedidas através das entrevistas e dos dados registrados em atas de reuniões.

Os Regentes

Em muitos momentos o nome dos regentes citados durante as entrevistas vinham em uma ordem não muito regular, somente com a análise do conteúdo das atas foi possível estipular o período de atuação de cada regente dos quais temos conhecimento. Na FIGURA 7 (página 42), vemos em pé e à direita do Mestre Bernardo, um senhor que, segundo a descrição⁵⁴, é o maestro⁵⁵ João Tolentino. A princípio, este é o regente mais antigo do qual temos conhecimento, provavelmente um dos primeiros a atuar nesta banda. A foto foi o único registro que nos forneceu esta informação, uma vez que durante os questionamentos, poucos músicos sabiam ou lembraram algo deste regente. Sendo assim, pouco se sabe sobre a atuação do Maestro João Tolentino e se houve algum regente antes dele, o que é plenamente possível.

Dentre os primeiros regentes também encontramos relatos de atuação do regente João Batista Bicalho (ver foto página 42 – em pé e ao lado esquerdo do fundador, o Sr. José Ferreira Torres). Deste regente temos, além da foto, o depoimento de seu filho, que durante entrevista destacou o perfil de seu pai como músico:

⁵⁴ Cópia da foto contendo descrição dos membros da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição cedida pelo neto do fundador da banda, Sr. José Ferreira Torres Neto.

⁵⁵ Neste caso a expressão “maestro” foi utilizada seguindo a expressão utilizada na descrição da foto cedida pelo entrevistado.

Teve uma época que ele foi maestro, até a foto eu trouxe [...] tá escrito atrás, é de uma outra pessoa: ao maestro João Bicalho [...] e a data, parece que é 1º de Maio de 44 [...] nessa época ele era maestro, ele tá com o bombardino. Então tem foto dele com trombone, bombardino e piston [...] E lá no coro ele tocava violino, em casa tocava bandolim, ele, ele era bem versátil na música (Aloízio Eustáquio Carvalho Bicalho).

Foram os filhos do fundador os responsáveis por dar continuidade ao ciclo de regentes que ficaram responsáveis pela banda. Ao que tudo indica houve revezamento da função entre os irmãos Ranolfo Ferreira Torres e Randolfo Ferreira Torres, vulgo “Nenego”, o qual foi muito mencionado durante as entrevistas e que, segundo um dos entrevistados, “*carregou a banda durante muitos anos, 50 anos⁵⁶ mais ou menos*” (Willian da Silva Praça. Ex-regente da banda). Diante desta informação podemos acreditar que este foi o regente de maior permanência à frente da banda, sendo o responsável por acontecimentos importantes, tais como a doação do terreno que foi mencionada anteriormente. Neste período a atuação da banda se direcionava aos diversos eventos políticos e cívicos da cidade, com a predominância de marchas e dobrados no repertório. Sobre a atuação do “Nenego” à frente da banda, o Sr. Henrique Simões nos dá a seguinte informação:

Como maestro, num tinha uma capacidade igualzim eu também num tenho, mas com a vontade e com a coisa, senão a banda tinha acabado [...] do meu tempo pra cá nessa Corporação, ele Deus já levou, mas foi uma pessoa muitíssimo importante, chamava, apelido de “Nenego”, o Randolfo Ferreira Torres.

Neste mesmo período, encontramos referências ao regente José Miguel Arcanjo, vulgo “Zé Miguel”. Inúmeras partituras que compõem o arquivo da banda foram copiadas por ele, um número considerável de dobrados, marchas e valsas. Infelizmente são pouquíssimas cópias feitas pelo “Zé Miguel” que estão datadas, geralmente trazem ao fim da página a descrição “*cópia de José Miguel Arcanjo – pertence ao mesmo*”. Talvez, um fator que tenha contribuído para este grande número de cópias, tenha sido o acesso e contato que o regente “Zé Miguel” teve com músicos e arquivistas da banda da guarda civil. Segundo um dos entrevistados, isso facilitava a troca de material: “*ele tanto dirigia a gente aqui como dirigia*

⁵⁶ A análise do conteúdo das atas permitiu verificar a menção de “Nenego” como regente num período de 31 anos.

lá na guarda civil. Então teve ele e um tal de Sebastião [...] ele tocava lá na, na banda civil e ele foi o arquivista. Então, tanto Zé Miguel quanto ele tiveram muito, muita chance de fazer intercâmbio” (José Ferreira Torres Neto. Músico da banda).

Ao que tudo indica, os três últimos regentes citados compartilharam a função ao longo do tempo, o que pode ser percebido no discurso dos entrevistados, que revelam que a função de primeiro regente cabia ao “Zé Miguel”, porém, alguns fatores faziam com que “Nenego” tomasse frente em diversas ocasiões, como nos conta um dos entrevistados: *“Ele trazia (Zé Miguel) uma música aí: isso é ‘b.a.ba’, isso é ‘b.a.ba’ e depois ensaiava a banda pra tocar, num aparecia. Quem que ia? Era o Nenego”* (Entrevistado João⁵⁷. Músico da banda).

Após anos de atuação, “Nenego” faleceu e a regência da banda ficou por algum tempo com o Sr. Henrique Simões, até que se conseguisse um regente para assumir a função. O responsável que assumiu para dar continuidade às atividades como regente foi o Sr. Willian Praça, que atuou por um bom tempo na banda e introduziu novos elementos ao repertório da banda. Muitos dos que foram entrevistados colocaram o Willian como o regente que incluiu os arranjos no repertório da banda: *“Willian revolucionou a nossa banda, nossa banda praticamente só tocava dobrado. Então Willian chegou com os arranjos”* (Henrique Simões. Músico da banda). Outro que evidencia este novo trabalho é o músico e também regente Miguel Praça⁵⁸, que nos diz o seguinte: *“ele trabalhava o repertório misto, eu acho que foi a partir dele que começou a incrementar a música popular”*. Essas evidências aumentam quando o próprio Willian, durante entrevista afirma: *“O primeiro arranjo popular que eu trouxe foi do Frank Sinatra, My Way [...] É o que tem aqui até hoje”*.

Após um bom tempo de atuação, o regente Willian se afastou da regência da banda, momento no qual o Sr. Henrique Simões novamente assumiu a regência à espera de um regente definitivo. De certa forma, podemos dizer que o Henrique assumiu a função que foi desempenhada por “Nenego” no passado, função de segundo regente, ou mesmo de um músico que se dispõe a assumir o compromisso para garantir a continuidade das atividades. O próprio Henrique Simões nos dá algumas pistas sobre a sua atuação:

⁵⁷ Nome fictício.

⁵⁸ Filho do ex-regente Willian e trombonista Bacharel em música pela UFMG. Atua como regente de banda na cidade de Nova Lima -MG e também já foi regente da Escola de Arte Musical de Raposos.

O dia que era pra Henrique dá ensaio alguns músicos até queria ir embora, mas era por esse motivo, que eu num tinha a capacidade de cobrar deles, eu ficava passando os dobrado, nós passava, pedia um piano. Mas tinha uma coisa, você num tinha aquele, aquela condições de corrigir, de pedir, de exigir do músico uma coisa, isso num, eu tenho música como uma diversão, não como profissão. É mesmo só para ajudar a banda. Então a gente, ficou aí nessa coisa aí e tô aí até hoje aí, esse quebra galho aí (risos).

O músico (trompetista) que assumiu a regência após esse período foi o Sr. Luciano. Existem muitas partituras copiadas por ele no arquivo da banda, em sua maioria arranjos de temas populares. O regente Luciano tinha como hábito datar as suas cópias, o que permite uma referência sobre o seu tempo de atuação. O número expressivo de arranjos copiados evidencia a continuidade do trabalho com temas de música popular, como nos confirma um dos entrevistados: *“quando meu pai (Willian) se ausentou eu cheguei a me ausentar também, que nós fomos, é, pegamos outra banda e tudo, mas depois eu voltei e peguei uma parte do Luciano, que vinha fazendo um trabalho bem parecido com o que pai fazia”* (Miguel Praça. Músico da banda).

Foi no período em que o regente Luciano atuou na banda que iniciei a minha participação como músico do grupo, pude vivenciar esta parte da história e toquei os inúmeros dobrados e arranjos que reencontrei no decorrer da pesquisa. Coincidentemente, no período em que me ausentei para estudar, o regente Luciano também se ausentou e abandonou a função. O Henrique novamente assumiu a regência até o dia em que o Sr. Leandro assumiu. Desta forma o Leandro, que também era músico da banda, deu continuidade ao trabalho com o grupo. Porém a passagem dele pela regência foi por pouco tempo, sendo poucas as referências que obtive sobre o trabalho dele durante as entrevistas. Apenas dois entrevistados comentaram o perfil e atuação do regente Leandro, sendo respectivamente a Sra. Maria das Dores, conhecida na banda pelo apelido de “Chica”, e o Miguel Praça. “Chica” destacou a atenção que ele tinha com os músicos e Miguel Praça contextualizou o trabalho do regente Leandro da seguinte forma: *“Depois de Luciano, que deu sequência no trabalho, entrou o Leandro que também veio de uma sequência e incrementando mais música popular ao repertório”*.

Depois de um curto período de atuação do regente Leandro, o Miguel, músico da banda e filho do ex-regente Willian assumiu a regência. Miguel atuou como regente da banda por cinco anos e desenvolveu um trabalho que pode ser encarado como a continuação do trabalho de seu pai, incluindo novos temas populares ao repertório da banda, agindo e buscando

alternativas para tornar a banda mais atrativa e despertar o interesse de um público específico: *“também seguiu a mesma linha e tentando cada vez mais inovar os arranjos com a música atual assim, que é o que eu acho que, que realmente eu vou conseguir, ia conseguir trazer aluno pra banda, e realmente consegui”*. As ações do regente e a busca por aproximação de um público específico partem de uma visão pessoal do regente Miguel que é lançada sobre o grupo e seu repertório. Percebemos ainda, através da atuação do Miguel, o legado familiar que permeia as atividades desenvolvidas pela Escola de Arte Musical de Raposos. Esta essência é reforçada com a presença dos membros da família Torres e demonstra como as atividades de uma manifestação musical como a banda pode proporcionar um diálogo entre as gerações, com a presença de familiares do fundador e de um filho que rege a banda e reforça o trabalho que foi desenvolvido pelo pai no passado. Portanto, o ambiente da banda de música pode ser mais acessível para aqueles que possuem parentes que atuam no grupo, enquanto o sentimento de pertencimento e a preocupação em garantir a continuidade das atividades podem nos fornecer algumas explicações sobre a essência familiar.

Em 2011 tive a honra de poder assumir a função de regente da Escola de Arte Musical de Raposos. Na época fui procurado pelo Miguel, que relatou as dificuldades que vinha enfrentando para conciliar os estudos e a regência de duas bandas, uma vez que ele já atuava como regente de banda na cidade de Nova Lima – MG. Na ocasião o Miguel me ofereceu a regência e depois levamos a proposta para os diretores, que autorizaram o início da minha atuação. Foi uma ótima oportunidade para retornar às atividades junto à banda. Vale ressaltar que como músico e regente da banda me vejo entre os membros que têm uma ligação familiar na história do grupo, uma vez que meu avô, o Sr. José Gloria de Araújo, foi o presidente da banda de 1982 até 1995, ficando depois como vice-presidente até o ano 2000, ano em que faleceu.

Os dados registrados em atas de reuniões deixam evidências sobre a atuação de outros dois regentes, os quais não foram lembrados durante as entrevistas e os quais não foram identificados nas fotos com as quais esta pesquisa teve contato. O primeiro deles é o regente João Martins Cirino, que teria atuado como regente no ano de 1955, enquanto o segundo, o Sr. João Bonifácio, assumiu a função de segundo regente no ano de 1971, não havendo mais detalhes ou informações sobre a atuação de cada um deles além das menções em atas.

REGENTES	PERÍODO DE ATUAÇÃO
João Tolentino	Primeiros anos de atuação do grupo
João Batista Bicalho	Primeiros anos de atuação do grupo
João Martins Cirino	Regente em 1955
José Miguel Arcanjo – “Zé Miguel”	1º regente em: 1954 – 1961 1971 – 1974
Ranolfo Ferreira Torres	1º auxiliar do regente: 1955 1º regente: 1975
Randolfo Ferreira Torres – “Nenego”	2º regente: 1961 – 1967 1º regente: 1967 – 1971 e 1974 – 1992
João Bonifácio	2º regente em 1971
Willian da Silva Praça (1º Regente) Henrique Simões (2º Regente)	1992 - 2003
Luciano Martins de Souza (1º Regente) Henrique Simões (2º Regente)	2004 – 2006
Leandro Miguel Brandão	1º regente: 2006 – 2007
Miguel da Silva Praça Neto	1º regente: 2007 – 2011
Robson Miguel Saquett Chagas	1º regente: 2011 – atual

TABELA 2: Período de atuação dos regentes que atuaram na banda de Raposos.

Todos os regentes que citei até aqui foram importantes no desenvolvimento da banda, cada um com sua forma de conduzir e agir, alguns atenciosos e preocupados para não deixar cessar as atividades, outros atentos às relações entre banda e comunidade, enfim, cada um com seu jeito e sua contribuição. Porém, diante das particularidades podemos destacar dois fatores comuns entre eles, também me incluindo nesta lista. O primeiro é de que nenhum regente que atuou na banda teve formação em regência⁵⁹, foram ou são conhecedores de uma técnica particular, talvez inspirada nos regentes com os quais tiveram contato. O segundo fator está relacionado à relação que tiveram com o grupo antes de assumirem a regência, uma vez que todos atuaram antes como músicos e só se tornaram regentes depois de um tempo e diante da necessidade de uma pessoa para dar continuidade às atividades, como destaca o Sr. Henrique: *“Tem que ter, tem que ter os novos aí, esses meninos novos pra, reerguer isso e levar e seguir em frente. Porque senão vai acabar. E Deus ajuda que não acaba”*. A explicação para estes fatores pode estar ligada à ideia de que a familiaridade com as atividades desenvolvidas pela

⁵⁹ Considero neste caso a formação que segue os modelos de atuação que são estudados nos conservatórios ou cursos de ensino superior.

banda garante a continuidade sem provocar profundas transformações na dinâmica de atuação e no repertório praticado pelo grupo. Com isso não há necessidade e interesse do grupo por um regente externo às atividades e história da banda.

Ensino e atuação

Uma vez que é do corpo de músicos que compõe a banda que surgem os regentes, é preciso ter uma atenção com os processos que garantem a existência de uma renovação no quadro de músicos. A escola de música mantida pela banda é uma das principais ferramentas que proporcionam a formação de novos músicos, a qual conta atualmente com aproximadamente vinte alunos em processo de formação. A existência desta escola está diretamente ligada à origem do grupo, como nos mostra um dos entrevistados: *“eles já veio de fora já sabendo e aqui começava a ensinar eles tudo. Fizeram o grupo né? fizeram o grupo, aqueles que já sabiam passavam a ensaiar os outros”* (José Ferreira Torres Neto. Músico da banda). Com o tempo o processo de ensino foi ganhando um formato⁶⁰, no qual havia um professor que trabalhava a parte teórica antes do aluno começar o estudo do instrumento. Desta forma a figura do professor ganha destaque, sendo o professor Severino o nome mais citado nas entrevistas. Um dos entrevistados deixa indícios sobre a atuação do Sr. Severino e ainda demonstra que a escola era a porta de entrada para muitos músicos:

Com aquele pauzim na mão, subia, vinha e sentava ali. E eu passava lá. Até um lance desse foi esse: Eu passava lá e olhava lá, e ele falava: o menino vem cá, cê vai ser músico. Eu falei: cê tá é doido, como que eu vou ser músico com esse pintinha pra baixo e pra cima, pauzinho e tudo? Num vou entender isso nunca [...] “Ocê vai ser músico, vem cá.” E ele parou de vim, adoeceu, morreu e eu num fui lá. Não fui. Vim aprender com “Nenego”. Aí “Nenego” começou a me incentivar [...] e eu falei assim: e eu que vou aprender aquele negócio, se todo mundo aprende eu vou aprender. (Henrique Simões. Músico da banda).

Severino foi o responsável pela formação de muitos músicos para a banda, dos quais ainda encontramos alguns em plena atividade, são os mais experientes da formação atual. É também através da figura do Sr. Severino que surge um dado interessante, que revela a existência de

⁶⁰ O processo de formação de novos músicos será detalhado nas próximas seções.

um grupo voltado para a música popular já no passado, composto por membros da banda e com atuação e repertório com funções bem diferentes e que nos deixa a dúvida se foi a Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição a única banda a atuar na cidade:

Além dele ensinar ele tinha uma bandinha, a palavra era, usa o, a palavra Euterpe né? [...] Mas na época num, num era uma bandinha assim, como diz, uma furiosa né? Pra, pra música popular, pra tocar aquelas música popular, feitas por Sr. Severino mesmo, Sr. Severino escrevia. Então dali, nós fomos evoluindo [...] Era a mesma turma que tocava na nossa banda (José Ferreira Torres Neto. Músico da banda).

Na Escola de Arte Musical de Raposos e em algumas bandas de cidades vizinhas é comum a formação de pequenos grupos, compostos por integrantes das bandas, para atender às demandas que surgem durante eventos tais como no carnaval, em bailes com marchinhas, etc. Talvez a necessidade de um grupo que apresente um perfil e repertório que atenda a determinados ambientes tenha suprido a existência da Euterpe do Sr. Severino. Dessa forma, podemos considerar a Euterpe do Sr. Severino como um sub-grupo da banda, com outras funções sociais e que atendia a comunidade nos momentos em que a demanda não se adequava ao perfil de atuação da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição. Portanto, falo a seguir sobre a atuação da banda na comunidade e em cidades vizinhas, o que permite observar qual é o perfil de atuação da banda e para quais momentos ele se adéqua, destacando ainda a presença de membros da comunidade nas atividades e manutenção da banda e o senso de amizade entre os músicos.

Funções e contextos de atuação

Segundo TEIXEIRA: “Nas cidades do interior as bandas civis organizadas passaram a ser um veículo de entretenimento coletivo, participando de movimentos políticos, acontecimentos religiosos, cívicos e sociais” (2007: 21). É realmente isto que percebemos ao observar a atuação da banda de Raposos hoje e ao conversar com músicos experientes sobre a atuação no passado. Durante as entrevistas, diversas foram as lembranças sobre a atuação da banda na cidade de Raposos e em outras cidades, tais como: Sabará (Parada das Flores, Arraial Velho,

Roças Grandes⁶¹, Ravena), Nova Lima, Rio Acima, Caeté (Morro Vermelho), Belo Horizonte (Caetano Furquim), Santa Luzia, Matozinhos e Gororós. Dentre os eventos dos quais a banda participava, há uma predominância de relatos e registros de procissões, alvoradas, retretas e sessões cívicas, sendo que os encontros de bandas⁶² aparecem depois e ganham consistência nos discursos. Também era comum a presença da banda no aniversário de pessoas ligadas à banda e também em enterros de músicos ou membros da diretoria, momento no qual acompanhavam o cortejo executando as tradicionais marchas fúnebres. Com relação aos encontros de bandas, já foram realizados, com base nos registros das atas, 4 encontros⁶³ de bandas em Raposos, todos organizados e promovidos pela diretoria da banda para comemorar o aniversário da Escola de Arte Musical de Raposos.



FIGURA 9: Desfile das bandas durante encontro de bandas na cidade de Raposos. Data provável: 2001. Fonte: Henrique Simões.

⁶¹ Santo Antônio (Roças Grandes) é um bairro da cidade de Sabará – MG, distante aproximadamente 15 km da cidade de Raposos. Foi um dos locais de atuação da banda de Raposos mais lembrado durante as entrevistas.

⁶² Procissões, alvoradas, retretas e encontros de bandas são eventos dos quais a banda participa constantemente. As procissões são eventos intimamente ligados à igreja católica, momento no qual a banda acompanha os cortejos festivos em comemoração ao dia do santo padroeiro de determinadas comunidades. As alvoradas são apresentações matinais, momento no qual as bandas saem cedo à rua tocando. A Escola de Arte Musical de Raposos faz alvorada todo dia 08 de Dezembro, por volta das cinco horas da manhã e em comemoração ao dia de Nossa Senhora da Conceição, padroeira da cidade de Raposos. Já as retretas são apresentações em praças públicas ou coretos, momento no qual a banda executa um maior número de arranjos. Por fim, os encontros de bandas são festas organizadas por alguma banda ou pela prefeitura de alguma cidade. Esse tipo de evento tem como objetivo promover o encontro de bandas de diversas localidades, sendo comum a apresentação individual dos grupos e a realização de um “bandão”, momento no qual todas as bandas se unem e tocam juntas algum dobrado, hino ou marcha de conhecimento de todos. Este tipo de evento é, de certa forma, recente na história de atuação das bandas de música.

⁶³ Há registros de organização de encontros de bandas em 1996, 2001, 2006 e 2011 respectivamente.

Atualmente a banda concentra suas atividades na cidade de Raposos e em cidades vizinhas, raramente toca no aniversário de algum integrante ou membro da diretoria. Já o toque em procissões de enterro caiu em desuso. Os fatores que influenciaram algumas transformações serão amplamente discutidos em outra sessão, que terá como eixo do discurso a tradição e a transformação na atuação e no repertório da banda.

No início desta sessão, afirmei que a sede da banda pode passar despercebida se olhada como um prédio em reformas em meio a tantas casas, contudo percebemos que é no seu interior que encontramos a oportunidade de viver e reviver uma história repleta de música e acontecimentos. Em uma cidade que possui aproximadamente 16 mil habitantes, apenas uma pequena parcela conhece profundamente a história deste grupo, e é de parte desta parcela que a banda consegue um auxílio financeiro⁶⁴, os chamados “associados”. Composto basicamente por moradores da cidade, o quadro de associados da banda também contribui para a sobrevivência do grupo, são 129 pessoas que contribuem com qualquer quantia e sem nenhuma proposta de retorno material. Sendo assim, a presença da banda na rua e a música produzida por ela são os retornos que estes associados recebem pela contribuição. Em entrevista o Sr. Henrique Simões, responsável pela coordenação do quadro de associados nos dá mais detalhes sobre a dinâmica desta parceria, revelando a conexão que para ele existe entre a música da banda e o evento religioso:

Se nós tiver uma procissão em Raposos, se não tiver a banda, tá faltando alguma coisa para a nossa comunidade de Raposos [...] e aonde que a gente também sempre, deve de sempre tentarmos fazer alguma coisa, esse tipo de apresentação, é pra ocê agradar a comunidade e agradar aquele sócio, que é um sócio colaborador né? [...] nós temos um grupo de sócios, nós temos sócios de um real e eu tenho sócio de sessenta reais por mês, sessenta e cinco por mês [...] Então eu tenho pessoas que falam com a gente assim: mas o cara deu um real? Eu dou a resposta na mesma hora pra ele: se os raposense todo desse um real pra nossa banda, tava bem de mais.

Portanto, podemos entender que em Raposos a banda é pela comunidade e para a comunidade. Talvez realmente seja esta parceria que mantenha viva a função e essência do grupo, que atua intensamente de acordo com o calendário festivo da cidade.

⁶⁴ O primeiro andar da sede da Escola de Arte Musical de Raposos está alugado para a Prefeitura de Raposos, sendo também esta uma fonte de renda para o grupo e o único auxílio cedido pela Prefeitura, que paga pelo aluguel um valor próximo ao salário mínimo atual. A subvenção anual foi cortada, uma vez que a prefeitura entende que a banda já tem uma fonte de renda para sua manutenção.

No livro “Feitiço Decente” de Carlos Sandroni encontramos referências à formação banda de música e aos instrumentistas de sopro, destacando o perfil social e a relação destes com o universo popular. O autor nos brinda com uma coleção de apelidos que estampavam os encartes dos CDs que tinham participação dos instrumentistas de sopro e afirma que: “Os metais, desde o século passado, são no Brasil instrumentos populares, cujos músicos são recrutados nas camadas desfavorecidas da população, músicos cuja formação não é feita nos conservatórios mas no exército ou nas bandas de música” (2001: 218). Diante desta informação, finalizo as colocações sobre a história da Escola de Arte Musical de Raposos destacando algo que chamou minha atenção durante as entrevistas, os diversos apelidos de pessoas ligadas ao grupo que foram citados nas conversas, grande parte deles músicos formados pela escola da banda. São dos mais diversos, sendo que em alguns momentos nem se sabia o nome real da pessoa, fato que se não nos dá mais indícios do caráter familiar existente, nos mostra como é a amizade e proximidade entre os músicos que compõem ou participaram da história da banda.

Além de servir como elemento que desperta a curiosidade, a lista que se segue pode resgatar a memória daqueles que atuam na banda e que eventualmente possam entrar em contato com este trabalho. Sei que podem faltar muitos, pois nem sempre a memória dá conta da totalidade.

Bené Gorila	Neném	Taquinho
Chica	Neném da Requinta	Toco
Chico Piaba	Neném Picolé	Tuca
Cuíca	Nonô Meio Pé	Vitão
Dico	Paulim	Zé Aranha
Edinho	Pé de Boi	Zé Calado
Geraldinho	Preto	Zé Miguel
José Bem Vindo	Raimundo Mentira	Zezé
Lulu	Sétimo	Zico
Marimbondo	Sô Quinto	Zinho
Nenego	Sr. Anjo	

QUADRO 1: Apelidos de membros que atuam e atuaram na Escola de Arte Musical de Raposos.

2.5 Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição ou Escola de Arte Musical de Raposos?

A Escola de Arte Musical mantém a Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição com sede em Raposos [...] Estado de Minas Gerais, fundada em 1º de Maio de 1926 e de utilidade pública conforme a Lei Nº 155 Municipal de 30-04-1956.⁶⁵

Com base nesta descrição fica difícil saber se as duas denominações atendem ao mesmo grupo ou a grupos distintos, separando a banda entre a escola de música e o grupo de sopros e percussão. Até aqui os nomes Escola de Arte Musical de Raposos e Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição foram utilizados diversas vezes para definir o mesmo grupo, sendo o primeiro usado nos momentos em que se exigiu uma formalidade maior. No entanto, durante o processo de investigação foram muitas as ocasiões em que persistia a dúvida se os dois nomes estavam realmente associados ao mesmo grupo.

Ao entrar em contato com as publicações existentes que trazem como tema as bandas de música, é possível observar uma predominância de bandas com nomes que remetem a santidades. Em muitos casos as bandas vinculam seu nome ao dos santos padroeiros das cidades nas quais estão inseridas. Em livro que resgata a história das bandas da cidade de Nova Lima, vizinha da cidade de Raposos, DIAS conclui seu trabalho deixando explícita a ocorrência de nomes vinculados a santos: “Corporações, Liras, Sociedades, Euterpes, Clubes Musicais: abençoado por santas, santos e figuras mitológicas, o som das bandas permanece em nossos corações e ouvidos” (2012: 54). Complementando esta informação, é possível observar no livro “Marchinhas e Retretas” (2007) que das quinze bandas da capital mineira que foram pesquisadas, oito têm ou tiveram nomes que remetem a santos da igreja católica. Sendo assim, na banda de Raposos o nome Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição dialoga diretamente com esta predominância.

A confusão quanto ao nome que se deve utilizar para identificar a banda fica evidente durante as atividades das quais o grupo participa, sendo comum a utilização de Corporação Musical em alguns momentos e Escola de Arte Musical em outros. Durante entrevista, o Sr. Henrique Simões nos dá algumas explicações sobre a existência dos dois nomes:

⁶⁵ Trecho retirado do cabeçalho do papel timbrado da instituição.

É pro mesmo grupo. Toda vida a banda, o nome da banda é Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição [...] Raimundo Marinho ele, ele foi o presidente da banda [...] ele foi à Secretaria de Cultura, ou lá no governo eu num sei qual foi o local certo. Falou que tinha que mudar o nome da banda pra ela ganhar subvenção federal. Isto estadual ou federal, estadual e federal [...] E ele chegou com isso aí, e falou que tinha que mudar o nome da banda [...] isso aí tem, tem mais de 25 anos⁶⁶ [...] E aí ficou esse nome: Escola de Arte Musical de Raposos, que mantém a Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição.

Atualmente existem algumas iniciativas federais e estaduais que buscam auxiliar as bandas de música brasileiras de várias formas, seja através do repasse de verbas, na concessão de instrumentos, cursos de aperfeiçoamento técnico para músicos e regentes, entre outros. Uma das iniciativas mais próximas da Escola de Arte Musical de Raposos é o projeto “Bandas de Minas”, promovido pelo governo Estadual e que atualmente prioriza as ações de doação de instrumentos. Porém, segundo os entrevistados, a troca de nome da Corporação musical teve por objetivo obter auxílio financeiro para a manutenção das atividades, segundo o Sr. Henrique “*precisava ter o nome escola*” para a banda ter acesso aos recursos: “*não podia ter banda sem escola*”.

Outros dois entrevistados destacaram o surgimento de um novo nome para a banda no intuito de garantir o recebimento de verbas estaduais e federais, o que evidencia o cunho político no qual foi feita a substituição. Curiosamente, é possível verificar, através das atas de reuniões, que após este período a banda passou a receber, com certa frequência, auxílio federal, estadual e municipal. Ainda com relação à troca, tudo indica que não houve uma resistência por parte dos músicos e demais membros da diretoria, uma vez que ficou entendido que era necessário realizar a troca para garantir a sobrevivência do grupo, como o Sr. José Ferreira destaca: “*Essa troca foi essencial, isso foi necessário ter que fazer isso pra gente é, manter a banda né? Que a gente nunca cobrou, financeiramente a gente nunca cobrou de ninguém, mas porém, eles dava pra gente um, uma ajuda, ajuda de custo, né?*”.

A dificuldade em estabelecer parcerias e angariar fundos para a manutenção das atividades permeia as atividades de muitas bandas brasileiras. RODRIGUES observa que: “a condição material das bandas tradicionais é mais precária; geralmente dependem das prefeituras municipais, das quais recebem um pequeno apoio que paga o maestro e a cessão de um local

⁶⁶ Em reunião realizada no dia 09 de Junho de 1974 foi definida a troca de denominação do grupo. Na ata está descrito o novo estatuto do grupo a partir daquela reunião. Portanto, em Junho deste ano se completam 41 anos de uso da denominação “Escola de Arte Musical de Raposos”.

de ensino acanhado” (2008: 87). É diante desta realidade que ao longo da história algumas ações foram tomadas por diretores da banda de Raposos, numa busca por recursos e de forma menos dependente da prefeitura. Dentre estas ações, grande parte delas mencionadas nas atas de reuniões, podemos destacar colocação de barraquinhas para venda de produtos durante as festas da cidade; organização de jantar dançante; promoção de baile; sorteio de enceradeira; organização de jogos de futebol; mudança no nome da banda; criação do já citado quadro de associados; e a criação de um projeto intitulado “amigos da banda”, que visa recolher na comunidade doações de materiais de construção ou dinheiro para a finalização da obra de ampliação da sede. Já em parceria com a prefeitura, está em andamento uma proposta de convênio que visa ampliar a capacidade de atendimento da escola de música mantida pela banda, buscando um modelo que se aproxima muito dos empregados por escolas e conservatórios de música⁶⁷ e que tem como objetivo ofertar ensino de música para a comunidade. Embora a prioridade deste modelo proposto não seja a formação de músicos para a banda, os membros e diretores da Escola de Arte Musical acreditam que isto pode contribuir para que alguns alunos possam se interessar em fazer parte do grupo, o que garante o interesse da banda em sustentar o projeto, mesmo que modificando as características do modelo de ensino empregado atualmente.

FAGUNDES observa que: “muitas bandas civis estão passando por transformações em alguns ou vários aspectos” (2010: 21), fato que pode ser observado na banda de Raposos. No que toca à mudança de nome, as publicações com as quais esta pesquisa busca dialogar mostram que não é só a banda de Raposos que teve seu nome alterado no curso de sua história, sendo que próximo à cidade de Raposos encontramos alguns exemplos. No livro “Vamos ver a banda passar” (2012) há o destaque sobre o nome de origem da atual Sociedade Musical Santa Efigênia de Nova Lima, que foi fundada sob a denominação Corporação Musical Santa Efigênia. Já na capital mineira encontramos referências a duas bandas que mudaram de nome, uma delas é a Corporação Musical Leão XIII, “nascida como Banda do Círculo Operário de Belo Horizonte” (TEIXEIRA, 2007: 109), e que hoje encontra-se “desativada, porém não extinta” (TEIXEIRA, 2007: 111). A outra banda da capital que teve seu nome alterado foi a também desativada Sociedade Musical Nossa Senhora Aparecida, que deixou registros do uso de outras duas denominações: Corporação Musical dos bairros da Lagoa e Justinópolis e Corporação Musical Nossa Senhora da Aparecida. Por fim, SILVEIRA ao

⁶⁷ O convênio prevê a contratação de professores de canto, instrumentos de sopro (flauta, clarinete, saxofone, trompete, bombardino, trombone e tuba), violão, percussão, percepção musical e musicalização infantil.

resgatar a história da Sociedade Musical Lira da Paz de Ravena destaca Lira de Nossa Senhora da Lapa e Corporação Musical Lira da Paz como nomes que já foram utilizados pelo grupo, afirmando ainda que: “A história da Lira da Paz pode ser dividida em três fases distintas [...] desde as mudanças do nome da sociedade musical, até os períodos de plena decadência” (2012: 16).

Em muitos casos é a soma de vários fatores que contribui para a mudança do nome destes grupos, porém em nenhum dos casos acima foram citados os fatores que contribuíram para a troca nas denominações, talvez por falta de registros. No entanto, existem trabalhos com grupos musicais que destacam os fatores que contribuíram para a troca de nome do grupo pesquisado. Dois exemplos com os quais a presente pesquisa teve contato destacam a influência da Campanha de Nacionalização, organizada pelo Governo Federal do Brasil durante o período da 2ª Guerra Mundial, na denominação e nos estatutos dos grupos formados por imigrantes. SARTORI (2013) destaca que neste período a Banda Musical Ítalo-Brasileira, que atua na cidade de Campinas – SP, passou a se chamar Banda Municipal Carlos Gomes, enquanto ROSSBACH (2008), ao pesquisar as Sociedades de Canto da região de Blumenau – SC que se formaram no início da colonização alemã, destaca que o Clube dos Cantores denominado Männer-Chor Garcia I passou a se chamar Sociedade dos Cantores Garcia.

No caso da banda de Raposos, destaquei que a mudança do nome procurou atender a uma demanda por recursos que auxiliassem na manutenção das atividades da banda. Porém, outros fatores têm contribuído para a utilização cada vez mais frequente da denominação Escola de Arte Musical de Raposos. O desinteresse por parte dos jovens em aprender instrumentos de banda e a mudança no panorama religioso brasileiro são alguns dos fatores mais influentes.

Na banda de Raposos, podemos observar uma série de atitudes que são tomadas para dialogar com a sociedade contemporânea. Porém, mesmo diante das propostas de aproximação com um público específico, seja na troca de nome ou na busca por um repertório com arranjos de música popular que se aproximem das referências identitárias da atualidade, a sonoridade e a prática social ainda estão muito ligadas à tradição, tornando a banda pouco atraente para a participação de jovens que em geral têm outras afinidades musicais e outras formas de entretenimento. Sendo assim, a banda se chamar ‘escola’ e promover algumas alterações no seu repertório, nos planos de ensino e formação de novos músicos surgem como ferramentas interessantes para alcançar certa visibilidade e despertar nas pessoas o interesse em aprender

música na escola da banda, podendo despertar também o interesse deste público pela banda mais especificamente.

Dentre o público que a banda busca alcançar com as novas propostas, podemos destacar os jovens e pessoas cuja religião não permite a participação em atividades tradicionalmente desenvolvidas por bandas de música. Vale ressaltar que a banda não pertence à igreja católica, porém alguns elementos de sua identidade estão tradicionalmente ligados a ela, tais como o nome de origem, o repertório⁶⁸ e os tradicionais toques⁶⁹ em procissões. De forma complementar, há uma predominância de pessoas ligadas à fé católica no quadro de alunos e músicos que compõem a banda. Com relação a estes quadros, vale ressaltar que como músico da banda presenciei a saída de dois integrantes e como professor vi dois alunos abandonarem as aulas, todos motivados por questões religiosas, obedecendo orientações dos pastores que justificaram a necessidade de afastamento da banda na ligação dos já citados elementos de identidade que tradicionalmente estão ligados à igreja católica.

Embora pouco tenha se falado sobre o assunto no debate acadêmico que envolve as bandas de música, a mudança de opção religiosa no Brasil tem sido um dos fatores que vêm influenciando as atividades desenvolvidas por bandas, como BARBOSA destaca:

Cada vez mais a participação das bandas nas festas religiosas tradicionais tem diminuído. A mudança de opção religiosa por parte da população brasileira é muito alta [...] Acrescentando-se a isso a diminuição do número de jovens interessados em aprender instrumentos de banda e o grande interesse dos jovens evangélicos em aprendê-los para tocar na igreja, entenderemos porque muitas bandas têm dificuldades de continuar participando das festividades religiosas tradicionais em suas cidades (2008: 65).

Sobre os jovens evangélicos, vale ressaltar que muitas igrejas têm formado bandas de música com estruturas que se aproximam do formato das bandas civis, porém com funções diferentes. Próximo à cidade de Raposos, em Nova Lima, há uma banda evangélica em plena atividade e que atua há anos na cidade. Em Raposos também existiu uma banda evangélica, porém esta se

⁶⁸ Algumas músicas que compõem o acervo musical da banda trazem no título nome de santos. As marchas fúnebres são as mais comuns neste aspecto.

⁶⁹ Termo nativo, utilizado por membros da banda para se referir a suas apresentações.

encontra desativada desde a morte de seu regente. Sobre este perfil de banda, TACUCHIAN afirma que:

Trata-se de um movimento musical importante embora totalmente voltado para a religião. O reflexo deste movimento se faz sentir nas universidades aonde vários músicos, egressos daquelas bandas, vêm fazer o seu aperfeiçoamento e preparo para uma vida profissional (2008: 19).

Cabe aqui destacar que não só os evangélicos vão às universidades para buscar preparo para uma vida profissional, mas também para se aperfeiçoarem para atuar nas atividades desenvolvidas pela igreja, aumentando as possibilidades de atuação, que em determinados contextos exige alto nível técnico desses músicos. Portanto, civil ou evangélica, as bandas detêm uma importância enquanto formadoras de instrumentistas, sendo através delas que muitas pessoas têm o contato com alguma forma de ensino musical. Esta talvez seja a essência que a banda de Raposos carrega em seu novo nome. Responsável pela formação de inúmeros músicos na cidade de Raposos, seu nome hoje faz jus a uma de suas principais funções dentro da comunidade na qual se insere, escola que propaga esta arte maravilhosa que é a música.

Em resposta à dúvida mencionada no início desta sessão, que encarava o novo nome como uma possível referência à escola da banda, destaco agora as principais conclusões tiradas ao longo das entrevistas e observações advindas da pesquisa: a denominação Escola de Arte Musical de Raposos faz referência à banda de música e o nome antigo não foi deixado de lado por questões de identidade⁷⁰, sendo que mesmo passados cerca de 41 anos da troca, grande parte da população e dos músicos se dirigem ao grupo como Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição. Na prática, assim como neste trabalho, o nome Escola de Arte Musical é utilizado em momentos formais, seja em encontros de bandas, para envio de correspondências ou ofícios, elaboração de projetos, etc. Já o nome Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição, é utilizado nos momentos de interação dentro da comunidade como, por exemplo, em eventos políticos, festas religiosas, aniversário de músicos e da banda, etc. Tudo isto nos mostra a capacidade do grupo em se adaptar às mudanças sem perder o vínculo com sua tradição, sendo que a prioridade é garantir a perpetuação das atividades.

⁷⁰ Não era interessante para o grupo abandonar completamente a antiga denominação, uma vez que ela representa a sua origem e grande parte da população estava acostumada com ela.

CAPÍTULO 3 - O REPERTÓRIO DA CORPORAÇÃO MUSICAL NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

Observar a música produzida por um grupo musical pode ser uma boa porta de entrada para compreender melhor a história e as atividades desenvolvidas por ele. Com base neste raciocínio, direciono o olhar, a partir desta sessão, para a música produzida pela banda denominada Escola de Arte Musical de Raposos, estabelecendo relações entre as músicas e as especificidades de suas performances.

Para tanto, é necessário refletir sobre o que normalmente é compreendido como repertório de banda. Sendo assim, este capítulo busca apresentar as principais informações encontradas e que destacam o tipo de música que comumente é relacionada ao universo destas formações e o tipo de música utilizada pela banda de Raposos ao longo de sua história.

Na primeira sessão deste capítulo, apresento uma série de referências encontradas na literatura sobre bandas que colocam em evidência o repertório, destacando questões relacionadas à identidade, função e transformação. De forma complementar, coloco em destaque algumas ideias que são propagadas como formas de auxílio na composição e escolha do repertório para bandas.

Já na segunda sessão, apresento o repertório da Escola de Arte Musical de Raposos, tendo como referência as informações que me foram concedidas durante as entrevistas. Portanto, falo do repertório que os membros da banda entendem como típico da formação. Além disso, apresento alguns conflitos que envolvem a escolha e a transformação do repertório ao longo da história da Escola de Arte Musical de Raposos.

Todas as colocações previstas até aqui são importantes para a construção de uma relação entre o repertório associado às bandas e o repertório desenvolvido pela Escola de Arte Musical ao longo de sua atuação. Estas colocações permitem estabelecer uma ligação entre passado e presente, com um olhar sobre a identidade do grupo que parte do seguinte princípio: “Os bens culturais que recebemos de outras gerações contribuem para a formação da identidade de grupos e categorias sociais. Fazem parte da memória coletiva e, como tal, permitem-nos estabelecer elos de pertencimento com os nossos antepassados” (HIGINO, 2008: 82).

3.1 O que se entende por repertório de banda

No capítulo anterior, o olhar lançado sobre a história das bandas de música destacou a presença de grupos com formações próximas às das bandas, tais como as conhecemos hoje, sob uma perspectiva de contribuição e transformação no processo histórico de modernização de alguns instrumentos, consolidação de determinados gêneros musicais, entre outros. Falando agora do repertório das bandas, as informações que seguem buscam estabelecer um olhar aprofundado sobre a música que compõe o repertório de bandas brasileiras, num recorte que prioriza o repertório das formações que aqui se estabeleceram a partir do século XIX.

Falar sobre a música das bandas implica na discussão sobre uma série de gêneros musicais que são vinculados ao contexto da prática musical destes grupos. Determinados gêneros são amplamente difundidos e constituem a identidade dos grupos, uma vez que são reconhecidos como típicos destas formações. Como exemplo podemos citar os tradicionais “dobrados”, reconhecido por muitos pesquisadores como o maior representante dentre os gêneros que compõem o repertório das bandas: “No repertório da banda o dobrado é o rei, presente nos desfiles, nas retretas, nas festas cívicas e nos concertos” (HIGINO, 2008: 81). Ainda sobre o dobrado, COSTA também afirma a predominância do gênero no repertório das bandas e ainda destaca características importantes de sua origem e estética, informações importantes para o entendimento de sua utilização tão dinâmica nas performances das bandas:

O gênero preferido e mais profundamente identificado com o som das bandas é, sem dúvida, o dobrado, vinculado às festas cívicas e patrióticas, sendo a sua presença marcante no repertório das bandas. O dobrado é um gênero nascido das marchas militares e criado especificamente para ser tocado por esse grupo instrumental. Sua origem remonta às músicas militares européias: *pasodoble* ou marcha redobrada para os espanhóis; *pas-redoublé* para os franceses ou *passo doppio* para os italianos. *Pasodoble* é uma referência ao passo acelerado da infantaria. Geralmente, ele aparece em andamento rápido e em compasso binário 2/4 ou, menos frequentemente, 6/8 (2011: 258).

Tanto o dobrado, apresentado aqui como o rei do repertório das bandas, quanto os demais gêneros que serão apresentados a seguir, estão diretamente ligados às atividades das quais as bandas fazem parte. Seja para marchar, acompanhar procissão sem perder o *ethos* religioso ou para simples entretenimento, o repertório da banda se molda conforme o contexto de atuação

e necessidade. Embora em constante transformação, a função e utilização destes gêneros se mantêm na base estrutural das bandas de música e dialogam com o mundo contemporâneo. Sobre o repertório das bandas, REILY destaca que:

Nas bandas vemos, por exemplo, a música funcional e suas formas de sociabilidade comunitária serem adaptadas à experiência da modernidade... Este universo musical, portanto, constitui um espaço para a redefinição de sensibilidades estéticas e de identidades, por sua habilidade em situar seus repertórios e práticas ao contexto social em que se encontram (2008: 24).

Sobre as questões que envolvem a sociabilidade e a identidade, apresento agora a fala de um dos entrevistados desta pesquisa que demonstra a percepção de uma pessoa externa ao grupo⁷¹, destacando a visão de unidade lançada sobre o grupo e o reconhecimento do dobrado como símbolo de identidade de uma banda de música. Cabe aqui destacar que a fala da entrevistada relembra a atuação do grupo em um encontro de bandas, no qual, de acordo com o exposto, muitas bandas tocaram dobrados, afirmando a atualidade deste gênero na composição do repertório de muitos grupos.

Então teve uma vez que lá no meu serviço, teve um médico que falou comigo assim: eu fui em Sabará, tinha um encontro de bandas lá, eu vi ocê com sua turma, ainda brincou assim comigo. Aí falei: cê gostou doutor? Nossa eu adorei, ainda assoviou alguns dobrados sabe?[...] Aí ele ainda falou assim: tinha uma banda lá “Flor”⁷², muito linda, muita gente, um tanto de menina bonita, mas eu não gostei, não tocaram nenhum dobrado [...] ficou faltando algo, ficou faltando o principal de banda, que é dobrado, e eles não tocaram. Aquilo “Flor”, é uma banda show, e banda, banda de memória de cidade [...] .ela tem que tocar dobrado [...] fica faltando algo, fica vazio (Maria das Dores).

Sobre o dobrado, podemos concluir que é um gênero que reforça a simbologia que envolve a banda de música e que está intimamente ligado ao contexto das performances. Observamos ainda que o dobrado é um gênero marcante no repertório das bandas, gênero que adquiriu status de representante mais imediato destas formações, e que por vezes, se torna uma

⁷¹ A pessoa em destaque na fala do entrevistado não participa das atividades desenvolvidas pela banda como diretor, músico ou aluno, sendo considerada aqui como uma pessoa externa ao grupo.

⁷² Apelido da entrevistada no local aonde trabalhava. Na banda ela é conhecida pelo apelido de “Chica”.

referência de memória afetiva para o público que aprecia esta prática: “*Aqui em Raposos também, muita gente conhece os dobrados por causa das procissões [...] Leandro sempre comentou isso, ele num era nem maestro ainda o pessoal todo mundo já: ô Leandro, não esquece de tocar o Dois Corações*⁷³ não” (Miguel Praça. Músico da banda).

Outros gêneros também ganham força na construção do discurso sobre o que se entende por repertório de banda. Podemos destacar alguns dentre os mais tocados, tais como: “Marchas, marchas festivas [...] valsas, maxixes, polcas, peças de harmonia, sambas e choros” (DIAS, 2012: 18). Sobre estes gêneros, TEIXEIRA descreve as principais características de alguns, enriquecendo a descrição com o acréscimo de outros gêneros que encontramos com facilidade no acervo das bandas:

Marchas religiosas, composições instrumentais tocadas nas procissões da igreja católica e nas festas do padroeiro [...] as harmonias: transcrições de ópera e música clássica [...] as fantasias: música de forma livre, com vários andamentos, tonalidades e compassos [...] valsas: música em ternário para fins de dança; polcas: peças para solista com acompanhamento de banda [...] maxixes: uma apropriação da polca europeia através da sincopa afro-lusitana [...] marcha fúnebre, executada no acompanhamento da procissão do enterro (ritual católico da Semana Santa) ou para seguir corteje funerário [...] marcha-frevo, música carnavalesca em compasso binário em andamento acelerado (2007: 31).

Alguns pesquisadores, ao dedicar sua atenção a determinados grupos, destacam a presença de boa parte destes gêneros compondo o repertório de alguns grupos. HIGINO, ao consultar o arquivo da Banda de Música do Colégio Salesiano Santa Rosa⁷⁴, destaca a presença de alguns dos gêneros descritos anteriormente, tais como: sambas, maxixes, valsas, choros, polcas, quadrilhas, marchas, tangos, concluindo que “são os dobrados que nunca faltam nas apresentações” (2008: 81). Já durante o processo de catalogação⁷⁵ do acervo musical da banda Sociedade Musical Carlos Gomes de Belo Horizonte – MG, foram encontrados diversos dobrados, tangos, quadrilhas, fantasias, valsas, polcas, maxixes, hinos, sambas, marchas,

⁷³ Dobrado composto por Pedro Salgado. Muito utilizado nas apresentações de diversas bandas mineiras. É comum que nos bandões, formados durante os encontros de bandas, o dobrado Dois Corações seja escolhido como música a ser executada enquanto todas as bandas desfilam juntas.

⁷⁴ Banda escolar da cidade de Niterói, RJ. Considerada, segundo a pesquisadora, a banda colegial mais antiga do Brasil, criada em 1888.

⁷⁵ Catálogo incluso no livro “Sociedade Musical Carlos Gomes: cem anos marcando o compasso da nossa história” (1995), organizado pela Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte.

dentre outros. Por fim, LUCAS fala sobre o repertório da centenária Banda Musical Gioachino Rossini⁷⁶: “De repertório eclético, nas suas tocatas⁷⁷ como referem-se às suas apresentações públicas, tocam MPB e sucessos internacionais, choros, boleros, sambas maxixes, tangos e jazz” (2008: 58).

Podemos observar que o repertório da última banda destacada acima inclui, além dos gêneros que foram citados até aqui como típicos de banda, os temas da MPB e os sucessos internacionais. Esta inclusão aumentou nos últimos anos e tem sido comum encontrar temas de músicas da mídia nas estantes das bandas brasileiras. RODRIGUES, ao expor sua experiência como coordenador do programa de apoio às bandas do Estado de São Paulo, já observava esta inclusão no repertório das bandas de música com as quais teve contato:

Mesmo as bandas tradicionais não tocaram um número considerável de composições brasileiras típicas de bandas, como dobrados, valsas e marchas, dando preferência aos inúmeros *pot-pourris* e arranjos de músicas de cinema norte-americano ou arranjos de canções de conhecidos cantores populares brasileiros (2008: 87).

Podemos entender este processo como um processo dinâmico e cultural, uma vez que “a prática de se ter um repertório diversificado e sempre renovado não é exclusividade das bandas dos dias atuais, mas é uma prática comum das bandas” (FAGUNDES, 2010: 38). Portanto, as características das práticas sociais das quais a banda participa permite a exploração de diversos gêneros musicais, sendo que algumas práticas não admitem grandes alterações, tais como as procissões de semana santa com as marchas fúnebres, enquanto outras permitem a inclusão de músicas ao repertório de temas provenientes de outras fontes e experiências musicais, como as tocadas no rádio, nas novelas, em filmes, entre outras. Em muitos casos, tais como em apresentações nas quais a banda não atua em deslocamento, como nas retretas ou encontro de bandas, é que a apresentação de temas variados é pretendida e esperada por músicos e ouvintes. Esta prática de se ter um repertório amplo e variado já pode ser observada na composição do repertório das primeiras bandas militares: “Foram as bandas da Guarda Militar as primeiras a incluir no seu repertório, além dos hinos, marchas e dobrados, peças de música clássica e popular” (TEIXEIRA, 2007: 23).

⁷⁶ Banda fundada em 1890 e que atua na cidade de Rio Grande.

⁷⁷ Na Escola de Arte Musical de Raposos é comum a utilização do termo “Toque”.

Como foi dito anteriormente, as bandas sempre buscaram manter um repertório diversificado e atualizado. Podemos associar essa atitude ao vínculo e às funções que muitas bandas assumem dentro da comunidade nas quais se inserem. Portanto, é a partir deste contexto de ligação que a transformação da sociedade influi diretamente na atuação e na visibilidade destes grupos dentro da comunidade. Para DIAS, a partir da década de 20, com o advento do rádio e do disco; com o desenvolvimento urbano; com a industrialização e com a propagação do *american way of life*, “as bandas de música passaram a ser vistas como atrasadas ou pitorescas, surgindo adjetivos pouco edificantes para estes grupos, como bandinha, furiosa, etc.” (2012: 20). Sendo assim, podemos sugerir que ao passo que a sociedade dominante caminhava rumo à modernização, a banda de música procurava acompanhar as transformações adequando seu repertório, buscando estabelecer relações com os novos costumes e com as novas dinâmicas de atuação, tendo a música como principal meio de mobilização social. Cabe aqui ressaltar que na Escola de Arte Musical de Raposos o repertório ainda é encarado como o principal meio para atrair os olhares da sociedade contemporânea, fato que ficou evidente na fala dos entrevistados e que será amplamente discutido na próxima sessão.

Sobre o processo de acréscimo de gêneros mais associados ao gosto popular na composição do repertório das bandas, BARBOSA destaca que: “Na primeira metade do século XX as marchas americanas começaram a ser inclusas. Hoje se vê um grande número de músicas estadunidenses nas estantes das bandas brasileiras” (2008: 68). E foi no decorrer destas inclusões que se tornou comum a elaboração de arranjos de temas populares e músicas da mídia para a composição do repertório das bandas. Porém, mesmo que o processo de atualização das bandas seja aqui entendido como um processo cultural que tem o intuito positivo de garantir a visibilidade, atualidade e proximidade com as identidades musicais abrangentes de cada época, ele carrega alguns pontos que podem ser encarados como negativos diante da história e tradição destes grupos. BARBOSA também discorre sobre o assunto ao afirmar que:

Atualmente, ao mesmo tempo em que as bandas estão atualizadas com novas tecnologias, produzindo CDs, DVDs e utilizando computadores e a rede de internet, e que seu número cresce, elas perdem a tradição de terem seus próprios compositores. Ao mesmo tempo em que abandonam alguns instrumentos e repertório que possuem identidades musicais próprias, elas

permitem que predominem músicas e arranjos estrangeiros em seus repertórios (2008: 65).

Complementar a essas afirmações, HIGINO observa que: “Ultimamente as bandas têm dificuldade em encontrar compositores, principalmente brasileiros, que escrevam para essa formação instrumental, por isso vem crescendo a figura dos arranjadores” (2008: 81). Somase a estes fatores a resistência existente e sob a qual o processo de atualização se coloca, sendo comum encontrar nas bandas, assim como encontrei na banda de Raposos, membros que se posicionem contra o acréscimo de determinados gêneros musicais ao repertório da banda, principalmente pela inclusão de temas de maior conhecimento da população.

Diante de um cenário em que temos dificuldades para encontrar compositores que escrevam para a formação, surgem algumas ideias que visam auxiliar o processo de composição ou escolha do repertório para os grupos. Algumas iniciativas da Funarte⁷⁸ buscaram suprir essa carência, ao promover encontros entre compositores, arranjadores e maestros de bandas, numa busca por soluções e troca de ideias. NOGUEIRA, ao acompanhar alguns destes encontros observou que: “existe um abismo muito grande entre a música que os compositores gostam de escrever – ou querem escrever – e a música que os músicos gostam de tocar” (2008: 62). Diante deste fato percebemos um dos fatores que justificam a escassez de compositores que direcionem seus trabalhos para as bandas, uma vez que para o compositor pode não ser interessante ter que produzir algo em função dos músicos ou do público. Sendo assim, o arranjo surge como uma ferramenta interessante para os maestros, pois permite uma adequação à preferência musical dos músicos e do público, garantindo à banda um repertório que dialogue com o perfil de sua atuação e desperte a atenção daqueles com quem mantém maior proximidade.

Ao falar da produção de repertório para as bandas, podemos citar também a complexidade que os compositores e arranjadores encontram ao escrever algo que esteja devidamente adequado ao nível técnico do grupo e a razão social do material produzido, ou seja, qual será a função daquele material e em quais locais será reproduzido. Como já foi dito anteriormente, a banda participa em momentos significativos da sociedade, com isso suas performances ocorrem nos mais diversos ambientes, sejam eles ao ar livre ou não, o que representa um grande desafio

⁷⁸ O projeto “Painéis Funarte de Bandas de Música” é pioneiro na promoção de encontros entre regentes e na realização de cursos de curta duração ao longo do ano. De 1993 até hoje já foram realizados 95 cursos de reciclagem para músicos e regentes de bandas de música.

em termos de orquestração para o compositor ou arranjador. Já no que diz respeito ao nível técnico do repertório, podemos encontrar um grande número de dobrados e arranjos que se encontram muito além da condição técnica e instrumental dos músicos que geralmente compõem as bandas. Sobre a adequação do nível técnico, muitos países utilizam tabelas de parâmetros técnicos e musicais para orientar a composição e até mesmo a escolha do repertório para um determinado grupo. Porém, o uso desta tabela é geralmente associado ao processo de ensino musical através das bandas escolares e é pouco utilizado no Brasil e em outros países, como afirma SOTELO: “Ainda hoje, a classificação técnica e musical do repertório para bandas, no Brasil e em grande parte dos países latino-americanos, não é valorizada como uma ferramenta de suporte e direcionamento para o regente de banda e educador musical” (2008: 35). Por ser um mecanismo de auxílio para as iniciativas que têm a formação de banda como um recurso prioritariamente didático, é preciso refletir sobre o uso da tabela a nível nacional, sabendo da razão social das bandas brasileiras, que possuem funções e participam da vida social com outros propósitos. No caso da banda de Raposos, pude observar que adaptações do repertório ao nível técnico dos músicos são feitas em diversos instantes, seja durante os ensaios ou até mesmo durante as performances. A fala da musicista “Chica” nos dá alguns indícios sobre uma das formas pelas quais se dava a prática de simplificação do repertório, adequando-o ao nível técnico do músico durante as performances: “*Willian como maestro, ele falava pra mim assim, naqueles pentezinhos né? das colcheias, ele falava assim: cê faz uma, uma semibreve, se faz uma nota que você ver que dá para você segurar mais tempo.*”

Observamos então que o repertório da banda sempre foi um meio de contato e interação social, fortalecendo a ligação entre o grupo e a sociedade. Desta forma, o repertório sempre caminha em busca de um direcionamento que mantenha esta ligação. O reflexo atual deste direcionamento é a inclusão dos arranjos de temas mais vinculados ao gosto popular, o que tem proporcionado uma série de reflexões sobre como e o que escrever para as bandas. Neste âmbito, acredito que seja importante o diálogo e a realização de projetos que busquem fomentar a produção de arranjos e a composição de músicas para estes grupos, observando as funções sociais das bandas de maneira geral.

Portanto, as bandas sempre tiveram em seus repertórios as músicas que dialogavam com sua atuação. Encarar o que é entendido como repertório típico de banda é encarar o que a banda produz conforme suas necessidades e vontades. Sendo assim, podemos interpretar o conteúdo

citado até aqui como repertório típico de banda, uma vez que em muitos casos a própria comunidade já associa essas músicas à atuação do grupo, como nos diz TEIXEIRA: “o público hoje espera que sejam tocados pela banda todos os ritmos e gêneros musicais durante as apresentações” (2007: 29).

3.2 O repertório da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição

Grande parte dos gêneros musicais citados durante a sessão anterior podem ser encontrados com facilidade no acervo e nas estantes de muitas bandas brasileiras. No caso da Escola de Arte Musical de Raposos, podemos encontrar praticamente todos os gêneros citados. Portanto, falo agora do repertório desta banda, utilizando como referência as opiniões expressas durante as entrevistas e o repertório apresentado pelo grupo durante os eventos dos quais participa atualmente. A reunião destas informações permite um olhar aprofundado sobre a história do grupo, destacando os fatores que atuaram e atuam sobre a composição do repertório desta banda.

Diante da fala dos entrevistados foi possível identificar dois fatores importantes sobre o repertório da Escola de Arte Musical de Raposos. O primeiro fator diz respeito à ligação entre o repertório e as práticas sociais que têm a participação da banda como indispensáveis ou desejadas, sendo que foram poucas vezes em que, quando questionados sobre o repertório, não me responderam associando o repertório ao evento do qual a banda fazia ou faz parte. O segundo fator está ligado ao processo de inserção dos arranjos de temas populares adaptados para a formação, processo encarado por eles como um processo de profundas mudanças, sendo comum se referir a este momento utilizando termos tais como: reformulação da banda ou evolução. Este último fator motivou uma série de conflitos de ideias entre os membros da banda, uma vez que foi colocada em discussão a identidade do repertório utilizado pelo grupo.

Dos diversos gêneros citados na sessão anterior como típicos de banda, alguns foram citados durante os depoimentos como parte do repertório da banda de Raposos:

A banda mais era, marcha festiva, né? sempre ela tocou. Dobrados primeiros né? E marcha festivas. E na semana santa né? Marcha fúnebre, né? Esse aí que era o repertório antigo da banda. Então, depois de William pra cá que veio a reformulação da banda. (Henrique Simões. Músico da Banda).

Posso sugerir uma ordem de importância e utilização destes gêneros, com base no espaço do tempo em que foram citados e a atenção que foi dada a alguns destes. Sendo assim, proponho a seguinte ordem:

1º	Dobrado
2º	Marcha Festiva
3º	Marcha Fúnebre
4º	Marcha de Carnaval
5º	Hinos
6º	Samba
7º	Bolero
8º	Tango
9º	Mambo
10º	Arranjos de música popular
11º	Músicas da Igreja Católica

TABELA 3: Repertório citado durante as entrevistas.

Vale ressaltar que alguns gêneros que foram citados, tais como: Samba, Bolero, Tango e Mambo, gêneros que foram amplamente difundidos num período em que a prática cultural do arranjo ou composição de temas populares dizia respeito aos primórdios e história das gravações e do rádio, poderiam ser entendidos na banda de Raposos como arranjos de música popular. Porém, tudo indica que para os integrantes da banda, há uma distinção entre o que é tocado sem partitura e o que é tocado com partitura, sendo entendido como arranjo de música popular todo tema popular escrito e adaptado para a formação. Sendo assim, os entrevistados raramente enquadravam como arranjo os Sambas; os Boleros; os Tangos e os Mambos que foram tocados no passado, uma vez que nos momentos em que fizeram parte do repertório da banda, muitos deles foram tocados sem partituras. Curioso é observar que dentre os temas populares que a banda toca fazendo uso de partituras, e que eles compreendem como arranjo, estão vários sambas, tangos, mambos, entre outros.

Como foi dito anteriormente, o repertório foi por muitas vezes associado às performances da banda nas práticas sociais das quais ela participa, fato que já pode ser percebido na transcrição da fala do Sr. Henrique que utilizei anteriormente. Diante desta ligação entre repertório e atuação, irei destacar no decorrer desta e das próximas sessões as principais associações feitas pelos entrevistados que afirmam e ilustram tal relação.

Na Escola de Arte Musical de Raposos o Dobrado também é o rei⁷⁹, marca presença de forma sensível nas atividades das quais a banda participa, desde suas primeiras aparições públicas até os dias atuais. Miguel Praça, músico e ex-regente da banda, afirma que: “A tradição da banda é tocar dobrado, toca dobrado o tempo todo, é desfilando na rua, procissão.” De certa forma é isto que observamos ao olhar para o repertório apresentado pela banda de Raposos, o dobrado é tocado e associado às diversas atividades para as quais o grupo é convidado: procissões; eventos da prefeitura; retretas; aniversário de músicos ou diretores; encontro de bandas, etc. É possível destacar ainda os fatores que contribuem para sua ampla utilização e uma diferenciação existente entre dobrados para performances em movimento e dobrados para performances em que a banda não está se movimentando, momento no qual é possível armar as estantes e tocar alguns dobrados mais difíceis, grande parte deles sinfônicos. É o Sr. Henrique Simões que ilustra este contexto de atuação ao lembrar os diversos dobrados que a banda toca:

Que eu lembro ó: Dois Corações, Batista de Melo, Bombardeio na Bahia, Henrique de Castro, Narciso, é, 220, é, Obrigada Hora. Esses são os de cor assim né? Sempre a gente tocou aí. Dois Corações, Caçula [...]. 23 de Abril e Norma dos Santos [...] Esses aí todos que eu citei aqui seria de cor. Agora que, que a gente tocava na partitura seria: as marchas fúnebres, né? a festiva sempre também [...] tinha a, a festa das flores né? que a gente tocava muito [...] Agora os dobrado lá que a gente tocava parado, às vezes a gente tocava em Roças Grandes e, né? encostava lá, então punha: é Flagelados, era o Klinger, esses é, Mão de Luva tocamos. Então isso tudo aí a gente tocava parado, né? E os arranjos né? Diversos arranjos.

3.2.1 Uso das partituras x performances em movimento

Na dinâmica de atuação em movimento ou não, a banda direciona o seu repertório em função da necessidade e das possibilidades de realização. Assim como o Sr. Henrique nos disse anteriormente, existem dobrados que são tocados de cor, fato que pode justificar a grande utilização destes nas performances em movimento, uma vez que não é viável levar partituras para estas ocasiões. No entanto, em determinados momentos é possível ver a banda tocando em movimento com alguns músicos fazendo uso de partituras, geralmente colocadas nas costas do músico que vai a sua frente na formação proposta pelo maestro. “Chica”, ao falar da

⁷⁹ Na sessão anterior citei HIGINO (2008: 81) para destacar a importância dos dobrados na composição do repertório das bandas. Segundo ela: “no repertório da banda o dobrado é o rei”.

atuação da banda nas festas de aniversário de músicos ou diretores, nos fornece algumas informações que destacam a utilização do dobrado e afirmam a importância da prática de se tocar músicas de cor:

A gente é, tocava dobrado na, na casa do músico [...] de alguém da diretoria. Formava, fazia a formação toda, tocava primeiro do lado de fora, anunciando a chegada, e do lado de dentro, depois dos comes e bebe, tocava é, dobrado, algum arranjo, porque às vezes a pessoa sabia que a gente sabia tocar de cor, porque não tinha partitura [...] Marchinha de carnaval era sempre, antes de terminar puxava, alguém puxava os “Mamãe eu Quero”, “Mulher Brasileira” [...] Eu não esqueço do Cuíca⁸⁰ querer que tocasse o “Saudade da Minha Terra”, não esqueço que a gente tocou Saudade da Minha Terra porque o Cuíca pediu. Sr. Anjo também sempre pedia, tinha o dele, que ele, ele já tirava, né?

A utilização das partituras durante as performances em movimento pode ser verificada principalmente nas ocasiões em que a banda toca as marchas festivas ou fúnebres, pois são poucos músicos que as tocam de cor. Essas marchas são tocadas poucas vezes durante o ano e isto dificulta o processo de memorização, pois raramente fazem parte do repertório que é estudado durante os ensaios. Elas estão ligadas aos eventos de cunho religioso, como destaca Willian Praça: “*Só Semana Santa, é, Marcha Fúnebre só Semana Santa.*” Além da Semana Santa, as marchas fúnebres eram tocadas quando falecia alguma pessoa ligada à banda, porém atualmente este tipo de atuação caiu em desuso. Ao que tudo indica, o toque em cortejos fúnebres foi saindo de evidência durante o período de atuação do maestro Willian, talvez por perda de função dentro da comunidade em vista do que a presença da banda representava nestes momentos, como ele mesmo nos conta:

Antigamente era costume, num era bem costume, mas quem pedia a gente atendia. Quando morria algum parente de músico [...] a banda ia e tocava marcha fúnebre. E eu era uns que era a favor, brigava até: não, tem que ir lá tocar ué, né possível ué, a banda tá aí o pessoal faz parte e tal, tal. Eles falavam, eles me alertavam: né bem assim não, talvez a família nem queira. Que é muito pesado [...] Mas não, num tem disso não, nós tem que fazer a nossa parte. Beleza, passou o tempo, passou o tempo, minha mãe morre [...] falei: se a banda for tocar eu saio. Aí o conceito da gente pra você ver.

⁸⁰ Percussionista da banda que tinha o hábito de comemorar seu aniversário com a presença da banda em sua festa.

Os Hinos também são exemplos de músicas que são tocadas poucas vezes durante o ano e para as quais alguns músicos utilizam a partitura durante a apresentação. Miguel Praça destaca que: “*a banda aqui também costuma tocar em eventos que a prefeitura pede né? Sessão cívica, aí toca o Hino Nacional, toca o Hino de Raposos, toca dobrados.*” Os momentos encarados como sessão cívica da qual a banda participa, são os eventos em comemoração do aniversário da cidade e da Independência do Brasil, além de pequenas cerimônias de inauguração para as quais a banda eventualmente é convidada.

3.2.2 Transformação do repertório e músicas populares

Durante entrevista, uma fala do Sr. Henrique Simões deixou evidente a percepção de um músico experiente sobre a relação entre o repertório de antes e o de hoje, destacando o acréscimo de alguns elementos, como músicas e instrumentos: “*A nós com um arranjo desse que nós temos hoje aqui, você ir a Roças Grandes como nós íamos, lá em frente à igreja lá [...] para lá com uma bateria americana [...] senta lá, bater, fazer um arranjo desse lá. Como, como que seria? [...] Isso lá naquela época. Seria uma coisa inédita.*” Assim como o Henrique, outros entrevistados relataram um processo de mudança no repertório, que tem como principal elemento a inserção de arranjos de música popular adaptados e escritos para o grupo. Porém, também através da fala de um dos entrevistados, é possível perceber que a prática de se tocar música popular e de maior conhecimento do público já era comum no grupo antes mesmo da utilização das partituras. A fala ainda transparece o que pode ser entendido como uma das primeiras manifestações de inserção de música popular no repertório da banda:

A gente ia, ia muito em Roças Grande, né? a maior parte das festas que tinha em Roças Grande a gente ia. E a gente passou a tocar um samba, uma marcha de carnaval, e isso foi evoluindo. Eles passaram a, eu mesmo, na época que, em 82 eu pegava música no rádio, ouvia música no rádio, tocava, eu fazia e escrevia [...] E nessa época já começou a chegar partitura, né? mesmo do Estado, né? mandava pra gente, foi, foram arranjos, e era nessa época de 80 né? 80, nessa época de 80 que já começou a [...] a chegando música. E outra, as banda, algumas bandas passaram a tocar arranjo. Num era todas não, a maioria eles exigia, gostava do dobrado, eles exigia mais é dobrado, né? E aí começou os encontro de

banda, uma tocava uma música que você queria tocar também, aí que começou a competição. (Entrevistado Joaquim⁸¹. Músico da Banda).

A palavra competição, utilizada pelo entrevistado, chama a atenção no contexto da análise do repertório, uma vez que a prática de se ter um repertório que atraia a atenção do público é o que muitos grupos buscam. Portanto é comum uma concorrência e o hábito de se observar quem tem o repertório mais interessante, o uniforme mais bonito, habilidades técnicas mais apuradas, etc. O clima de competição pode ser observado em diversos momentos na história das bandas e os desentendimentos entre estes grupos são ainda mais comuns nas cidades que possuem mais de uma banda, conforme apontaram CARVALHO (1997) e REILY (2008).

Faz-se necessário, diante da ligação – transformação e música popular – percebida nos discursos, uma investigação sobre os termos⁸² utilizados ao longo desta dissertação ao falar do repertório da banda de Raposos. Não pretendo fazer aqui uma discussão exaustiva sobre o uso de tais terminologias no âmbito acadêmico-musical, sendo a pretensão maior a de contextualizar o uso da expressão – popular – ao se falar das músicas descritas como repertório da Escola de Arte Musical de Raposos. Portanto, apresento inicialmente as considerações de ULHÔA sobre as representações associadas ao termo no âmbito nacional:

No Brasil, a concepção de música popular, até meados deste século, tinha a ver com a noção de cultura tradicional, era música caracterizada por sua transmissão oral e função lúdico-religiosa, circunscrita a comunidades ou áreas culturais relativamente homogêneas, rurais na sua maioria. Nestes termos popular se opunha a erudito enquanto tradição letrada e urbana. Com a consolidação dos meios de comunicação de massa, as tradições musicais orais e comunitárias, onde produtor e consumidor se confundem passaram a ser designadas de música folclórica e o termo música popular passou a distinguir as práticas musicais veiculadas pela mídia, produtor e consumidor distanciados (1997: 80).

⁸¹ Nome fictício.

⁸² Como exemplo, podemos lembrar aqui de alguns, tais como: música popular; temas populares; peças populares; arranjo popular e repertório popular.

Espaço e forma de produção são elementos que contribuem para a construção – ou reconstrução – das ideias sobre o “popular”. Além disso, criam, de certa forma, uma hierarquia⁸³ entre formas de organização do material sonoro, que caracteriza e classifica os materiais, como foi exposto na citação anterior, entre “erudito”; “popular” e “folclórico⁸⁴ – ou tradicionais”; entre outros. Neste complexo terreno de divisões, cabe pensar o que representa, de fato, o termo “popular” na banda aqui em evidência. Ou ainda, como o espaço e o tratamento musical, no caso da banda, podem sustentar este universo de classificações?

Antes de refletir – e buscar respostas – sobre tais questões, cabe um exemplo, que auxilia na compreensão das ramificações sobre o termo em um dado ambiente ou recorte de pesquisa. SOUSA, em trabalho sobre as práticas musicais mineiras do século XIX, buscou referências às “matrizes” da música brasileira, dividindo o termo de acordo com as consultas possíveis, que demonstravam o que era entendido no momento como “popular”: “música popular como uma música não erudita; música popular como MPB, um repertório e estilo específico; e ainda compreendíamos música popular como sendo aquela que é disseminada pelos meios de comunicação” (2005: 1409). Acredito que tais entendimentos podem, inclusive, ser aplicados ao cenário da banda observada. Porém, é possível ampliar o olhar sobre tais representações no grupo destacado aqui, e não simplesmente estabelecer uma correlação com algo já produzido.

Um exemplo da já citada ULHÔA contribui para a aproximação da realidade da – ou das – banda(s). Segundo a autora: “A tecnologia industrial quebra a barreira da distância e a barreira do tempo, pois é possível tornar popular tanto a música étnica quanto a música erudita através do rádio” (1997: 81). Assim como a referida “tecnologia industrial”, me permito dizer algo sobre as performances da banda, que enquanto componente do *ethos* comemorativo (cívico e religioso) e também, como elemento de interação social, corroboram para a quebra dos limites entre “erudito” e “popular”. Neste sentido, a razão social e as atividades desenvolvidas pela banda na comunidade, pensando no grupo enquanto agente, refletem o diálogo com seus receptores. Portanto, seu repertório pode – pelo papel que ocupa nas atividades – ser entendido como um elemento das performances que se presta ao “popular”.

⁸³ Hierarquia sustentada pelo olhar e julgamento feito com base em determinados parâmetros difundidos, que podem ser assim relacionados: “A perspectiva civilizatória e racionalista ocidental, em seu sentido normativo, aliada ao primado de ideologia estética fez com que a metrificação, o temperamento e as regras de harmonia, se tornassem gradativamente critérios de julgamento socialmente consensuais do grau de excelência necessário para que uma peça musical pudesse ser considerada uma obra de arte” (FONSECA, 2014: 88).

⁸⁴ Sobre o uso deste termo, recorro novamente às palavras de FONSECA: “O uso da ideia de folklore no mundo moderno tem servido para denotar critérios de julgamento de valor, destinando quase sempre um lugar simbólico subalterno para práticas socioculturais de grupos populares” (2014: 90).

Em termos funcionais, ramificar as músicas da banda entre popular e erudito pode ser uma atitude não muito produtiva. Sendo assim, resta pensar no papel atrelado ao uso do termo “popular” ao se falar das músicas da banda, uma vez que, pelo viés das considerações anteriores, podemos considerar a música da banda como “popular” pela função a ela atrelada na interação entre produtores e receptores, e também ao observar os espaços em que são produzidas. Com relação ao sentido do termo nos discursos dos entrevistados, percebe-se que uma parcela do repertório é tida como “popular” em reflexo dos elementos de sua ordem. Neste contexto, músicas de amplo conhecimento social, dos quais se destacam temas da MPB e de filmes, são apresentadas nos discursos dos informantes como “músicas populares”⁸⁵, cabendo ainda destacar que, em muitos momentos buscou-se destacar o início do uso de tais músicas, fato que pode ser justificado pela diferenciação que a elas são concedidas no ambiente desta banda.

As evidências que foram colocadas na sessão 2.4.2 (página 40), ao falar sobre a história da Escola de Arte Musical de Raposos e da possível existência de uma outra banda ou subgrupo, formado basicamente por músicos da referida banda, demonstra como já havia a prática de repertório popular por parte de músicos que compunham a Escola de Arte Musical de Raposos. Podemos agora sugerir que talvez este subgrupo perdeu sua força quando o repertório praticado por ele passou a ser incluso nas atividades da banda, talvez não com a mesma função, mas proporcionando novos elementos para a atuação da banda. A formação de subgrupos é prática comum na banda de Raposos até os dias atuais, sendo comum a reunião de alguns músicos para tocar em blocos de carnaval, festas, bailes, ou seja, para atuar em eventos nos quais as características e funções sociais da banda não se enquadram, seja pelo repertório, número de componentes, relação entre público e o grupo, dentre outros fatores. Vale ressaltar, que durante as entrevistas foram citados ainda dois grupos de música popular que atuaram na cidade de Raposos e que muito lembravam os pequenos conjuntos de Jazz americanos. Durante entrevista, munido de fotos o Sr. Aloízio Bicalho falou um pouco destes

⁸⁵ Algumas particularidades de seu uso na banda – com partituras, por exemplo – também contribuem para a diferenciação estabelecida dentro do repertório. Neste sentido, podemos observar que um samba tocado em um momento de descontração – tocado de cor – pode não ser considerado (por eles) como “música popular”, ao passo que um outro samba – arranjado e escrito em partitura – pode vir a receber tal classificação.

grupos e das particularidades de sua atuação, que guardam algumas semelhanças com fatores que venho colocando em discussão sobre a Escola de Arte Musical de Raposos:

Essa aqui num tem nada a ver com a banda, mas, que era na época também tudo música orquestrada. Aqui já chamava “Continental Jazz” [...] aí isso aqui acabou, aí ficou muito tempo, aí a “Brazilian Jazz” já veio, que é a que eu participei, né? [...] Chamava “orquestra”, orquestra continental Jazz, na época chamava com orquestra, porque era música orquestrada. E música só solo e tal chamava “conjunto”. Então, por exemplo, pegava essa turma aqui, pegava uns quatro, cinco e ia tocar, aí é conjunto tal [...] Mas é porque tocava sem partitura, então tinha uma separação, orquestra era música orquestrada, tinha “escritura” e tudo, e o conjunto era de orelha.

Praticamente todos os entrevistados foram unânimes em colocar a figura do maestro Willian como o responsável por trazer para a banda os arranjos populares, momento encarado como um processo de atualização do repertório, que teve como principal ferramenta a inserção do arranjo com partituras adaptadas à formação do grupo: “*De William pra cá que começou, então ele correndo atrás dos arranjos num, na polícia. E tinha as outras bandas né? e por esses intermédios é que a gente começou.*” (Henrique Simões. Músico da Banda). Ainda de acordo com os relatos, este processo não foi tão simples, uma vez que este repertório começou a disputar espaço com as músicas que a banda estava habituada a tocar em determinados momentos. O próprio Willian, durante entrevista relata de onde vieram os primeiros arranjos, dizendo que houve resistência à inserção e mostrando uma mudança de percepção por parte dos músicos:

Eu consegui lá com a banda de Lavras. De Lavras trouxe pra cá, comecei e a partir daí começou o pessoal, falando que eu tava acabando com a tradição da banda, a banda ia acabar com isso, tal (risos). Hoje esses mesmo que me criticaram e me perseguiram pedem pra banda tá tocando isso.

Além do repertório, Willian também desenvolveu atividades que buscavam aproximar a população da banda. Segundo ele, as características herdadas das bandas militares, o uniforme, a forma de marchar e a severidade na condução do grupo afastavam o público da banda. Segundo ele isso “*era uma redoma de vidro sobre a banda, todo mundo afastava.*”

Como resposta a essa distância entre público e banda, Willian conversou com os representantes dos bairros e realizou apresentações mensais nos bairros da cidade, projeto que ele nomeou de “A banda nos bairros”. O interessante quanto a este projeto é que ele aconteceu no período em que a banda ainda não tocava os arranjos⁸⁶, portanto o repertório apresentado nos bairros foi composto exclusivamente por dobrados e não por temas populares, os quais poderiam se aproximar dos temas que o público estava acostumado a ouvir. Segundo Willian este projeto foi um sucesso e contribuiu para atenuar o estranhamento entre a banda e a comunidade.

Talvez com a mesma proposta que o projeto “A banda nos bairros”, a inserção dos arranjos pode ser justificada pela busca de proximidade com a comunidade. Em uma de suas falas, o Sr. Miguel Praça destaca o processo de inserção dos arranjos e afirma que hoje o repertório é pensado para dialogar e atrair um público específico:

Entrava um arranjo, aí depois entrava um outro mais, então veio evoluindo, até chegar hoje assim com temas mais populares ainda, que são temas que são, às vezes até coisa que não agrada a maioria da população, mas agrada algumas pessoas que são foco, agrada a juventude assim, que são o foco da banda também, a gente tenta buscar eles.

Atualmente, a renovação do quadro de músicos é uma das maiores preocupações dos maestros e dirigentes de banda, sendo que este processo contribui para a existência e continuidade do grupo. Com isso, o repertório da banda de Raposos assume a função de despertar o interesse não só da população em geral, mas de uma parcela importante dela que é vista como propícia para compor o quadro de músicos e participar das atividades desenvolvidas. Essa função ampla de diálogo com o público está implícita na fala de outro entrevistado, que destaca o processo de inserção de arranjos como um “mal necessário”:

Na época era um mal necessário né? Quando começou foi um mal necessário, pra evoluir, pra gente sentir aquele prazer de fazer uma música e alguém ouvir né? Talvez até cantar. Você chegou a ver lá em Sabará, nós tocando e o pessoal dançando, cantando e dançando né? (José Ferreira Torres Neto. Músico da banda).

⁸⁶ Refiro-me aqui aos arranjos de música popular que Willian buscou trabalhar com a banda durante sua atuação.

Seja para aumentar a proximidade entre público e banda ou para atrair alunos, os arranjos foram ganhando seu espaço dentro das atividades da banda de Raposos e hoje estão associados a algumas atividades desenvolvidas pela banda. Digo algumas pois a relação entre performance em movimento e performance sem deslocamento também influenciam na utilização do arranjo, tornando os arranjos impróprios para determinadas atividades. Portanto, os arranjos são apresentados geralmente nas retretas e nos encontros de bandas, sempre nos momentos em que a banda está parada e munida de partituras. Quem destacou bem esta característica do uso do arranjo foi a saxofonista “Chica”, que falou da utilização do arranjo e a relação deste com o público. Através da fala dela ainda é possível perceber a predominância dos arranjos nos ensaios, fato muito evidente nos dias atuais, sendo comum dividir o tempo de ensaio entre um dobrado e vários arranjos.

Geralmente os toque na praça, igual dos aniversário⁸⁷, dificilmente tocava dobrado mesmo, só arranjo, é arranjo, os ensaios era trabalhando mesmo só em arranjos, bacana, bonito mesmo, pra chamar, né? Os ouvintes, porque os que gosta de ver, igual eu lembro de um homem que diz que adorava ver a gente tocar “Garçom” [...] Tem umas músicas que as pessoas conhece e fica ali, quer [...] “Asa Branca” né? São músicas assim que pra esses toque ne praça assim num pode faltar não, tem que ter.

Atualmente um outro tipo de música tem ganhado espaço dentro do repertório da banda, com algumas particularidades que divergem de muito do que já foi destacado até o momento. A banda tem tocado durante as procissões alguns temas de músicas da igreja católica, são pequenos arranjos compostos basicamente por duas vozes e que priorizam a melodia de temas amplamente conhecido pelos fiéis. Diante disso, vemos a banda levando arranjos para as procissões e se apresentando em deslocamento com a utilização de partituras, dois fatores distantes das características citadas até aqui. No entanto, por se tratar de temas simples em que praticamente todos tocam a melodia em uníssono, muitos músicos já estão decorando as melodias e não levam mais as partituras para as apresentações. Miguel, o regente que teve a iniciativa de inserir estes temas no repertório da banda, destaca seu ponto de vista sobre a utilização destas músicas durante as procissões:

É, então, agora tá começando a inserir isso também, até mesmo porque todo mundo canta, e fica todo mundo acompanhando a banda, tal, reconhecendo

⁸⁷ Retreta realizada todo dia 1º de Maio em virtude da comemoração do aniversário da banda.

mais as músicas que a banda tá tocando [...] Eu acho que se mesclar o dobrado nas procissões com os temas de músicas que tá na rotina da igreja, é interessante, que cê traz mais a população ainda.

Diante das informações que foram apresentadas até aqui, percebemos que o repertório da Escola de Arte Musical de Raposos, assim como foi expresso na sessão anterior sobre o repertório das bandas, dialoga diretamente com a função e atuação do grupo. Nesta banda as transformações do repertório se concentraram no acréscimo de músicas em virtude de um resultado esperado, seja ele o de despertar o interesse do público; conseguir alunos; ou até mesmo se moldar conforme as propostas dos maestros que estiveram à frente do grupo. Esta visão de acréscimo gera em muitos membros o sentimento de que tudo evoluiu a partir de uma base inicial de repertório e atuação, afirmando que do repertório nada se perdeu, apenas se modificou: *“Eu acho que a única coisa que perdeu foi só músico, sabe? Mas eu acho que continuou a mesma coisa, aquele... o ritual”* (Maria das Dores).

As observações sobre o repertório da banda podem ser reforçadas através da consulta ao acervo de partituras da banda, que depois de catalogado trouxe informações que complementam as associações feitas até o momento. Tais informações serão expressas na sessão que se segue e vão proporcionar uma visão ainda mais aprofundada sobre as transformações do repertório da Escola de Arte Musical de Raposos.

3.3 O processo de catalogação e organização do arquivo da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição

Todas as pastas e partituras que a Escola de Arte Musical de Raposos utiliza em suas atividades ficam acomodadas em dois arquivos⁸⁸, localizados atualmente no terceiro andar da sede da banda. É nestes arquivos que encontramos um acervo de partituras precioso que contém partes que a banda utilizou em vários períodos de sua história.

Antes mesmo de propor o tema desta pesquisa, já era de meu interesse realizar um trabalho de organização deste arquivo, sabendo que ali está um material importante para o grupo. Portanto, um dos primeiros procedimentos previstos na metodologia desta pesquisa foi a

⁸⁸ São arquivos antigos que foram doados para a banda, um contendo três gavetas e outro com quatro gavetas. Ambos estavam com problemas estruturais durante o início da catalogação e foram consertados para evitar que a catalogação fosse prejudicada por manipulação indevida do material.

organização e catalogação do acervo de partituras em busca de informações que complementem as observações advindas do campo. Além disso, a organização do material é algo de interesse do grupo e serviu como orientação, a partir da disponibilização do catálogo do acervo de partituras que organizei, para a melhor localização das partes ali acomodadas, conscientizando o grupo, diante das informações que coloquei no catálogo, sobre a importância de conservação do seu acervo e estimulando o resgate da prática de determinadas músicas que fizeram parte do repertório da banda.

Antes de abrir os arquivos e dar início ao processo de organização do material, busquei referências para me orientar sobre as atitudes que eu poderia tomar e que iriam agilizar o processo de catalogação, evitando a realização de tarefas desnecessárias. Duas publicações serviram como inspiração para o formato que escolhi para aplicar ao acervo da Escola de Arte Musical de Raposos. O livro “Sociedade Musical Carlos Gomes” (1995) forneceu informações básicas sobre os principais dados a serem registrados. Mais interessante ainda, porém fora do alcance e das possibilidades desta pesquisa, foi a descrição do trabalho de restauração, edição e gravação de parte do material encontrado no acervo da Sociedade Musical Carlos Gomes, que se justificou nos seguintes argumentos:

Sabemos como é difícil montar uma banda de música em todos os termos, mas o repertório é o principal. As editoras não editam músicas para a banda e as gravadoras não trabalham com esta música. Assim, os compositores profissionais não compõem músicas para banda. Daí a grande carência de repertório (quase todas as bandas tocam mais ou menos os mesmos dobrados e algumas marchas) (1995: 46).

Diante do contato com este material, elaborei o primeiro modelo de ficha de catálogo, que seria preenchida com os dados das obras encontradas. Porém, por julgar que havia informações que mereciam ser inseridas nesta ficha, busquei por outras referências que completassem as ideias aproveitadas do livro da banda Carlos Gomes. Neste momento encontrei o “Manual de Catalogação de Partituras da Biblioteca da ECA” (2010), o qual forneceu uma série de informações sobre a acomodação do material e a coleta de informações. O manual ainda forneceu dicas sobre atitudes que podem ser tomadas para garantir a conservação do material, porém algumas não fizeram parte do processo de catalogação do acervo da Escola de Arte Musical de Raposos, pois são procedimentos complexos que

demandariam a formação de uma equipe e a aquisição de material específico para restauração das partes mais deterioradas. No entanto, com o arquivo organizado e catalogado fica mais fácil propor e realizar um trabalho de restauração e higienização das partituras, contando com a ajuda dos membros da banda e fora dos anseios desta pesquisa.

Após a consulta às publicações descritas, algumas decisões foram tomadas: concluí a ficha de catálogo; estipulei qual seria a ordem de arquivamento do material nas gavetas disponíveis e sistematizei a forma como seriam diferenciados os gêneros musicais.

ESCOLA DE ARTE MUSICAL DE RAPOSOS		
ACERVO MUSICAL		
DOBRADO		
LETRA A		
Título: Arranca Toco		
Autor (Compositor):		Data:
Arranjador:		Copista: Apolonio 21/06/83 – Sociedade Musical Santa Cecília - Sabará (Euclides Alexandre da Silva/Nova Lima/05/02/84)
Instrumentação: req, cl(1,2), sxa, sxt, trp (1,2), sxh (1,2,3), Bomb, Trb (1,2), Bxsib, Bxmib, btr.		
Local de Publicação:		Editora: Ano:
Localização no arquivo: Gaveta 1 / Letra A		

FIGURA 10: Parte da ficha de catálogo utilizada na coleta de informações e organização das partes. Fonte: acervo pessoal.

Ao dar início ao processo de catalogação, observei que as condições de acomodação do material poderiam ser mantidas, uma vez que o processo de organização já havia sido idealizado por um músico da banda, o Sr. Henrique Simões. Henrique fez uma pré-distribuição do material no arquivo e confeccionou envelopes para a acomodação das partituras (ver foto na próxima página), como ele mesmo revelou em entrevista:

Aquilo lá do arquivo lá que você viu, aquelas pastas tudo, eu ficava aí, pegava, ia lá no Jequiri, pegava aqueles negócio desse papel assim, né? Fardo de farinha de trigo e tudo, e rasgava aquilo e fazia, costurava pra fazer as pastas da banda, pra fazer organizando.

Esta atitude do Sr. Henrique foi fundamental para a organização do material e é a responsável pela existência ainda hoje de partes antigas em perfeito estado de conservação, algumas ainda em utilização no repertório da banda.



FIGURA 11: Gaveta contendo os dobrados catalogados e acondicionados nos envelopes confeccionados pelo Sr. Henrique Simões. Fonte: acervo pessoal.

O processo de catalogação teve início no dia 20 de Maio de 2014 e se estendeu até o mês de Julho do mesmo ano. Foi um período de confirmação de muitas das informações obtidas nas entrevistas e da descoberta de elementos que não haviam sido citados. Sendo assim, deixo agora a descrição dos procedimentos adotados para a catalogação e passo a falar das contribuições que o processo de catalogação forneceu à pesquisa.

3.3.1 Reflexões sobre o repertório catalogado

Assim como os pintores assinam suas obras, muitos regentes e músicos da banda sempre assinaram as partituras que copiaram. Infelizmente nem todos tiveram essa iniciativa, mas os que tiveram deixaram, além da assinatura, a data e o local da cópia. Foram estas informações que garantiram a confirmação do período de atuação de cada regente e a quantidade de material produzido para o grupo. Neste aspecto o regente “Zé Miguel” é o que possui maior número de cópias feitas para a banda, cabendo aqui ressaltar a qualidade das cópias feitas por ele: “*Ele tinha um ponto muito bonito*” (Henrique Simões. Músico da Banda). Os antigos regentes, Luciano e Henrique são os que aparecem na sequência, também com um grande

número de cópias, a grande maioria hinos e arranjos. Já Willian, Leandro e Miguel deixaram um número menos expressivo de cópias, prioritariamente de arranjos. Do Maestro João Tolentino não foi encontrado nenhum material, talvez por não ter sido um hábito da época arquivar as cópias ou pelo simples fato de elas não terem sido utilizadas nas atividades da banda. Da minha parte como regente, pude reencontrar poucos arranjos que adaptei para o grupo, todos eles editados em programas⁸⁹ de computador específicos para a edição de partituras.

As datas das cópias revelam dados curiosos, o primeiro deles é o fato de ser a cópia de um arranjo o material mais antigo encontrado, contrariando a crença de muitos músicos que pensaram que esta verificação se daria através da cópia de um dobrado. Curioso também foi perceber que um dos dobrados mais tocados⁹⁰ durante as apresentações da banda atualmente é um dos mais antigos copiados para o grupo. Portanto, a cópia mais antiga data de Novembro de 1932 e está assinada por Enfranio Ribeiro⁹¹, sob o título de “Samba”, o que nos dá sinal de que os arranjos de música popular compõem o repertório da banda há muito tempo, e que os dois momentos colocados até aqui como de inserção de arranjos, um descrito por Joaquim⁹² e que descreve a década de 80 como um marco na inserção de arranjos e outro colocando a figura do regente Willian como responsável pelas inserções, não representam o marco inicial de utilização da música popular arranjada e adaptada para o grupo. Já a cópia mais antiga de um dobrado encontrado no arquivo é a do dobrado “Feirence”, cópia sete anos mais nova que o “Samba” copiado por Enfranio Ribeiro. Complementar às datas, são as informações sobre cidades nas quais as partes foram copiadas, o que permite observar de quais pontos vieram as partes que foram compondo o repertório da banda ao longo dos anos. Das cidades mais próximas de Raposos, foram encontradas cópias feitas nas cidades mineiras de Nova Lima; Belo Horizonte; Pedro Leopoldo; Lavras; Cachoeira do Campo; Pitangui; Paracatu; São João Del Rey; Diamantina; Barbacena; Muzambinho e Juiz de Fora. Há também partes que vieram de outros estados, das cidades de: Beajé – RS; Natal – RN; Belém – PA e Vila Velha – ES; e dos Estados de: São Paulo; Rio de Janeiro e Ceará.

De todo o material organizado e catalogado, grande parte foi copiado por regentes que atuaram na banda. Porém, também foi possível encontrar partes copiadas por diversos músicos da banda, que tinham como hábito fazer a cópia das próprias partes. Parte deste

⁸⁹ Grande parte do material foi editada no programa Finale. A outra parcela foi editada no programa Encore.

⁹⁰ Me refiro aqui ao Dobrado Bombardeio na Bahia de Antônio do Espírito Santo.

⁹¹ Importante mencionar aqui, que Enfranio assinou as partes como copista, e não como compositor.

⁹² Nome fictício.

material foi copiado por músicos militares, o que confirma a informação fornecida em entrevista pelo Sr. José Ferreira Torres Neto, que mencionou o intercâmbio de partituras que era feito pelo regente “Zé Miguel” com os músicos das bandas militares. Vale ressaltar que a prática de se copiar as partes supria a ausência de recursos que facilitassem a reprodução das mesmas, auxiliando de forma dinâmica a memorização do repertório que seria utilizado nas performances em deslocamento.

No capítulo anterior falei do repertório da Escola de Arte Musical de Raposos com base nos depoimentos dos músicos entrevistados e na observação das atividades da banda. Foram destacados diversos gêneros musicais, que seguiram uma ordem de importância dentro da ênfase que obtiveram nos discursos dos entrevistados. Porém, o processo de catalogação revelou gêneros musicais que não foram citados, ou lembrados, por músicos com os quais tive contato. Dos gêneros que não foram mencionados no capítulo anterior como parte do repertório da banda de Raposos, constam no arquivo alguns exemplares de Marchas Militares, Valsas, Fox Trott, Mazurka, Polca, Overture e Peças Eruditas⁹³, incluindo transcrições de peças orquestrais e obras para canto coral. Pelo número considerável de exemplares encontrados, acredito que estes gêneros tenham feito parte do repertório da banda no passado, uma vez que remetem às experiências musicais populares e urbanas do passado e que provavelmente foram substituídos pelos gêneros atuais, talvez por falta de interesse social sobre eles. Como regente da banda posso afirmar que as Marchas Militares são raramente utilizadas e que a Valsa é tocada somente quando a banda é convidada para tocar nas festas da Cavalhada⁹⁴ da cidade de Raposos. É provável que por não terem participado dos momentos em que tais gêneros integraram o repertório da banda ou diante da quase inexistente utilização destes atualmente, os entrevistados acabaram não colocando tais gêneros em discussão.

A soma final dos exemplares disponíveis de cada gênero catalogado permitiu algumas conclusões importantes para esta pesquisa. A mais significativa foi a comparação entre o número de dobrados e de arranjos, cujo resultado também contrariou todas as expectativas dos

⁹³ Ou Peças de Harmonia, definição utilizada na sessão “3.1. O que se entende por repertório de banda”.

⁹⁴ “A Cavalhada de Nossa Senhora da Conceição de Raposos é uma manifestação folclórica e foi introduzida no início do século XVIII por colonizadores portugueses durante o apogeu do Ciclo do Ouro e traz à tona as cruzadas onde os soberanos de países católicos se empenhavam em lutas sangrentas, para converterem os pagãos ao cristianismo. A Cavalhada é encenada por 24 cavaleiros liderados por dois imperadores que comandam dois grupos de 12 cavaleiros; os cristãos vestem-se de branco e os mouros de azul. A Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição participa tocando músicas durante o Auto da Cavalhada, onde ocorre levantamento de mastro, trançamento das fitas, show pirotécnico e encenação da luta dos mouros e cristãos na busca pela paz e justiça.” (Guia Turístico de Raposos: 9).

membros do grupo. Tudo indica que recentemente o número de arranjos disponíveis no acervo superou o número de dobrados, são 151 arranjos contra 144 dobrados. Dos 432 títulos catalogados, o número de arranjos e dobrados são os mais expressivos e confirmam a predominância dos dobrados e arranjos nas atividades que a banda desenvolve. Embora o número de arranjos tenha superado o número de dobrados, devemos levar em consideração os inúmeros gêneros musicais que se encontram dentre as músicas que foram contabilizadas como arranjos. Sendo assim, posso afirmar que o dobrado, enquanto gênero, é predominante em número de partituras disponíveis. Um gráfico com o resultado final permite um olhar preciso sobre o repertório da banda e sobre a predominância dos arranjos e dos dobrados na composição do repertório. Vale lembrar que dentre os arranjos estão diversos gêneros musicais que foram adaptados para o grupo.

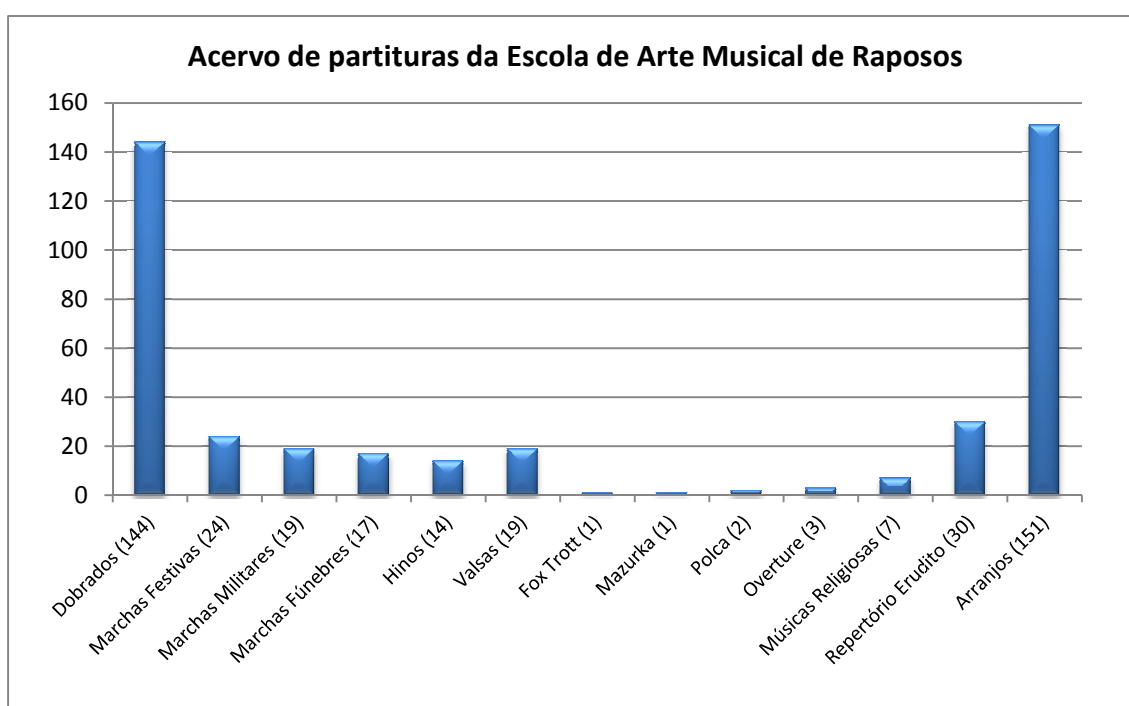


GRÁFICO 3: Descrição final do número de peças catalogadas no acervo de partituras da Escola de Arte Musical de Raposos.

Uma das informações que procurei registrar na ficha de catálogo foi a formação instrumental disponível em cada título encontrado. A princípio o objetivo foi o de garantir que músicos e regentes que forem utilizar o catálogo, possam ter noção das partes que estão disponíveis para estudo. No entanto, esses dados coletados me despertaram para outra questão que envolve a banda e os processos de transformação. Grande parte do material catalogado possuía partes de

instrumentos que hoje não fazem parte da formação da banda. Posso citar, a título de exemplo, o Sousafone, a Requinta e o Sax Horn⁹⁵. Raros foram os dobrados, hinos e marchas que não possuíam partes de Baixo⁹⁶ em mi bemol, Baixo em si bemol, Requinta e Sax Horns 1, 2 e 3. Durante as entrevistas estas observações foram colocadas como questionamento e pude obter algum direcionamento sobre os motivos que resultam no desuso atual de alguns instrumentos.



FIGURA 12: Registro da banda em frente às dependências da antiga Fábrica de Phosphoros Luz Mineira. Destaque para os instrumentos em desuso, sax horn (à esquerda) e sousafone (à direita). Data provável: 1948. Fonte: Aloízio Bicalho.

Praticamente todos os entrevistados associaram o desuso de determinados instrumentos à relação entre banda e sociedade, principalmente a relação entre a banda e os alunos que hoje passam por processo de formação musical. Da minha experiência como professor e formador de instrumentistas para a banda, posso ressaltar que grande parte dos alunos que chegam para aprender música na banda demonstram interesse por instrumentos mais populares ou mais vinculados à mídia, como é o caso do saxofone e da bateria. Sendo assim, alguns instrumentos acabam ficando esquecidos por falta de conhecimento e interesse dos alunos. Porém, os motivos para o desuso de determinados instrumentos não se esgotam por aqui, como exemplo,

⁹⁵ “O saxhorn em mi bemol também é chamado de saxgênis ou saxhorn alto em diferentes partes do Brasil” (BARBOSA, 1998: 3).

⁹⁶ Na banda os músicos costumam se referir aos Sousafones como Baixos.

o Sr. José Ferreira Torres Neto falou sobre os fatores que contribuíram para que as tubas caíssem em desuso na banda de Raposos:

Os tuba é um metal pesado, parte de tuba pra ocê tocar, fazer desfile com aquele troço nas costas, aqueles troço é pesado [...] E a quantidade de sopro, de vento que ocê tem que por naquele trem. Então aquilo foi caindo em período de decadência porque ninguém queria tocar, como hoje né? Ninguém quer tocar.

Com relação à Requinta, também segundo o relato do Sr. José, somente duas pessoas tocaram este instrumento na banda de Raposos, fora estes dois músicos, ninguém nunca teve interesse em tocá-la. Um outro instrumento que citei foi o Sax Horn, para o qual encontrei partes em praticamente todos os dobrados e marchas. O ex-regente da banda Willian Praça falou sobre o desuso deste instrumento e do importante papel que ele possui, ou possuía dentro da dinâmica sonora do grupo:

E não tem o sax horn também né? [..]. O sax horn fazia a função da harmonia da banda né? Primeiro, segundo e terceiro. Era a harmonia da banda. Hoje num tem mais, pergunta alguém que quer tocar sax horn [...] A parte harmônica da banda é toda ali. Num existe isso mais, muito difícil cê ver na banda.

O fato é que na banda de Raposos alguns instrumentos foram caindo em desuso enquanto outros passaram a ser agregados à formação, em alguns casos como reflexo da busca por atualização da formação instrumental, que propõe a utilização de instrumentos que despertem o interesse dos jovens e que atendem a outras formações e práticas musicais: “A clarineta caiu também demais, porque nessas festa, nesses toque de carnaval, essas, nesses movimentos aí de, de grupos, a clarineta num é muito bem vista, né?” (José Ferreira Torres Neto. Músico da Banda).

Este processo pode ser observado em algumas bandas mineiras, uma vez que alguns regentes estão utilizando trompas em substituição do Sax horn, como bem observou o Sr. José Ferreira Torres Neto: “Hoje tem as trompa que tem um som, é assim, mais afinado, mais apurado né? Nessas bandas, corporações musicais mais evoluída, eles têm. Mas aqui nós tivemos as vozes

com duas trompa, mas também ninguém aqui nunca mais interessou.” Essa fala do José revela que pela banda de Raposos já passaram músicos que desenvolveram atividades com as trompas, fato que pode ser confirmado em algumas fotos. Porém, a função que à ela cabia dentro da banda, se assemelhava em muitos aspectos à função desempenhada pelo Sax Horn, como o Sr. Henrique Simões destaca: *“Hoje uma trompa ela sola, ela faz muita coisa né? E ela, nessa época ele⁹⁷ num solava, ele tocava ela como um, um sax horn né? então só a marcação.”*

A partir do momento em que os arranjos começaram a ganhar espaço dentro do repertório da banda, o processo de acréscimo de instrumentos à formação da banda ganhou força. Foram comprados alguns instrumentos para dar suporte aos novos temas que foram chegando. O Sr. Henrique Simões, que além de músico e ex-regente, já atua como parte da diretoria há muitos anos, fala sobre os instrumentos que foram comprados neste período:

Nós compramos o bongô, compramos pandeiros, compramos aquele, como é que fala aquele? [...] Afoxé, né? Então isso tudo foi comprado já, quando entrou os arranjos né? Então aonde que a gente foi só aperfeiçoando e dentro da possibilidade nós fomos comprando como hoje nós adquirimos e temos até hoje aí.

Grande parte destes instrumentos foi comprada no período de atuação do regente Willian. Em entrevista ficou evidente a preocupação e o potencial criativo do ex-regente nos momentos em que propõe soluções para os problemas enfrentados pela perda de alguns instrumentos: *“Hoje eu acredito que, por esse fato de não ter a tuba, apesar que a tuba, numa procissão cê num vai usar, mais eu hoje eu usaria, eu ia ser mais ousado ainda, eu usaria o baixo eletrônico [...] e eu usaria um teclado também, só pra harmonia.”* Interessante notar que a fala do Willian demonstra que o baixo elétrico não pode realizar a mesma função que o baixo convencional, dizendo que numa procissão não daria para usar o baixo. Assim é possível perceber mais uma vez como a dinâmica das performances da banda influencia diretamente nos fatores intimamente ligados a ela, neste caso influenciando a formação instrumental que é escolhida para a composição da banda. É esta mesma relação que reforça a utilização de alguns instrumentos que, mesmo diante das propostas de mudança, não perdem o seu espaço e função dentro do grupo: *“Tarol, surdo, bumbo e o prato é insubstituível, em qualquer banda*

⁹⁷ Segundo o entrevistado, o Sr. “José Bem Vindo” foi um dos músicos que tocou trompa na banda.

[...] *É essencial. Tanto quanto um trombone e um piston. O surdo, o tarol e o bumbo, e o prato é necessário. Essa não pode ser descartada.*” (José Ferreira Torres Neto. Músico da banda).

Percebemos então que na Escola de Arte Musical de Raposos, a soma de vários fatores contribuiu para uma mudança na formação instrumental, mudança que pode ser observada ao analisar o material que a banda prepara para suas atividades. Partituras de alguns instrumentos raramente são encontradas nos novos arranjos e temas trabalhados pelos regentes mais recentes na história do grupo. Dos vários fatores que justificam estas mudanças, podemos destacar a popularização de alguns instrumentos e o desinteresse por parte dos alunos em aprender instrumentos tradicionais de banda. Também podemos observar no discurso de alguns músicos, a ideia de que repertório e formação instrumental mudam para estabelecer o diálogo com a sociedade: *“Essa mudança se deve ao mundo de hoje né? que tá modernizando, muito, tá muito moderno hoje. Aí se ocê ficar parado lá atrás cê num vai atrair. Porque precisa da banda pra hoje”* (Willian Praça. Ex-regente da banda).

Ao fim do processo de organização e catalogação do acervo de partituras da banda, obtive uma visão geral sobre a essência do material que a banda detém. Como já citei até aqui, muitas músicas encontradas são cópias de pessoas que atuaram na banda de Raposos de alguma forma. No entanto, foi possível encontrar também um número considerável de partituras editadas e que foram distribuídas por projetos, em especial da Funarte⁹⁸, que procuram valorizar e dar suporte às atividades das bandas de música em todos os estados brasileiros. Porém, na Escola de Arte Musical de Raposos este material nunca foi utilizado, uma vez que parte do material ainda estava embalado e guardado na secretaria da banda, estando algumas embalagens com sinais de manuseio. Ao verificar o material encontrei edições dos principais Hinos do país; peças para instrumento solo; obras para coral; dobrados e diversos arranjos de música brasileira. A análise destas partituras me permitiu observar que muito do que foi entregue, embora elaborado e arranjado por importantes nomes da produção musical brasileira, não estava adequado ao nível técnico e material da banda. Sendo assim, é provável que este material não tenha sido utilizado por não ser entendido como acréscimo para o grupo, ou seja, os hinos e dobrados já fazem parte do repertório da banda e deles a banda possui um bom acervo. Enquanto isso, os arranjos, que são de gêneros típicos da

⁹⁸ Foram encontradas partes das seguintes edições: Música Brasileira para Coro Infantil (1981), Coleção para Instrumento Solo (1986), Projeto Memória Musical Brasileira (1987), Repertório de Ouro das Bandas de Música (1997 e 2008), Hinos do Brasil (2004 e 2008), Pra Ver a Banda Tocar (2004), Música Brasileira para Banda (2008).

formação, não se enquadram no perfil de repertório que a banda tem elencado para compor o seu repertório e demandam uma capacidade de realização que foge à realidade do grupo.

O processo de organização e catalogação foi importante para esta pesquisa, permitiu o estabelecimento de ligação entre o material encontrado e o repertório que a banda utilizou durante sua história. A comparação do material cadastrado com as experiências compartilhadas nas entrevistas proporcionou uma reflexão mais aprofundada sobre as forças e as negociações presentes nos processos de transformação que a presente pesquisa busca destacar. Enquanto para a banda, o procedimento adotado garantiu a organização de um acervo de partituras importante, que foi detalhado e disponibilizado no catálogo final que entreguei para eles há alguns meses.

3.4 Dobrado: o rei da banda

“Quando eu penso em banda, a primeira coisa que me vem na cabeça é um dobrado”⁹⁹

O dobrado está profundamente associado ao imaginário das bandas de música, prova disso são as referências já apresentadas até aqui e as falas, que foram recorrentes durante as entrevistas e que destacam a importância do gênero¹⁰⁰ no repertório e nas atividades desenvolvidas pela banda de Raposos. Além disso, por ser um elemento presente nas atividades do grupo desde as suas primeiras atuações, pode ser considerado o elemento de tradicionalidade mais representativo da prática musical da(s) banda(s), explicando-se assim a conexão imediata ‘banda’-‘dobrado’. Portanto, motivado pela importância do dobrado como elemento da tradição e pela ênfase dada a ele nos discursos, esta sessão pretende apresentar aos leitores algumas informações complementares às que já foram colocadas até aqui, incluindo ainda algumas reflexões sobre esta música tão marcante na banda de Raposos, e também, nas bandas brasileiras.

Esta sessão não se justifica somente na necessidade de estender a discussão sobre o dobrado frente à importância do mesmo no repertório do grupo em evidência. Ao longo da realização

⁹⁹ Fala do jovem Wilken Gandra (morador da cidade de Raposos).

¹⁰⁰ A expressão “gênero” vem sendo utilizada ao longo deste trabalho para se referir ao dobrado. Portanto, vale ressaltar que o objetivo de uso do termo vai além do comum enquadramento desta música em um modelo composicional regido por determinadas características. Entendido como gênero, o dobrado inclui a ideia de “prática social”, que adquire sentido em seu contexto de produção conforme as particularidades do meio, não sendo uma música pensada de forma estática, homogênea, etc.

deste trabalho, o contato com a bibliografia direcionada às bandas permitiu observar que pouco tem se falado do repertório destes grupos, menos ainda das particularidades deste repertório, pensando aqui nas especificidades de sua realização e no embate entre o tradicional e as pressões por mudanças. Especificamente sobre o dobrado, as menções encontradas¹⁰¹ raramente proporcionavam uma imersão nas questões e características desta música. Somente dois trabalhos, ROCHA (2007) e NASCIMENTO (2010), apresentaram um maior número de informações sobre o dobrado, trabalhos estes com os quais dialogo a seguir para afirmar e questionar alguns pontos. Portanto, constatar a carência por detalhes nas descrições sobre o dobrado foi um fator decisivo para que o presente pesquisador dedique esta sessão ao gênero, acreditando ainda que este procedimento pode servir de estímulo para outros pesquisadores que queiram dar continuidade ao assunto, contribuindo assim para a ampliação das discussões sobre esta música considerada típica da formação banda de música no Brasil.

Como já foi dito no capítulo 3 (ver página 63), a origem do gênero está fortemente ligada ao contexto das atividades musicais militares. Existem inúmeras “Marchas Militares” que foram escritas para uso em tais meios. Já a denominação “dobrado”, pode ser explicada pela associação à velocidade dos passos das tropas ao se deslocarem. Com relação a estes passos, ROCHA apresenta a seguinte descrição:

Para as bandas de música, as cadências desses passos foram se uniformizando bem perto das seguintes velocidades do metrônomo: 1) o passo de estrada: uma marcha lenta, com marcação entre 68 e 76 tempos por minuto; 2) o passo dobrado: uma marcha rápida, com o metrônomo marcando de 112 a 124 tempos por minuto; e 3) o passo acelerado ou galope, com marcações em torno de 160 tempos por minuto (2007: 8).

Vale destacar que esta relação entre o passo das tropas e a denominação do gênero, Marchas Militares e que aqui passaram a se chamar Dobrado, é uma das hipóteses mais aceitas ao se falar da origem desta denominação, porém, como disse, é apenas uma hipótese.

Embora não seja possível afirmar com toda certeza sobre os motivos que conduziram a tal denominação, é possível afirmar que a ampla utilização do gênero, por bandas militares e civis, é garantida por suas características, as quais serão tratadas mais à frente e que condizem

¹⁰¹ TEIXEIRA (2007); BENEDITO (2011); DIAS (2012) e COSTA (2011).

com as necessidades específicas dos momentos nos quais esta música é utilizada: “O ambiente militar nunca prescindiu de seu uso para fins de treinamento de tropas em marchas, ordem unida, solenidades e desfiles e a utilização dos gêneros *marcha* e *dobrado* se mostra como sendo a que melhor atende a essas necessidades” (SARTORI, 2013: 126).

Até aqui, podemos nos questionar quanto às diferenças existentes entre Marcha Militar e Dobrado. Não seria resquício ou fruto do projeto nacionalista enquadrar o dobrado como um gênero tipicamente brasileiro? Ou ainda, em quais pontos residem as diferenças? Portanto, partindo destes questionamentos, apresento as colocações feitas por ROCHA, as quais servem de suporte para iniciarmos as reflexões acerca das particularidades dos dobrados:

Sendo executada em toda a vastidão do território nacional, a marcha, ou seja, o “passo dobrado” europeu, no transcorrer do século, ficou completamente exposto às influências dos vários outros gêneros musicais, que, por sua vez, já haviam sido inoculados pelas diversidades musical, étnica e cultural das crescentes populações urbanas. Resultou, daí, a gradativa consolidação de uma marcha brasileira, que, sob a denominação genérica de dobrado, foi adquirindo e sedimentando características muito peculiares. (2007: 9).

Andamento; compasso; forma e distribuição das vozes são elementos que busco detalhar a partir daqui, uma vez que é possível observar algumas convenções tradicionais na composição dos dobrados e que podem nos ajudar a diferenciá-los das marchas militares, verificando ainda, se podemos mesmo encará-lo como um gênero “tipicamente brasileiro”.

Começo falando das características do andamento dos dobrados, que pode o diferenciar em alguns pontos das também tradicionais marchas militares. No Brasil, o que conhecemos por dobrado foi e ainda é muito utilizado, por bandas militares e civis, para acompanhar desfiles e procissões¹⁰². Ao observar o andamento dos dobrados que são utilizados nestes contextos de atuação, confirmamos a afirmação de que o andamento dos dobrados se encontra “por volta dos 112 passos por minuto” (ROCHA, 2007: 10), curiosamente o marco inicial da cadência conhecida e descrita anteriormente como “passo dobrado”. Já as marchas militares, em geral são mais rápidas, com cadência marcada a 120 passos por minuto ou mais, sendo um bom exemplo a marcha americana *Semper Fidelis* de John Philip Sousa (1854 – 1932).

¹⁰² Acompanhar procissões é uma atividade tradicionalmente desenvolvida por bandas civis de música.

Aproveito para destacar algumas particularidades, assim como farei ao destacar as demais características deste gênero, sobre o uso do dobrado na banda de Raposos. Diante da relação entre a velocidade dos passos e o andamento dos dobrados, é comum que durante as execuções dos dobrados os músicos estejam marchando. Na banda de Raposos, por muito tempo o “marchar” foi um ato recorrente e perdeu sua força no momento em que o grupo buscou um formato de atuação que provocasse um menor desgaste de seus músicos, condizente também com a presença de pessoas mais idosas no quadro de músicos, para as quais o ato de tocar marchando representava um grande desafio. Sendo assim, atualmente a banda toca os dobrados enquanto anda pelas ruas, não havendo um sincronismo pretendido entre os passos dos músicos e o andamento dos dobrados.

Com relação ao compasso, são raros os dobrados que não estão escritos em binário simples, sendo comum a utilização do compasso 2/4. Também é possível encontrar alguns exemplos em 2/2 e em binário composto (6/8). Com relação a estes dois últimos, é possível observar no arquivo de partituras da banda de Raposos, que alguns regentes e músicos tinham o hábito de copiar novamente os dobrados fazendo a transposição dos compassos para o 2/4, simplificando a leitura para aqueles que não estavam habituados com os demais compassos. Outro dado interessante está relacionado à marcação dos tempos: “O tempo forte do compasso é bem marcado, no entanto, o desenho do acompanhamento acaba acentuando os tempos fracos, ocasionando uma espécie de contraponto com a melodia principal” (NASCIMENTO, 2010: 506). Este fator fica evidente na banda de Raposos quando observamos que no acompanhamento feito pela percussão, o bumbo sempre marca o segundo tempo do compasso.

A forma geralmente utilizada na construção dos dobrados é um dos assuntos mais complexos de se discutir, podendo ser observada a predominância de uma estrutura ternária (A-B-C), disposta da seguinte maneira: Introdução; parte A; parte B; parte A (repetição); parte C (*trio*) e reexposição da parte A e B, geralmente com indicação de *Da Capo* (D.C). Outro fator marcante é o hábito de escrever o *trio* em outra tonalidade, tom da subdominante para dobrados em tonalidade maior e relativo maior para dobrados em tonalidade menor. No entanto, dobrados amplamente conhecidos¹⁰³, incluindo os que fazem parte do repertório da banda em destaque nesta pesquisa, apresentam algumas características que fogem à regra. Existem variações sobre a estrutura apresentada, dentre elas, podemos observar a existência

¹⁰³ Dois Corações; Barão do Rio Branco; O Guarani, entre outros.

de um intermezzo que antecede o *trio*; a construção da terceira parte sem alteração da tonalidade ou até mesmo a inclusão de uma quarta parte na música. Vale acrescentar que na banda de Raposos, além da presença de dobrados que fogem deste padrão formal, não se mantém o hábito de realizar a reexposição da parte A e B ao fim do *trio*.

Por fim, a distribuição das vozes também merece destaque nesta sessão, sendo uma das características mais marcantes deste gênero. Entendo aqui como distribuição das vozes a forma como os instrumentos são utilizados na construção melódica; harmônica e rítmica em um dobrado. Para aqueles acostumados com os conceitos e formas empregadas na descrição de padrões de organização do som, comuns no sistema erudito ocidental e dos quais fiz uso nas descrições acima, ouvir um dobrado poderá ser uma tarefa de apreciação que colocará em destaque três extratos melódicos: melodia principal, contraponto¹⁰⁴ e acompanhamento. É comum que a melodia passeie pelo *nipe* dos instrumentos das famílias das madeiras (flauta, clarinete, saxofones) e metais (trompete, trombone, bombardino). O contraponto é a marca registrada do gênero e pelo qual muitos músicos mostram as suas habilidades musicais, o instrumento predominante nesta função é o bombardino. Já o acompanhamento, ou “marcação”, é realizado prioritariamente por tuba e sax horn, acrescido dos instrumentos do *nipe* de percussão, sendo possível observar também alguns trechos em que outros instrumentos assumem esta função.

Aos habituados com o som dos dobrados, escutar a banda de Raposos tocando um dobrado pode ser um momento de apreciação carregado de surpresas, principalmente no que diz respeito à ausência, não por completo, de alguns dos elementos destacados anteriormente. Acredito que o acompanhamento tem sido um dos elementos mais defasados na formação instrumental que o grupo dispõe atualmente, uma vez que o sax horn caiu em desuso e que a tuba não está presente em todas as apresentações, havendo somente um músico responsável pelo instrumento (tuba) atualmente. No entanto, mesmo com alguns elementos de sua estrutura comprometidos, os dobrados são amplamente utilizados nas práticas desenvolvidas pela banda em Raposos. O Sr. Henrique Simões fez questão de citar alguns destes dobrados durante entrevista: “*Dois Corações; Batista de Melo; Bombardeio na Bahia; Henrique de Castro; Narciso, [...] 220, é... Obrigada Hora. Esses são os de cor assim né?*”. Dizer que “esses são os de cor”, significa dizer também que são estes os dobrados em evidência e mais utilizados pela banda em suas atividades.

¹⁰⁴ Na banda de Raposos, “contracanto” é a categoria nativa utilizada para se referir a este elemento.

Grande parte dos fatores que apresentei até aqui sobre o dobrado, podem ser observados como divergentes em relação ao que encontramos na construção de diversas marchas militares. Porém, acredito que classificar o dobrado como um gênero tipicamente brasileiro é uma tarefa que vai além do trabalho de observar semelhanças e divergências entre as marchas militares e os dobrados. Acredito que o “tradicional” ou tipicamente brasileiro reside nas particularidades de seu uso (como parte dos contextos comemorativos: religiosos e cívicos) e nas características sonoras de sua realização – geralmente ao ar livre e com uma sonoridade impregnada de significados. Tanto as questões relacionadas à estrutura e utilização deste gênero são assuntos que podem e devem receber a atenção dos pesquisadores que direcionam seu olhar às bandas de música.

Buscando valorizar a importância que o gênero tem para seus produtores (músicos e regentes), encerro minhas colocações citando BENEDITO, que reflete sobre o gênero ao apresentar as preciosas metáforas utilizadas por mestres¹⁰⁵ de bandas, transcritas por Keith Swanwick e das quais aproveito a seguinte: “Banda que não toca dobrado é igual missa de tarde! Não tem graça” (2011: 115).

3.5 O uso de músicas do repertório da banda de Raposos como parte do processo de formação de novos músicos

A minha posição de músico/pesquisador da banda de Raposos permitiu estabelecer algumas conexões entre as observações advindas do campo e as experiências que tive ao longo de minha história como membro do grupo. Esta afirmativa é confirmada ao elencar os fatores que me deram subsídios para destacar nesta pesquisa a relação existente entre a música que a banda toca e os procedimentos metodológicos utilizados por músicos e professores durante o processo de formação de novos membros, momento em que diversas músicas são utilizadas por eles como parte importante do processo de ensino. Sendo assim, destaco a seguir alguns dos fatores que despertaram o meu interesse em trazer esta discussão para a presente pesquisa.

A Escola de Arte Musical de Raposos mantém há muitos anos uma “escolinha” de música, que oferece aulas gratuitas de música¹⁰⁶ a uma pequena parcela da comunidade raposense. Essas aulas geralmente são comandadas por músicos ou pelo regente da banda, acontecem na

¹⁰⁵ Expressão comum ao se referir ao regente ou maestro da banda.

¹⁰⁶ Em alguns momentos da história foi cobrado um valor simbólico dos alunos pelas aulas. Esse valor servia para pagamento do salário do professor e para a manutenção do local onde aconteciam as atividades.

própria sede, não havendo restrição de idade aos interessados em aprender a tocar algum instrumento. É através dessa “escolinha” que muitos músicos foram e são formados até hoje para compor o quadro de músicos da banda. Ter passado pelo processo de formação musical oferecido pela banda de Raposos é um dos fatores que muito contribuiu para o estabelecimento de minhas reflexões e me fez lembrar a minha entrada no grupo por diversas vezes. As lembranças só aumentavam durante as entrevistas, nos momentos em que quando questionados sobre como começaram a fazer parte da banda, os entrevistados me respondiam falando do processo de formação pelo qual passaram. Cabendo aqui destacar que, dentre as pessoas que entrevistei, encontramos músicos formados em tempos diferentes da história da banda e que descreveram um processo de formação similar, além do importante fato de alguns deles terem atuado como professores na banda, ensinando e reproduzindo as formas de transmissão através das quais vieram a se tornar músicos do grupo.

Outro fator que contribuiu para relacionar a música da banda com o processo de ensino foi a comparação entre o material catalogado no acervo de partituras e as músicas tocadas nos diversos eventos dos quais a banda participa, comparação que permitiu observar que algumas músicas que a banda leva para suas apresentações não constam no arquivo de partituras que cataloguei. Além disso, o contato com a bibliografia da área me permitiu observar que muitos pesquisadores têm direcionado o olhar para os procedimentos adotados por maestros e professores das bandas durante o processo de formação de novos músicos, destacando a importância que o processo representa para a banda e para a sociedade de maneira geral. Portanto, falo agora dos procedimentos adotados na Escola de Arte Musical de Raposos na formação de seus músicos, destacando a utilização do repertório da banda como parte do processo de formação.

É através da banda e do modo empregado na transmissão do saber que muitas pessoas têm um primeiro contato com o aprendizado musical, vindo depois a se tornar um membro dela. Foram raros os casos de pessoas que pertenceram ao quadro de músicos da banda de Raposos e que tiveram sua formação em outros locais. Durante as entrevistas foi possível identificar apenas alguns, sendo grande parte deles das primeiras formações: *“E tinha um, um tal de ‘Marimbondo’ também aqui, mas já era mais antigo do que a gente, ele já veio de fora já sabendo”* (José Ferreira Torres Neto. Músico da banda).

No que diz respeito aos procedimentos adotados na formação de novos músicos, a banda de Raposos faz uso de uma metodologia que dialoga com o modelo adotado por muitos

professores de banda. BARBOSA fez uma descrição objetiva, que espelha a realidade das bandas brasileiras e que divide o processo de ensino em três fases consecutivas:

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 Fransisco 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 (2008: 69).

Na Escola de Arte Musical de Raposos, a formação de novos músicos é conduzida por dois jovens músicos da banda, músicos formados pela banda e que complementaram a formação em uma escola de música da cidade vizinha. Estes professores fazem uso de um processo que contém as três fases descritas por BARBOSA, cada uma com um propósito e composta por procedimentos diversos. Na primeira fase, como ferramenta de auxílio para a abordagem dos elementos fundamentais para a leitura rítmica, e posteriormente melódica¹⁰⁷, os professores fazem uso de tópicos do método “Princípios Básicos da Música para a Juventude” de Maria Luiza de Mattos Priolli. Ainda na primeira fase, o método “Pequeno Solfejo” de Eduardo Batiste e músicas do repertório da banda são utilizadas até se atingir um nível de leitura julgado necessário para a iniciação ao instrumento. Na segunda fase, o aluno aprende os recursos básicos do instrumento e após um trabalho inicial com escalas e métodos técnicos diversos o aluno começa a estudar o repertório da banda. Na terceira e última fase, o aluno começa a participar dos ensaios da banda e em pouco tempo passa a compor o grupo em suas apresentações. Durante entrevista o ex-regente Willian descreveu como era o processo de ensino quando ele começou a aprender na banda, na época com o professor Waldir:

Bom, a princípio ele começava com a parte de divisão né? Divisão, ensinando as notas, tal, semibreve, mínima, semínima. Depois solfejo, solfejo [...] Era aquele Eduardo Batista [...] A gente tinha que ler de 1 a 90, as lições. E ele era muito é, duro nas suas, não deixava passar lição sem você tá certim. Tudo, de 1 a 90 [...] Tonalidades, ele ensinava as tonalidades. Só isso também, era solfejo e tonalidade [...] De noventa até

¹⁰⁷ Na banda de Raposos os alunos estudam os exercícios de solfejo sem a preocupação com a altura das notas. A prioridade é a leitura rítmica e a identificação das notas musicais no pentagrama.

cem é clave de fá, como ele não dominava ele falava: não vou ensinar porque eu não domino [...] aí depois ele passava o instrumento pra gente e ia ensinando escala. Nota semibreve né? Tal, tranquilo e depois que ia, a prática ia colocando umas musiquinhas, que eu lembro que é parabéns, noite feliz. E a gente ia praticando aquilo ali e depois ele passava pra dobrado.

A fala do Willian permite duas observações importantes, a primeira delas é a ausência de descrição da terceira fase (participação do aluno nos ensaios), uma vez que praticamente todos os entrevistados entenderam que o processo de formação tem fim no momento em que o aluno começa a ensaiar, tornando-se então um membro oficial da banda. A segunda observação diz respeito ao uso do dobrado como parte do processo de ensino, procedimento que pode ser considerado inapropriado pelo nível de dificuldade que grande parte dos dobrados possui, mas que se justifica na necessidade de se estudar algo que é amplamente utilizado nas atividades das quais a banda participa. O dobrado também foi citado em outras entrevistas como parte do processo de formação, podendo ser observada a sua presença ainda na primeira fase. “Chica”, ao falar de seu processo de formação na banda, destaca que ao fim dos exercícios de solfejo ela começou a estudar os dobrados: *“E depois, nós fomos trabalhar partitura, dobrado, o primeiro que ele¹⁰⁸ me deu foi Capitão Caçula”*.

O uso do dobrado e de músicas do repertório da banda durante o processo de formação dos músicos não se restringe à sala de aula e ensaios. Podemos considerar a existência de uma quarta fase no processo de formação, dotada de processos de transmissão que vão além do ensino formal planejado e que se consolidam no momento das performances. Assim como em diversas práticas sociomusicais, é possível observar na banda de Raposos que diversos processos de transmissão acontecem no ato das performances, de acordo com o espaço e o contexto no qual elas se dão. Há uma ligação direta entre a banda e o espaço público, ela pode estar presente nos principais eventos cívicos e religiosos, momentos nos quais suas performances se estendem por ruas e praças e nos quais são exigidas dos músicos algumas habilidades específicas que estão ligadas ao contexto de atuação do grupo. A capacidade de memorizar as músicas é talvez uma das habilidades mais exigidas destes integrantes, uma vez que a banda não leva partituras para algumas atividades das quais participa, principalmente nas que sua atuação acontece em deslocamento. É diante desta realidade que desde cedo os alunos são forçados a desenvolver um trabalho de memória auditiva, seja através de

¹⁰⁸ “Chica” relatou ter sido aluna do ex-regente da banda, o Sr. Luciano.

procedimentos pensados pelo professor ou informalmente durante as performances, perante a ausência de algumas partituras.

A expressão “tocar de ouvido” é frequentemente utilizada na banda e foi por muitas vezes mencionada nas entrevistas, pois esta é outra habilidade que os músicos da banda de Raposos buscam desenvolver. Em muitos casos o conhecimento é transmitido através dos processos de imitação, que se consolidam no momento da performance, no qual os alunos tomam como referência algum músico ou instrumento e buscam decifrar, reproduzir e memorizar os fragmentos melódicos que soam. Além das características da performance, que tornam inviável levar partituras para as atividades, posso destacar outro fator que contribui para a importância do “tocar de ouvido” na banda: a ausência no arquivo de partituras de alguns dobrados que são frequentemente tocados na rua. O músico José Ferreira Torres Neto, ao falar da prática de se tocar músicas populares na banda, destaca a importância do hábito de “tocar de ouvido” e o perfil de alguns músicos da banda: *”Eles devia é, ouvia no rádio aí e queria tocar também né? Alguns conseguia, porque tem muita gente nossa que toca, mas o ouvido é pouco né? Ele não consegue tocar aquilo que ele ouve, ele tem que ter a parte.”* O Sr. Henrique Simões é outro entrevistado que reforça as observações sobre o “tocar de ouvido”, afirmando que foi assim que ele aprendeu a tocar diversos dobrados em sua história dentro do grupo:

Eu aprendi diversos dobrado sem ver partitura. Só vendo eles tocarem e fui aprendendo [...] Até hoje aí, se ocê for por na partitura lá pra tocar, os dobrados que a gente toca de cor, você vai ver que a gente vai ter um pouco de dificuldade, ocê aprendeu de um jeito e às vezes num é aquilo que ta na partitura.

Há então uma predominância do dobrado em diversas fases do processo de transmissão do conhecimento na banda. Para destacar a importância e as contribuições do dobrado como parte do processo de formação, Miguel fez uma comparação entre o perfil de músicos formados em ambientes diferentes, observação que parte de sua experiência como músico de banda e como aluno do curso superior de música, no qual se formou:

Inclusive, leitura de músico de banda é fenomenal, quando cê chega ne alguns festivais ou ne alguma coisa, quando cê é músico de banda cê lê assim, cê pode ter uma coisinha aqui outra ali, mas a leitura é bem mais rápida do que pessoas que, que já aprendem ne escola de música mesmo específica assim, técnica, tal, fica uma leitura mais, mais pra trás do que músico de banda, por causa de dobrado, a pessoa que lê dobrado costuma ler coisa muito, muito difícil.

Importante dizer aqui, que esta fala transcrita reflete a opinião pessoal do entrevistado, pautada nas experiências que teve ao longo de sua formação musical. Porém, podemos ampliar um pouco a nossa percepção sobre o assunto, considerando que existem bons e maus leitores nos dois contextos (banda e escola de música). Um exemplo importante se dá na própria banda de Raposos, onde é possível perceber que nem todos os músicos têm facilidade com a leitura de partituras.

Na medida em que a cultura é dinâmica e passível de mudanças, o processo de formação de novos músicos para a banda de Raposos se transforma constantemente, mantendo em sua base algumas características dos procedimentos adotados na formação de músicos ao longo de sua história. Uma das mudanças mais sensíveis no processo de formação pode ser percebida, segundo os relatos das entrevistas, nos procedimentos adotados no que enquadramos como segunda fase do processo de formação, ou seja, no momento em que o aluno é iniciado no instrumento. Parte dos entrevistados afirmou que na banda havia um percurso comum a todos os alunos, que se iniciava no momento de contato com o instrumento e que era ditado de acordo com o instrumento de interesse do aluno. O Sr. Henrique Simões é quem nos fala desse percurso: *“antigamente tinha um método aí de, quem fosse tocar sax tinha que tocar clarineta primeiro. E quem fosse tocar piston tinha que tocar o sax horn, primeiro, pegar a embocadura ali pra depois passar pro negócio.”* O ex-regente Willian, no momento em que falou do desuso atual e do papel dos sax-hons na banda de Raposos, revela que esta atitude era tomada como estratégia diante da dificuldade de alguns alunos, buscando aproveitar as capacidades de cada um: *“Pegava três que num sobressaia muito na música, toma, cê vai aqui, primeiro, segundo e terceiro. Ali tava a harmonia da banda, e o cara sentia satisfeito: opa, eu tô tocando na banda. E pior, fazendo a harmonia da banda, sem ter a noção.”* Porém, essa estratégia não é verificada nos procedimentos adotados pelos atuais professores da escola, é comum que o aluno, no momento da iniciação ao instrumento, já comece o estudo com o instrumento pretendido, treinando escalas, repertório da banda e utilizando métodos técnicos específicos.

Ao destacar os fatores que contribuíram para a construção dos conhecimentos apresentados nesta sessão, falei sobre o contato com as pesquisas¹⁰⁹ sobre bandas que destacam os processos pelos quais alguns músicos de banda são iniciados musicalmente. Algumas destas pesquisas têm contribuído com novas propostas para os modelos adotados por muitos professores de banda, sem deixar de lado as habilidades que são exigidas destes músicos. Dentre as publicações com este perfil, posso destacar o método de ensino coletivo “Da Capo”, que busca conciliar desde as primeiras atividades o trabalho de leitura, prática e memorização de trechos musicais.

Bandas como a de Raposos são a porta de entrada no mundo da prática instrumental para muitas pessoas, sendo que algumas delas acabam migrando e experimentando outros ambientes e formas de produção musical. Na banda de Raposos, alguns músicos tiveram sua iniciação musical na banda e depois complementaram a formação em outros meios, vindo a se profissionalizar. Há relatos de músicos que atuaram em bandas militares e alguns dos que foram citados nesta pesquisa, como Willian e Miguel, têm a música como profissão. Portanto, diversos fatores, tais como o repertório e os processos de transmissão empregados no ensino, reforçam a importância e o potencial da banda de Raposos enquanto formadoras de músicos instrumentistas, com um modelo de transmissão que permite mudanças, mantendo aspectos típicos na base do processo, tais como o ensino focado na leitura e prática instrumental e a existência de processos de transmissão que vão além do ensino formal planejado, no qual o repertório da banda é o principal material de estudo. Por fim, faço uso das palavras de TACUCHIAN, que afirma que: “a banda é o conservatório de música do interior” (2008: 19). Embora saibamos das particularidades de cada ambiente, banda e conservatório, esta afirmação reflete o papel que comumente é associado às bandas de música em diversas localidades do Brasil, atuando como verdadeiros polos de formação de músicos instrumentistas de sopro e percussão.

¹⁰⁹ Nascimento (2006), Teixeira (2007), Almeida (2008), Barbosa (2008), Benedito (2008), Kandler (2010), Silveira (2012).

CAPÍTULO 4 – O DIÁLOGO ENTRE TRADIÇÃO E TRANSFORMAÇÃO A PARTIR DO REPERTÓRIO DA CORPORAÇÃO MUSICAL NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

O fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior, produz o que podemos chamar de inovação ou mudança (SEEGER, 2008: 238).

Início este capítulo com as colocações feitas por Anthony Seeger por acreditar que refletem bem o entendimento sobre tradição e transformação que o presente pesquisador busca enfatizar neste trabalho. Dizer que uma simples repetição implica na produção de algo novo elimina a ideia de estagnação de uma sociedade, cultura ou até mesmo prática musical, sendo a repetição uma ação comum ao comportamento humano. Portanto, as sessões que se seguem buscam refletir sobre o diálogo existente entre os elementos da tradição e transformação que fazem parte da história da banda tomada como referência nesta pesquisa, tendo o repertório como ponto de partida para as reflexões.

Na primeira das três sessões que compõem este capítulo, apresento brevemente e fazendo uso de literatura específica, algumas questões que envolvem as representações sobre os termos tão utilizados nesta pesquisa (tradição - transformação). Em seguida, faço algumas reflexões sobre as opiniões expressas por membros da banda durante as entrevistas, destacando o que podemos encarar como elementos da tradição e como eles percebem e justificam as mudanças no repertório do grupo. Já na terceira sessão, busco destacar as transformações na banda em um contexto mais amplo, relembrando alguns dados apresentados nos capítulos anteriores e acrescentando novas informações ao trabalho.

Por fim, antes de dar início às colocações previstas, chamo a atenção para o uso da expressão “diálogo” no título deste capítulo, expressão que utilizo para motivar uma leitura, somente possível após a apresentação das observações que foram feitas até o momento, que traduz a essência de um trabalho que busca destacar, com base nas práticas musicais desenvolvidas pela banda e nas atitudes de seus membros, a presença complementar de elementos da tradição e transformação nas músicas que o grupo seleciona para compor o repertório utilizado em suas atividades.

4.1 Tradição e transformação

Em “*Ethnomusicology and the Meaning of Tradition*” (1991), COPLAN afirma que o uso do termo “Tradição” é prática comum em algumas disciplinas, tais como “etnologia, folclore e etnomusicologia” (p.36). Ainda sobre o uso do termo, COPLAN destaca que seu uso por vezes é realizado de forma contraditória: “A contradição central gira em torno das origens necessariamente sociais e históricas da tradição, em oposição ao seu status no discurso nativo e acadêmico como algo imutável, uma estrutura da cultura histórica fundamentalmente imune à história” (p.36). É possível perceber então, a partir da contradição apresentada, que o uso e o entendimento do que chamamos “tradição”, pode variar de acordo com o ponto de referência tomado para a análise, sendo o contexto social e histórico; o discurso nativo e o discurso acadêmico os pontos de referência destacados anteriormente. Portanto, nesta sessão farei minhas considerações sobre a percepção da tradição e transformação a partir de dois pontos: literatura sobre as terminologias em evidência e relatos dos membros da banda de Raposos.

O diálogo entre passado e presente é uma das principais ferramentas pela qual podemos observar uma prática social ou musical qualquer como tradicional ou não, melhor dizendo, a reprodução contínua de certas ações ou práticas ao longo dos anos gera um sentido de ligação entre estas ações ou práticas que podem, no presente, ser compreendidas como referentes ao passado. GIESBRECHT apresenta algumas considerações importantes sobre a noção de tradição e a relação entre passado e presente:

A noção de tradição carrega uma lógica de mão dupla, pois se por um lado a eleição do que se convencionou como tradicional se faz a partir do tempo presente, por outro, para que essa escolha seja feita, é preciso voltar-se para as práticas do passado. Embora organizadas no tempo presente e valendo-se de mecanismos que reinventam sua autenticidade, tradições não podem iniciar-se a partir de práticas inéditas; é justamente a sua inscrição e a coletivização de sua memória no passado o que lhes conferem lastro e sentido (2012: 2395).

A partir deste ponto, abre-se espaço para a discussão da transformação, uma vez que podemos nos questionar quanto à invariabilidade destas representações do passado no presente. De HOBBSAWM e RANGER (1984) encontramos um dos trabalhos mais consistentes com o qual a presente pesquisa teve contato ao questionar a invariabilidade das tradições. Os autores acrescentam o termo “tradição inventada” para caracterizar um conjunto

de ações propostas, que buscam através da repetição e invariabilidade, fazer referência ao passado. HOBSBAW e RANGER apresentam alguns fatores que justificam o uso do termo “tradição inventada”, diferenciando-o do termo aplicado às sociedades tradicionais:

O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história (1984: 10).

Compartilhando das ideias apresentadas sobre as “tradições inventadas”, posso sugerir que o “tradicional” na banda tomada como referência nesta pesquisa, se aproxima das características do “costume” nas sociedades tradicionais, uma vez que as inovações foram recebidas com resistência por seus membros, porém, não foram impedidas de fazerem parte do processo de continuidade; transformação; atualização, etc. das práticas musicais desenvolvidas pelo grupo: “tradições reconfiguram-se a todo tempo em negociações entre aqueles que as vivenciam” (GIESBRECHT, 2012: 2396). Ao pensar aqui nos que vivenciam tais transformações, encaro como importante para esta discussão as representações e opiniões que os membros da banda possuem sobre o tradicional e as necessidades de mudança, o que pode nos proporcionar uma discussão produtiva sobre como o grupo percebe a sua música e quais forças atuam sobre as transformações que foram destacadas ao longo deste trabalho.

Um exemplo importante e que inspirou as minhas observações sobre o entendimento dos membros da banda sobre as transformações no repertório, foi o estudo comparativo feito por NETTL (2002) sobre a percepção da mudança musical em quatro culturas distintas, sendo elas a sociedade indígena dos *Blackfoot* (Estados Unidos); a cultura carnática (sul da Índia); a sociedade persa (Irã) e as instituições acadêmicas de tipo ocidental. Baseado em suas experiências, Nettl demonstra como estes grupos sociais percebem a mudança em sua música e o que acham disso, concluindo que:

Para os *Blackfoot* (Pé-Preto) e para meus colegas da Escola de Música, a mudança é por acréscimo, a cultura musical muda pelo acréscimo de material – músicas para os *Blackfoot*, elementos estilísticos para os acadêmicos. Os músicos de Teerã e de Madras viam isso como substituição. Segundo, os desejos sobre mudança. Os *Blackfoot* e os acadêmicos americanos achavam que era uma coisa basicamente boa, e que faz parte da normalidade do mundo, um sinal de que a cultura musical está viva. Para os músicos persas, era uma coisa boa, mas como estratégia defensiva, enquanto meu colega de Madras achava que era uma coisa ruim (2002: 21).

Pensando na banda de Raposos e diante do que já foi exposto até aqui, é possível fazer algumas considerações sobre o que os membros da banda percebem como tradição e transformação no repertório, transformação que em alguns casos foi justificada por eles. Sendo assim, apresento na sequência algumas reflexões, relembrando colocações que foram feitas durante as entrevistas e que foram apresentadas nos capítulos anteriores.

4.2 Repertório da banda: como eles percebem as mudanças

Ao falar do repertório da banda, falo das músicas que o grupo seleciona, seleção que geralmente fica a cargo do regente ou é sugerida por algum músico, para serem apresentadas durante as performances. As opiniões que foram expressas durante as entrevistas, lembrando que me refiro aqui às falas de membros do grupo que foram entrevistados, possibilitaram destacar os principais elementos que representam a tradição no repertório da banda; as principais transformações observadas ao longo da história do grupo e os fatores que motivaram estas transformações. Vale ressaltar, que não só as falas sobre a música ajudaram a perceber o diálogo entre tradição e transformação no repertório da banda, uma vez que as falas sobre os instrumentos que a banda utiliza; sobre a atuação e sobre o ensino vinham carregadas de elementos diretamente relacionados à música que o grupo seleciona para suas performances.

Em muitos momentos durante as entrevistas e durante as reflexões que fiz ao longo deste trabalho, foi possível perceber que, ao se falar do repertório da banda, o dobrado foi colocado em local de destaque como um representante imediato do repertório e da tradição da banda. Comprovam esta importância do dobrado, o número expressivo de exemplares encontrados no arquivo de partituras (144 dobrados); as diversas evidências que demonstram seu uso nos processos de transmissão dos saberes musicais e a sua ampla utilização nas atividades que o

grupo desenvolve¹¹⁰. Por outro lado, sempre que lhes foi pedido para fazer uma comparação entre a música que a banda tocava antes e a música que a banda toca hoje, ou mesmo ao serem questionados sobre o que poderia ter mudado no repertório da banda ao longo de sua história, os entrevistados foram praticamente unânimes em considerar o trabalho com os arranjos, entendendo arranjos como temas populares adaptados e escritos para a formação, como um marco na história do grupo e que diferencia o repertório de hoje do de antes. Embora alguns afirmem que houve conflito de ideias¹¹¹ no início deste trabalho com arranjos, a realidade nos mostra que os arranjos não substituíram os dobrados, mas passaram a dividir espaço com eles nas atividades que a banda desenvolve. Vale lembrar também, que a partir do trabalho do ex-regente Willian, alguns instrumentos percussivos foram adicionados à formação da banda – pandeiro, afoxé e bongô são exemplos de instrumentos que foram acrescentados – para complementar as possibilidades de realização dos temas populares que ele vinha propondo. Portanto, podemos considerar, com o que foi exposto até aqui, que o que faz com que membros da banda percebam uma diferença entre o repertório do passado e o repertório atual, são os acréscimos, perdas e substituições – temas populares arranjados¹¹² e instrumentos – que foram feitas ao longo da história do grupo. De certa forma, podemos comparar a percepção de mudança dos músicos da banda de Raposos com as percepções descritas por Nettl (2002) em referência aos *Blackfoot* e aos membros da Escola de Música com os quais ele estabeleceu contato, os quais descreveram a mudança musical a partir dos acréscimos que são feitos em suas músicas.

Fazendo uma ligação entre o repertório que a banda de Raposos utiliza atualmente e as opiniões compartilhadas por seus integrantes, percebemos que há na banda de Raposos uma parte do repertório que representa a tradição musical do grupo, composta pelos dobrados, marchas e hinos¹¹³, ao passo que os arranjos, incluindo aqui os temas da igreja católica que foram inseridos recentemente, são fruto de um processo de transformação, motivado por uma

¹¹⁰ Dos eventos dos quais a banda participa e que foram destacados até aqui, o dobrado só não era apresentado nas participações durante cortejos fúnebres, momento no qual a banda executava somente marchas fúnebres. Como atualmente este tipo de atuação caiu em desuso, podemos considerar que o dobrado está presente em todas as apresentações que a banda realiza.

¹¹¹ Ver fala do ex-regente Willian (pagina 78), destacando a resistência quanto ao trabalho que ele iniciou durante o período em que atuou como regente da banda.

¹¹² Os entrevistados (músicos) da formação atual, não mencionaram ou desconheciam os arranjos de temas populares mais antigos que foram encontrados no acervo de partituras da banda.

¹¹³ Do material catalogado (ver página 87) que compõe o acervo de partituras da banda, estes são os representantes mais antigos ainda em evidência no repertório do grupo. A valsa, que só é apresentada durante a Cavalhada, é tocada sem auxílio de partituras e raramente são apresentados temas que o grupo possui em seu acervo. Portanto, a banda hoje toca a valsa assim como tocava os temas populares no passado, não sendo a partitura um recurso utilizado ou necessário para sua realização.

série de forças e negociações. Vale lembrar que a prática de repertório popular já era comum na banda antes mesmo da inserção dos arranjos pelo regente Willian. Como argumento que sustenta essa afirmação, temos o relato sobre a prática de se tocar alguns temas populares de cor em alguns momentos específicos, como antes de alguma festa ou ao encontrar com outra banda, e também a constatação de que a parte mais antiga do acervo catalogado é a de um “Samba” de 1932 (ver página 85).

Ao expor aqui os elementos que podemos entender como tradicionais e os que são fruto dos processos de transformação, podemos também nos questionar quanto aos fatores que influenciam as transformações no repertório da banda. Neste ponto, não foi difícil perceber durante o processo de transcrição das entrevistas, que constantemente os membros do grupo justificavam as transformações que eram colocadas em destaque, em muitos casos associando a ações próprias ou coletivas, sendo comum o uso de expressões tais como: “*eu trouxe*”, “*também segui a mesma linha*”, “*a gente começou*”, “*nós compramos*”, entre outras. Dentro das justificativas para a inserção de novos elementos ao repertório da banda – arranjos de temas populares e instrumentos – frequentemente associaram a necessidade da mudança no repertório para que a banda pudesse dialogar com seu público, mesmo que as mudanças não fossem bem aceitas por todos, chegando ao ponto de serem destacadas por um dos entrevistados como “*um mal necessário*”.

Diante das opiniões expressas, das justificativas apresentadas e das minhas reflexões enquanto pesquisador, pude destacar três fatores de influências no processo de transformação do repertório da banda de Raposos. O primeiro está ligado às ações dos membros da banda, músicos e regentes, que diante dos anseios de cada época atuaram e trouxeram para o grupo suas ideias, seja na escolha ou inserção de novas músicas; na compra de novos instrumentos ou até mesmo na busca por uma estética sonora específica. Sobre a estética sonora, falo com base na minha experiência como regente que buscou desenvolver no grupo um senso de afinação, controle de articulação e de outros elementos comuns aos meios de produção musical com o qual me familiarizei durante a minha formação. Já o segundo fator, está relacionado aos receptores da música da banda, que podem esperar do grupo certo tipo de produção ligado ao contexto de suas afinidades musicais. O terceiro e último fator que busco destacar está diretamente relacionado às transformações sociais. Posso sugerir que este é o

fator central da discussão sobre o repertório, uma vez que as transformações sociais¹¹⁴ influenciam diretamente nas representações e ações que público e banda estabelecem. Portanto, as mudanças, que em muitos casos foram e são propostas por membros da banda, refletem o diálogo entre banda e público, inseridos em um contexto de constantes transformações sociais que podem demandar do grupo algumas atitudes, como a prática de determinados repertórios, para manter suas atividades dentro do contexto social no qual ele também está inserido. O repertório segue como um veículo de interação com a sociedade, se moldando através de um processo de negociação entre quem produz a música e seus receptores. Neste sentido, as transformações não se restringem apenas ao repertório e podem ser verificadas em diversos elementos que interagem com as práticas musicais desenvolvidas pela banda de música. Portanto, busco refletir brevemente na sessão seguinte, sobre o diálogo entre tradição e transformação na banda de Raposos de forma mais abrangente.

4.3 Ampliando a percepção sobre as transformações

Ter o repertório como ponto de partida para a discussão das transformações na banda foi uma estratégia lançada antes mesmo de formatar o projeto da presente pesquisa, uma vez que direcionar a percepção sobre as mudanças para outros elementos poderia comprometer as possibilidades de realização do trabalho. Porém, mesmo tendo como fio condutor das discussões o repertório, foi inevitável incluir as transformações em outros elementos que, pela ligação que estabelecem com o repertório, acabaram entrando no contexto das discussões. Sendo assim, esta sessão tem por objetivo refletir sobre os diversos elementos que foram colocados em destaque nos capítulos anteriores, e que podem servir como inspiração para outros pesquisadores que venham a se interessar pelas bandas como tema de pesquisa ou que pretendem discutir as mudanças por quais tais grupos passaram ou vêm passando.

Antes de iniciar as reflexões sobre os pontos em que os processos de transformação foram evidentes, apresento um esquema que resume todas as colocações que foram feitas até o

¹¹⁴ Ainda em SARTORI e NOGUEIRA, encontramos a descrição de três momentos (difusão do rádio no Brasil a partir de 1922; advento da televisão no Brasil a partir da década de 1950 e a ampla utilização da internet) que influenciaram diretamente a forma de produção e recepção musical. Diante deste cenário de mudanças, podemos considerar que houve transformação também nas ações da banda e em sua relação com o público, como demonstram os autores: “A banda de música, visando à superação destes desafios, é obrigada a buscar um novo modelo de atuação que permita a continuidade de suas atividades em concordância com novos tempos” (2012: 2408). Portanto, a presença, no repertório das bandas, de temas ligados ao contexto comercial (músicas da mídia), serve como exemplo que reflete o diálogo que a banda estabeleceu com estas novas formas de produção e recepção do material sonoro.

momento sobre as práticas musicais desenvolvidas pela banda na cidade de Raposos, destacando sua inserção na comunidade; o público com o qual ela interage e a relação entre a atuação e o repertório.

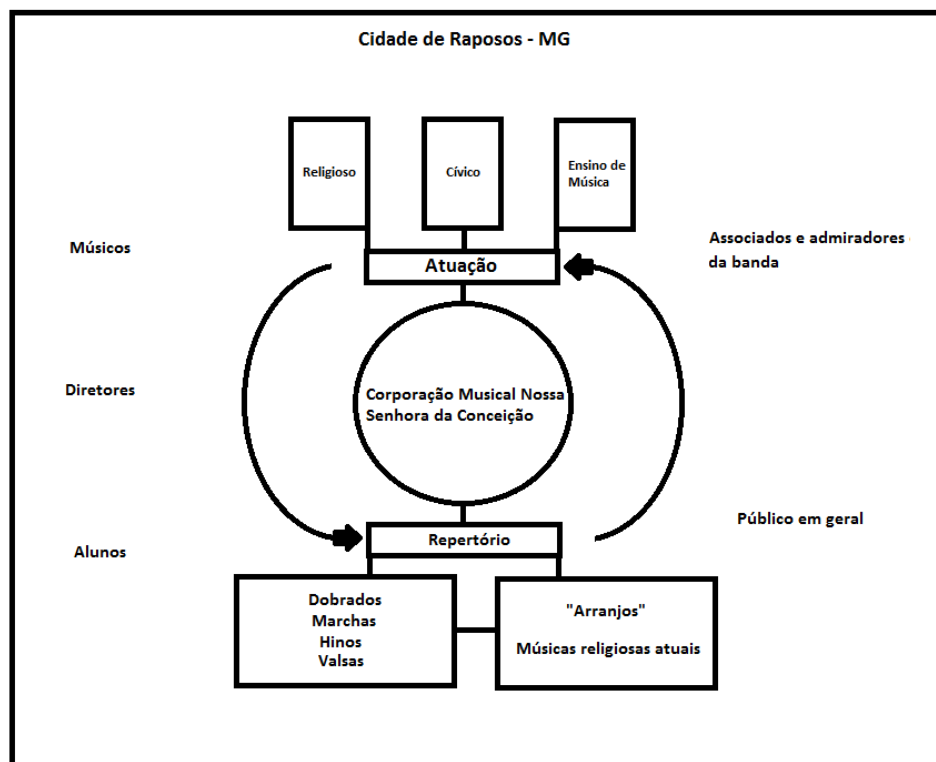


FIGURA 13: Esquema de atuação da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição na comunidade.

A maior parte das atividades que a banda de Raposos desenvolve durante o ano é direcionada para a comunidade raposense. No esquema apresentado, destaco os agentes ativos da banda, ou seja, os atores e os receptores desta arte. A atuação se divide em três polos de ações, ligadas ao contexto religioso (procissões, alvorada, cavallhada); cívico (retretas, encontros de bandas, solenidades, etc.) e o ensino de música para membros da comunidade. O repertório varia de acordo com a natureza da atuação, ao passo que também pode influenciá-la. Como exemplo, destaco a inserção dos temas da igreja católica durante as procissões com o objetivo de aproximar a música da banda das afinidades musicais dos fiéis, o que acaba contribuindo para que as pessoas cantem ao som da banda ou interajam com ela de alguma forma. Através deste esquema de interações entre banda e comunidade, é possível considerar que as transformações sociais influem diretamente nas atividades da banda através de seus atores e receptores, que buscam acompanhar o ritmo acelerado das mudanças visando a manutenção

de suas práticas musicais: “a capacidade de seguir se moldando e se adequando aos novos tempos e costumes faz com que a banda de música siga atuando e resistindo como parte integrante da sociedade” (SARTORI e NOGUEIRA, 2012: 2411).

Na sessão anterior, destaquei os elementos da tradição e transformação no repertório através de reflexões sobre as experiências compartilhadas nas entrevistas e das minhas observações enquanto pesquisador, concluindo que as ações dos membros da banda; o público e as transformações sociais influenciam no repertório da banda. Também através destas influências, que partem das interações apresentadas no esquema anterior, foi possível identificar o diálogo entre tradição e transformação em outros oito elementos (nome; formação instrumental; atuação; ensino; sonoridade; regentes; senso de tradição familiar e uniforme) que fazem parte da história e atuação da Escola de Arte Musical de Raposos, sobre os quais apresento algumas considerações a seguir.

Nome – como já foi discutido em sessão específica, a existência de duas denominações para a mesma banda, demonstra o potencial que o grupo tem de seguir se adaptando aos novos costumes ou relações políticas sem perder o elo com os elementos de sua origem. Ao passo que a denominação “Escola de Arte Musical de Raposos” surge e auxilia o grupo em sua manutenção, principalmente em termos financeiros, o nome de origem, “Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição”, não perde seu sentido. Posso sugerir inclusive, partido de minha experiência como regente e de minhas observações como pesquisador, que a denominação “Corporação” é mais forte dentro da comunidade e está associada ao grupo de forma mais sensível. Um dos entrevistados, um jovem da cidade de Raposos que não participa das atividades da banda, destacou o espaço que o nome ocupa no imaginário das pessoas da comunidade:

Se chegar ali na rua e falar: Escola de Arte Musical de Raposos, o pessoal vai falar: não sei onde fica. Tenho certeza que 99% da população não vai saber onde que fica [...] Corporação Musical todo mundo via falar: a não, ali do lado da prefeitura e tal, todo mundo sabe. (Wilken Gandra – morador da cidade de Raposos).

Formação instrumental – como já foi dito ao longo deste trabalho, alguns instrumentos foram agregados à formação da banda durante sua história, muitos deles em função das músicas que

vinham sendo inseridas no repertório do grupo. Porém, outros instrumentos caíram em desuso, sendo o desinteresse dos alunos o fator mais destacado até aqui. No entanto, outros instrumentos (clarinete, trompete, trombone, tarol, surdo, bumbo e prato), por se adequarem às funções exigidas nas performances do grupo, muitas delas ao ar livre e em deslocamento espacial, são verificados na formação instrumental do grupo desde as primeiras formações até hoje. Portanto, podemos considerar estes instrumentos como representantes tradicionais da formação instrumental da banda de Raposos.

Atuação – A participação da banda no calendário de festas cívicas e religiosas é constante, sendo que algumas destas atividades fazem parte do contexto de atuação da banda há muitos anos e conservam características distintas das atividades mais recentes. São bons exemplos de atividades tradicionais as alvoradas (que em Raposos são realizadas com a banda tocando em cima de um caminhão), retretas (atualmente a principal é realizada durante a festa em comemoração ao aniversário da banda, no dia 1º de Maio) e procissões durante a Semana Santa (há relatos da participação da banda neste tipo de evento desde as primeiras atas de reuniões). Já os encontros de bandas são recentes na história do grupo, o primeiro realizado na cidade aconteceu em 1996 e representa uma nova forma de atuação, na qual a banda não é só componente de um evento religioso ou cívico, mas sim a atração principal. Em encontros de bandas é comum a realização de apresentações individuais, nas quais as bandas demonstram a qualidade de seu repertório e as habilidades de seus músicos.

Ainda falando da atuação da banda de Raposos, um dado que comprova a influência das transformações sociais na atuação da banda foi revelado ao constatar que com o fim¹¹⁵ do subúrbio RFFSA - SR2¹¹⁶, que fazia a ligação entre Belo Horizonte e Rio Acima, a atuação da banda em algumas cidades se tornou uma tarefa inviável, uma vez que era através do trem que os músicos se dirigiam a estes pontos de atuação. Um quadro com os horários do subúrbio em 1970 permite identificar as cidades (Caetano Furquim, Sabará, Rio Acima) que foram citadas nas entrevistas e nas quais a presença da banda se tornou menos evidente após o fim do subúrbio.

¹¹⁵ Não foi possível encontrar referências precisas quanto ao período em que a linha foi desativada. Estima-se que tenha acontecido em fins de 1996.

¹¹⁶ No site de vídeos Youtube é possível encontrar um vídeo descrito como uma das últimas viagens do “trem azul” em 1991. É possível ver alguns registros do trem e da cidade de Raposos: <https://www.youtube.com/watch?v=qwjSxlxVjAY&feature=channel&list=UL>

B. Horizonte - Rio Acima Trens UB (SUBURBIOS)											
IDA	37	33	35	37	39	VOLTA	30	32	34	36	38
B. Horizonte	700	925	1225	1640	1835	Rio Acima	400	930	...	1515	...
H. Florestal	714	939	1243	1654	1849	H. Bicalho	422	950	...	1537	...
C. Furquim	728	951	1255	1707	1901	Raposos	443	1010	1210	1600	2015
C. de Brito	738	1003	1307	1719	1913	Sabará ..	511	1038	1237	1627	2041
G. Carneiro	745	1010	1314	1128	1920	G. Carneiro	532	1057	1258	1648	2102
Sabará ..	806	1035	1335	1747	1941	C. de Brito	539	1104	1308	1655	2108
Raposos	831	1100	1401	1810	2007	C. Furquim	551	1116	1320	1708	2121
H. Bicalho	851	...	1421	...	2027	H. Florestal	603	1128	1333	1723	2133
Rio Acima	910	...	1440	...	2045	B. Horizonte	615	1140	1345	1735	2145

FIGURA 14: Horário da linha em 1970. Fonte: Guia Levi, janeiro de 1970.

Ensino – Transmitir os conhecimentos musicais é uma das atividades mais tradicionais que a banda de Raposos desenvolve. Desde os primeiros relatos de sua formação, já se havia a preocupação de dar seguimento com a transmissão dos saberes musicais e formação de novos músicos para a banda. Atualmente, o modelo adotado no ensino ainda conserva características típicas que são detalhadas em alguns estudos¹¹⁷ sobre banda. Nesta pesquisa, busquei enfatizar alguns dos processos não formais de ensino que permeiam as práticas musicais do grupo, uma vez que os processos formais já são amplamente discutidos no meio acadêmico. Novas metodologias, tais como a do ensino coletivo de instrumentos de sopro, vêm sendo experimentadas na formação de novos alunos, porém, ainda há uma predominância do ensino focado na leitura de partituras e prática instrumental, sendo as aulas conduzidas de acordo com o nível de desenvolvimento de cada aluno, formato comum ao que foi descrito por grande parte dos entrevistados.

Sonoridade – a expressão “*furiosa*” é por vezes utilizada para se referir às bandas de música. A potência sonora e as características de suas performances¹¹⁸ podem contribuir para a construção desse imaginário. No caso da banda de Raposos, é possível perceber transformações na relação do grupo com o som, mais precisamente, com as propostas de afinação e articulação. Não só por atitudes minhas, como descrevi na sessão anterior, mas também por ação de alguns regentes, também provenientes de experiências com outros meios de produção musical (escola de música, universidade, banda de baile), que atuaram no grupo e que promoveram algumas ações neste sentido. Contudo, diante das propostas de realizações

¹¹⁷ Cardoso (2006); Barbosa (2008); Costa (2008); Kandler (2012); Chagas (2014).

¹¹⁸ Determinadas características recorrentes às bandas, tais como a ligação entre banda e espaço público (apresentações ao ar livre e em deslocamento espacial), podem justificar o imaginário (*furiosa*) que se constrói sobre o grupo mediante os hábitos construídos nestes ambientes, uma vez que é comum que os músicos toquem muito forte para que possam se ouvir e para que a banda possa ter seu som projetado no seu espaço e atuação, mais especificamente, na rua.

musicais e da condição material de muitos instrumentos, é possível observar os fortes traços da tradição na sonoridade do grupo, sendo comum na banda o uso da expressão “*afinação é questão de gosto*”¹¹⁹.

Regentes – de todos os regentes que foram apresentados neste trabalho, os que foram lembrados durante as entrevistas atuaram antes como músicos para somente depois assumirem a função de regente e conduzir o grupo. Não houve relato de regente externo na atuação do grupo, ou seja, é do quadro de músicos da banda que saem os maestros que dão continuidade aos trabalhos. Um fator recente na banda de Raposos é a atuação de regentes provindos das universidades, embora não formados especificamente para esta função. O ex-regente Miguel e eu somos formados pela UFMG no curso de bacharelado em música, porém, antes de qualquer contato com a universidade já participávamos da banda e já conhecíamos em parte as funções e ações comumente associadas ao regente de uma banda de música. Com relação a esta atuação, uma questão que merece ser discutida por aqueles que se interessam pela banda como objeto de estudo, diz respeito à banda como ambiente de trabalho para os alunos das universidades formados para atuarem como maestros. Diante das particularidades da formação dos maestros nas universidades, me questiono, como regente/pesquisador, até que ponto a atuação deles poderia se adequar ao perfil de uma banda de música, sabendo que as prioridades do processo de formação nas universidades os conduzem para um contato quase inexistente com meios de produção musical como a banda de música.

Senso de tradição familiar – a existência de neto, bisneto e tataraneto do fundador em plena atividade na banda; a descrição de pai e filho alternando a regência; a minha condição de regente que é neto de um ex-diretor da banda; todos estes fatores colocam em evidência o senso de tradição e transmissão familiar dos conhecimentos relacionados à banda. Seja de forma pretendida ou não, na banda de Raposos é comum encontrar membros na formação atual que possuem ligação com membros que de alguma forma atuaram na banda no passado. Estas pessoas geralmente estabelecem o seu contato com o grupo desde muito cedo e com o tempo acabam se tornando membros da banda, assumindo o compromisso de dar continuidade a esta manifestação musical.

Uniforme – o uniforme é um assunto novo dentro das colocações que fiz na pesquisa até o momento. Durante as entrevistas, ao abrir a palavra perguntando aos entrevistados se havia algo que eles gostariam de acrescentar aos seus depoimentos, foi comum que comessem a

¹¹⁹ Essa frase é constantemente utilizada por Miguel Praça, músico e ex-regente da banda.

falar do uniforme. Por muito tempo a banda de Raposos fez uso de trajes, assim como é possível observar em diversas bandas da região, similares aos das bandas militares, composto por sapato, calça e camisa social, gravata e quepe. Durante entrevista o Sr. Henrique descreveu o traje que a banda utilizou por muito tempo: *“Toda vida a nossa banda, e desde quando eu conheço, sempre ela teve um uniforme praticamente de gala [...] Mais formal de banda: quepe, paletó, gravata e tudo, entendeu?”*

Recentemente na história do grupo, este uniforme foi substituído por trajes menos formais, geralmente compostos por camisa e calça social ou jeans. A ausência de um traje formal como os que a banda utilizou por muito tempo é vista por muitos como um ponto negativo, mesmo por aqueles que justificaram a mudança dizendo que a busca por um uniforme mais confortável foi um fator decisivo para a confecção dos uniformes atuais. Transcrevo aqui a fala do neto do fundador da banda, o Sr. José Ferreira Torres Neto, que justifica as mudanças que foram feitas no uniforme da banda, apresentando um ponto de vista que não é divergente das opiniões expressas pelos outros entrevistados:

Essas variações são necessárias, porque o nosso clima é bem temperado. Igual, por exemplo, tá aí, nós tínhamos um uniforme azul pavão, antigo, ele era grosso, pesado e numa procissão aí, mais ou menos nove e meia, dez horas da manhã [...] Nossa Senhora, ocê suava pra daná. [...] Hoje com essas mudança, facilitou bastante [...] É um uniforme semelhante, mas num é a perfeição. É necessário que tenha essas mudanças, inclusive por temperatura, né?

As informações que apresentei até aqui, as quais buscam ampliar a percepção sobre o diálogo entre tradição e transformação na banda de Raposos, permitem observar o quão abrangente pode ser o trabalho com um grupo como a banda de música que foi tomada como referência nesta pesquisa. Aproveito este momento final para relembrar o trabalho de NETTL (2002) sobre o estudo comparativo da mudança musical em quatro culturas distintas, no qual ele afirma: *“Surpreende-me que em todas as culturas que mencionei a mudança no contexto cultural tenha sido introduzida especificamente (embora não exclusivamente) para preservar o som musical”* (p.29). Diante desta afirmação, faço um paralelo com as observações desta pesquisa, afirmando que podemos considerar que na banda de Raposos, as mudanças na música e em outros elementos de sua essência, foram realizadas, de forma pretendida ou não,

no intuito de garantir a continuidade de suas atividades musicais dentro da comunidade na qual ela se insere.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do caminho percorrido até aqui, é chegada a hora de apresentar algumas considerações sobre a realização desta pesquisa. Espero compartilhar com o caro leitor algumas reflexões sobre os objetivos da pesquisa, tanto os iniciais quanto os que foram possíveis dentro do tempo hábil para a realização da mesma, sabendo que este momento não representa o fim de um trabalho, mas o início de uma longa “marcha” rumo à produção de conhecimento. Falo ainda dos resultados obtidos e das “transformações”, ou benefícios, que a realização desta pesquisa proporcionou aos seus atores – pesquisador e pesquisados. Por fim, como é “tradição”, falo do espaço que a pesquisa ocupa, que é singelo, mas que contribui para a rede de discussões sobre as bandas de música no meio acadêmico, destacando ainda outros caminhos possíveis para aqueles que queiram se debruçar sobre as particularidades destes grupos.

Falei em algumas ocasiões durante esta pesquisa, que escolher a banda de Raposos como tema da pesquisa não foi tarefa difícil. Há aproximadamente dois anos, eu sugeri “identificar elementos da tradição e inovação no repertório das bandas de música” como objetivo do projeto de pesquisa que apresentei na seleção do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG. Agora, com a pesquisa realizada e diante deste material (dissertação) que buscou sintetizar as informações consideradas relevantes, é possível observar os caminhos trilhados e as “transformações” no recorte e olhar lançado pelo pesquisador.

O termo “inovação” cedeu lugar à “transformação”, mais pertinente diante do que aprendi com o campo, ao passo que “a banda” de Raposos ocupou o primeiro plano, antes pensado para “as bandas”, o que seria muita coisa para um pesquisador só. A preocupação não foi a de somente identificar e descrever elementos tradicionais e inovadores, mas sim de observar as transformações; como e porque elas acontecem; e o resultado (diálogo entre tradição e transformação) da mudança no repertório e nos elementos ligados a ele. Neste contexto, direcionei minhas atenções às práticas musicais desenvolvidas pela banda e às transformações sociais, dando destaque para as atitudes dos membros da banda frente ao contato do grupo com a comunidade.

A etnomusicologia foi uma disciplina de orientação na pesquisa, uma vez que este trabalho se ateu ao repertório (músicas), e às pessoas que a produzem (ou escolhem). No entanto, mais do que uma disciplina de orientação, foi uma ferramenta necessária e importante para a

condução do trabalho de campo, me auxiliando, perante as condições impostas pela minha função dentro do grupo pesquisado, a fazer valer a expressão “maestro/pesquisador”, tão utilizada ao longo deste trabalho. Propor diálogo entre algumas disciplinas nos trabalhos sobre bandas; questionar a minha condição de nativo; refletir sobre como os membros da banda percebem a mudança musical e observar o que podemos entender como representante da tradição e da transformação foram ações possíveis somente com o auxílio e inspiração de trabalhos¹²⁰ etnomusicológicos.

Na introdução deste trabalho, antes de apresentar as reflexões pretendidas, falei das expectativas da pesquisa que, segundo os anseios deste pesquisador, poderiam contribuir para um melhor entendimento dos processos de transformação pelos quais muitas bandas vêm passando. Acrescento agora, diante do que foi discutido e apresentado, que a pesquisa também pode contribuir, ao sugerir ou por em prática, para a produção de trabalhos com bandas de música que busquem e se orientem por métodos e técnicas da etnomusicologia. O contato com os trabalhos mais recentes sobre bandas, principalmente os apresentados em encontros e congressos, mostra o quanto a disciplina ainda é pouco explorada nas abordagens com este tipo de grupo. Portanto, independente da linha de pesquisa, acredito que, assim como foi para o presente pesquisador, a etnomusicologia tem muito a oferecer para aqueles que pretendem ou fazem da banda seu ambiente de investigação, pensando aqui nas incursões ao campo; entrevistas; observações das práticas musicais e até mesmo participação nas atividades, que são tarefas comuns nos trabalhos com bandas.

Apresentados os fatores que colaboraram para a transformação do projeto inicial até se chegar a um produto final, posso agora falar sobre o que a pesquisa me permitiu observar. O recorte, como era esperado, priorizou o repertório, porém as forças que o movem vêm de fora e ganharam importância no discurso, ou seja, o repertório não é um objeto que se molda através dos tempos sem nenhuma intervenção. Ele é um produto, a resultante de uma série de ações e vontades, apresentadas e sugeridas por seus atores diretos, que o conservam; mudam; escolhem; valorizam, etc. Portanto, é importante realçar minhas considerações finais com algumas colocações sobre o que buscou-se destacar sobre diálogo entre tradição e transformação.

Num primeiro momento, percebe-se, inclusive pelo forte discurso apresentado pelos sujeitos entrevistados, que a banda busca um diálogo contínuo com a comunidade, seja para garantir a

¹²⁰ ARROYO (1999) NETTL (2002); CLIFFORD (2008); COOK (2008); SEEGER (2008), entre outros.

continuidade de suas práticas musicais; despertar o interesse das pessoas em aprender música na banda ou mesmo ressaltar e valorizar a importância do grupo e de suas práticas no contexto comemorativo da comunidade. Sendo assim, as transformações ocorrem em resposta a esta relação com a comunidade e, em consequência desta relação, também em resposta às transformações sociais. Neste contexto, vimos, com maior destaque, a banda aumentar o espaço de utilização dos temas populares¹²¹ (arranjos); acrescentar¹²² um novo nome para o grupo e inserir alguns instrumentos na formação instrumental. É possível perceber ainda, que as transformações ocorrem obedecendo a uma ordem que reflete a influência que cada pessoa exerce sobre o grupo, influência que pode até não estar enraizada na tão referida busca por diálogo, mas no simples fato de que o sujeito transforma o meio através de sua presença e ação.

Mesmo que as páginas desta dissertação pontuem as mudanças no repertório e em outros elementos da banda de Raposos, foi possível observar que o que se percebe como mudado, ainda está fortemente atrelado à tradição. As mudanças ocorrem em um processo lento e o que é percebido como novo é fruto de acréscimo, perda ou substituição (arranjos e instrumentos são bons exemplos). A forma e os espaços de atuação; os procedimentos utilizados na transmissão dos saberes musicais e a sonoridade são exemplos de elementos com fortes traços da tradição.

Já que transformação é um termo vigente nas reflexões apresentadas até aqui, aproveito o momento para registrar, com base no que percebo e acredito, em quais pontos a pesquisa também transformou, ou beneficiou, o grupo pesquisado. Como pesquisador, me preocupei desde o início do projeto com as contribuições que esta pesquisa poderia fornecer aos pesquisados (banda). Algumas ações foram pensadas neste aspecto, por exemplo, a catalogação do acervo de partituras, ao passo que outras aconteceram de forma espontânea durante a realização da pesquisa. Portanto, posso destacar que a pesquisa contribuiu com a banda em três aspectos: o primeiro está relacionado ao entendimento e conhecimento que os membros da banda detêm sobre a história do grupo, história que foi valorizada e lembrada por eles e pelo presente pesquisador, através das entrevistas e consultas aos documentos disponíveis; um segundo aspecto está diretamente ligado ao processo de catalogação do acervo de partituras, que funcionou como uma via de mão dupla, uma vez que enquanto eu

¹²¹ Lembrando que os temas de música popular são comuns nas práticas musicais da banda há mais tempo do que se sugeria. Eles não foram “inseridos” recentemente no repertório, como muitos falaram, apenas ganhou espaço dentro das atividades e foi formalizado (arranjos escritos).

¹²² Utilizo este termo pois a denominação antiga não foi abandonada e é amplamente utilizada até hoje.

catalogava o acervo, verificando e confirmando assuntos importantes para a minha pesquisa, eles recebiam um catálogo físico e digital de seu acervo, contendo ainda algumas orientações de uso e acondicionamento do material; já o terceiro e último aspecto, foi a digitalização e compartilhamento de fotos importantes da história do grupo, ação esta que pretendo estender para além dos anseios desta pesquisa.

Não só o grupo se transformou ou beneficiou com a realização da pesquisa. Como foi dito no primeiro capítulo, algumas estratégias metodológicas me auxiliaram na condução do trabalho de campo com o grupo que me é tão familiar. Porém, não só auxiliaram a questionar a condição de “nativo”, mas me permitiram compreender o que este *status* representa. Questionar a minha condição de “nativo” não teve por objetivo me colocar distante do grupo, na verdade, estou mais próximo. Sou um membro transformado pelas relações e conexões estabelecidas ao longo da pesquisa, estou mais próximo, mais atento e ciente das responsabilidades que tenho como regente - agente transformador. COOK cita Timothy Rice para demonstrar o potencial da transformação pelo contato na pesquisa, citação que muito me inspira e que acredito, reflete as minhas experiências e mudanças:

Eu não sou *insider* nem *outsider*; eu falo como eu mesmo, um eu formado, reconfigurado e mudado por meus encontros com os búlgaros [no meu caso, do meu encontro com a função pesquisador e com a etnomusicologia], o meu entendimento deles e certamente todos os tipos de outros, de obras musicais e de interpretações (COOK, 2008: 26 – grifos meus).

E agora, já caminhando para o fim, cabe avisar aos interessados, pesquisadores e ou futuros pesquisadores, que as possibilidades de pesquisa sobre tradição e transformação na banda de Raposos, ou em outras similares, não se esgotam com este trabalho. Na rede de reflexões e dos debates acadêmicos, é de se esperar que esta pesquisa contribua de alguma forma para o entendimento das mudanças em tais grupos, diante das particularidades que guardam entre si. No entanto, como o próprio trabalho já mostrou em relação à banda, as transformações não se restringem à música, podendo ser verificadas em diversos níveis e em diversos elementos. Bandas de música estão espalhadas nos diversos estados do Brasil, estudos sobre o contato que elas estabelecem com as comunidades na qual estão inseridas e os resultados destes contatos, e das transformações sociais, podem e devem ser aproveitados nas pesquisas com

estes grupos, incluindo a já sugerida parceria entre os estudos da educação musical, ou demais linhas de pesquisa, com a etnomusicologia.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Robson Maia de. Tocando no repertório curricular: bandas de música e formação musical no Ceará. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, (17.), 2008. *Anais...* São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2008. p.1-4.

ARROYO, Margarete. Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. 1999. 360f. Tese (Doutorado em música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. 1999.

AS MINAS GERAIS. Disponível em: <http://www.asminasgerais.com.br/qf/univlrcidades/Cidades/Raposos/area.htm> Acesso em: 14 out. 2014.

BARBOSA, Joel Luís da Silva. *Da Capo* - Método elementar para o ensino coletivo ou individual de instrumentos de banda: Saxhorn. Belém. Fundação Carlos Gomes, 1998, 32p.

BARBOSA, Joel Luis. Produção científica em ensino coletivo de instrumentos de banda e o terceiro setor: avaliação e perspectivas. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, (14.), 2003, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003. p.548-552.

BARBOSA, Joel Luis da Silva. Tradição e inovação em bandas de música. In: SEMINÁRIO DE MÚSICA DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, (1.), 2008, Ouro Preto. *Anais...* Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2008. p.64-71.

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, São Paulo, 2005.

BENEDITO, Celso José Rodrigues. Curso de Capacitação para Mestres de Filarmônicas: o prenúncio de uma proposta curricular para formação do mestre de bandas de música. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, (18.), 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008. p.507-511.

BENEDITO, Celso José Rodrigues. O mestre de filarmônica da Bahia: um educador musical. 2011. 160f. Tese (doutorado em música) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música. 2011.

BINDER, Fernando Pereira. Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 e 1889. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de artes. 2006.

BLAKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1997a. (1973).

CARDOSO, Paulo Marcelo M. Mestre Lourival e o universo das bandas de música: a transmissão dos saberes tradicionais. ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, (3.), 2006, São Paulo. *Anais...* São Paulo: SESC SP, 2006. p.269-274.

CARVALHO, Vinicius Mariano de. As Bandas nas Minas Gerais. In: SIMPÓSIO LATINO AMERICANO DE MUSICOLOGIA, (1.), 1998, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p.230-236.

CHAGAS, Robson Miguel Saquett. Transmissão do saber e relações sociais nas práticas musicais das bandas civis de música. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, (24.), 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2014. p.1-8.

CLIFFORD, James. A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX. 3ª. (org. Gonçalves, José Reginaldo Santos). Ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. Rio de Janeiro, 2008. P.7-58.

COELHO, Tádzio Peters. Mineração e dependência no quadrilátero ferrífero. In: INTRATEXTOS, Rio de Janeiro, Número Especial 03, pp.128-146, 2012.

COOK, Nicholas. *We are all (Ethno) musicologist now*. In: STOBART, Henry (ed.) *The New Ethnomusicologies*. Lanham: Scarerow Press, 2008.

COPLAN, David B. Ethnomusicology and the meaning of tradition. In: BLUM, Stephen. BOHLMAN, Philip V. NEUMAN, Daniel M (orgs.). *Ethnomusicology and modern music history*. Urbana: University of Illinois Press, 1991. p.35-48.

COSTA, Luis Fernando Navarro. Transmissão dos saberes musicais na banda 12 de Dezembro. ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, (4.), 2008, Maceió. *Anais...* Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 2008. p.423-429.

COSTA, Manuela Areias. Música e história: Um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. In: *Tempos Históricos*, 15., 2011. p. 240- 260.

DIAS, Carlos Ernest. *Vamos ver a banda passar*. Nova Lima: Trema Textos, 2012.

FAGUNDES, Samuel Mendonça. *Processo de transição de uma banda civil para banda sinfônica*. Belo Horizonte, 2010. 159f. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2010.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli expression*. University of Pennsylvania Press, 1982.

FONSECA, Edilberto. A ideia de folk e as musicologias. In: DEBATES – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2014, nº12, pp. 79-92.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES, FUNART. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/bandas/estado.php> Acesso em 10 out. 2014.

GABURRO, Andreia Rigo. Prática de bandas: uma experiência com alunos da EMEF Alvimar Silva, Vitória-ES. CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA

DE EDUCAÇÃO MUSICAL, (19.), 2010, Goiânia. *Anais...* Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2010. p.1832-1836.

GIESBRECHT, Érica. O tradicional nunca esteve tão moderno: hibridismo e (re)tradicionalizações nas novas comunidades tradicionais. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, (22.), 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p.2391-2397.

GOMES, João Oliveira. *Histórias do Alto Rio das Velhas*. Belo Horizonte, Ed. do autor, 2013.

GOMES, João Oliveira. *Memórias do Povo de Raposos*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1996.

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.

HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Eric Hobsbawm & Terence Ranger (orgs.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. Págs. 9-23.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICAS, IBGE. Disponível em: <http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=315390&search=minas-gerais|raposos> Acesso em: 20 out. 2014.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICAS, IBGE. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/minasgerais/raposos.pdf> Acesso em: 15 out. 2014.

INSTRUMENTOS MUSICAIS, nº 35, Editora Salvat do Brasil Ltda, São Paulo. 2013.

JARDIM, Marcelo. Entendimento histórico do desenvolvimento da música para sopros. In: JARDIM, Marcelo (org.). *Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda*, (1.), 2008, Rio de Janeiro. p.6- 18.

JESUS, Raimundo Mário de. *Banda Militar: dois séculos contextuais de música no Brasil 1808-2008*. [s.n.t.], 2008.

KANDLER, Maira Ana. Iniciação musical através do ensino coletivo de instrumentos de sopro: relato de uma experiência. CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL E 15º SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO MUSICAL, (18.), 2009, Londrina. *Anais...* Londrina: ?, 2009. p.719-724.

KANDLER, Maira Ana. O processo de musicalização em duas bandas do meio oeste catarinense. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, (22.), 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p.1567-1574.

KANDLER, Maria Ana. O processo de musicalização dos instrumentistas de sopro nas bandas musicais do meio oeste catarinense – dados iniciais da pesquisa. SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, (1.), 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010. p.292-301.

KINGSBURY, Henry. *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press. 1988.

LUCAS, Maria Elizabeth. Bandas de Música no Rio Grande do Sul: temas para uma interpretação etnomusicológica. In: SEMINÁRIO DE MÚSICA DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, (1.), 2008, Ouro Preto. *Anais...* Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2008. p.55-63.

MEMÓRIAS DO POVO DE RAPOSOS. Disponível em: http://www.metacafe.com/watch/7113568/memorias_do_povo_de_raposos/ Acesso em: 14 out. 2014

MURTA, Guiomar. SANT'ANNA, Nestor. História das bandas de música. Disponível em: <http://www.bandasdeminas.com.br/historia-das-bandas-de-musica-de-minas/> Acesso em out. 2012

NASCIMENTO, Andréia Miranda de Moraes. O dobrado nas Brasilianas de Osvaldo Lacerda. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, (20.), 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina. p.506-513.

NASCIMENTO, Marco Antonio Toledo. O ensino coletivo de instrumentos musicais na banda de música. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, (16.), 2006, Brasília. *Anais...* Brasília: ?, 2006. p.94-98.

NETTL, Bruno. *Heartland Excursions: Ethnomusicological reflections on School of Music*. Urbana: University of Illinois Press. 1995.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, (1.), 2002, Recife. *Anais...* Recife, 2002. p.11-34.

NOGUEIRA, Hudson. Antes de começar a escrever um arranjo. In: JARDIM, Marcelo (org.). *Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda*, (1.), 2008, Rio de Janeiro. p.50- 62.

PEREIRA, Vera Lúcia Silva. “*Caras mas boas*” - Música e Poder Simbólico (a partir da análise da Banda da Armada Portuguesa). 2008. 165 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte. 2008.

PRASS, Luciana. Etnografias Sobre Etnopedagogias Musicais. *Revista da Fundarte*, v.5, p 13-20, 2005.

PREFEITURA MUNICIPAL DE RAPOSOS. Disponível em: http://www.raposos.mg.gov.br/Materia_especifica/6486/Historia-da-cidade Acesso em: 14 out. 2014.

PREFEITURA MUNICIPAL DE RAPOSOS. Guia Turístico de Raposos. Disponível em: http://www.raposos.mg.gov.br/salvar_arquivo.aspx?cdLocal=2&arquivo=%7B55CDAE3D-ADB0-5BEC-0ADD-B26DB86C551D%7D.pdf Acesso em: 11 nov. 2014.

RAPOSOS, Site Independente. Disponível em: <http://www.raposos.com.br/galeria/raridade.htm> Acesso em: 13 out. 2014.

RECINE, Analúcia dos Santos Viviani. Manual de catalogação de partituras da Biblioteca da ECA - 2 ed. ver - São Paulo. Serviço de Biblioteca e Documentação/ECA/USP, 2010, 54p.

REILY, Suzel Ana. Bandas de sopro: um diálogo transcultural. In: SEMINÁRIO DE MÚSICA DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, (1.), 2008, Ouro Preto. *Anais...* Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2008. p.22-31.

REILY, Suzel Ana. Transcendendo o nacionalismo: a etnomusicologia no Brasil de hoje. In: Comissão Maranhense de Folclore, Boletim on-line, nº23, 2002. Disponível em: <http://www.cmfolclore.ufma.br/x/boletim23.pdf>

ROCHA, José Roberto Franco. O dobrado: breve estudo de um gênero musical brasileiro. Abril de 2007. Disponível em: <http://www.liraserranegra.org.br> Acesso em 19 de ago. de 2012.

RODRIGUES, Lutero. Coreto Paulista: I Festival de bandas em Serra Negra. O que foi e o que nos ensinou o evento. In: BIASON, Mary Angela (org.). SEMINÁRIO DE MÚSICA DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 1., Ouro Preto. *Anais...* Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2008, p.84- 88.

ROSSBACH, Roberto Fabiano. As Sociedades de Canto da região de Blumenau no início da colonização Alemã (1863 – 1937). 2008. 175 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes. 2008.

ROSSBACH, Roberto Fabiano. Sociedades de música (banda) no contexto da imigração alemã. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), São Paulo, 2014.

SANDRONI, Carlos. *Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil*. In: REVISTA USP, São Paulo, n.77, p.66-75, 2008.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba urbano do Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2001.

SARTORI, Vilmar. Banda Ítalo-Brasileira/Carlos Gomes: história e memória de uma corporação musical centenária na cidade de Campinas. 2013. 213 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 2013.

SARTORI, Vilmar. NOGUEIRA, Lenita W. Mendes. Transformações sociais no Brasil e suas implicações para as bandas de música. XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), João Pessoa, 2012.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS, SEC. Disponível em: <http://www3.cultura.mg.gov.br/?task=interna&sec=2&con=476> Acesso em: 17 dez. 2012.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, BELO HORIZONTE. Sociedade Musical Carlos Gomes, cem anos marcando o compasso da nossa história. Belo Horizonte: LUME – Pesquisa e produção em memória cultural. 1995.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. *Cadernos de campo*, São Paulo, v.17, n.17, p.237-260, 2008.

SILVA, Vagner G. Observação participante e escrita etnográfica. In: FONSECA, Ma. Nazaré S. (org.). Brasil afro-brasileiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp. 285-306.

SILVEIRA, Alleton de Melo. *Sociedade Musical Lira da Paz de Ravena: História e Metodologia de uma Banda*. Sabará: Lesma, 2012.

SOTELO, Dario. Tabela de parâmetros técnicos e musicais para classificação do repertório de sopros destinados a bandas. In: JARDIM, Marcelo (org.). *Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda*, (1.), 2008, Rio de Janeiro. p.35- 47.

SOUSA, Francisco Gouveia de. O conceito de “música popular” e as práticas musicais mineiras do século XIX. XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Rio de Janeiro, 2005.

TACUCHIAN, Ricardo. 15 anos de atuação no movimento de bandas civis e escolares no Estado do Rio de Janeiro. In: SEMINÁRIO DE MÚSICA DO MUSEU DA INCONFIDENCIAL, (1.), 2008, Ouro Preto. *Anais...* Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2008, p. 12-21.

TEIXEIRA, Clotildes Avellar. *Marchinhas e Retretas: História das corporações musicais civis de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2013.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of participation*. Chicago/ London: The University of Chicago Press, 2008.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. In: DEBATES – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 1997, nº1, pp. 80-101.

UM MUNDO CHAMADO RAPOSOS. Disponível em: http://ummundochamadoraposos.blogspot.com.br/2009_09_01_archive.html Acesso em: 14 out. 2014.

VECCHIA, Fabrício Dalla. Desenvolvimento e produção de audiovisual suplementar ao Da Capo: método coletivo para o ensino de instrumentos de banda. XV Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), João Pessoa, 2006.

Anexo A

**Parecer favorável concedido pelo Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG –
COEP**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA - COEP

Projeto: CAAE – 28102714.1.0000.5149

Interessado(a): Profa. Glaura Lucas
Departamento de Teoria Geral da Música
Escola de Música- UFMG

DECISÃO

O Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG – COEP aprovou, no dia 16 de abril de 2014, o projeto de pesquisa intitulado "**Tradição e inovação no repertório das bandas de música**" bem como o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

O relatório final ou parcial deverá ser encaminhado ao COEP um ano após o início do projeto.


Profa. Maria Teresa Marques Amaral
Coordenadora do COEP-UFMG

Anexo B

Lista completa de trabalhos sobre bandas publicados nos principais encontros e congressos de pesquisa em música no Brasil

Congressos Nacionais da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM)		
Autor	Título	Ano
Carina da Silva Bertunes Eliane Leão Figueiredo	A influência das bandas na formação musical	2004
Fabrcio Dalla Vecchia	Desenvolvimento e produção de audiovisual complementar ao <i>Da Capo</i> : método coletivo para ensino de instrumentos de banda	2006
José Robson Maia de Almeida	Tocando no repertório curricular: bandas de música e formação musical no Ceará	2008
José Robson Maia de Almeida Luiz Botelho Albuquerque Elvis de Azevedo Matos	A estrutura curricular das bandas de música: o papel do sistema estadual de bandas	2009
Mauro César Cislighi	Concepções de educação musical no projeto de bandas e fanfarras de São José – SC	2009
Maira Ana Kandler	Iniciação musical através do ensino coletivo de instrumentos de sopro: relatos de uma experiência	2009
Lélio Eduardo Alves da Silva	Um espaço para a banda de música: a escola	2009
Jailson Raulino	A banda de música no Brasil: um ponto convergente de formação e prática	2010
Maira Ana Kandler Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo	Bandas de música: um levantamento sobre as pesquisas realizadas no Brasil em cursos de pós-graduação <i>strictu sensu</i> entre 1983 e 2009	2010
Marco Antônio Toledo Nascimento	Contribuição da iniciação musical por meio do ensino coletivo de instrumentos musicais no desenvolvimento profissional do músico: o caso dos egressos da Banda 24 de Setembro	2010
José Robson Maia de Almeida Elvis de Azevedo Matos	<i>Na banda aprendi...: Uma reflexão sobre as aprendizagens provenientes do repertório das bandas de música</i>	2010
Andreia Rigo Gaburro	Prática de bandas: uma experiência com alunos da EMEF Alvimar Silva, Vitória – ES	2010
Marcos Aragão Fontoura Cleide Alves da Silva	Processo de ensino e aprendizagem na Banda de Música da Polícia Militar do Rio Grande do Norte	2010
Juvino Alves dos Santos Filho	A pedagogia musical de mestres de banda da Bahia: Manuel Tranquillino Bastos	2013
Guilherme Sampaio Garbosa	Articulações entre universidade e a banda de música de uma escola pública de Santa Maria	2013
Olga Renalli Barros Maura Penna	Banda fanfarra no programa Mais Educação: analisando as práticas	2013
Laís Soares da Silva Leonardo Barreto Linhares	Os espaços não escolares na educação musical: Um estudo a cerca das bandas de música como espaço de musicalização	2013

Congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)

Autor	Título	Ano
Carina da Silva Bertunes Eliane Leão Figueiredo	Banda Sinfônica do Centro Federal de Educação Tecnológica de Goiás – CEFET/GO – estudo de sua formação	2003
Joel Luis Barbosa	Produção científica em ensino coletivo de instrumentos de banda e o terceiro setor: avaliação e perspectivas	2003
Marcos Botelho	Sociedades Musicais do Centro-Norte Fluminense	2005
Mary Angela Biason	Catologação dos Acervos das bandas ouropretanas	2006
Pablo Souyo Blanco	Filarmônicas da Bahia: tradição cultural incentivada ou politicamente dependente?	2006
Marco Antônio Toledo Nascimento	O ensino coletivo de instrumentos musicais na banda de música	2006
Celso Benedito	Curso de capacitação para Mestres de Filarmônicas: o prenúncio de uma proposta curricular para formação do mestre de bandas de música	2008
Lélio Eduardo Alves da Silva	Bandas de música no Brasil: um pouco da história	2009
Antônio Carlos Guimarães Alexandre Luis Lacerda Campos Paulo Castagna	“Novo Regresso”: Interesse Social da Revitalização do Arquivo da Banda de Música Santa Cecília de Barão de Cocais	2009
Lélio Eduardo Alves da Silva	O lugar da banda de música na musicologia brasileira	2009
Andréia Miranda de Moraes Nascimento	O dobrado nas <i>Brasilianas</i> de Osvaldo Lacerda	2010
Aurélio Nogueira de Sousa	Perfil psicológico dos trompetistas de banda na cidade de Goiânia	2010
Carlos Afonso Suplício Eliana C. M. Guglielmetti Suplicio	O ensino musical brasileiro voltado às bandas: reflexões e críticas	2011
Alexandre José de Abreu	Valsa Club Campineiro de Sant’Anna Gomes – os múltiplos segmentos sociais da cidade de Campinas no século XIX e suas representações através das bandas de música	2011
Alexandre José de Abreu	As bandas de escravos e o panóptico <i>foucaultiano</i>	2012
Maira Ana Kandler	O processo de musicalização em duas bandas do meio oeste catarinense	2012
Alexandre Machado Takahama	Reflexões sobre a prática musical nas bandas escolares japonesas e uma possível contribuição para os regentes de bandas no Brasil	2012
Vilmar Sartori Lenita W. Mendes Nogueira	Transformações sociais no Brasil e suas implicações para as bandas de música	2012
Alexandre José de Abreu	Bandas de música de imigrantes italianos e os discursos nacionalistas	2013
Herson Mendes Amorim	Contribuições das bandas de música para a formação do instrumentista de sopro que atua em Belém do Pará	2013
Marcos Botelho	A origem e criação do mundo simbólico de uma banda sesquicentenária	2014
Leonice Maria Bentes Nina	Bandas de música e a formação do professor de música em Santarém – Pará: um estudo de caso	2014
Roberto Fabiano Rossbach	Sociedades de música (banda) no contexto da imigração alemã	2014
Robson Miguel Saquett Chagas Glaura Lucas	Tradição e inovação no repertório das bandas de música	2014
Robson Miguel Saquett Chagas Glaura Lucas	Transmissão do saber e relações sociais nas práticas musicais das bandas civis de música	2014

Encontros Nacionais da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET)		
Autor	Título	Ano
Paulo Marcedo Marcelino Cardoso	Mestre Lourival e o universo das bandas de música	2004
Luiz Fernando Navarro Costa	Ensaio de banda: um estudo sobre a banda de música Antônio Cruz	2006
Paulo Marcedo M. Cardoso	Mestre Lourival e o universo das Bandas de Música: a transmissão dos saberes tradicionais	2006
Paulo Marcedo	O aprendizado da composição musical e os processos de criação em Bandas tradicionais do Rio Grande do Norte e Paraíba	2008
Luiz Fernando Navarro Costa	Transmissão de saberes musicais na banda 12 de Dezembro	2008
Erihuus de Luna Souza	Transmissão musical nas bandas escolares da rede municipal de ensino de João Pessoa	2008

Simpósios Brasileiros de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM)		
Autor	Título	Ano
Lélio Eduardo Alves da Silva	Bandas de música escolares brasileiras: analisando composições dos alunos integrantes	2010
Maira Ana Kandler	O processo de musicalização dos instrumentistas de sopro nas bandas musicais do meio oeste catarinense – dados iniciais da pesquisa	2010
Marcos dos Santos Moreira	Possibilidades de mapeamento estrutural, pedagógico e social em filarmônicas alagoanas	2010
Elizeu Santos do Nascimento	Distinção entre a orquestra de sopros e a banda sinfônica	2012

Anexo C

**Cópia do documento de doação de lote à Corporação Musical Nossa Senhora da
Conceição**

